

VAGNER DONIZETE GOMES CARVALHEIRO

UM *ALINHAVO* FRANCÊS NO TRAJE DE COROAÇÃO DA RAINHA NEGRA:
A INFLUÊNCIA DA MODA FRANCESA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

OURO PRETO, 2011

VAGNER DONIZETE GOMES CARVALHEIRO

UM *ALINHAVO* FRANCÊS NO TRAJE DE COROAÇÃO DA RAINHA NEGRA:
A INFLUÊNCIA DA MODA FRANCESA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação *lato sensu* em em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Especialização em Cultura e Arte Barroca.

Orientador: Prof^o Dr. Rodrigo Almeida Bastos

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
OURO PRETO, 2011

à todos aqueles que tiveram a arte e a coragem de ousar através das roupas

*Em matéria de moda, são os loucos que ditam a lei aos sensatos,
as cortesãs que a impõem às mulheres honestas,
e o melhor que temos a fazer é respeitá-la.*

Denis Diderot

Resumo

Este trabalho tem, como principal objetivo, estudar uma aquarela de Carlos Julião, provavelmente produzida durante sua permanência na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1767 até 1813, intitulada de *Coroação de uma rainha negra na festa de reis*.

Este estudo nos permitiu estudar com maior profundidade um dos trajes de coroação da Rainha Negra, também foi necessário nos aprofundarmos na maneira como as mulheres brancas se vestiam: na maneira como escolheram e organizaram as diferentes roupas que se apresentavam na corte, e, em especial, nos aprofundarmos nas roupas usadas pelas mulheres francesas da segunda metade do século XVIII, que se tornaram um modelo amplamente copiado por todas as cortes europeias, reproduzidas, mais ou menos fielmente no corpo das mulheres que viviam nas colônias, como foi o caso das roupas usadas pelas mulheres no Brasil.

Através desse estudo, foi possível compararmos as roupas usadas pelas mulheres brancas na corte francesa com as roupas usadas pelas mulheres negras no Brasil, em festas produzidas pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, confeccionados e usados durante a segunda metade do século XVIII.

Esse estudo também nos possibilitou um conhecimento mais específico da estrutura e da composição do traje de corte usado pelas rainhas francesas e que se estendeu em todas as cortes europeias.

Com o resultado desse estudo e dessa comparação, pudemos perceber o quanto as roupas usadas pelas rainhas e mulheres das cortes europeias desempenharam um papel importante, símbolo de *status* e como forma de comunicação de ideologias, em todo o século XVII e XVIII.

Abstract

This assignment has as a main objective to study an watercolor by Carlos Julião, probably produced during his remaining in the Rio de Janeiro city, between the years 1767 to 1813, titled “*Coroação de uma rainha negra na festa de reis.*”

This study let us study with a greater depth one of the raiment of the coronation of the Black Queen, it was also necessary for us to deepen into the manner as the white women got dressed: the manner how they chose and organized the different clothes that they showed themselves in court, and, especially, we deepen in the clothes used by French women in the second half of the XVIII century, that became a model largely copy by all European courts, reproduced, mostly faithfully on the body of the women that lived in the colonies, which was the case of the clothes used by Brazilian women.

Through this study, it was possible compare the clothes used by white women in the French court to the clothes used by black women in Brazil, in parties produced by the “Irmandade de Nossa Senhora do Rosário”, made and used during the second half of the XVIII century.

This study also allowed us a more specific knowledge of the structure and composition of the raiment of the court used by the French queen and which extended throughout the European courts.

With the result of this study and this comparison, we could perceive how much the clothes used by the queens and women from European courts played an important role, a *status* symbol and a way of ideology communication throughout the XVII and XVIII century.

Sumário

1 - Introdução.....	8
2 - As aquarelas de Carlos Julião.....	11
3 - Quem é a Rainha Negra representada por Carlos Julião.....	14
4 - Coroação de uma rainha negra na festa de Reis	20
5 - O vestuário na sociedade colonial na segunda metade do século XVIII	26
6 - Roupas que compõe o traje da Rainha Negra	31
7 - A influência francesa no vestuário e no comportamento	38
8 - Maria Antonieta como símbolo de beleza	59
9 - A roupa de corte de Maria Antonieta	68
10 - Conclusão	74
11 - Referências Bibliográficas	82
12 - Anexos.....	85

1- INTRODUÇÃO

Este trabalho destina-se à conclusão do curso de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP.

Escolhemos estudar o conjunto de roupas femininas utilizadas pela mulher negra, na segunda metade do século XVIII, na festa de coroação da rainha negra.

Infelizmente o Brasil praticamente não possui exemplares originais de roupas usadas no século XVIII, então, escolhemos como fonte de pesquisa primária uma representação iconográfica: uma aquarela por Carlos Julião, provavelmente produzida durante sua permanência na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1767 até 1813, intitulada de *Coroação de uma rainha negra na festa de reis*.

Sabemos muito pouco sobre Carlos Julião, encontramos informações sobre ele no prefácio de uma publicação produzida pela Biblioteca Nacional, no ano de 1960, intitulada de *Riscos Illuminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, e que, por sua vez, foi extraída do Arquivo Histórico Militar de Portugal.

Carlos Julião nasceu em Turim, na Itália 1740 e faleceu em 18 de novembro de 1811 na cidade do Rio de Janeiro. Tornou-se Alferes em 31 de outubro de 1763, Tenente em 1º de fevereiro de 1764, Capitão em 9 de julho de 1781, Sargento-mór (Major) em 13 de agosto de 1795, período em que entrou para o serviço do Arsenal Real do Exército; requereu em março de 1800 a promoção para Tenente-Coronel, tendo seu superior confirmado à Sua Majestade Real D. João, Príncipe Regente considerando-o “*um benemérito oficial que tem servido nesse Arsenal Real, com muita honra, préstimo e inteligência*”; Tornou-se Coronel em 3 de abril de 1805 e em 1º de novembro foi nomeado deputado inspetor das Oficinas do Arsenal do Exército, substituindo o Brigadeiro Carlos Antonio Napion; reformado no posto de Brigadeiro,

por decreto assinado na cidade do Rio de Janeiro em 26 de maio de 1811 sendo que a Carta Patente de sua reforma está datada após a sua morte: 19 de janeiro de 1813¹.

Carlos Julião fez algumas viagens para o Brasil, Índia e China sendo que na Índia ficou por seis anos.

A aquarela escolhida faz parte de um conjunto maior de aquarelas sob o título de *Riscos Illuminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Integra um conjunto formado por um total de 43 aquarelas coloridas, sem nenhum texto. Essas aquarelas apresentam aspectos da vida cotidiana no Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais, o universo do trabalho escravo, vendedores ambulantes, carregadores de cadeirinhas de arruar, atividades de mineração de ouro e diamantes, e, ainda, as festas populares do Rosário e de Reis, em que cada figura aparece representada minuciosamente com adereços característicos e instrumentos musicais utilizados no evento.

Para entendermos a contexto em que a mulher negra se vestiu na segunda metade do século XVIII e porque ela foi representada, foi preciso conhecer quem foi Carlos Julião, entender qual foi o contexto que permitiu a produção dessas aquarelas e porque ele priorizou a representação das roupas femininas, em especial, as roupas usadas pelas mulheres negras no conjunto de sua produção visual.

O conjunto de sua obra e a aquarela escolhida para este estudo convidou-nos também a estabelecer relações visuais e sociais entre as roupas usadas pelas negras, em festas produzidas pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, confeccionados e usados durante a segunda metade do século XVIII e as roupas usadas pelas rainhas europeias, chamados *trajes de corte*.

Para compreendermos melhor as roupas usadas pela rainha negra durante cerimônia de coroação, documentada na aquarela de Carlos Julião e por nós escolhida, foi necessário nos aprofundarmos na maneira como as mulheres brancas se vestiam: na maneira como escolheram e organizaram as diferentes roupas que se apresentavam na corte, e, em especial, nos aprofundarmos nas roupas usadas pelas mulheres francesas da segunda metade do século XVIII, que se tornaram um modelo

¹*Riscos Illuminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*

amplamente copiado por todas as cortes europeias, reproduzidas, mais ou menos fielmente no corpo das mulheres que viviam nas colônias, como foi o caso das roupas no Brasil.

Através desse estudo, foi possível compararmos as roupas usadas pelas mulheres brancas na corte francesa com as roupas usadas pelas mulheres negras, em festas produzidas pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, confeccionados e usados durante a segunda metade do século XVIII. Com o resultado dessa comparação, pudemos perceber o quanto as roupas usadas pelas rainhas e mulheres das cortes europeias desempenharam um papel importante, símbolo de *status* e como forma de comunicação de ideologias, em todo o século XVII e XVIII.

2 - As aquarelas de Carlos Julião

O conjunto de aquarelas foi preparado por Carlos Julião no período de suas viagens.

Reuniu o que encontrou de mais característico, com o provável objetivo de organizar um álbum de curiosidades. Sua obra completa é intitulada de *Notícia Sumária do Gentilismo na Ásia com Dez Riscos Iluminados / Ditos de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro Frio / Ditos de Vasos e Tecidos Peruvianos*.

É conferida às aquarelas de Carlos Julião uma data aproximada: a partir de 1776, devido uma alegoria representada na prancha I, referente a vitória dos portugueses sobre os espanhóis, na tomada do Forte de Santa Tecla a 23 de março de 1776. (anexo 1, figura 1)

As aquarelas dos *Riscos Iluminados de figurinos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro Frio* são coloridas e medem aproximadamente 38,5 X 28,0 cm.

Essas aquarelas ficaram perdidas e esquecidas até que o estudioso e colecionador Ian de Almeida Prado publicou num artigo de 11 de junho de 1946 no *O Estado de São Paulo*, referências ao álbum manuseado por ele em Paris, quando examinou a coleção de um livreiro chamado *Chadenat*, sem ter o menos conhecimento de quem era autor das aquarelas.

As aquarelas foram depois encontradas nos Estados Unidos, sendo adquiridas para a Biblioteca Nacional pelo então seu diretor Doutor Rubens Borba de Moraes, em 1947.

Encontramos nessa publicação estudos de Carlos Eugênio de Moura, que a descreve como a mais completa obra sobre os costumes brasileiros do século XVIII.

Quando observarmos essa publicação mais calmamente, percebemos que das quarenta e três aquarelas existentes (anexo 1, figuras 1 até 43), a mulher branca aparece em quatorze delas sendo representada vinte e seis vezes. A mulher negra aparece em doze aquarelas, representada trinta e nove vezes. As outras aquarelas retratam índios e índias, homens brancos e cenas de garimpo.

Comparando os trajes femininos da mulher branca e da mulher negra a diversidade é ainda maior: nos trajes da mulher branca, percebe-se, claramente, que três mulheres foram representadas vestindo trajes que eram utilizados exclusivamente no interior de suas casas, conhecidos como lava-peixe: uma espécie de roupão feminino, adequado ao trabalho na cozinha, usado pelas donas de casa, mas não pelas cozinheiras. Possui um transpasse na frente, preso por uma faixa, formando um decote em “V”, localizando-se sobre os seios, mangas amplas, anágua com barra bordada e, no caso da figura 44, lenço na cabeça para proteger-se da gordura e da poeira²(anexo 1, figuras 44, 45 e 46), treze mulheres foram representadas vestindo trajes cobertos por uma espécie de capa para as protegerem dos olhares das pessoas que caminhavam à rua (anexo 1, figuras 13, 15 à 17, 19, 21, 22 e 25), sete mulheres apresentam trajes composto de saia estampada e blusa, na maioria das vezes branca (anexo 1, figuras 7, 18 até 21 e 23) e quatro mulheres foram representadas vestindo trajes mais elaborados (anexo 1 figuras 13, 14 e 22).

Na representação da mulher negra, nenhuma delas foi representada vestindo exatamente os mesmos trajes de casa que a mulheres brancas. Dezesesseis mulheres foram também representadas vestindo trajes cobertos por uma espécie de capa para as protegerem dos olhares das pessoas que caminhavam à rua(anexo 1, figuras de 27 até 33, 35 e 39).

Duas mulheres negras foram representadas nuas da cintura para cima, com tecidos enrolados na cintura, que se assemelham aos trajes característicos de seus locais de origem, apenas vestidas da cintura para baixo (anexo 1, figura 26).

Três mulheres negras foram representadas vestindo trajes muito elaborados constituindo-se como os mais amplos e com maior número de elementos visuais de

² CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. p. 58

todas as aquarelas de Carlos Julião (anexo 1, figuras de 36até38) e foram intituladas de: *Cortejo da rainha negra na festa de Reis*, *Coroação de uma rainha negra na festa de Reis e rei e rainha negros na festa de Reis*.

Observando esse conjunto de aquarelas e comprando as roupas das mulheres brancas, com as roupas das mulheres negras, bem como a maneira com que Carlos Julião elaborou cada aquarela, percebemos que Carlos Julião representou as mulheres negras com seus trajes elaborados conferindo-lhes um maior destaque.

Aprofundando a comparação, percebemos que grande parte das mulheres está representadas acompanhadas de outras mulheres com seus trajes. Enquanto que nessas três aquarelas, Carlos Julião teve o cuidado de representar o contexto em que as mulheres negras estão inseridas, compondo a aquarela com outros personagens e elementos cênicos presentes nas cerimônias de coroação da rainha negra. Isso nos leva a crer que Carlos Julião possuía a intenção de representar detalhadamente a cerimônia de coroação de reis e rainhas negros, ou então, a festa de reis.

Como o título da aquarela escolhida para nosso estudo sugere uma *Coroação de uma rainha negra na festa de reis*, precisamos compreender um pouco mais sobre o significado destas cerimônias e o papel que as roupas usadas pelas rainhas negras desempenharam na segunda metade do século XVIII no Brasil.

3 - Quem é a Rainha Negra representada por Carlos Julião?

“A dramatização do poder é feita em todas as sociedades, com graus variáveis de complexidade e assumindo formas particulares. O espetáculo mobiliza os sentidos e evoca uma multiplicidade de significados que asseguram a eficácia na disseminação das mensagens veiculadas pelos detentores do poder e garantem as fidelidades dos governados³”.

A aquarela que escolhemos para análise, segundo o registro de Carlos Julião, encontra-se no contexto das festas de coroação do rei congo, tanto em Minas Gerais como em toda a extensão do Brasil colonial. Isso faz com que a roupa por nós escolhida pra análise caracteriza-se como um traje de corte. É um traje confeccionado para cumprir uma função muito específica: a coroação de uma rainha negra.

A coroação do rei congo no Brasil caracterizou-se como uma festa anual para relembrar um mito fundador de uma comunidade negra católica na qual era invocada a África ancestral numa versão cristianizada, representada pelo reino do Congo. A coroação se constituiu como um produto de convergência das culturas africana e portuguesa. Essa cerimônia incorporou elementos de ambas, constituindo uma nova formação cultural, no qual os símbolos ganharam novos sentidos⁴.

O Rei congo ligava-se à cristianização do reino do Congo no final do século XV, festa como o momento máximo de visibilidade. Essa festa era considerada reminiscência de ritos ligados à exaltação dos reis e chefes tribais.

As sociedades escravizadas, ao elegerem reis como forma de organização social, constituíam-se, aos olhos dos senhores, como exemplo de conversão bem sucedida, trazendo elementos da cultura africana, deixando de ser um espaço

³ SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista** - Historia da Festa de Coroação de Rei Congo. p. 36.

⁴ Idem. p. 18-19

privilegiado de construção e expressão de uma identidade da comunidade negra, para ser um momento de identificação e aproximação com a cultura portuguesa-cristã.

Na África, os reis também eram sacerdotes, sendo reverenciados como intermediários entre os homens e os deuses, eram considerados pelo povo também como sendo os próprios deuses e todos os elementos que compunham o traje dos reis, como a coroa, o cetro e o trono, assumiam características mágicas: pois esses objetos deixavam de ser objetos comuns para terem incorporado em si a própria divindade, ou a energia por ela trazida, caracterizando-se como insígnias reais que simbolizavam o poder, objetos mágicos que permitiam o intercâmbio com o além.

Se o rei simbolizava toda a sociedade, ele não pode identificar-se com nenhuma parte dela, deve estar então, ao mesmo tempo dentro e fora dessa sociedade e as roupas, objetos e adereços ocupavam e sinalizavam essa diferenciação.

Desses elementos podemos observar, claramente, na aquarela estudada, a coroa e o cetro. Sabemos que os reis medievais europeus personificam o poder político e religioso, assim sendo, possuíam um corpo natural e outro político. Foi nas monarquias orientais que os reis europeus medievais se inspiraram quando incorporaram a coroa⁵. No antigo testamento, a coroa é mencionada diversas vezes como insígnia ou símbolo de realeza⁶.

No império romano o diadema, ou a coroa de lótus, aparece como o aspecto material visível da Coroa, havendo um outro aspecto, invisível, atribuído por Deus⁷, por isso que as coroas sempre são vazadas e, geralmente, possuem sua copa com poucos ou nenhum elemento.

Em Portugal o rei não era coroado nem ungido, era aclamado. Esse ritual provém de uma tradição régia nascida no tempo da dominação espanhola em Portugal (1580 a 1640) que, depois de reconquistado, a coroa foi oferecida à Nossa Senhora da Conceição, padroeira do reino, e nunca mais foi usada por nenhum monarca. O ritual de coroação foi substituído pela cerimônia da aclamação, e a

⁵SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista** - Historia da Festa de Coroação de Rei Congo p. 29

⁶ Idem, p. 29

⁷ Idem. p. 29

coroa, em vez de adornar a cabeça dos monarcas, reis e rainhas, era depositada numa almofada junto ao trono. Nas demais cortes europeias, o ritual de coroação é composto de muita pompa, constituindo-se como fundamental no reconhecimento dos soberanos.

O cerimonial de coroação, no século XII “*incluía a unção das mãos, do peito, das costas e do braço pelo arcebispo, seguida da bênção e entrega da espada, de braceletes, da capa solene, do báculo e da imposição da coroa*”⁸. O Rosário de Nossa Senhora simbolizaria a oração, meio de despachar as petições e de Deus conceder o que pediam⁹. Possível a identificação do rosário com o “rosário de Ifá”, usado por sacerdotes africanos¹⁰.

No reinado de D. Afonso V, rei, rainha e infantes começaram a ser recebidos oficialmente, nas cidades, debaixo de um pátio confeccionado de tecido adamascado. O pátio é um objeto específico utilizado em rituais episcopais e procissões solenes com relíquias¹¹. Carlos Julião, nas três aquarelas onde registrou a Rainha Negra, coloca-as sob um pátio(anexo 1, figuras de 36até39) e, na aquarela estudada, esse pátio assemelha-se muito ao à nossa sombrinha atual.O pátio marcava o seu espaço central e teatral que, ao lado de outros objetos como o cetro, e da riqueza do traje, é um fortíssimo fator de distinção visual e social.

A partir de 1483, quando os portugueses entraram em contato com o reino do Congo, encontraram uma organização política com significativo grau de centralização e uma corte estruturada ao redor do rei, com direito ao batismo e conversão dos principais chefes congolesees ao cristianismo, adotando termos e símbolos da corte portuguesa na corte congolese.

A partir de 1490, enviados do rei do Congo permaneceram na corte portuguesa com o objetivo de aprender sua língua, os princípios do catolicismo e os costumes da sociedade cortesã¹².

⁸ HERMANN. **No reino desejado**. p. 139

⁹ Idem. p. 161

¹⁰ TINHORÃO. **Os pretos em Portugal. Uma presença silenciosa**. p. 126-127

¹¹ ALVES. **As entradas régias portuguesas**. p. 20

¹² SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista** - Historia da Festa de Coroação de Rei Congo. p. 53

Os reis portugueses enviavam uma variedade imensa de presentes como tecidos brocados (bordados a ouro ou prata), cetins, tecidos adamascados e rabos de cavalo, guarnecidos de prata que serviam como instrumento para espantar insetos voadores.

Nos primeiros duzentos anos desse contato entre os congolezes e europeus, houve o desenvolvimento de um catolicismo africano¹³. Tornando-se o Congo como a mais bem sucedida missão de conversão na África¹⁴.

Portugal desenvolveu um plano de aculturação: era permitido ao rei e à nobreza do Congo receber títulos, usar emblemas europeus e seguir as regras de etiqueta da corte portuguesa¹⁵.

Tanto em Portugal, como nos países do continente africano, a religião era fonte de poder e o poder era fonte de riqueza, permitindo o acesso tanto de portugueses como de africanos ao poder¹⁶.

Assim, podemos perceber que, muito tempo antes de os primeiros negros chegarem à costa brasileira, existia a Coroação do Rei Congo, na África, adotando elementos visuais e simbólicos das cortes europeias, como coroas, cetros e pálios bem como tecidos e joias. E, em Portugal os negros já se reuniam, sistematicamente, à sua maneira, para festejar a Virgem Maria, desde 1563.

Entre os negros africanos trazidos para o Brasil, os escravos de nível mais inferior traziam suas manifestações culturais de origem, com maior intensidade, sendo que outros procuravam e desejavam alcançar uma posição mais elevada, e, para isso, assumiam características da cultura europeia.

Para podermos entender a importância que Portugal dispensou à conversão dos negros ao cristianismo, até como forma de controle, em 1520 foi criada em Portugal, na igreja de São Domingos a Confraria dos Negros de Nossa Senhora do

¹³SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista** - Historia da Festa de Coroação de Rei Congo p. 63

¹⁴ Idem. p. 67

¹⁵ Idem. p. 76

¹⁶ Idem. p. 93

Rosário¹⁷. E, com isso, começa a ser criada uma rede de relações religiosas, sociais e políticas que, através da religião, inseriu o negro na sociedade branca. Para isso, essas confrarias e congregações começaram fazer suas escolhas de líderes, entre as comunidades de negros, sob a forma de eleição, festivamente comemorada com danças e ritmos africanos¹⁸, o que permitiu a inserção do negro no mundo colonial e até mesmo a aceitação de suas diferenças, ainda que em uma situação excepcionalmente de festa¹⁹.

Os negros eleitos assumiam posição de controle sobre seus governados, decidindo diretamente nas questões internas ao grupo ou atuando à maneira de intermediários entre estes e a sociedade branca, como elementos de reforço da ordem dominante. Essa festa representou uma válvula de escape ao negro, pois fornecia uma possibilidade de descompressão de sua dura vida cotidiana, passou a contribuir para a sua estabilidade social, reafirmando hierarquias por meio de um rito de inversão, significou a construção de uma identidade e de uma autoridade aceita pela autoridade senhorial.

“As irmandades foram elementos fundamentais no exercício de uma religiosidade colonial e barroca, caracterizada pelo culto aos santos, pelas devoções pessoais e pela pompa das procissões e festas, marcada pela grandiosidade das manifestações exteriores de fé, na qual conviviam elementos sagrados e profanos.”²⁰”

Segundo Caio Boschi, em aulas no IFAC em julho de 2006, as irmandades de negros foram as únicas instituições nas quais os negros puderam se manifestar com relativa autonomia e liberdade.

João José Reis aponta as irmandades de negros como sendo instrumento de domesticação do espírito africano, funcionando também como meio de afirmação cultural, de construção de identidades²¹.

¹⁷ SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista** – História da Festa de Coroação de Reis. p. 162

¹⁸ Idem. p. 167

¹⁹ Idem. p. 169

²⁰ Idem p.184

²¹ Idem. p. 187

Eram as qualidades pessoais, como capacidade de liderança e contemporização, que os projetavam no seio do seu grupo, ou mesmo um a bagagem cultural, como conhecimento de certas tradições e domínio de habilidades específicas, que faziam delas pessoas especialmente respeitadas²².

Existia uma reprodução, dentro da festa de coroação, da hierarquia nas cortes europeias e congolenses: rei, rainha, príncipe, princesa, alferes, mordomo e outros. E, podemos notar, não só através da aquarela escolhida, mas, através das três aquarelas que retratam Reis e Rainhas Negras a reprodução dessas festas-rituais no Brasil colônia, na segunda metade do século XVIII, diga de ser representada em três aquarelas diferentes por Carlos Julião.

Bem, sabemos agora que estas negras representadas pelo artista estudado são mulheres negras, escravas ou forras, escolhidas pela sua comunidade para representá-la durante um ano, para serem intermediárias entre os próprios negros e entre brancos e negros e que a exuberância dos seus trajes exercem uma função social e simbólica na sociedade colonial do século XVIII.

²² SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista** – História da Festa de Coroação de Reis.. p. 212

4 - Coroação de uma rainha negra na festa de Reis

Analisando cada uma das reproduções das aquarelas de Carlos Julião, o que nos chamou atenção foi a forma cuidadosa, delicada e detalhada como ele representou as estampas dos tecidos e o detalhamento das roupas usadas pelas mulheres, bem como nos pareceu que ele teve um cuidado e uma preocupação toda especial com as mulheres negras. E, por sua vez, as mulheres negras representadas como rainhas, possuem trajes com muitas roupas elaboradas. Isso nos influenciou para que escolhêssemos apenas uma aquarela para estudar mais profundamente e refletir sobre a origem dessas roupas, cores e estampas dos tecidos usados.

Optamos pela personagem central da aquarela *Coroação de uma rainha negra na festa de reis* como nossa fonte iconográfica principal, prancha XXXVII do álbum publicado pela Biblioteca Nacional (ver anexo 1, figura 37).

Com uma observação mais precisa pudemos perceber a elaboração do traje da personagem principal que, além de se destacar das demais pelas cores utilizadas e pelos desenhos dos tecidos, usa uma coroa no alto da cabeça, jóias, cetro e bastão.

A rainha negra é protegida por um guarda-sol e, comparando-a com as demais aquarelas de Carlos Julião que representa a rainha negra, é a única representada com um manto, carregados por pajens.

Carlos Julião representou a mulher negra, nesta aquarela, na posição que chamamos de três quartos, ou seja, a figura não está nem de frente nem de perfil, o que permite a visualização, quase tridimensional, da figura toda.

O que nos intriga e, de certa forma, constitui o ponto principal do nosso trabalho é porque essas negras estão tão ricamente trajadas.

A primeira pista vem dos próprios títulos das aquarelas, descritas no álbum, publicado pela Biblioteca Nacional: *Cortejo da rainha negra na festa de Reis*, *Coroação de uma rainha negra na festa de Reis* e *rei e rainha negros na festa de*

Reis: Carlos Julião retratou a mulher negra ricamente trajada para as festas produzidas e patrocinadas pela Irmandade de N. S. do Rosário.

Marina de Mello e Souza, em sua obra *Reis Negros no Brasil escravista* fornece-nos a segunda pista: o traje utilizado pelas rainhas negras são considerados símbolos de poder e identidade para a mulher negra que é coroada como rainha negra, essas roupas são consideradas símbolos de poder também para todas as mulheres negras, estendendo-se para toda a comunidade negra da época: negras e negros escravos, negras e negros pobres libertos e negras e negros ricos libertos.

Para a continuidade deste trabalho, sentimos a necessidade de estudar e analisar a aquarela original, que se encontra arquivada no departamento de Iconografia da Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, o que nos foi possível, inclusive com uma lente de aumento para poder perceber melhor todos os detalhes.

A aquarela possui ao todo oito mulheres negras sendo representadas respectivamente, da esquerda para a direita:

A primeira personagem representada da aquarela é a Rainha Negra, possuindo cerca de 8 cm de altura (incluindo sua coroa e seus sapatos), veste sapatos amarelos, com uma fivela quadrada frontal e com aplicação de folha de ouro, meias brancas, saia ampla e com volumes, confeccionada com tecido amarelo, provavelmente uma seda adamascada pelos tons que Carlos Julião usou pra retratá-la. A saia é estampada com rosas em três tons de azuis e arabescos de forma semicircular envolvendo as rosas, também em dois diferentes tons de azul, estampa muitíssimo bem elaborada, levando a crer que se trata de uma seda bordada. A blusa do vestido tem o mesmo tecido da saia, cujas mangas são ajustadas no braço até o cotovelo e a partir deste ganha uma amplidão maior, guarnecida com rendas que possuem o formato de sino (estreitas na base e amplas na extremidade). Nota-se também que a Rainha Negra usa um peitilho com terminação em “V”, de seda branco com trabalho de “*casinha-de-abelha*” (anexo 1, figura 47). Uso de espartilho em torno da cintura e parte do corpo. O decote usado é quadrado, guarnecido por rendas brancas. Manto preso às costas cor-de-rosa, bordado em fios de prata, em toda a sua extensão externa com estrelas

de seis pontas, nota-se, claramente, que o manto é forrado em toda a sua extensão interna por pele de arminho.

Como acessórios usa um adorno de pescoço confeccionado em rendas, entremeado por uma fita azul e arrematado, na altura da nuca, por uma fita cor-de-rosa; colar de três voltas de contas esféricas prateadas com um pingente formando uma espécie de cruz (só é visível na aquarela original, não conseguimos perceber esse detalhe na aquarela da publicação da Biblioteca Nacional). Dois fios de contas esféricas prateadas, atados por fitas cor-de-rosa nos dois pulsos.

Com a mão direita a Rainha Negra segura uma espécie de bastão (parecido com uma bengala) com pintura imitação de madeira e aplicação de folhas de ouro nas suas duas extremidades e com a mão esquerda segura um cetro com aplicação de folhas de ouro em toda a sua extensão.

Na cabeça usa coroa com aplicação em folhas de ouro.

A Rainha Negra possui um semblante calmo de uma negra jovem e, comparando-a com a outras negras desta e de outras aquarelas por ele produzidas, percebe-se que Carlos Julião utiliza de um modelo de rosto, mais ou menos parecido, para executar suas figuras humanas femininas.

Seguindo a Rainha Negra, duas damas de companhia: uma que segura um guarda-sol e outra que segura o manto. As roupas dessas negras parecem iguais, lembrando os trajes africanos. Seus trajes consistem em um tecido azul cobrindo os quadris e as pernas, um tecido amarelo cruzado à frente do peito e amarrado na altura do quadril apenas de um lado, seios à mostra. Usam jóias no pescoço, sendo que a primeira usa um colar de contas esféricas prateadas, com três voltas e cruzadas no peito e a outra um colar com três voltas de contas esféricas prateadas; a negra que segura o guarda-sol possui dois fios de contas esféricas prateadas, atados por fitas amarelas nos dois pulsos; ambas possuem pares de brincos com contas esféricas prateadas; um arranjo de duas penas na cor rosa à cabeça, atadas por fitas que parecem ser de seda ou de cetim, na cor amarela. Ambas estão descalças, portando duas voltas de fios de contas esféricas em ambos os tornozelos.

Elas estão seguidas por uma negra com saia de algodão branco, com estampa cor-de-rosa e azul, um tecido azul com uma borda amarela, voltada pra baixo, atado à cintura, camisa de algodão branco, amarrada à frente, mangas atadas à altura dos cotovelos por fitas rosa, possui um colar com duas voltas de contas esféricas e com um pingente de prata e outro pingente de ouro no pescoço, possui dois fios de contas esféricas prateadas, atados por fitas cor de rosa nos dois pulsos, nota-se brincos dourados em sua orelha esquerda e uma pena rosa atada por uma fita rosa na cabeça. Segura um tambor com as mãos levantadas. Possui uma espécie de botas, de cano alto, carmim nos pés.

A quinta figura também veste botas, de cano alto, carmim, saia branca com estampas azuis e amarelas, tecido azul amarrado nos quadris, camisa de algodão branco, amarrada à frente, mangas atadas à altura dos cotovelos por fitas amarelas, possui um colar com três voltas de contas esféricas e com um pingente de prata e outro pingente de ouro no pescoço. Possui dois fios de contas esféricas prateadas, atados por fitas amarelas nos dois pulsos, notamos brincos dourados em sua orelha direita e duas penas, cor-de-rosa, atada por uma fita amarela na cabeça. Segura um bastão com a mão direita e um instrumento musical parecido com um reco-reco.

A sexta figura está numa posição curiosa, com os braços levantados pra cima, parece dançar, está vestindo botas, de cano alto, carmim, saia branca com estampas azuis e rosa, o mesmo tecido estampado da quarta figura, tecido azul amarrado nos quadris, com uma borda amarela, voltada pra cima, camisa de algodão branco, amarrada à frente, mangas atadas à altura dos cotovelos por fitas cor-de-rosa, possui um colar com duas voltas de contas esféricas e com um pingente de prata no pescoço, possui dois fios de contas esféricas prateadas, atados por fitas cor de rosa nos dois pulsos, nota-se brincos dourados em sua orelha direita e duas penas azuis atadas por uma fita amarela na cabeça.

A sétima figura está também numa posição curiosa, com os braços inclinados pra frente e para a esquerda, com as mãos posicionadas na altura dos quadris e corpo um pouco inclinado pra frente, parece dançar e bater palmas, está vestindo botas, de cano alto, carmim, saia branca com estampas azuis e amarelas, o mesmo tecido estampado da quinta figura, tecido azul amarrado nos quadris, camisa de algodão

branco, amarrada à frente, mangas atadas à altura dos cotovelos por fitas cor-de-rosa, possui um colar com três voltas de contas esféricas e com um pingente de prata no pescoço, possui dois fios de contas esféricas prateadas, atados por fitas cor-de-rosa nos dois pulsos, uma pena amarela atada por uma fita amarela na cabeça.

A oitava e última figura está com uma espécie de marimba na altura do quadril suspensa por um cordão rosa preso às costas, na altura do pescoço, segura em cada uma de suas mãos dois bastões que parece estar tocando a marimba, está vestindo botas, de cano alto, carmim, saia branca com estampas listradas e onduladas, diagonais, cor-de-rosa, tecido azul amarrado nos quadris, camisa de algodão branco, mangas atadas à altura dos cotovelos, possui um colar com três voltas de contas esféricas e com um pingente de ouro no pescoço, possui dois fios de contas esféricas prateadas, atados por fitas cor-de-rosa nos dois pulsos e uma pena amarela atada por uma fita cor-de-rosa na cabeça.

Consideramos como objeto de estudo mais aprofundado, nesta aquarela, a Rainha Negra, pela exuberância e requinte de seu traje e pelo fato de estar posicionada à frente do grupo, em posição de destaque. Com essa análise e observação chama-nos a atenção, ainda mais, a composição das roupas que compõem seu traje.

Dentro do álbum de Carlos Julião, de todas as 74 mulheres representadas, entre brancas, negras e índias, esse é o traje mais elaborado e ornamentado e é ele que, a partir de agora, é o foco de nossa observação.

Por algumas questões metodológicas e conceituais, gostaríamos de considerar alguns conceitos:

“Traje” é a nomenclatura atribuída ao menor e mais específico elemento dentro da classificação sobre as roupas²³. O termo *traje* também está geralmente associado a ocasiões, situações, eventos, datas e funções específicas, como por exemplo: o traje eclesiástico, o traje militar, o traje de passeio, o traje esportivo, o traje de corte, etc. Esta nomenclatura também se destina a forma como se organiza

²³ MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa de. **O Traje Dominante: do papel social da indumentária no barroco Joanino enquanto forma expressiva de comunicação.** p. 95

visualmente a composição das diferentes peças do guarda-roupa. Portanto, o traje oferece ao seu usuário a possibilidade de se identificar, possibilitando também que outras pessoas o identifiquem.

Observando atentamente os detalhes do traje representado na aquarela de Carlos Julião, pensamos em algumas questões:

A negra representada é livre, pelo fato de estar usando sapatos ou se é uma escrava que apenas nesta ocasião veste sapatos? Sabemos que negros de pés descalços era um sinal de negro escravo. Negros alforriados logo calçavam sapatos.

Qual é a sua idade e a sua real procedência: se é do Rio de Janeiro ou se é do Serro Do Frio?

- De onde surgiu o traje usado por esta rainha negra?

Assim sendo, decidimos que o nosso problema a ser pesquisado se concentrará no traje usado pela rainha negra. Para isso, é necessário que busquemos informações e referências visuais de como as mulheres se vestiam na segunda metade do século XVIII no Brasil.

5 - O vestuário na sociedade colonial na segunda metade do século XVIII

As roupas sempre desempenharam um papel importante dentro das sociedades e, durante o século XVIII, alcança uma posição de destaque, constituindo-se como elemento de identificação e de distinção social.

Dentre várias características desta época, destacamos uma, bastante específica, proveniente do 19º concílio ecumênico, convocado pelo Papa Paulo III e realizado entre 1545 e 1563: assegurar a unidade de fé. Para isso, a Santa Sé emite numerosos decretos disciplinares, definindo que a arte deveria estar a serviço dos ritos da Igreja, através de imagens, considerada como elementos mediadores entre a humanidade e Deus. Imagens de santos, arquitetura, pintura, vestuário, jóias e ornamentos possuíam o objetivo de intensificação dos sentidos, para extasiar e maravilhar os fiéis. Por isso, acreditamos que um dos principais sentidos explorado foi o sentido da visão.

Grande parte das manifestações artísticas desse período, inclusive a composição dos trajés, contribuiu decisivamente para o maravilhamento e para o êxtase proposto pela Santa Sé.

Inseridas com decoro e teatralidade no contexto barroco, a aparição de roupas vistosas em eventos sociais, em festas religiosas promovidas pelas diversas irmandades e em eventos políticos, aconteciam pela necessidade de espetáculo onde as roupas, jóias, adereços, perfumes e postura assumiam a missão específica de demonstração de influência e poder de quem os ostentasse.

Sabemos que as roupas vestidas pelas mulheres da sociedade colonial variavam de acordo com sua classe social e com as funções que exerciam na sociedade, mas que todas elas, cada uma à sua maneira, esmerava-se, ao máximo, no ato de vestir-se.

Não era privilégio das mulheres brancas trajarem-se com luxo, “*a mulher negra também exibia, no colorido de seus trajes, na diversidade do seu vestuário, confeccionado com os tecidos mais nobres, o desejo de distinção*²⁴” .

Algumas mulheres, ao saírem às ruas, cobriam-se com capas, mantos ou mantilhas. Esse hábito, trazido diretamente da vida cotidiana da metrópole, constituiu-se como herança da composição do traje português. Chegou em Portugal por influência direta da moda espanhola no século XVII²⁵. Hábito que pode adquirir vários significados como distinção social devido à escolha da qualidade, desenhos e cores dos tecidos e rendas, bem como proteção do sol e do vento, mas também proteção do olhar indesejado (anexo 1 figuras 13, 15 a 17, 19, 21, 22, 25, 27 até 33, 35 e 39).

Podemos notar que essas capas não eram privilégios da mulher branca, aparecendo na composição do traje da mulher negra também.

O ato de vestir-se e de compor o traje com diversas peças do vestuário representou uma oportunidade de inserção da mulher negra na sociedade colonial e, também, a oportunidade de expressarem suas preferências estéticas, através da escolha das cores e estampas dos tecidos.

Muitas mulheres, brancas, pobres e negras, vestiam-se com tecidos nobres, enfeitando-se com várias joias, inclusive de coral, de ouro e de prata. Isso pode ser observado nas aquarelas de Carlos Julião: das mulheres negras representadas, praticamente todas elas aparecem portando algum adereço de joia, das mais variadas, muito mais rebuscadas e em maior quantidade que as mulheres brancas representadas no mesmo conjunto de aquarelas (anexo 1, figuras 26 até 33, 35 até 38).

A maioria dos trajes representados nas aquarelas são confeccionados com tecidos estampados. O que nos indica serem confeccionados com tecidos de algodão. Na época era muito comum a utilização de um tecido de algodão estampado conhecido como “chita”.

²⁴ MÓL. Cláudia Cristina. **Mulheres Forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica**. p. 94

²⁵ LELLO & IRMÃOS. **História do Trajo em Portugal**. Encyclopedias pela Imagem. Porto. pág. 47-48

Como a chita apareceu no Brasil em uma época em que era proibida a confecção da maioria dos tecidos?

Em 1498 quando Vasco da Gama esteve em Calcutá, a chita já existia na Índia. Conquistadores espanhóis, cerca de menos de um século depois, encontraram nas Américas do Sul e Central, tecidos de algodão estampados pelos incas e astecas, semelhantes aos tecidos encontrados na Índia. É característico encontrarmos nesses tecidos desenhos e padrões carimbados por uma ou mais matrizes, semelhantes a carimbos.

Portugal e Espanha importavam esses tecidos feitos de algodão que, mesmo com as despesas de transporte, eram muito mais baratos que as sedas francesas.

Com a revolução industrial na Inglaterra, Portugal passou a importar tecidos de algodão produzidos na Inglaterra, que chegavam ao Brasil de navio, pelo porto da cidade do Rio de Janeiro. Os tecidos eram distribuídos para regiões onde houvesse pessoas com interesse e dinheiro para consumi-los. Lembremos que na colônia ainda prevalecia a proibição imposta pela metrópole portuguesa: através dos decretos de D. Maria I, rainha de Portugal, era proibido que os colonos possuíssem teares caseiros e que fabricassem tecidos. Essa proibição possibilitou o amplo consumo dos tecidos baratos, importados da Inglaterra e da Índia, conhecidos como chitas, pelas mulheres do Brasil colonial.

Um olhar mais apurado no conjunto das aquarelas de Carlos Julião revela-nos que tanto as mulheres brancas, quanto a mulher negra, aboliram, ou ao menos diminuíram bastante, o uso das anquinhas laterais, que eram usadas pelas mulheres europeias. As mulheres do Brasil colonial optaram pelo uso das anáguas, conferindo as saia um volume circular, ou então, usavam-nas só em ocasiões muito especiais, pois em todas as aquarelas de Carlos Julião, apenas em uma delas uma mulher branca aparece com os volumes laterais.

A “condição social de uma pessoa poderia ser revelada pelas suas roupas”²⁶. As mulheres da América Portuguesa que queriam se distinguir das “*gentes da terra*”, copiavam as formas de vestir das mulheres da corte e, para distinguirem-se das

²⁶ MÓL. Cláudia Cristina. **Mulheres Forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica**. p. 98

mulheres de classes sociais inferiores, as mulheres fidalgas usavam modelos que dificultavam e inibiam seus movimentos, deixando muito bem claro de que não precisavam trabalhar.

Os tecidos que aqui chegavam, muitas vezes, recebiam o nome de seu local de origem: “baetão inglez”, “pano fino inglez”, “olanda”, “aniagem de França”, “fre de Hamburgo”, “linho de Braga”²⁷. Na segunda metade do século XVIII, duas regiões assumiram posição de destaque no comércio e na obtenção de tecidos: Minas Gerais, em especial Vila Rica, devido a extração de ouro, e o Rio de Janeiro, por ser a região onde essas matérias primas chegavam. Logo começou a desembarcar nos portos do Rio de Janeiro, capital da colônia, os melhores tecidos existentes em Portugal, Inglaterra e França:

“Os tecidos são abundantes e constam de: baetas e baetões serafinas, durantes, sarjas, camelões, duraques, buréis, droguetes, cetins, bretanhas de França, bretanhas de Hamburgo, veludo da Itália, tafetá de Castela, algodões, lonas da Rússia, Brim da Holanda, Brim de Hamburgo, pano de linho da Irlanda, pano e linho do Reino, pano de linho da Alemanha, frés de Hamburgo”²⁸.

De Portugal eram trazidos: rendas, botões de madrepérolas; alfinetes; saias de cambraia; vestes de seda, de veludo e vestes bordadas; saias de cambraia de algodão e de seda; cambraias; chitas; fios de ouro; fitas de seda²⁹. Muitos desses produtos eram destinados apenas às mulheres mais ricas, ou ainda àquelas que possuísem grande influência na sociedade. Esse sentimento de distinção social que seduziu brancas e negras, em se vestirem cada vez melhor, alimentou um amplo comércio de vestuário.

Os tecidos logo alcançavam um alto preço, pois até os tecidos mais simples eram caros, o que contribuía para que os trajés assumissem seu papel de distinção social, não só através de seu alto preço, mas também pela sua qualidade, pela sua procedência, pelas variações nas cores e tonalidades, texturas e estampas.

²⁷MÓL. Cláudia Cristina. **Mulheres Forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica**. p. 99

²⁸ Idem. p. 101

²⁹ Idem. p. 101

A valorização da aparência, penteados e roupas, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais tornaram-se tão importantes que podemos observar que atividades corriqueiras do dia-a-dia tornaram-se grandes espetáculos visuais e teatrais, onde o vestuário assumiu sua posição de destaque. Isso se tornou possível, porque, ao contrário de móveis, das pratarias e da decoração interna de templos e das repartições públicas, as roupas nunca ficavam imóveis, estáticas, paradas. As roupas, penteados e joias acompanham os movimentos dos seus usuários, assumindo os seus movimentos.

As roupas ao moverem-se adquirem formas, dobras e volumes diversos, às vezes inusitados. Os tecidos produzem sons ao se locomoverem pelas ladeiras e ruas, pelas escadas e pelos pavimentos, conferindo vida e movimento ao grande teatro das aparências, privilegiando a composição dos trajés, a valorização dos tecidos através de seu brilho, de suas texturas, de suas cores e estampas.

6 - Estudo das roupas que compõe o traje da Rainha Negra

Em todo o século XVIII, época onde a predominância do *parecer* sobre o *ser*, criaram novas formas retóricas, a valorização do espelho, do jogo do ser e do parecer ser, e também da teatralidade do cotidiano, fez com que roupa e o ato de vestir ocupassem um papel importantíssimo na sociedade dos séculos XVII e XVIII, no jogo das aparências e da linguagem. Por isso, como delimitação deste trabalho, decidimos estudar, mais profundamente o traje que a rainha negra utilizando como referência a área específica de moda e vestuário.

Juliana Emerenciano apresenta-nos um estudo de Flügel em seu livro: *A Psicologia do Vestir*, e aponta três finalidades ou funções para a roupa: enfeite, pudor e proteção. Segundo ela, Flügel é categórico em concordar com a maioria dos estudiosos na área da moda e do vestuário ao afirmar que a motivação primária para o uso das roupas foi a necessidade do homem em se enfeitar.

Flügel apresenta-nos também seu estudo sobre as *Formas de Ornamentação*. Nesse estudo aborda especificamente roupas, acessórios e possibilidades de produzir efeitos visuais, que agregam valores e significados ao traje.

É de profunda importância a utilização desse autor, como ponto de partida, associado a outros, para ampliarmos a análise comparativa e conseguiremos traçar um perfil um pouco mais amplo do traje estudado.

Flügel apresenta-nos em seus estudos sobre o vestuário duas *Formas de Ornamentação*, são elas:

1) *Formas de Ornamentação Corporal*: em que os ornamentos são aplicados diretamente sobre a pele, modificações corporais e alteração na própria pele (como a cicatrização que também recebe o nome de escarificação), tatuagem, pintura corporal (incluindo a maquiagem), mutilação e deformação.

No corpo da Rainha Negra, representado por Carlos Julião, não é claro uma interferência corporal, como cicatrizes e escarificações, podemos apenas perceber um

furo na orelha esquerda e considerar o uso do espartilho como modificação corporal para modelar a cintura.

2) *Formas de Ornamentação Externa* que compreende a aplicação de roupas e outros objetos ornamentais ao corpo, obtendo efeitos visuais variados, podendo dividir-se em:

- *Ornamentação Externa Vertical* que aumenta a estatura ou altura aparente através de ornamentos ou vestes (correntes, colares, brincos, saias, botas, sapatos, toucados, cabelos arrumados, chapéus, etc.).

Na **ornamentação externa vertical**, a coroa, o ornamento de pescoço de rendas e fitas, a utilização de peitilho em forma de “V”, o cetro, o bastão, o manto e os sapatos de salto contribuem para o aumento da altura da figura.

- *Ornamentação Externa Dimensional* que aumenta aparentemente através do uso de saia com volumes, cauda, enchimentos, armações, anáguas, anquinhas.

Na **ornamentação externa dimensional**, o decote quadrado, as mangas justas nas bases (na altura dos cotovelos), mais largas na extremidade abrem-se em forma de sino. O volume lateral da saia e a amplidão do manto contribuem para o aumento lateral da silhueta.

- *Ornamentação Direcional*: realça os movimentos do corpo e a direção que ele avança através do espaço, são observados através da inércia do traje ou com a

ação do vento. A maioria das ornamentações externas verticais podem se transformar em direcional quando o corpo se movimenta.

Na **ornamentação direcional**, a escolha do decote confere uma graciosidade velada ao colo, a escolha das mangas com terminação em sino, proporciona a visualização de parte dos braços e a escolha do comprimento da saia permite que vejamos os pés e parte das meias brancas, enquanto que o uso de espartilho, manto longo, impede a plena movimentação da figura, pode-se perceber que a saia ganha dobras (através do degrade de tons de amarelo que Carlos Julião utiliza) o que sugere que a saia possui um movimento próprio quando a Rainha Negra se locomove. O franzido das rendas da manga também sugere movimento.

- *Ornamentação Externa Circular* que assume a forma de anel e chama a atenção para os contornos curvos do corpo, como golas, punhos e cinturas.

- *Ornamentação Externa Local* que realça determinadas partes do corpo ou atrai a atenção para uma parte específica utilizando pequenos adornos como pedras preciosas, pérolas, pequenos broches, pentes e jóias nos cabelos.

Na **ornamentação externa local**, o traje usado pela Rainha Negra possui a coroa, o ornamento de pescoço, o decote quadrado que acentua o colo, o peitilho elaborado, as mangas com terminação em renda, a estampa elaborada da saia, os fios de contas esféricas prateada nos pulsos e no colo, os sapatos com fivela de ouro.

- *Ornamentação Externa Sartória* constitui-se no embelezamento dos trajes já existentes podendo ser identificado com o que hoje chamamos de customização que

é uma forma de diferenciar o traje com objetos e interferências pessoas usando técnicas e materiais variados.

Na **ornamentação externa sartória**, podemos identificar, no traje da Rainha Negra, o bordado com fios de prata em toda a extensão do manto, o decote quadrado e as mangas adornadas por finas rendas e o peitilho confeccionado em “casinha-de-abelha” (anexo 1, figura 47).

Flügel permite-nos entrar no campo da comunicação visual e para isso adotamos as referências de Gilda de Mello e Souza apresentada em sua obra *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*, que nostrará novos elementos para análise.

Seu estudo apresentado no capítulo 1 - *A Moda como Arte*, traz a referência de *Cunnington* que pensou a moda como arte autônoma e, para isso, buscou na arte conceitos para resolver os problemas referentes ao vestuário, conforme ela aponta:

... para julgarmos a vestimenta também podemos escolher um ângulo especialmente artístico. Deste ponto de vista, os principais aspectos da vestimenta seriam a forma, a cor, o tecido e a mobilidade; da conjunção dos quatro componentes nasceria a obra de arte, embora cada um deles pudesse ser focalizado isoladamente, com seus problemas e soluções³⁰.

Dentro desta proposta de *Cunnington* e apresentada por Gilda de Mello e Souza³¹ podemos analisar o traje de coroação usado pela rainha negra nos aspectos de forma e estrutura, cor, tecido, mobilidade e comprimento.

O traje que estudamos assume a forma, em sua estrutura de “X”, ou seja: possui um volume em forma de “V” do busto até a cintura, proporcionado pelo uso do decote quadrado, que amplia a silhueta horizontalmente para as laterais; pelo uso

³⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas - A moda no século dezenove*. p. 42

³¹ Idem. p.42- 44

do espartilho que afina a cintura como se fosse a ponta do “V” e a amplidão da saia que amplia a silhueta horizontalmente para as laterais.

Quanto ao eixo, o traje assume a proporção de um eixo composto e curvo, composto pela diversidade de formas que o traje possui espartilho com formato em “V”, manto com formato curvo, mangas com formato de sino e em camadas, saia com formato em sino, o que favorece a silhueta em “S”, ou seja: o volume do manto, das mangas e das saias, deslizam de maneira circular pelo corpo.

Sabemos que as cores podem aumentar ou diminuir o peso aparente e o tamanho de uma região. O traje estudado apresenta cores claras que diminui seu peso e aumenta a sua altura, favorecendo sua visualidade. O traje não possui áreas de evidentes destaques, assume uma harmonia cromática, apenas interrompida pelos tons de azul das estampas do vestido e pelos bordados prateados do manto.

A cor pode afetar o tom emocional na vestimenta toda, pois as cores possuem significados simbólicos e podem atrair ou repelir nossos sentimentos.

Notamos em pinturas realizadas entre os períodos renascentistas e barroco que, geralmente Maria, mãe de Jesus possui o manto azul, que numa linguagem simbólica representa o domínio do céu e da suavidade e sua túnica geralmente assume a cor rosa, que geralmente é atribuída à doçura e à maternidade. Podemos associar o significado da túnica de Maria, mãe de Jesus, com o manto da rainha negra, “mãe” dos negros.

A rainha negra assumiu muitas vezes o papel simbólico de mãe do seu grupo, por um período pré-determinado, que variou segundo as relações sociais do seu próprio grupo.

As estampas estão dispostas no vestido de forma diagonal e curva, o que conduz nosso olhar numa determinada direção, da direita para a esquerda, por meio de ângulos formados pelos coloridos motivos florais estampados. Essa disposição também nos oferece uma sensação de ilusão de ótica. As linhas diagonais e curvas das estampas aumentam a largura da saia.

Ainda sobre as estampas da saia, podemos fazer uma associação que podemos fazer é nos desenhos da saia da rainha negra: são rosas. As rosas são as flores de maior simbolismo na cultura ocidental, uma flor muito consagrada à várias deusas da mitologia: símbolo de Afrodite/Vênus, pois, de acordo com o mito grego, Afrodite quando nasceu das espumas do mar, as espumas tornaram forma de uma rosa branca, símbolo da pureza e da inocência. Outro mito nos mostra que quando Afrodite viu Adônis ferido, ao vê-lo pairando sobre a morte, a deusa decidiu socorrê-lo e se picou num espinho, e o seu sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas. Para os romanos, as rosas eram criação de Flora, deusa da primavera e das flores, quando uma de suas ninfas morreu, Flora a transformou em flor e pediu ajuda aos outros deuses: Apolo deu a vida, Baco o néctar, Pomona o fruto. As abelhas se atraíram pela flor e quando Cupido atirou suas flechas, para espantá-las, se transformaram em espinhos. Na tradição hindu, a deusa Lakshmi, a deusa do amor, nasceu de uma rosa. Simbolismo da pureza, inocência, beleza, perfeição em todos os sentidos, na Idade Média foi adotada pelo cristianismo para representar Maria, símbolo de pureza.

Nossa fonte primária de trabalho é uma aquarela bidimensional. É uma representação gráfica de um objeto tridimensional, o que nos impossibilita observar os efeitos de luminosidade proporcionada pelo colorido e pela disposição que as fibras assumem na confecção do tecido.

Não conseguimos perceber se os materiais mais ásperos empregados nas partes do traje menos aparente interferem na sua visualidade ou se os materiais finos empregados em algumas regiões do traje interferem na sua aparência.

Pelos tons escolhidos por Carlos Julião, presume-se que os tecidos do manto e do vestido são mais encorpados e os tecidos usados nas rendas da manga e nas rendas do decote são mais leves.

Pela regularidade com que os desenhos presentes na saia estão dispostos acreditamos que sejam estampas e os desenhos do manto e do corpete sejam bordados.

Quanto à mobilidade e comprimento percebemos que o traje privilegia a imobilidade, evidenciado pelo uso do manto, que na representação de Carlos Julião é carregado por uma negra.

Percebemos a preocupação para não se mostrar as junções das partes da roupa como mangas e cavas. Percebemos também a preocupação em não mostrar determinadas partes do corpo como as juntas superiores como ombro, cotovelo e pulso, e as juntas inferiores como joelhos e tornozelos.

Uma vez realizado o estudo formal do traje nos perguntamos: de onde vieram as referências visuais para um traje tão elaborado?

Lembrando que foi realizado o conjunto de aquarelas de Carlos por volta de 1776, delimitamos como nosso período histórico, a segunda metade do século XVIII e, para isso, recorreremos à história da moda em Portugal deste período uma vez que tudo o que existia na América portuguesa procedia da metrópole e de outras regiões da Europa.

7 - A influência francesa na roupa, na maquiagem, nos penteados e no comportamento

A influência da moda francesa, não só se manteve, mas se acentuou³² em Portugal, durante toda a segunda metade do século XVIII. Isso aconteceu porque D. João V desejou fazer da corte portuguesa um reflexo da corte francesa de Luiz XIV. Importou suas próprias perucas e suas *chemises*.

No século XVII e XVIII,

“as aparições régias eram importantes e como elas eram regulamentadas e administradas devido à necessidade que uns tinham de se dar a ver e que os outros tinham de os admirar, organizando-se, por via desta etiqueta, que era também uma necessidade de espetáculo”³³.

Assim sendo, D. Maria Ana Josefa de Habsburgo, proveniente da Áustria, esposa consorte do Rei D. João V, tornou-se regente entre 1716 e 1750, torna-se nossa referência para estudarmos o traje de corte, usado pelos membros da nobreza.

Durante todo o século XVI a influência de moda e de costumes, na corte portuguesa foi a cultura espanhola.

A partir do século XVII a influência francesa se intensifica e se estende por todo o século XVIII. Neste período a linguagem corporal ganha sua maior expressividade em suas manifestações, constitui-se regras rígidas e formais de etiqueta, a curva e a contracurva são eleitas como formas predominantes na linguagem visual e corporal; na expressão coreográfica e não verbal, o lenço e o leque, são inseridos nesse jogo de aparências como elementos operacionais de comunicação.

³² LELLO & IRMÃOS. **História do Trajo em Portugal**. Encyclopedia pela Imagem. Porto 46.

³³ SILVA, Alberto Júlio. **Modelos e Modas** – traje em Portugal nos séculos XVII e XVIII – Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas – Porto, 1993.

O traje feminino português seguiu, mais ou menos, a moda francesa, mas, no que se refere aos cabelos, foi introduzido novos penteados. Um deles denominado *à allemôa* foi trazido para Portugal pela rainha D. Maria Anna da Áustria, enfeitando de plumas e fitas amarelas sua cabeça real³⁴.

Em Portugal, as armações usadas para dar volume às saias, que na França eram chamadas de *painers*, eram chamadas de *bambolins* (anexo 1, figuras 48 até 50). Usava-se uma anágua por cima, que era chamada de *polheira*, (anexo 1, figura 51). O espartilho era denominado de *justilho* (anexo 1, figuras 52 e 53).

“Quando as damas não vestiam à franceza ou de redingote dizia-se que andavam de fedondo, traço tido como pouco decente”³⁵.

As mangas conhecidas como mangas *pagode*, foi um detalhe efêmero no traje português (ver anexo 1 figura 54 e 55).

Os decotes tomaram uma proporção exagerada e,

“foi preciso que um dia Frei João de São José Queiroz, que se tornaria Bispo do Grão-Pará, sendo recebido pela rainha D. Marianna Victória, lhe lançasse um lenço sobre os ombros nus, (...) para que os lenços cruzados pegassem como moda e o peito de ocultasse durante algum tempo”³⁶.

Enquanto que o ato de mostrar os pés continuou ser um sinal indecoroso.

Esse é um período onde percebemos a preocupação do Marquês de Pombal em nacionalizar o vestuário. Por isso, os trajes portugueses foram confeccionados com tecidos mais grosseiros que os tecidos franceses, sendo eles: o *briche*, a *saragoça*, o *crespo* de Lamego, e o *sorobeque* de Vizeu. Essa nacionalização não durou muito tempo e as sedas francesas e milanesas e as da Real Fábrica, as rendas, os bordados foram reintroduzidos no traje português.

³⁴ LELLO & IRMÃOS. *História do Traço em Portugal*. Enciclopedia pela Imagem. Porto. p.46.

³⁵ Idem. p. 47.

³⁶ Idem. p. 47.

Como constatamos, o traje de corte português permaneceu muito semelhante ao traje de corte francês, em toda a sua constituição formal e estética.

Os modelos dos trajes franceses eram divulgados por toda a Europa através das *Pandoras*³⁷: que eram bonecas executadas todos os anos por modistas de Paris com réplicas dos trajes, adereços e penteados. Com o objetivo de divulgar, por toda a Europa os modelos franceses. Rose Bertin, modista de Maria Antonieta, usava-as, com muito sucesso.

Leonard era o cabeleireiro francês mais famoso e Marrafi foi o cabeleireiro mais famoso de Portugal. Um penteado seu foi batizado com seu nome: *a marrafa*.

Durante o período estudado, descobrimos que as rainhas, homens e mulheres nobres e cortesãos adornavam seus rostos, cada um à sua maneira, com pequenos discos de tafetá negro. Esses discos de tecido procuravam imitar pintas naturais e, conforme sua localização no rosto, transmitia diferentes significados³⁸.

E, por falar em tecido,

“devido à pouca qualidade dos têxteis, importava-se uma variedade de tecidos de outras regiões, como as sedas provenientes da França; lã proveniente da Inglaterra, e do comércio com o Oriente, traziam-se diversas mercadorias além de tecidos como sedas, madrasto e algodão. Dessa forma, o contato com tais países gerava a adoção dos padrões estrangeiros. A mulher lisboeta vestia-se com tecidos do Oriente e do Ocidente, enfeitava-se com coifas de ouro e toucados de todo gênero”³⁹.

Devido à revolução industrial, a Inglaterra conseguia produzir tecidos com um preço menor, garantindo e aumentando a qualidade dos tecidos, tornando-se assim a principal fornecedora de tecidos para Portugal. Os tecidos ingleses, seguido pelos tecidos holandeses e italianos eram os preferidos pelos portugueses⁴⁰.

Vestir-se em Portugal era, como em toda a Europa, um fator de extrema importância social. O vestuário distinguia as classes sociais e era supervisionado por

³⁷ PEREIRA, José Fernandes e Paulo Pereira. **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. p. 491.

³⁸ ENCYCLOPEDIA PELA IMAGEM. **História do Trajo em Portugal**. p. 47

³⁹ MÓL. Cláudia Cristina. **Mulheres Forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica**. p. 97

⁴⁰ Idem. p. 101

leis para tentar impedir que classes mais inferiores vestissem-se com o mesmo luxo dos mais nobres. Um exemplo disso ocorreu em 1486 quando D. João II promulgou uma lei proibindo o uso de sedas, brocados, borlados e canutilhos a todas as classes sociais e para os mais inferiores, em 1535, proibiu o uso de sedas, veludos, brocados e telas de ouro e prata.

As regras cortesãs francesas definiram cerca de onze modelos de vestidos de corte que influenciaram todo modo de vestir europeu. Por decorrência da Revolução Francesa, não chegou, em Portugal, todos os modelos. Os vestidos *à Robe à la polonaise* (anexo 1, imagens 56 e 57) e o *Circassienne* (anexo 1, imagem 60) foram dois exemplos.

Analizamos, até agora, o traje usado pela rainha negra e comparando-o com os trajes usados pelas mulheres comuns, representadas nas aquarelas de Carlos Julião, o que nos permitiu concluir que o traje usado pela rainha negra constitui-se num conjunto de roupas com finalidades muito específicas e possui referências nos trajes de corte portugueses. Ao levar consideração a data aproximada das aquarelas de Carlos Julião, escolhemos a rainha D. Maria I para representar o modelo de traje de corte português.

Maria Francisca Isabel Josefa Antônia Gertrudes Rita Joana nasceu em 17 de dezembro de 1734, tornou-se rainha de Portugal de 24 de Março de 1777 a 10 de fevereiro de 1792, quando foi interdita por sua doença, deixando a Regência para seu filho. D. João VI, morrendo em 20 de Março de 1816.

Em pesquisas iconográficas, encontramos uma pintura de Francisco Vieira Lusitano, executada cerca de 1753, portanto enquanto D. Maria I ainda era infanta. Sendo um retrato oficial, ela encontra-se com roupas que certamente constituem-se como modelo de traje de corte. Como todas as pesquisas bibliográficas realizadas sobre o vestuário de corte português, encontramos a unanimidade de referências do traje de corte francês, então decidimos estudar, diretamente, o traje predominante utilizado na corte francesa no período que vai de 1770, data do casamento da arquiduquesa austríaca Maria Antonieta com o infante Luiz XVI, futuro rei da França, pela proximidade com a produção das aquarelas de Carlos Julião.

“Basta observar em pormenor como passam os nossos dias: De manhã, quantas discussões com os artesãos e os mercantes para a escolha do penteado. Quantos cuidados para obter o que há de novo, de melhor gosto e para não ser antecipado por uma moda! Vem depois o trabalho enorme de uma toilette executada com toda a atenção exigida pela necessidade de um bom arranjo.”

Madame de Staël

Constatamos que a França além de representar o modelo de imitação e de decoro na confecção e no uso dos trajes e na moda em geral, incluindo penteados, jóias e maquiagens, representa também modelo para a política, para o modo de falar, de andar e de dançar, na criação e no uso de perfumes. Foi na França que foi criada a água de colônia.

Serviu de modelo para todas as cortes europeias da segunda metade do século XVIII “ditando” instrumentos de representação do status social e cultural através de rígidas regras de etiqueta e de vestuário.

Comparamos visualmente o traje usado pela rainha negra, percebemos que o traje é semelhante com o traje de corte utilizado pela rainha de Portugal D. Maria I e com os trajes de corte utilizados pela rainha da França, Maria Antonieta, decidimos estudar o traje de corte francês que, ao que parece, este traje foi o modelo de roupa, referência para todas as cortes da segunda metade do século XVII e XVIII.

Portanto, destacamos aqui apenas as características do *traje de corte* francês: composição indumentária usada em torno da corte do Palácio de Versalhes.

A escolha do traje de corte francês se deu por dois motivos: devido à incontestável liderança da corte francesa no modo de vida europeu desde o reinado de Luís XIV e pelo fato das leis da moda e do vestuário serem “ditadas” pela nobreza francesa nos séculos XVII e XVIII, copiadas pela burguesia e, na medida do possível, adaptadas por aqueles que queriam parecer nobres ou burgueses.

O uso da moda, do vestuário e da roupa foi tão disseminados na corte francesa que foram criadas muitas variações do vestido de corte, entre eles destacamos:

- *Robe à la française*: foi criado por volta de 1720 a partir de adaptações do *vestido volante*. Possui duas séries de pregas fêmeas duplas são mantidas a partir da cava e continuam a dar amplitude à saia do vestido, terminando em cauda. Possui um corpete justo preso lateralmente, triângulo de tecido guarnecida de seda padronada ou rendada que disfarça o corpete que, poderia ser substituído por laços distribuídos em camadas de tamanhos diferentes, produzindo um efeito de cascatas decrescentes. O vestido abre-se amplamente sobre a anágua, mais ou menos enfeitada. Fitas, debruns ou passamanarias debrua toda a frente, percorrendo a volta do decote e descendo até a barra da bainha. A manga lisa, em *pagode*, encaixa-se no cotovelo e é terminada por vários babados de onde sai o punho confeccionado por babados de renda com duas ou três carreiras de altura decrescente. Esse modelo de vestido foi amplamente adotado por todas as mulheres, variando apenas o uso dos tecidos: sedas estampadas ou lisas, linhos estampados, algodão com estampas impressas por carimbos. Foi usado, pela primeira vez em Lyon, em 1755, pela princesa do Piemonte, irmã de Luís XVI (anexo 1, figuras 58 e 59).⁴¹
- *Robe à la polonaise*: foi criado por volta de 1722, que coincide com a divisão do antigo reinado de Augusto III. Sua principal característica era ser afivelado em cima sobre o busto, abrir-se ligeiramente sobre a saia de baixo e ser repuxado atrás dos quadris por três painéis de tecido arredondado, curtos nos lados e mais compridos atrás, formando uma cauda, ou inversamente, por cordões externos ou internos. As mangas eram lisas e encaixavam-se no cotovelo numa espécie de punho de gaze ou de tecido, numa forma conhecida como

⁴¹ BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente** – das origens aos nossos dias. p. 274

en sabot (encaixada no cotovelo). A cava do vestido geralmente era debruada por uma gargantilha rígida chamada de “*arquiduquesa*”. Esse vestido é justo nas costas e desenhava uma silhueta desenvolta e compacta e destronou rapidamente o *Robe à la française* assumindo uma posição de traje padrão (anexo 1, figuras 56 e 57).⁴²

- *Robe à l’anglaise*: foi criado por volta de 1765 através de uma maior flexibilização nos corseletes, através de costuras encurvadas nas linhas da cintura, mas continuando a ser um corpete de barbatanas bem justo que termina em ponta nas costas e, às vezes, se fecha com duas peças cortadas em colete chamadas *compadres*. A amplitude da saia armada com pequenas pregas é jogada para trás sobre um falso traseiro (anexo 1, figura 61 e 62).⁴³
- *Robe Circassienne*: Esse traje também conhecido como *à circassiana*, é uma variação do *Robe à la polonaise* diferenciando-se pela manga curta, liberando a manga da blusa de baixo, chamada de *soubreveste*. Usado sobre um corpete de mangas compridas e uma anágua, o *levantine* que é uma espécie de peliça debruada de pele de arminho ((anexo 1, imagem 60))⁴⁴.
- *Chemise à la reine*: Também conhecido como *gaule* ou robe à l’enfantou à la créole. Por volta de 1778 e 1779, caíram no gosto da corte francesa. A própria rainha Maria Antonieta foi retratada pela pintora da corte, Mme. Vigée-Lebrun e exposta no Salão de 1783 em que a rainha usava um chapéu de palha e vestia um vestido de musselina branca. Era vestido pela cabeça ou pelos pés. Não possuía cauda. Era usado com um corpete leve ou até mesmo sem corpete.

⁴²BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**– das origens aos nossos dias. p. 274

⁴³ Idem. p. 270

⁴⁴ Idem. p. 274-75

Cinturado por uma echarpe, era feito geralmente em gaze de seda sobre um fundo de tafetá ou musselina (anexo 1, figura 63)⁴⁵.

- Robe inspirée de la reudingote masculine (Robe imitado do redingote masculino): vestidos abotoados na frente decote rebatido, copiados do traje masculino importado da Inglaterra. Esse vestido possuía diversas variantes (anexo 1, figura 64 e 65)⁴⁶.
- Vestidos *à la créole*, em forma de *chemise* e com um cinto largo. Na época dizia-se que reproduzia os vestidos das damas francesas da América. Acredita-se que surgiram num *balé de créoles*, ocorrido num teatro de feira. Eram usados sob um *caraco*, conhecido também como *pet em l'air*, que lembrava um casaco usado pelos camponeses: tinha sido uma parte de cima de paletó à francesa cortada na altura dos bolsos que as burguesas que viviam em Nantes haviam usado, dizem, por ocasião da passagem do duque d'Aiguillon⁴⁷ (anexo 1, figura 63).
- A partir de 1775 os vestidos de corte assumiram novas modificações: foram criados modelos *à levita*, influenciado pelo teatro e nos trajes criados pra a apresentação de *Athalie* no *Théâtre Française* copiado no traje sacerdotal judaico. Este vestido reto, com colarinho em xale e plissado atrás, era preso apenas na cintura por uma faixa frouxa, Maria Antonieta contribuiu para sua difusão adotando-o durante a sua primeira gravidez em 1778⁴⁸ (anexo 1, figura 66).
- Entre as modificações produzidas podemos notar os vestidos *à levantina*, *à sultana* e *à turca*. Essas modificações foram criadas por diferentes motivos, dentre eles, motivos políticos, como o

⁴⁵BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**– das origens aos nossos dias. p. 275

⁴⁶Idem. p. 271

⁴⁷ Idem. p. 275

⁴⁸ Idem. p. 274

desmembramento da Polônia e da Turquia, pelas entradas solenes de embaixadores turcos, visitas de mulheres de embaixadores exibindo trajes orientais⁴⁹ (anexo 1, figuras 67 e 68).

A França conferiu à moda tamanha importância chegando a criar, durante o reinado de Luiz XIV, o “*árbitro da elegância*”, ou seja, o “*ministro da moda*” com funções específicas de assessorar as figuras centrais da nobreza, o rei e a rainha em especial, pois estes personificavam os padrões estéticos de beleza e vestuário do século XVIII. Também representavam as figuras centrais no jogo retórico e teatral da sociedade de corte, onde cotidianamente, dentro da rígida etiqueta de Versalhes, o traje assume o status de predominância do poder, intervindo, diretamente, na encenação e na representação pública do poder. (anexo 1, figura 69)

Vestir-se, no século XVIII, exigia um longo e paciente trabalho. As mulheres da corte possuíam várias damas para ajudá-las nesta tarefa.

O vestuário feminino, francês, do século XVIII era uma harmoniosa fusão da moda italiana, derivada dos trajes teatrais de colombina, por exemplo, e da própria moda francesa⁵⁰ (anexo 1, figura 70).

Reconstituindo o vestuário da mulher de corte na segunda metade do século XVIII, encontramos o traje chamado de *grand habit de cour*, (anexo 1, figuras 71 até 77) usado na corte francesa, principalmente em Versalhes. Esse traje proporcionava um novo ideal de decoro: proporcionar um efeito geral de rigidez, dignidade e seriedade,⁵¹ utilizando tecidos ricos e suntuosos.

O grand habit de cour era constituído de:

- I. A *chemise*: (anexo 1, figura 77) uma espécie de túnica larga, parecida com as camisolas atuais. Seu comprimento estende-se até os pés. Na grande maioria das vezes confeccionada na cor branca. O uso de roupas íntimas brancas sugere higiene e, por ser considerada uma segunda pele, absorvia a transpiração sendo

⁴⁹ BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente* – das origens aos nossos dias. p. 271

⁵⁰ CONTINI, Mila. *A Moda - 5000 anos de elegância*. p. 183.

⁵¹ LEVER, James. *A Roupas e a Moda uma história concisa*. p. 127.

considerada benéfica à saúde, ocupando o lugar d'água⁵². A *chemise* era valorizada com rendas também brancas que evocavam higiene e saúde, representando grande importância enquanto índice de riqueza, constituindo-se como o produto têxtil mais caro da época.

II. Os *enchimentos* (anexo 1, figuras 48, 49 e 50) que ampliarão, cada uma à sua maneira, o volume das saias:

II.I. As *armações* são as estruturas que conferem às saias o volume e amplitude característicos. Na França ganha o nome de *panier*, 'cesta' em francês. pois lembrava os cestos de aves vendidos nas feiras. Sua origem permanece muito obscura: pode ter surgido na Inglaterra por volta de 1714 onde era conhecido como *hooppetitcoat*; em Paris parece ter surgido nos figurinos teatrais ou de simples capricho de vaidade por volta de 1715. Ainda pode ter surgido na Alemanha. As primeiras armações constituíam-se em saias de morim engomado descendo até a metade das pernas. Eram usados pelas atrizes para acolchoar a sua roupa de cima e um artifício usado para afinar a cintura⁵³. Com o tempo, tornou-se uma anágua com três aros de barbatanas horizontais: consistiam em arcos, um sobre o outro, unidos entre si com uma faixa de tecido ou por uma tela encerada, dando maior mobilidade para os arcos. O arco mais baixo costumava ter de 5 a 6 metros de circunferência e o de cima, 3 metros⁵⁴; preso no alto por um círculo de tecido da medida exata da cintura, que rodeavam o corpo conferindo à parte de baixo o traje uma forma arredondada. Por volta de 1725, passa a ser mais arredondado na parte de cima e guarnecido com cinco fileiras de lâminas de aço: a de cima com o nome de *traquenard*. De 1725 a 1730 o *panier* exibe a forma de um sino oval, atingindo até 3,6 metros de circunferência, sustentado por pequenas lâminas de aço ou barbatanas. Houve *paniers* de todo tipo: *à gueridon*, em forma de funil; *à coupole*, arredondados na parte de cima: *à bourrelets*, abrindo-se em vaso na barra da saia, *à gondoles*, que faziam com que as mulheres

⁵² DUBY, Georges & Michelle Perrot. **História das Mulheres - do Renascimento à Idade Moderna**. p 77.

⁵³ BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente** – das origens aos nossos dias. p. 263

⁵⁴ KÖLLER, Carl. **História do Vestuário**. p. 418.

parecessem “carregadoras de água”; *à coudes*, oferecendo aos cotovelos pontos de apoio na altura dos quadris. Houve também os *paniers jansenitas* e *molinistas*, batizados de acordo com as querelas religiosas da época. Apesar de seu desconforto o panier teve amplo sucesso durante o reinado de Luiz XV. Foi modificado por volta de 1730, foi comprimido na frente por correias internas e, a partir de 1750, foi separado em duas partes: feito de morim resistente sobre semicírculos de juncos ou barbatanas pendurados numa faixa de cintura e afastados por outras tiras. Esse duplo panier tinha a vantagem de poder ser erguido por debaixo dos braços. Foram amplamente usados durante o reinado de Luis XVI⁵⁵ conhecidas também por anquinhas.

II.II. As *anquinhas* geralmente formada por três semicírculos, acopladas do lado esquerdo e direito da cintura. Foram reintroduzidas na corte francesa por Maria Antonieta, logo após seu marido subir ao trono em 1774 que conferiu-lhe um aspecto novo: prolongava-se apenas para os lados; na frente e nas costas eram o mais reta possível⁵⁶.

II.III. A *crinolina*, introduzida pelas atrizes da comédia italiana, era formada por três a cinco círculos redondos sobrepostos, costurados a uma saia de tecido feito de crina de cavalo (por isso seu nome). Os círculos que, a princípio, eram redondos transformaram-se em ovais.

III. Por cima desses enchimentos eram usadas *anáguas*, também chamada *le jupon*, com tamanho variável, feita geralmente de algodão.

IV. O *espartilho* (anexo 1, figura 78) era usado para dar forma ao corpo. Possuía uma ponta frontal, guarnecido por barbatanas para estruturar sua forma acinturada e “obrigar” o corpo a aderir a forma e a medida desejada. Comprimia os seios, de forma a salientá-los para cima para que parecessem sempre prestes a escapar do decote. Seu avesso é bastante grosseiro, geralmente

⁵⁵ BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente** – das origens aos nossos dias. p. 264

⁵⁶ KÖLLER, Carl. **História do Vestuário**. p. 441

de algodão cru pespontado. O lado direito, ao contrário, é de tecido macio, adamascado, de cetim, de brocado de seda ou de seda bordada.

Alguns artesãos criaram espartilhos que foram considerados, em sua época, verdadeiras obras de arte e de poesia: como o espartilho feminino de *faille* rosa, debruado de couro branco, reforçado por hastes de junco⁵⁷.

O espartilho constituiu, desde o século XVI, um sinal de superioridade: marcava o prestígio da classe dirigente, por dificultar o movimento e a mobilidade de quem os usasse. O corpo era dissimulado sob esta peça do vestuário, simbolizando um corpo estilizado, marcando a necessidade de diferenciação entre as mulheres da corte, que envergavam seus espartilhos apertadíssimos, em detrimento com as mulheres do povo, que devido às suas necessidades de trabalho, eram impedidas de usar esta peça de roupa⁵⁸.

Roupas que compunham o traje de corte, após o traje íntimo:

- V. O **corpete** (anexo 1, figuras 52, 53, 80 até 85) rígido era vestido por cima do espartilho e acompanhava o aumento das proporções do decote, cujo efeito sensual segundo Hollander⁵⁹, foi a imitação das formas e do efeito das armaduras dos cavaleiros. Era unido por cordões na parte traseira, o que exigia sempre ajuda de serviçais domésticos. Era bastante apertado, guarnecido com inúmeras rendas, fitas e aplicação de pedras preciosas e pérolas. Possuía uma franja que era costurada no meio do decote redondo até as espátulas e amplo sobre os seios.
- VI. O **peitilho** (anexo 1, figuras 86 até 88) que era costurado sobre o corpete, consistia num triângulo com um dos vértices voltado pra baixo, geralmente de tecido nobre, seda, adamascado, brocado ou tafetá, guarnecido com inúmeras rendas, fitas e aplicação de pedras preciosas, pérolas e joias.

⁵⁷ FONTANEL, Béatrice. **Sutiãs e Espartilhos uma história de sedução**. p. 38-39.

⁵⁸ Idem. p. 39.

⁵⁹ HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas**. p. 67.

Na base do corpete, costurava-se a saia da sobreveste, erguida lateralmente para aumentar ainda mais o volume das anquinhas que também eram laterais. A silhueta do traje tornava-se elíptica ao invés de circular, como eram constituídas até aproximadamente a metade do século XVIII.

O corpete possuía sua ponta voltada para frente, tornado rígido pelas hastes feitas com barbatanas de baleia. Em sua estrutura, fixavam-se pregas que saíam das costas, na altura do pescoço; estas desciam a reunir-se sobre a saia, conhecidas como “*prega de Watteau*”(anexo 1 figuras 89 e 90): era também conhecida como *sack* ou *sacque*, que desciam do decote do pescoço, descendo livremente pelo corpo, juntando-se às pregas do vestido, descendo pela cintura e chegando até os pés, produzindo um efeito leve de cauda e de maior amplitude.

Podemos observar a influência das artes plásticas no vestuário através da obra de Antoine Watteau, um pintor francês que realizou muitas pinturas e desenhos dentre eles, destacamos as tapeçarias que cobriram as paredes de Versalhes. Suas pinturas em tela e seus desenhos influenciaram o traje feminino, constituindo-se como um forte modelo a ser seguido por toda a França. Quando as pregas que representava eram duplas ou triplas recebiam o nome de *sackback*.

As mangas, chamadas de *mangas pagode*, (anexo 1, figuras 54 e 55) tinham pregas verticais que se ajustavam à forma do braço; eram compridas até a altura do cotovelo, sendo suficientemente larga para que a manga da *chemise* ficasse bem visível, com seus babados de renda ou então substituídos por babados separados que eram costurados separadamente, de onde pendiam tufo das mais finas rendas. Os babados eram duplos ou triplos, sendo os de cima um pouco mais curtos para deixar-se ver a renda. Os decotes são bem profundos.

VII. A **saia** partia da cintura com largas pregas, que davam um efeito de grande amplitude, aumentada vertiginosamente, de armações, anquinhas e crinolinas com cauda e aberta na frente.

Novamente podemos constatar a grande influência da corte francesa na moda, um conjunto de roupas, um traje específico foi denominado *robe à la française*: corpete de ponta à frente, amplo decote também em ponta ou quadrado, mas

arredondado nos cantos, guarnecido com uma renda pregueada e denominada *petits banhommes*; uma ampla sobressaia era aberta ao meio à frente para deixar com que saia seja vista, também presa ao corpete, valorizada com um barrado ou borda bordada com aplicações de passamanarias, galões, flores, fitas, pérolas, pedras preciosas, etc.⁶⁰.

A renda tornou-se tão importante e seu uso foi tão exagerado que foram criadas leis, em todas as cortes europeias, para limitarem seu uso apenas aos nobres e soberanos.

Os tecidos mais usados para a confecção das roupas eram os brocados, os adamascados, os veludos, as sedas, os *camelofes* (seda com trama de lã), as *ferrandinas* ou *bombazina* (seda com algodão), os *carteks* (seda para forros), as *grisettes* (seda misturada com algodão cinzento, preferido pelas jovens do povo).

Observando, analisando e comparando algumas imagens referentes aos trajes usados na segunda metade do século XVIII, pudemos perceber que os vestidos dessa época podem ser classificados em:

- **vestidos abertos:** eram vestidos mais característicos e consistiam em uma abertura em forma de ‘V’ invertido, deixando aparecer a anágua que era acolchoada ou bordada, muito mais ricamente que a própria saia.
- **vestidos fechados:** que consistia em um corpete e uma anágua (às vezes formando uma só peça), sem abertura na frente da saia.

Observamos também que a grande maioria dos trajes representados em pintura, gravura e aquarela, do século XVII e XVIII geralmente se constituem de uma única cor.

⁶⁰ CONTINI. Mila. **A Moda: 5000 anos de elegância.** p.194.

Analisando mais atentamente as pinturas que retratam as mulheres francesas do século XVIII que exerceram, mais ou menos, influências na forma de vestir, encontramos *Madame de Pompadour*, a cortesã favorita do rei Luis XIV.

Percebemos que as mulheres da corte geralmente são representadas com vestidos de uma única cor secundadas por mulheres, em menor quantidade, com vestidos estampados. Com isso, podemos concluir que:

1) Os tecidos estampados eram considerados menos nobres, devido à sua composição de fibras de seda misturada com fibras de algodão, ou simplesmente tecidos só compostos por fibras de algodão.

2) A Inglaterra possuía os melhores métodos de produção e beneficiamento do algodão e impunha seus artigos e tecidos de algodão, mais baratos, à todo o comércio europeu. Como França e Inglaterra eram rivais, a corte francesa praticamente aboliu o uso do algodão, privilegiando a seda para os trajes refinados.

Desde o surgimento do mercado de moda, em Paris, por volta da década de 1670, o consumo de artigos de alta-costura e o interesse de consumir as novas tendências de moda garantiram um aumento considerável na clientela. Ainda nesta década a moda começou a se transformar em alta-costura: uma indústria que nasceu para suprir a crescente demanda por trajes elegantes dos nobres da corte de Luís XIV e para facilitar a divulgação e o comércio da nova moda francesa para um público cada vez maior, fora dos domínios da corte⁶¹.

Por volta de 1650 os alfaiates iam às residências das clientes para que elas provassem as roupas, um procedimento que impedia e desencoraja, drasticamente, qualquer tipo de mudança e inovação na confecção das roupas pois ficava muito difícil carregar, de um lado para outro, uma variedade razoável de amostras de novos tecidos e acessórios.

Por muito tempo eram apenas os alfaiates que confeccionavam os trajes completos e os corpetes. Cabiam aos *marchands* e *marchandes* apenas fazer os ajustes. Em 1675 foi criada uma corporação que lhes deu status oficial para desenhar

⁶¹ DEJEAN, Joan E..**A Essência do Estilo**: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. Pag 47-49

e confeccionar roupas. Agora, as *couturières*, podiam, pela primeira vez, criar e confeccionar os trajes de alta-costura.

Nas três últimas décadas do século XVIII, as “*marchandes des modes*”, mulheres negociantes de moda, surgiram como uma força muito importante na indústria francesa de roupas. Isso ocorreu em resposta às mudanças provocadas pelo apetite florescente das mulheres por diversidade e frivolidade, fazendo com que as roupas e acessórios assumissem muito mais força no mercado parisiense do vestuário.⁶²

As *marchandes des modes* ofereciam seus serviços não como simples costureiras ou alfaiates, profissões estas que haviam recebido da coroa o monopólio legal sobre a confecção das roupas. Podiam confeccionar e comercializar os acessórios que as mulheres usavam na cabeça ou sobre os ombros, e também podiam produzir acessórios para vestidos, tais como cintos e babados e conseguiam transformar enfeites supérfluos no que havia de mais interessante na moda. Aprenderam e desenvolveram a arte de saber como usar cada novo acessório de maneira que as pessoas perceber que são únicos. Exerceram onipotência ao criarem infinitas combinações: cerca de 150 espécies de enfeites de vestidos e duzentas formas de chapéus, entre outros⁶³.

A construção do traje era dividida da seguinte maneira: as costureiras (*couturières*) e alfaiates montavam a peça que serviam como base para que as *marchandes des modes* exercitassem sua criatividade, através da escolha de guarnições e ornamento facilmente modificáveis, que seriam nossos atuais aviamentos: botões, rendas, fitas, passamanarias, bordados, aplicações, etc.. Essas bases estavam sempre prontas e serviam como base para mudanças e variações, destinadas a realçar e alterar vestidos e saias já prontas.

Em 1672, Jean Donneau de Visé, considerado o primeiro jornalista a fazer a cobertura do cenário de moda, lançou um jornal, *Le Mercure Galant*, foi o primeiro a dividir a moda a partir das estações do ano.

⁶² WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**. p. 118

⁶³ BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente** – das origens aos nossos dias. p. 287

Em 1769, uma das referências de moda é a publicação intitulada de *A arte do alfaiate* que definia o trabalho das *marchandes des modes*, não como uma profissão propriamente dita, mas como um talento para costurar e arranjar, de acordo com a moda do momento, com o decoro, os adornos que eram criados. Esse talento, em princípio por lei, só podia ser praticado por membros masculinos da guilda dos negociantes de tecidos e suas mulheres.⁶⁴ Mesmo assim, nas três últimas décadas do século XVIII, quatro em cinco negociantes de modas eram mulheres.⁶⁵

É dos meados do século XVIII o surgimento dos nomes de alguns desses criadores de moda: alfaiates como Sarrazin e Pamard; costureiras como Mlle. Motte, Mlle. Eloffe, Mme. Pompée, Mme. Alexandre; *marchandes de modes* como Mlle. Bertin, Beaulard, Mlle. Drouin⁶⁶.

Em outubro de 1773, Rose Bertin (anexo 1, figura 91), uma mulher solteira de 24 anos, nascida na Picardia, filha de um policial de província, desafiou essa lei instalando uma loja como *marchand de modes* na *rue Saint-Honoré*, chamada de *Grand Mogol* que abrigava, em seu interior, exposições de moda com trajes completos, um de cada tipo, cobertos de exuberantes enfeites, de decote à barra.

Certa vez a boutique organizou uma exposição com 280 exemplares desses vestidos, cada um deles sendo ornamentado por Rose Bertin⁶⁷, o que nos oferece uma vaga ideia do luxo, do requinte, do dinheiro, da grandiosidade do espaço físico e do prestígio que o *Grand Mogol* desempenhava na vida parisiense.

Com seu gosto apurado, seu espírito vivaz e suas habilidades, Rose Bertin, conquistou a princesa de Conti, Madame de Polignac e Madame de Guinche, que a apresentaram para Maria Antonieta, e para quem criou, segundo o que alguns estudiosos de moda definem como verdadeiras obras-primas, o *nouveau Colisée* e *chien couchant*. Não conseguimos localizar referências dessas suas criações. Mas conseguimos localizar a imagem de um vestido de cauda de 1780 que lhe é atribuído,

⁶⁴WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**. p. 119.

⁶⁵ Idem. p. 352.

⁶⁶ Idem. p. 287

⁶⁷BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente** – das origens aos nossos dias.p. 119

e hoje está no Royal Ontário Museum, em Toronto no Canadá (anexo 1, figuras 92 e 93).

Maria Antonieta fez de Rose Bertin sua conselheira preferida e particular, sendo a única fornecedora da rainha que tinha autorização para adentrar na sua intimidade. Apresentava-se semanalmente à rainha e para auxiliar no transporte de tecidos e aviamentos, chegou a alugar um apartamento no palácio de Versalhes. Acabou recebendo de seus inimigos e dos inimigos da rainha e também inimigos da monarquia o apelido de “ministra de modas da rainha Maria Antonieta”.

Antes das gravuras de divulgação das roupas serem publicadas, e mesmo quando o foram devido ao seu alto preço durante praticamente todo o século XVIII, as *marchands des modes* como Rose Bertin, circulavam por toda Europa com bonecas de madeira, construídas nas proporções da figura humana, em escala reduzida e eram chamadas de “*pandoras*” que eram vestidas, cada uma delas, com as últimas criações de vestidos de seus estilistas.

As *pandoras* (anexo 1, figuras 95 e 96) acompanhavam as últimas tendências da moda francesa, para divulgarem para clientes de toda a Europa, e fora dela também, os novos modelos e para que os costureiros e modistas de outras regiões pudessem se inspirar nos novos estilos criados, adaptando-os às suas realidades e necessidades, ou simplesmente copiá-los.

As *pandoras* (*poupées*) em tempos de guerra gozavam de imunidade diplomática, e contavam até com uma escolta montada e armada para assegurar que chegassem intactas e invioladas ao seu destino. Pierre Saint-Amand observou que Maria Antonieta transformou-se ela própria em uma espécie de manequim em miniatura, cuidadosamente preparada para desfrutar a corte francesa.⁶⁸

Em agosto de 1776, o governo permitiu às *marchandes des modes* separarem-se legalmente dos negociantes de tecidos e formarem um guilda, de maioria feminina o que permitiu a possibilidade de emancipar todas as mulheres com pretensão a serem *marchandes des modes* das estruturas patriarcais. Essa mudança foi benéfica para Rose Bertin que nessa época empregava 30 vendedoras no Grand Mogol e

⁶⁸ WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**. p 23

firmava contratos comerciais com dúzias de fornecedores, homens e mulheres, alfaiates, costureiras, tintureiros, negociantes de plumas, rendeiros etc.⁶⁹ Seu sucesso era tanto que produziu uma nova *poupée de mode*, em tamanho natural, muito maior que as outras bonecas do gênero, com rosto, postura e cabelo imitando a própria rainha Maria Antonieta, utilizando-se desta boneca, como manequim para os seus últimos desenhos de roupas e penteados.⁷⁰

Com o surgimento de figurinos, gravuras que eram impressas, vendidas e distribuídas (*fashion plates*) as roupas começaram a ser divulgadas com maior rapidez. *Mercure Galant* e *Galerie des Modes* foram duas publicações de gravuras que contribuíram, imensamente, para a difusão do modelo de vestuário e penteados franceses. *Galerie des Modes* foi pioneira no campo dos figurinos, publicados em partes, em intervalos regulares entre 1778 e 1787, tinha por objetivo mostrar a composição indumentária como tendência e não como os *Costumes Plates* que são anteriores pois apenas divulgavam com suas gravuras roupas que já existiam.

Em 1780 havia 250 maneiras diferentes de se enfeitar um vestido⁷¹ e a variedade de toucados, denominados *poufs* era infinita⁷²(anexo 1, figuras 97, 98 e 99).

A vida em Versalhes exigia várias mudanças de roupas por dia: um traje para o café da manhã, um traje para o almoço, um traje para o jantar, um traje para receber amigos, um traje para passear nos jardins do palácio, um traje para ir à Paris, um traje para ir ao campo, um traje para receber sacerdotes ou ir à missa, etc.⁷³

As mulheres geralmente não usavam perucas, empoavam seus cabelos aumentando seu volume com cachos postiços, com penteados altos cobertos com uma touca (conhecido como *fontange*), adornados com pluma e joias, aumentando a altura aparente e o efeito vertical, enfeitando-os também com os *poufs* que mereciam um estudo à parte, pois se constituíam em um elemento primordial na comunicação visual das mulheres cortesãs francesas. Os *poufs* eram penteados temáticos e

⁶⁹ WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**. p. 138

⁷⁰ Idem. p. 139

⁷¹ Idem. p. 352

⁷² Idem. p. 120

⁷³ Idem. p. 132

excêntricos, construídos sobre uma armação feita de arame, tecido, gaze, crina de cavalo, cabelo falso e os cabelos da própria mulher que o usava.

Após empoar com um pó branco, toda a armação do cabelo, geralmente farinha de trigo, o cabeleireiro instalava entre os cabelos presos ou atados em partes, enfeites das mais distintas formas e materiais.

Segundo Contini, o *pouf* foi elemento mais importante da moda setecentista e mudou continuamente, segundo os ditames dos cabeleireiros da moda⁷⁴.

Leonard foi o grande cabeleireiro de Paris, sendo também o cabeleireiro oficial de Maria Antonieta e que ditou moda por isso. Realizou penteados altíssimos, misturando cabelos verdadeiros e madeixas postiças, valorizados por véus, flores, fitas, plumas, arranjos, pequenos, médios e grandes enfeites, reforçados com pomadas e empoados com farinha de trigo.

Cada penteado foi batizado segundo o cabeleireiro seu criador: *à caprichosa*, *à maga*, *à parisiense*, *à brigão*, *à cômoda*, *à inconstante*, rebuscados pelo acréscimo de enfeites que se pareciam com esculturas, poderiam ser *à la belle Poule* (com um veleiro arrumado caprichosamente no topo do cabelo), *à frégate de Junon* que se constituía em uma embarcação em cima dos cabelos, (ver anexo 1 figura 98) até pequenas gaiolas com casais de pássaros verdadeiros.

Os *poufs* também recebiam nomes: *à asiática*, *à Nova Inglaterra*, *à Minerva*, etc.

Um dos penteados mais extraordinário quem temos notícia nos é o da duquesa de Chartres que se apresentou no Louvre portando um *pouf* do sentimento: consistia em uma figurinha de mulher sentada numa poltrona com uma criança nos braços, ao centro do penteado, que representava o duque de Valois com sua ama; à direita, um papagaio, que era seu pássaro preferido, que bicava algumas cerejas; à esquerda, um pequeno homem negro, o retrato de seu pajem preferido. Havia ainda

⁷⁴ CONTINI. Mila. **A Moda: 5000 anos de elegância**. p. 196.

saquinhos bordados que continham madeixas do duque de Chartres e do duque de Orléans, respectivamente seu marido e seu sogro⁷⁵.

Alguns penteados desta época chegaram à altura de 90 cm.

Os *poufs* usados por Maria Antonieta além de aumentar a sua visibilidade aos olhos de seus súditos, exercer sua excentricidade e elegância, lhe permitiam participar indiretamente da política.

Os primeiros ataques contra a rainha, exercidos pela imprensa clandestina, começaram com a moda dos penteados altos que predominou em 1775. Havia uma aversão popular, talvez exacerbada pelo fato do aumento considerável do preço da farinha de trigo, matéria prima para a fabricação de pães que, para todos franceses, em especial os mais pobres, se constituía como alimento primordial no cardápio e que era amplamente usado pela corte, tanto por homens como por mulheres, para empoar cabelos e perucas.

⁷⁵CONTINI. Mila. **A Moda: 5000 anos de elegância..** p.196-98.

8 - Maria Antonieta como símbolo de beleza na segunda metade do século XVIII

“Maria Antonieta entendeu que ser uma rainha significava essencialmente interpretar um papel. Mais que isso, ela logo descobriu que, por meio de mudanças na moda, ela podia modificar esse papel e até fugir dele”⁷⁶.

Devemos lembrar que os elementos que compuseram o padrão de beleza do século XVIII não são os mesmos que compõe os padrões de beleza do século XX e XXI. Hoje os padrões de beleza são muito efêmeros, ou seja, a cada estação assume mudanças mais ou menos radicais no corte de cabelo, na maquiagem e nas roupas. Essas mudanças não foram sempre assim tão rápidas nem tão superficiais.

No século XVII e XVIII, faziam parte dos elementos que compõe o padrão de beleza a maneira de andar e de se locomover, a postura, a maneira de olhar, maneiras de se pentear e adornar os cabelos, cores e maneiras de se adornar o rosto com maquiagens, o decoro na combinação de roupas, tecidos e cores adequadas para se compor o traje para os momentos e eventos adequados.

Sem sombra de dúvida, em todas as referências bibliográficas consultadas, o padrão de beleza predominante durante a segunda metade do século XVIII, foi, incontestavelmente Maria Antonieta.

Nascida as oito e meia da noite de 2 de novembro de 1755, filha da rainha da Hungria e imperatriz do Sacro Império Romano Maria Tereza com o Imperador Francisco Estevão, no palácio Hofburg em Viena, como a oitava filha viva do casal. Como esse era o dia destinado à comemoração dos mortos, lembrados numa série de missas de réquiem em igrejas e capelas com pesadas cortinas negras, seu aniversário

⁷⁶ LOPES, Reinaldo José. **Aventuras na História**. p. 27.

era sempre comemorado na véspera, dia de Todos os Santos, um dia de branco e dourado⁷⁷

Maria Antonia Josefa Joana era chamada Antoine pelos seus familiares e, para o seu batismo, fora convidado D. José I⁷⁸, então rei de Portugal e sua esposa, mas, devido ao grande terremoto ocorrido em Lisboa em 1755, não puderam comparecer.

Como era de costume Maria Antonieta não foi amamentada por sua mãe, mas por amas de leite, pois as grandes damas não amamentavam seus filhos, por acreditar-se que a amamentação arruinava a forma do colo, tão visível com a moda dos vestidos do século XVIII⁷⁹.

Maria Antonieta se desenvolveu em meio à corte austríaca como arquiduquesa. Brilhava nas artes da dança, possuía uma graça específica na sua postura, um jeito de portar a cabeça que era só seu e que iria se tornar um traço da sua aparência que todos os seus observadores, amigáveis ou hostis, comentariam⁸⁰.

Antes de casar com o infante francês e ser apresentada à corte francesa, Maria Antonieta passou por um processo de preparação que consistia em “consertar” aquilo que não fosse satisfatório ao olhar crítico de sua mãe. Começou a usar arames para arrumar os dentes desgraciosos, num sistema conhecido como “pelicano”, inventado por um francês que mais tarde tornou-se dentista real. Três meses desse tratamento foram suficientes para darem a Maria Antonieta os dentes regulares⁸¹.

Seus olhos eram grandes e bem espaçados, de um azul acinzentado, levemente míopes, seu cabelo era louro, de um tom claro e acinzentado, dando um

⁷⁷ FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. p. 23

⁷⁸ Conhecido como *O Reformador* devido às reformas que empreendeu durante o seu reinado, foi Rei de Portugal da Dinastia de Bragança desde 1750 até a sua morte. Casou em 1750 com Mariana Vitória de Espanha. Seu reinado é sobretudo marcado pelas políticas do seu primeiro ministro, o Marquês de Pombal, que reorganizou as leis, a economia e a sociedade portuguesas, transformando Portugal num país moderno. A 1 de Novembro de 1755, José I e a sua família sobrevivem à destruição do Paço Real no Terremoto de Lisboa por se encontrarem na altura a passear em Belém.

⁷⁹ FRASER, Antonia. **Maria Antonieta** p. 22.

⁸⁰ Idem. p. 39.

⁸¹ Idem. p. 49.

belo destaque à sua tez branca e rosada, tinha o cabelo irregular, testa alta, considerada uma característica lorena e fora de moda para a época.

Tinha um ombro mais alto que o outro, de correção fácil com o uso de corpete ou escondido com enchimentos. Era magra e não era muito alta⁸².

O padrão de instrução das princesas do século XVIII não era muito alto, levando Maria Antonieta a escrever com lentidão.⁸³

Em janeiro de 1768 a aparência da arquiduquesa passou por uma transformação: Sieur Larsenneur, cabeleleiro parisiense, foi trazido para cuidar da testa alta dos cabelos de Maria Antonieta de “modo simples e decente”. Jovens damas de Viena abandonaram os seus penteados para copiar os cachos em trouxa do estilo *à la Dauphine* que Maria Antonieta começou a suar, tamanha importância também se deu ao seu aprendizado de francês⁸⁴.

Desde que Maria Antonieta foi escolhida para se casar com o herdeiro do trono Bourbon, as questões que envolvem o vestuário e a aparência foram determinantes para a sua existência.

Maria Antonieta foi praticamente redesenhada, da cabeça aos pés, recebendo um curso intensivo sobre a maneira de como a corte francesa lidava com a aparência, com o vestuário e com a imagem pública.

Maria Antonieta casou-se com o delfim da França em 19 de abril de 1770, e como era comum na época, por procuração, usando um “faiscante vestido de fios de prata com cauda levada pela Condessa Trautmannsdorf”⁸⁵.

Ao chegar na fronteira da Áustria com a França, a delfina passou por um ritual simbólico onde foi despida de todas as suas magníficas roupas nupciais austríacas, inclusive as meias e a roupa de baixo, pra vestir trajes de confecção unicamente francesa para que, nas palavras de Madame Campan em suas memórias, “que a noiva nada retenha que pertença a uma corte estrangeira”.

⁸²FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**.p. 49-50.

⁸³Idem. p. 52.

⁸⁴Idem. p. 57.

⁸⁵Idem. p. 73.

O destino das ricas e luxosas roupas nupciais austríacas, aliás, foi igualmente simbólico, representando, neste caso, a maneira como as coisas funcionavam em Versalhes: as principais auxiliares de Maria Antonieta, as Damas do Palácio, tomaram-nas como privilégios do cargo.⁸⁶

Em 14 de maio de 1678, em Estraburgo, na floresta perto de Compiègne, Maria Antonieta viu pela primeira vez o então seu marido, o Príncipe Luís de Rohan.

Ao chegar na França a delfina tinha sua própria dama de honor (*Dame d'Honneur*), responsável pelos seus cuidados pessoais e a Duquesa de Villars, como dama de Vestes (*Dame d'Atour*) responsável pelo guarda-roupa real.

Para entendermos o funcionamento e a importância da corte francesa, que serviu de modelo a todas as outras, faz-se necessário recorrer a algumas das ideias de São Tomás de Aquino referentes à ideia do 'Corpo do Estado', "*da perfeição do corpo como resultado da interpretação harmônica entre os diversos membros enquanto instrumentos para um princípio superior: 'a alma'*".

A unidade de integração do corpo pressupõe a pluralidade dos membros e a diversidade de suas funções, (em que tronco e membros se submetem à cabeça)⁸⁷".

Nesse caso, o rei ocupa a posição da cabeça, da razão suprema, tendo por finalidade promover a harmonia e a ordem do corpo⁸⁸.

O personagem histórico que mais e melhor exemplifica essa forma de estrutura social foi, e sempre será, Luís XIV, no qual se espelharam todos os monarcas europeus⁸⁹.

A partir do modelo de corte de Luís XIV, os "códigos de conduta, maneiras, gosto e linguagem difundiram-se, em variados períodos, por todas as cortes européias."⁹⁰

⁸⁶ I FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. p. 80-81.

⁸⁷ MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa. **O Traje Dominante**. p. 60.

⁸⁸ HANSEN, João Adolfo. **Razão de Estado**. In: NOVAES, Adauto (org.) **A Crise da Razão**. p. 139. In: MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa. **O Traje Dominante**. p. 61

⁸⁹ Idem. p. 64.

⁹⁰ ELIAS, Norbert. **O Processo civilizador**. p. 17. In: MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa. **O Traje Dominante**. p. 64.

Nesse período a França “dominava” a cultura, as manifestações artísticas e políticas, principalmente porque ocorria uma transformação geral na sociedade europeia caracterizada por formas análogas de relações humanas.

É um tempo de centralização do poder, da aristocracia reunida em torno do rei e da rainha.

O rei era o primeiro cortesão, seguindo por seus familiares mais diretos, fazendo de Maria Antonieta a segunda cortesã, portanto, copiada pelas demais cortesãs.

O status de cada um dentro da sociedade de corte era determinado, em primeiro lugar, pelo status de sua casa, por seu título oficial. Ao mesmo tempo, porém, modificando essa ordem hierárquica e agindo sobre ela, estabelecia-se uma ordem infinitivamente mais efetiva e nuançada, ainda não-institucionalizada, que mudava depressa e era determinada pelo favor do rei, e pela posição e importância de cada indivíduo no seio da estrutura de tensões da corte.

O rei utiliza a psicologia que corresponde à estrutura hierárquica e aristocrática da sociedade. Ele utiliza a competição dos cortesãos por prestígio e por favorecimento para alterar a posição e o prestígio de um indivíduo dentro da sociedade, por meio do grau exato do favor concedido, de acordo com seus objetivos, deslocando segundo sua necessidade as tensões e, portanto, o equilíbrio social. O mecanismo da etiqueta ainda não está petrificado, constituindo, ao contrário, um instrumento de dominação altamente flexível nas mãos do rei.⁹¹

Para o rei, e por consequência, para a rainha, a etiqueta não é apenas um instrumento de distanciamento, mas também um instrumento de dominação. Quanto mais um soberano se mantém distante, maior é o respeito que o povo lhe confere, portanto a corte é um instrumento de dominação.⁹²

Podemos entender que essa etiqueta não se confere apenas na forma de ser, mas, sobretudo, na forma de parecer ser. Nesta questão, o traje funciona como

⁹¹ ELIAS, Norbert. **A Sociedade de corte**. p. 106 - 107.

⁹² Idem. p. 132-33.

instrumento ideológico de dominação. Também é através do traje que os monarcas franceses se impõem, frente à corte e frente às outras casas européias.

Maria Antonieta, em sua condição de futura Rainha, assume também a condição de “corpo feminino do Estado”, pois ocupava o papel feminino principal na corte que era movida por rígidas regras de etiqueta, baseada na aparência. Ela usou seu *glamour*, através de seus vestidos, para se firmar numa corte estranha e hostil, primeiro incorporando a forma de se vestir à moda francesa.

Assumi o uso do *robe à la française*, traje característico da corte francesa para depois, subvertendo a moda francesa e sendo fiel ao seu gosto pessoal, quando tornou-se rainha, em 1774, reintroduziu as anquinhas na corte, dando-lhes uma nova forma: as entendiam-se apenas para os lados; na frente e nas costas eram o mais reta possível, permanecendo integrante do traje de corte até a época da Revolução Francesa. Suas saias ganharam uma amplidão lateral nunca antes vista, abrindo para os lados com o uso de arcos de salgueiro ou barbatanas de baleia, chegando a 4,5 metros⁹³.

Quando Maria Antonieta começou a modificar certas regras tradicionais, não só referentes às formas de vestir suas roupas, mas quando modificou as formas de receber e de se relacionar com a corte e com a etiqueta da corte, a alta nobreza de Versalhes começou a protestar⁹⁴.

Embora essa monografia se destine ao estudo do vestuário da rainha negra representada na aquarela de Carlos Julião, chegamos até Maria Antonieta pelo fato de ela ser o padrão de beleza da época, e pelo fato da corte portuguesa, copiar, literalmente o vestuário de corte francesa, importando tecidos, peças de roupas e trajes completos.

Torna-se interessante observamos que Maria Antonieta também usava a pintura corporal como forma de distinção social.

⁹³ KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. p. 441.

⁹⁴ ELIAS, Norbert. **A Sociedade de corte**. p. 104.

Era costume na corte francesa e privilégio das damas de alta linhagem usar enormes círculos de ruge vermelho exuberante e exagerado servindo como distinção entre os nobres e seus inferiores sociais.

Maria Antonieta, ao ocupar a posição de rainha, após 1774, auxiliada por uma crescente gama de modistas sendo que a principal delas foi Mademoiselle Rose Bertin que era e estilista preferida de Maria Antonieta e, por isso apelidada na época de Ministra da Moda, fez exatamente o oposto do que se espera de uma rainha: modificou as convenções da aparência real, abandonando o estilo real estagnado.

Ao lado dos vestidos de corte, de Maria Antonieta adotou como sua moda os *négligés*, conhecidas também como *chemises à la reine*, para casa ou para viagem; o corpete e a saia foram cortados numa só peça para formar um vestido amplo e prático vestido pela atriz Dancourt para recitar na comédia *Adrienne* e depois por Maria Antonieta no *Petit Trianon*.

Como Maria Antonieta estava numa sociedade de aparências onde o decoro era imitar a roupa de corte tradicional, a rainha ganhou muitos inimigos e “uma reação violenta entre os cortesãos que se opunham vigorosamente à sua ascensão e se irritavam com o modo com que ela contestava veneráveis costumes reais.”⁹⁵

O guarda-roupa de Maria Antonieta, antes que as forças revolucionárias de 1789 invadissem Versalhes, era composto de cerca de três aposentos inteiros que se constituíam de salas que eram abertas ao público para visitaçãõ. Esse imenso guarda roupa ainda não era completo. Maria Antonieta costumava se desfazer de todos os seus trajes ao final de cada estação, apenas guardando os vestidos prediletos. Os vestidos recusados passavam imediatamente para suas damas de companhia, para as princesas que a serviam diretamente e para suas acompanhantes que, imediatamente, incorporavam no seu guarda-roupa, ou ainda eram vendidos para comerciantes. Alguns vestidos eram reformados para serem usados pelas suas novas donas, alguns eram desmanchados para reaproveitar tecidos e bordados e outros eram vendidos para comerciantes de roupas de segunda mão. Maria Antonieta ficava apenas com os

⁹⁵ WEBER, Caroline. Rainha da Moda. p 14

seus vestidos preferidos, que ainda assim, formavam uma coleção formidável, enchendo três cômodos inteiros em Versalhes.⁹⁶

Jamais conseguiremos reconstituir a beleza, riqueza e suntuosidade do guarda-roupa de Maria Antonieta. Para termos uma vaga ideia disso, a Rainha decidiu retribuir à princesa de Paar, devido à sua companhia durante a viagem entre Áustria e França, com um corpete de vestido, bordado com mais de 1200 diamantes de diferentes tamanhos.⁹⁷ Um outro caso, Madame Du Barry, amante do avô de Luiz Augusto, “numa época em que uma família nobre, abastada podia viver luxuosamente com 30 mil libras por ano, Du Barry gastou 450 mil libras num único corpete de vestido cravejado de diamantes”.⁹⁸

Vale a pena citarmos a descrição do traje que Maria Antonieta usou na coroação de Luís XVI. Ela optou por recusar o uso dos trajes cerimoniais, atemporais na nobreza e adotou um estilo contemporâneo da segunda metade do século XVIII e inovador: coberto de safiras e outras pedras preciosas, bordados pomposos e fantasiosos, criado e confeccionado por Rose Bertin. De tão pesado que era, Rose Bertin teve que enviá-lo em uma maca especial.⁹⁹

O papel que Maria Antonieta deveria ocupar na corte era o papel de mulher submissa, calma, recolhida, ocupando-se de criar os filhos e de rezar enquanto as amantes do rei (*maîtresses en titre*) gastavam fortunas em trajes para agradar o rei.

Agora era Maria Antonieta que, com sua coleção de roupas ostentosas de valor inestimável, eclipsava todas as outras nobres de Versalhes. Era a rainha que dominava e deslumbrava a corte. E como uma favorita real, seus caprichos pareciam incapazes de evocar a desaprovação do rei, por mais dinheiro que ela gastasse.¹⁰⁰

A influência de Maria Antonieta e de Rose Bertin na moda francesa eram tão grande que Rose Bertin cortou uma mecha dos cabelos loiros de Maria Antonieta, e

⁹⁶ WEBER, Caroline. Rainha da Moda. p. 137

⁹⁷ Idem. p. 31

⁹⁸ Idem. p. 73.

⁹⁹ Idem p. 110.

¹⁰⁰ Idem. p. 115.

os enviou aos produtores de Gobelins, ordenando-os que tecessem uma seda do mesmo matiz de loiro¹⁰¹.

De acordo com a etiqueta de Versalhes, uma rainha francesa trocava de roupa, no mínimo três vezes por dia, escolhendo de seu livro de modelos – *gazette des atours* a cada manhã (anexo 1, figuras 100 e 101).

Geralmente, se Maria Antonieta tinha usado um vestido uma vez, não voltava a usá-lo, para isso, eram acrescentados no seu guarda-roupa a cada estação de inverno e verão, cerca de 36 novos vestidos formais, encomendados pela sua *dame d`atour*.

Maria Antonieta gostava de coordenar seus vestidos com os trajes usados por sua amiga a princesa de Lamballe, pois ambas tinham a pele branca como o marfim, olhos azuis e cabelos muito louros.¹⁰²

Seja como for, a maneira com que as mulheres tomavam conhecimento dos trajes de Maria Antonieta, seja através de *poupées*, das publicações de gravuras como ou *Mercurie Galant, Le Journal des Dames, Galerie des Modes* ou dos *Costumes Plates*, todas as mulheres francesas e também as mulheres de outras cortes europeias, de todas as posições sociais, desejavam parecer-se com a rainha. Essa imitação levava algumas mulheres a dilapidar fortunas inteiras de família e outras a acumularem imensas dívidas¹⁰³.

“A rainha, é verdade que de maneira inteiramente inadvertida, causou um dano irreparável à nação. No desejo apaixonado de copiar o seu exemplo, as roupas das mulheres tornaram-se tão imensamente caras que os maridos, em geral, são incapazes de pagar o que é exigido, de modo que os amantes se tornaram moda. Dessa maneira, Sua Majestade . . . é um perigo para a moral do povo”¹⁰⁴.

¹⁰¹ WEBER, Caroline. Rainha da Moda. p. 181.

¹⁰² FRASER, Antonia. **Maria Antonieta** p. 133

¹⁰³ Idem p. 142

¹⁰⁴ Idem. p. 143

9 - A roupa de corte de Maria Antonieta

Para análise da roupa de corte de Maria Antonieta, dentre as várias imagens e reproduções de pinturas que dispomos, escolhemos também uma gravura que fazia parte do *Galerie des Modes*, publicada entre os anos de 1778 e 1787.

A gravura escolhida foi publicada exatamente no ano de 1778 sob o título de *Marie-Antoinette grand habit de cour*. Foi desenhada por *Le Clere* e gravada por *Patas*.

O motivo que levou nossa escolha por esta gravura foi pela facilidade de circulação e popularidade que essas gravuras (*fashion plates*) possuíam na Europa na segunda metade do século XVIII (anexo 1, figura 102).

I Parte: Descrição Formal

a) Composição/Descrição do traje:

Vestido: mangas divididas em duas partes: a parte superior sai do corpete e é ajustada em toda a extensão do braço, a parte inferior é presa na altura do bíceps, guarnecida com quatro camadas de rendas largas e franzidas que dão continuidade à manga sendo que a última camada de renda confere à manga um formato mais alongado e aberto (estilo pagode) especialmente elaboradas para valorizar os braços e as mãos; essas rendas, na maioria das vezes, podem ser trocadas por outras rendas, ou até mesmo babados, e/ou substituídas por outros tecidos alterando completamente a visualidade da roupa. Seu decote é amplo, adornado por uma renda branca e muito delicada, associada à brancura de pele, ressaltado pela exposição do colo, ou essa renda pode ser a parte exterior da chemise, que muitas vezes poderia aparecer com o mesmo simbolismo.

Pela imagem não podemos afirmar que Maria Antonieta veste-se com espartilho por baixo do corpete, mas, como o espartilho possuía, dentro do traje de corte francês, a função de enfatizar a condição de membro da classe dominante: provavelmente ela faz uso dele. Um corpo firmemente espartilhado revelava as normas de rigidez e autocontrole, extremamente valorizadas pelos aristocratas. É interessante notar que todas as crianças, tanto meninos, quanto meninas usavam espartilhos. Ao completarem mais ou menos seis anos, os meninos trocavam os espartilhos pelos calções amarrados ou abotoados abaixo dos joelhos e as meninas permaneciam espartilhadas pelo resto de suas vidas.

Em Versalhes o uso do espartilho de barbatanas de baleia era universal e a posição que Maria Antonieta ocupava a obrigava que o usasse de uma forma inflexível, conhecida como o *grand corps*.

Como absolutamente tudo no século XVIII possui um significado e por se tratar da vida de cortesãs francesas, esses significados eram rigidamente observados e obedecidos. No simbolismo da corte de Versalhes, esta era uma marca suprema de distinção: somente as mais nobres princesas francesas tinham o direito de usar o *grand corps* habitualmente. As outras mulheres da nobreza tinham a permissão de vesti-lo apenas no dia de sua apresentação à corte: essa apresentação consistia em uma cerimônia solene em que a aristocracia eram formalmente apresentada ao rei e à rainha.

Esse era um espartilho confeccionado especialmente, sem alças nos ombros, atado nas costas, mas apertado o suficiente para que os antilhos, de quatro dedos de largura na base, permitisse ver uma *chemise* tão fina que seria facilmente visível para todos se a pele sob ela não fosse suficientemente branca. a frente do espartilho era guarnecida com fileiras de diamantes.¹⁰⁵

Ter uma boa aparência proporcionada pelo uso do espartilho era fundamental, mas sentir-se bem com ele era uma outra história. Pois o *grand corps* era mais rígido e apertado que o espartilho convencional, restringindo severamente os movimentos da mulher, especialmente em volta dos braços: digerir e respirar tornavam-se

¹⁰⁵ WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**. p. 80

desafios árduos, e o espartilho causava ainda desmaios frequentes entre as damas da corte, especialmente nas mulheres grávidas devido ao seu desconforto.¹⁰⁶

Maria Antonieta questionava frequentemente o uso dessa peça do vestuário e histórias sobre infrações de Maria Antonieta contra o uso dos espartilhos e de outras peças do vestuário eram frequentes.¹⁰⁷

Para restabelecer a ordem do antigo regime e usá-lo para sua aceitação na corte francesa que era tão austera e impiedosa para Maria Antonieta, tanto que a denominavam, pejorativamente de “A Austríaca”, a rainha voltou a usar o *grand corps*. Como escreveu Mercy, em fevereiro de 1771, seu conselheiro particular enviado da Áustria:

*“O talhe de madame la dauphane foi lindamente restaurado pelo uso do espartilho de barbatanas de baleia, e agora ela observa com muito cuidado todos os assuntos relativos à arrumação do vestuário”.*¹⁰⁸

Já no que se refere ao corpete (*corset*), podemos observar que Maria Antonieta provavelmente usa um modelo rígido, usando barbatanas também em sua confecção. É associado como imitação das formas e do efeito das armaduras dos cavaleiros dos períodos anteriores, possui ponta frontal, ajudando a afunilar e marcar a cintura, recoberto e guarnecido por um Peitilho em forma de “V” alongado, todo recoberto por rendas de diferentes formas e tamanhos, algumas fitas da mesma cor, bordado com pedras preciosas e pérolas, atribuindo à superfície uma textura em relevo mais acentuada que nas outras partes do traje. Ainda notando o corpete percebemos um decote profundo, que tinha a função de exibir as jóias usadas no pescoço e no colo, como o máximo de efeito¹⁰⁹.

Do corpete pende lateralmente a sobressaia que é presa à saia, conferindo ao modelo a ilusão de estarem juntas, a sobressaia não é apanhada lateralmente, pendendo com certa naturalidade ao longo da saia. Enquanto que o colo e parte dos braços eram partes do corpo visíveis, os seios e a cintura apenas eram perceptíveis

¹⁰⁶WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**. p.80

¹⁰⁷ Idem. p. 81

¹⁰⁸ Idem. p. 86

¹⁰⁹ Idem. p. 167

pela forma do corpete, sua pélvis e suas pernas transformam-se num completo mistério, escondido pela saia e sobressaia.

Percebe-se o uso de *painers* laterais pelo volume assumido pelas saias, concedendo às mesmas um aspecto horizontal e elíptico.

A saia é valorizada com a guarnição de quatro camadas de rendas dispostas horizontalmente de diferentes larguras e desenhos. A primeira camada de renda é a mais estreita de todas e disposta horizontalmente de forma franzida mais ou menos igual. A segunda camada de renda é mais larga que a primeira, também disposta horizontalmente, mas, difere da anterior por ser apanhada nas extremidades laterais, uma apanhada maior no centro da saia e mais um apanhado de cada lado entre o apanhado lateral e o apanhado central totalizando cinco apanhados em toda a extensão da renda. A terceira camada de renda é mais estreita que a camada anterior, porém mais larga que a primeira camada; é disposta horizontalmente mais com ligeiras ondulações causando um efeito visual de ondulações. A quarta e última camada é a mais larga de todas e a mais franzida também, servindo como barra da saia e acrescenta à saia o efeito visual aumentando seu volume. As rendas são dispostas de tal forma que entre uma camada de renda e outra, percebemos o tecido da saia.

A cauda é em tom de verde percebe-se que é bastante longo por causa da quantidade de dobras e que sai da prega que se localiza no decote das costas.

b) Forma e estrutura:

A estrutura do traje permite que os contornos da parte superior do corpo sejam preservados, na parte superior à cintura. E na parte inferior ocultam-se as formas, incitando a imaginação. Segundo Anne Hollander a parte superior simboliza a “doce segurança”: segurança de a mãe da França, a mãe do futuro rei da França.

Essa estrutura obedece a uma combinação que divide o corpo em duas partes. Sua construção é um “X”, sendo que o eixo superior possui como linha estrutural a linha vertical e um eixo angular agudo, o “V”, e seu eixo inferior privilegia a linha estrutural semielíptica. No conjunto do traje, prevalece a horizontalidade, direcionada pela dimensão da largura da saia e das mangas.

b) Volume:

O volume da roupa é liso, quase não se percebe dobras, ficando estas apenas para a cauda. As anquinhas favorecem para que a saia permaneça reta e esticada.

c) Cor:

A base do traje (vestido, corpete e saia) é composto em uma única cor (um rosa avermelhado, cor de maravilha, quase um vermelho escarlata) sendo composto por várias camadas de rendas brancas guarnecendo decote, mangas, corpete, toda a extensão da saia e seu barrado frontal.

As rendas, por serem brancas, oferecem ao traje um destaque cromático além de criar uma ilusão de volume de conduzir o olhar do observador por toda a extensão da roupa.

A cauda é de um verde *Veronese* para o verde oliva estabelecendo um contraste entre o vestido e a cauda.

d) Tecidos:

Tanto o vestido como a cauda nos levam a crer que são confeccionados em seda, por se tratar de um traje de corte e são extremamente luminosas, tanto devido às características das fibras da seda como na inclusão de fios de ouro, ou de prata, na confecção do tecido.

As rendas são transparentes e feitas de seda, adquirindo brilho e devido ao seu aspecto de trama vazada, apresentam relevo e valorizando o contraste com a base da saia. Consta a inscrição de bordados com pérolas e pedras preciosas.

e) Movimento:

As anquinhas laterais oferecem ao traje maior capacidade de movimento. Elas também permitem que o traje permaneça reto, sem dobrar, mesmo quando este encontra-se em movimento de andar ou dançar.

f) Comprimento:

O Comprimento do vestido encobre a visualização completa dos pés, por um condicionante moral, mas sua postura permite a visualização da ponta do sapato de seda ou tecido adamascado, com fivela cravejada com pedras preciosas.

10 - CONCLUSÃO

Estar nu é estar sem palavras.

ditado africano¹¹⁰

A roupa que usamos é a nossa embalagem e o nosso invólucro.

É através das roupas que usamos que podemos nos comunicar com o mundo em que vivemos.

Vários estudiosos e historiadores já se debruçaram sobre o passado para desvendar as roupas, e a moda, como forma de linguagem e de comunicação.

Nosso trabalho se debruçou sobre o período artístico e colonial brasileiro denominado por muitos pesquisadores como Barroco. Período que percebemos que a arte e a cultura recorrem à imagem para comunicar, despertar e intensificar os sentidos através de efeitos dramáticos, teatrais e complexos.

Ao longo do tempo encontramos as mais diferentes definições sobre arte: Rosane Preciosa¹¹¹ traz-nos a definição apresentada por Marina Abramovic, artista sérvia, uma das pioneiras da performance. Ela nos diz que “*a função da arte é mudar a forma como as pessoas pensam*”. Para nós, parece-nos inegável o papel de comunicação que a arte assumiu e ainda assume nos séculos XX e XXI.

Ao olharmos o passado, com os olhos do presente, geralmente nos esquecemos das várias nuances que a arte assumiu em épocas diversas onde não se havia recursos tecnológicos como a televisão e a internet, o que permitiu a atualidade discutir sobre o que pode ser considerado como arte, quem produz arte, quem consome arte, etc.

Neste processo de comunicação que se fez através da visualidade, as roupas ganham uma importância muito grande, pois elas se tornam meios de comunicação e, as roupas usadas neste período, assumiram a função de propaganda intelectual e

¹¹⁰ EDUCATIVO, CCBB. **YVES SAINT LAURENT – Viagens Extraordinárias**. Caderno de Mediação – exposição. Maio a julho de 2009. Rio de Janeiro

¹¹¹ dObra[s]. artigo de Rosane Preciosa Moda na Filosofia p. 33

propagação da ideologia dominante. E o suporte destas roupas, o corpo humano, ganha notoriedade também, principalmente o corpo feminino, que sempre foi muito maleável e serviu de suporte a todas as transformações ocorridas.

A escolha da aquarela de Carlos Julião para contemplar nosso estudo, nos apresentou informações que jamais imaginaríamos que ela guardaria: de simples representação de pessoas, lugares e situações, criadas com o provável objetivo de serem apresentadas a um nobre europeu ela apresenta-nos como as mulheres se apresentavam publicamente. Passou a significar um elo entre o mundo negro e o mundo branco, um elo entre a cultura africana e a cultura europeia.

Uma rainha negra, que não sabemos quem se trata, encontra-se representada na aquarela de Carlos Julião usando roupas especiais para sua coroação, um ato social e religioso trazido da corte portuguesa. Afinal, Portugal mantinha-se como a mais católica, a mais conservadora e a mais avessa às ideias libertárias que produziam revoluções e transformações. Por isso, o Brasil, como a principal colônia portuguesa obedecia à força da igreja, que era imensa. Os padrões de beleza e de comportamento eram ditados pela igreja e apareciam em festividades religiosas.

Outra razão pela qual os padrões de beleza eram ditados pela Europa, em especial pela França, foi a dependência da economia extrativista que fez com que a manufatura nunca se desenvolvesse em Portugal, nem o era permitida no Brasil. Este como era colônia portuguesa, regido por Dona Maria I, recebeu um decreto régio que não oferecia trégua na manufatura de tecidos, por isso, importava-se tudo: tecidos, perfumes, aviamentos peças do vestuário e trajes completos. E todas as referências de moda eram francesas.

Um pouco antes do período que escolhemos para estudar, Luís XIV determina e estabelece uma conduta de etiqueta que trouxe para a França prestígio em diversas áreas, como a moda. Com os três últimos reis franceses, o período denominado *Ancien Regime* determina regras, condutas e posturas que vão servir de exemplo civilizador para todo o restante do mundo.

Algumas perguntas que nos surgiram durante este trabalho não foram totalmente respondidas. Por exemplo: Como as informações de moda chegavam ao

Brasil? Seria através de gravuras, pois elas eram amplamente divulgadas na Europa? Ou seria através das *Pandoras*, bonecas feitas em madeira que divulgavam as criações francesas? Ou seria, ainda, através da importação de roupas prontas?

Por isso, resolvemos nos aprofundar nas roupas, que usadas juntas, formam o traje usado pela rainha negra.

As indagações levantadas para a composição do traje da rainha negra nos levaram diretamente ao traje de corte francês. Levando em consideração a época em que a aquarela foi produzida, segunda metade do século XVIII, e com a forma com que o traje de corte era composto, nos deparamos com um grande ícone para a história da moda e do vestuário: a arquiduquesa austríaca que se tornou rainha da França: Maria Antonieta.

Em toda a Europa, em especial na França, as publicações de moda como *Mercure Galant*, ainda no século XVII, o *Courrier des Nouvellistes* em 1728, o *Journal du Goût* em 1768, *Cabinet des Modes* em 1785, *Magazin des Modes Nouvelles Françaises et Anglaises* em 1793, eram de fácil acesso e divulgavam amplamente as novas criações e possuíam dupla função: de espelho no qual a sociedade se via e era por ela vista e de precursora de tendências, apressando uma evolução que produzia e reproduzia, modificava e renovava.

Não podemos nos esquecer da influência de diversos costureiros e costureiras e, talvez a mais famosa dentre eles, Rose Bertin, que foi uma mulher pioneira numa prática que hoje chamamos de pesquisa e criação de moda, além dos aspectos de domínio técnico, negócios e divulgação, prestígio social provenientes do comércio de roupas. Rose Bertin foi a primeira estilista da história quando a comparamos com o que hoje entendemos por estilista, foi considerada a Ministra da Moda, no reinado de Maria Antonieta.

Maria Antonieta lia Jean Jacques Rousseau. Ele, em sua ânsia por mais transparência defendia o abandono repentino da roupa habitual. Não sabemos se foi sob a sua influência que Maria Antonieta modificou seu guarda roupa, principalmente quando seus filhos nasceram e quando vivia a maior parte do tempo no Petit Trianon. Ou seria sob a influência das novas práticas de vida simples

adotadas ao mudar para o Petit Trianon com seus filhos, ou ainda para fugir das rígidas regras de etiqueta da corte do Palácio de Versalhes?

O que sabemos e podemos perceber claramente através de seus retratos executados por diversos pintores é que Maria Antonieta modificou a estrutura das roupas que usava, com isso, como era invejada, admirada e copiada por muitas mulheres européias, modifica toda a estrutura da moda existente. Essa mudança proposta por Maria Antonieta no seu guarda-roupa influenciou os trajes de corte das mulheres francesas e européias. Essa mudança não chega ao Brasil colônia: nossa rainha negra estudada ainda usa as roupas tradicionais que compõe o traje de corte francês.

“...a busca de originalidade na roupa era suscetível de parecer mais uma manifestação da instabilidade artificial da moda, os espíritos mais refinados podiam concluir que era melhor seguir as flutuações da moda ao escolherem roupas, sem que isso influenciasse seu modo de pensar. Desse modo, eles tornam possível um novo meio de comunicação, que combinava a informação pelo texto e a visualização pela imagem, a atualização e a popularização de uma cultura moral e filosófica e a formação de novas práticas indumentárias, bem como intelectuais, como a leitura.”¹¹²

Percebemos, claramente, que a maneira de maquiar, pentear e vestir de Maria Antonieta tornou-se, na segunda metade do século XVIII uma questão de estado e de relações internacionais.

Como uma de nossas indagações era a influência da moda francesa nas roupas usadas pelas mulheres brancas no Brasil colonial a pesquisa nos mostrou que a rainha negra se veste como uma mulher branca rica, ou ainda, como uma rainha branca.

Não podemos afirmar que a rainha negra ou as pessoas que vestiram-na tiveram acesso diretamente a gravuras ou aquarelas, como os *fashion plates*, que

¹¹² ROCHE, Daniel. A cultura das aparências.: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII). P. 475-476

mostravam as roupas usadas nas cortes europeias. Mas podemos observar a influência das roupas usadas pelas rainhas europeias do período, inclusive as usadas por Maria Antonieta antes de suas alterações. Tanto as roupas usadas por Maria Antonieta como as roupas usadas pela Rainha Negra, respeitam a mesma estrutura. As mesmas peças de roupas que compõem o traje de corte francês estão presentes no traje usado pela rainha negra.

Desde que Maria Antonieta foi designada para se casar com o herdeiro do trono francês, as questões do vestuário e da aparência foram determinantes para a sua existência e sobrevivência na corte francesa. Maria Antonieta foi praticamente redesenhada, da cabeça aos pés, recebendo um curso intensivo sobre a maneira de como a corte francesa lidava com a aparência, com o vestuário e com a imagem pública.

E o que podemos imaginar que aconteceu com a nossa rainha negra apresentada por Carlos Julião numa roupa que obedece rigidamente a etiqueta francesa? Nos parece que nossa rainha negra também teve sua silhueta e sua postura alterada pelas roupas que usava, pelo menos pelas roupas que usava nos instantes da cerimônia de sua coroação.

Nosso trabalho permitiu que nos deparássemos com uma época onde acreditamos que o traje tenha alcançado seu mais alto grau de importância na história: a forma mais convincente de comunicação feminina.

A rainha negra ocupa, no ato de sua coroação, uma imagem pública e seu traje ocupa uma posição privilegiada. Os trajes reais, no período estudado, eram tão imponentes e exuberantes que os espectadores tinham pouca escolha senão admitir e admirar a sua supremacia. Para Luiz XV a roupa funcionava como um veículo eficiente para demonstrar poder político.¹¹³

Ao mesmo tempo em que criticavam a rainha por suas roupas, as pessoas continuavam a imitá-la freneticamente.¹¹⁴ Assim sendo, Maria Antonieta tornou-se um ícone da moda e do vestuário, talvez, a nossa rainha negra, com seu traje também

¹¹³ WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**. p. 13.

¹¹⁴ Idem. p. 14

tenha se tornado, mesmo que por algum tempo, uma referência de moda, vestuário e comportamento, pois as roupas tornavam-se “*moedas de aceitação social e sobrevivência política*”.¹¹⁵

Lembrado uma recomendação que Maria Tereza, a imperatriz da Áustria e mãe de Maria Antonieta, recomendara à filha: “*todos os olhos estarão fixos em você*”¹¹⁶, todos os olhos, de mulheres brancas e, principalmente das mulheres negras, escravas, pobres e ricas, estavam fixos na rainha negra: em como ela se vestia e em como ela se comportava na cerimônia de coroação.

A ostentação visual de Maria Antonieta através de seu vestuário tornou-se parte essencial de sua campanha por maior popularidade e prestígio.¹¹⁷ E, a rainha negra ganha o direito de se tornar ou de representar a rainha negra e se vestir com o traje de coroação justamente por ser popular e representar os ideais da comunidade negra e obter a confiança da comunidade branca local.

Em toda a Europa, de maneira silenciosa, mas convincente, a composição ornamentada do traje convencia os espectadores da capacidade de seu rei canalizar os recursos ilimitados para a suprema glorificação de si mesmo e de sua família.¹¹⁸ E, muito provavelmente, esse mesmo sentimento invadia cada coração negro ao ver seus representantes dignamente vestidos, ocupando um lugar privilegiado na sociedade colonial. Não esquecendo que nesta época estudada, ainda não foi inventada a máquina de costura, portanto, todos os trajes confeccionados. Em qualquer lugar do mundo, são confeccionados à mão. (anexo 1, figura 94 e 103).

Sabemos que o vestuário em todo o século XVII e XVIII, externava não apenas o poder do rei e da rainha, mas também o lugar de cada pessoa nas tramas delicadas da hierarquia da corte francesa.

Como nos diz Mila Contini, uma historiadora da moda, “*os cortesãos na França eram ainda mais escravos da moda que do príncipe*”¹¹⁹. Assim sendo,

¹¹⁵ WEBER, Caroline. **Rainha da Moda** p. 23

¹¹⁶ Idem.p. 27

¹¹⁷ Idem. p. 116

¹¹⁸ Idem. p. 18

¹¹⁹ Idem. p. 51

concluimos que o traje da rainha negra assumia igual ou proporcional importância no Brasil colonial

Ao compararmos, mais uma vez, os trajes da Rainha Negra, desenhado por Carlos Julião, com o da Maria Antonieta, parece-nos ainda mais claro suas influências, com os trajes de corte francês: sabendo que Maria Antonieta inovou ao adotar as anquinhas laterais resolvemos consultar os trajes de corte da rainha francesa que antecedeu Maria Antonieta: Maria Leszczyńska (anexo 1, figura 73) que em muito se assemelha ao de Maria Antonieta, diferenciando-se apenas pelo volume das saias.

Os trajes usados pela rainha negra espelham uma época de um rico potencial criativo na invenção de formas complexas, no jogo de volumes e movimentos, na combinação de cores, texturas e no emprego de ornamentos, sempre complexos, mas orientados pelo fazer artístico e pelo domínio técnico que geriu toda a produção de arte barroca. Os trajes da rainha negra também ganharam um rico sistema de códigos, formado por elementos que consistem nas diferentes peças que compõem o traje, que ao serem empregados e associados, como se fossem palavras organizadas para compor uma frase, tinham como função transmitir uma mensagem, dizer alguma coisa. Essa mensagem ganha assim um corpo alegórico. O corpo vestido da rainha negra, bem como seu traje, se transforma em alegoria, repleta de múltiplos símbolos. O Traje da rainha negra, ao mesmo tempo que a individualiza, a socializa.

Através das necessidades frente às mudanças sociais eminentes e com o desejo de manutenção das posições ocupadas, o barroco se tornou tão incisivo, tão grandioso. É por isso que a moda tornou-se tão efêmera, pois as mudanças tinham como objetivo afirmar a posição social e a superioridade de ideias, afim de ser conduzida e consumida por um círculo muito restrito de pessoas. Tais mudanças, que poderiam ser grandes ou pequenas serviam para provocar um desequilíbrio quando um estilo já se tornara algo fácil de ser seguido e que, para os demais, só fosse possível de ser apreciada, assistida. Como, por exemplo, o público de uma ópera: é só através da observação, apreciação e admiração que poderiam participar da trama que acontece no palco ocupado pela rainha negra: sonhando a uma adequada distância, com o direito de aplaudir.

Foi também o traje barroco que criou e determinou os traços e elementos dos trajes que hoje conhecemos. Dentre eles: a exclusividade das saias para as mulheres e as peças combinadas (a chemise masculina transformou-se em camisa; o colete todo bordado simplificou-se e encurtou-se transformando no colete que conhecemos hoje; a casaca também simplificou-se, encurtou seu comprimento, transformando-se no paletó e no casaco, blazer, etc;). A divisão de roupas masculinas e roupas femininas foi criada neste período: a confecção das roupas masculinas caminha para linhas simplificadas, sem muita ornamentação enquanto as roupas femininas continuarão diferenciando-se cada vez mais pelo uso de ornamentos variados.

Concluimos, portanto, que o traje estudado destina-se ao teatro das aparências fazendo com que as Rainhas Negras buscassem exteriorizar, ao máximo, seu poder perante à sociedade branca e negra, através do luxo e da própria aparência de suas roupas. Se essa hipótese estiver correta, o traje usado pela Rainha Negra assemelha-se, de alguma forma, ao usado pelas mulheres que representam o padrão de beleza da época, as rainhas europeias, e que poderia servir como modelo a ser copiado e imitado por outras mulheres que, por sua posição social ou por seu dinheiro, a pudessem copiar.

11 - Bibliografia

ALVES, Ana Maria. *As entradas régias portuguesas*. Uma visão de conjunto. Lisboa: Livros Horizonte Ltda. [s.d.]

BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente – das origens aos nossos dias*. Trad.: André Telles: Cosac & Naify. [s.d.]

BLACK, J. Anderson and GARLAND, Madge. *A History of Fashion*. London: Orbis, 1985, 2ª edition, 1ª reprinted.

BLUM, Stella. *Eighteenth-Century French Fashions In Full Color*. 64 Engravings from the “Galerie des Modes”, 1778-1787. New York: Dover Publications, 1982.

CONTINI, Mila. *A Moda - 5000 anos de elegância*. Lisboa : Verbo, 1965

COSGRAVE, Bronwyn. *Historia de la moda*. Desde Egipto hasta nuestros días. Editorial Gustavo Gili, SL: Barcelona, 2007.

DEJEAN, Joan E.. *A Essência do Estilo: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour*. Trad.: Mônica Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DUBY, Georges & Michelle Perrot. *História das Mulheres - do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, Ltda., [s.d.]

EDUCATIVO, CCBB. *YVES SAINT LAURENT – Viagens Extraordinárias*. Caderno de Mediação – exposição. Maio a julho de 2009. Rio de Janeiro

FONTANEL, Béatrice. *Sutiãs e espartilhos: uma história de sedução*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, Espanha: Tashen, 2002.

FRASER, Antonia. *Maria Antonieta*. Tradução: Maria Beatriz de Medina Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

HERMANN, Jacqueline. *No reino desejado*. A construção do Sebastianismo em Portugal (século XVI e XVII). São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JOFFILY, Ruth. *O Brasil tem estilo?* Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

- JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LELLO & IRMÃOS. *História do Trajo em Portugal*. Encyclopédia pela Imagem. Porto. [s.d.]
- LAVÉR, James. *A Roupas e a Moda uma história concisa*. Trad.: Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989, 4ª reimpressão.
- LOPEZ, Reinaldo José. *Aventuras na História*. Ed. 68, 2009
- MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa de. *O traje dominante do papel social da indumentária no barroco joanino enquanto forma expressiva de comunicação*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – IA – UFRGS, Porto Alegre: 1998.
- MÓL. Cláudia Cristina. *Mulheres Forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica (1750 – 1800)*. Dissertação de Mestrado, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2002.
- PEREIRA, José Fernandes e Paulo Pereira. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- PRECIOSA, Roseane. Moda na Filosofia, artigo. Revista dObras, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2010.
- ROCHE, Daniel. A cultura das aparências.: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII). Trad.: Assef Kfoury. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- SABINO, Marco. *Dicionário de Moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 207 – 2ª reimpressão.
- SILVA, Alberto Júlio. *Modelos e Modas – traje em Portugal nos séculos XVII e XVIII* – Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, Porto, 1993.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Reis Negros no Brasil Escravista - História da Festa de Coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os pretos em Portugal*. Uma presença silenciosa. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- WEBER, Caroline. *Rainha da Moda - como Maria Antonieta se vestiu para a revolução*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

OUTRAS FONTES

Gazette des atours de Marie-Antoinette. Garde-robe de atours de la reine. Gazette pour l'année 1782 Paris, Réunion des Musées nationaux, 2006.

SITES CONSULTADOS

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1973.65.2>- Acesso em 13 janeiro 2011

http://www.venacavadesign.co.uk/Products/Pattern_Butterick_4254_Small.html - Acesso em 13 janeiro 2011

<http://artemoda.uol.com.br/> - Acesso em 13 de janeiro de 2011

<http://janeaustensworld.wordpress.com/2010/02/20/diderots-tailors-and-seamstresses-in-his-ground-breaking-encyclopedia/> - Acesso em 20/01/2010

<http://daniupmakeup.blogspot.com/2009/10/corset-glam.html> - Acesso em 20/01/2010

<http://picasaweb.google.com/analia.azeredo> - Acesso em 25/01/2010

http://blogs.lexpress.fr/cafe-mode/2008/03/25/marie-antoinette_grand_palais/ - Acesso em 25/01/2010

<http://utenti.multimania.it/clubantiquariit/maschere/colombina.htm> - Acesso em 25/01/2010

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/brasil-colonia/periodo-colonial-3.php> - Acesso em 25/01/2010

<http://costumeholic.blogspot.com/2010/03/robe-la-what.html>- Acesso em 25/01/2010

<http://lifetakeslemons.wordpress.com/2010/09/30/pandora-me-this-pandora-me-that>- Acesso em 25/01/2010

ANEXOS

Figura 1 – **Alegoria** – saindo de um arco triunfal montado a cavalo, um oficial de calções e casaca azul-marinho, vésia vermelha, chapéu de penachos coloridos, com as letras F. F., brande uma espada com a mão direita. À esquerda, em primeiro plano, entre ruínas, uma mulher do povo mostra ao filho o herói; ao seu lado um homem também o aponta. À direita, soprando uma longa corneta, outra figura masculina. Em segundo plano, em meio de uma paisagem campestre, soldados, com o mesmo fardamento da figura principal, diregem um rebanho e soldados inimigos para uma determinada direção. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos . Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960



Figura 2 - **Oficial do Têrço de S. José (Rio de Janeiro):** casaca e calções azul-marinho; colete azul claro, camisa branca, punhos de renda, chapéu preto, galões dourados. Oficial do Corpo de cavalaria auxiliar do Rio de Janeiro. Ordenança da cidade: casaca azul com botões dourados, véstia e calções vermelhos, camisas com punhos e gola de renda, botas, espada. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 196.



Figura 3 - **Oficial do Terço Auxiliar de Santa Rita:** casaca e calções azul-ferrete, colete cor de ouro e franjas na casa, barrete preto com galões dourados, botas, espadas. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 4 - **Oficial do Terço dos Pardos**: casaca azul claro, calça e véstia amarela; pluma azul claro no chapéu e espada “Rabo de Galo”, e **Oficial do Terço Auxiliar dos Pretos Forros** (chamados pelo povo *os Henriques*) casaca e calça verdes, colete e forro vermelho; chapéu tricórnio preto debruado de amarelo. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960



Figura 5 - **Oficial de cavalaria de guarda dos Vice-reis em grande uniforme**: é visto a cavalo, segurando as rédeas com a mão esquerda e com a direita a espada desembainhada em posição de sentido; o selim é forrado de pele de onça. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960



Figura 6 - **Oficiais da Companhia de Cavalaria da Guarda dos Vice-Reis (Rio de Janeiro):** casaca azul, calça e vésia amarelas, camisa com bofes e punhos de renda, botas, capacete, espada e espingarda. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960



Figura 7 – **Cena romântica:** Soldado do Regimento de Infantaria de Moura (1767) despedindo-se de uma moça que chora. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 8 – Índios – **duas figuras bronzeadas vestidas de penas:** o homem peludo empunha um arco de sua altura e traz às costas o cartaz com a flechas; a mulher segura com a ideia de uma seta; a seus pés uma onça com o corpo transpassado, sangrando. Ao centro da estampa, três grandes árvores e vegetação tropical. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 9 – Índios – **casal enfeitado com tangas e penas coloridas:** o homem empunha arco e flecha, a mulher segura pela alça um recipiente feito de côco e traz ao ombro um macaquinho. Em primeiro plano um tatu. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 10 – **Índios – duas figuras**: homem e mulher, recobertos de pelos, empunhando arco e flechas e folhagens, são vistos agachados em meio de uma paisagem tropical. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

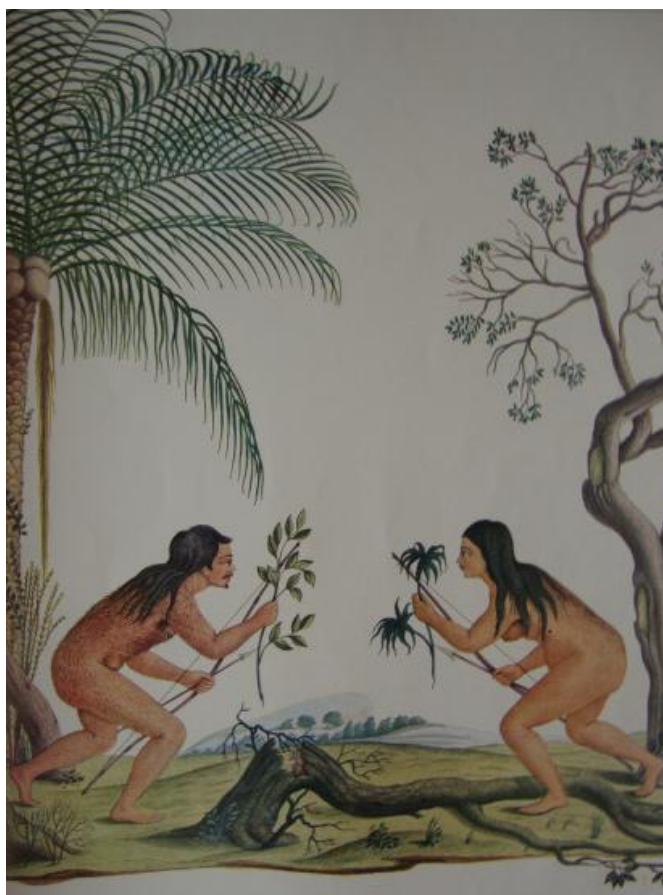


Figura 11 – **Casal de nativos civilizados**: a mulher de grande camisola branca carrega uma sacola; o homem, vestido com uma tanga branca, leva uma trouxa, que sustenta ao ombro com um pau. Paisagem tropical – palmeiras e bananeiras. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 12 – **Transporte em rede**: dois nativos civilizados, vestidos com grandes camisolões brancos, levam ao ombro uma rede sustentada nas extremidades por um pau. Seguram com uma bengala terminada em forquilha, que serve para sustentar a rede quando param. A mulher, que vai dentro, protege-se do sol com grande manta, feita de desenhos geométricos. À direita da estampa, um cactus. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 13 – **Senhora levada em cadeirinha e seguida de suas escravas**. A dama, ricamente ataviada, abre a cortina da cadeirinha que dois escravos carregam. Estes, vestidos de calça e colete azul-ferrete, camisa e sobre-saiá amarela, chapéu azul com emblema prateado, provavelmente as armas da família. Três escravas igualmente vestidas: saia estampada, bata vermelha e capa amarela dourada de preto, torso à cabeça, meias e sapatos de salto com fivela, seguem em fila atrás da cadeirinha. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 14 – **Dama de alta categoria levada em cadeirinha de luxo.** A senhora, vestida de vermelho e enfeitada de jóias, abre com as duas mãos as cortinas da cadeirinha levada ao ombro por dois escravos. Estes, vestidos de azul rei com botões dourados, camisa amarela, chapéu preto e pés descalços, segue o caminho indicado pelo senhor branco que vai à frente, também vestido das mesmas cores, calçando sapatos pretos de fivelas douradas e meias brancas. As cortinas e enfeites, bem como as roupagens, todas das mesmas cores, indicam provavelmente os mesmo proprietário. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

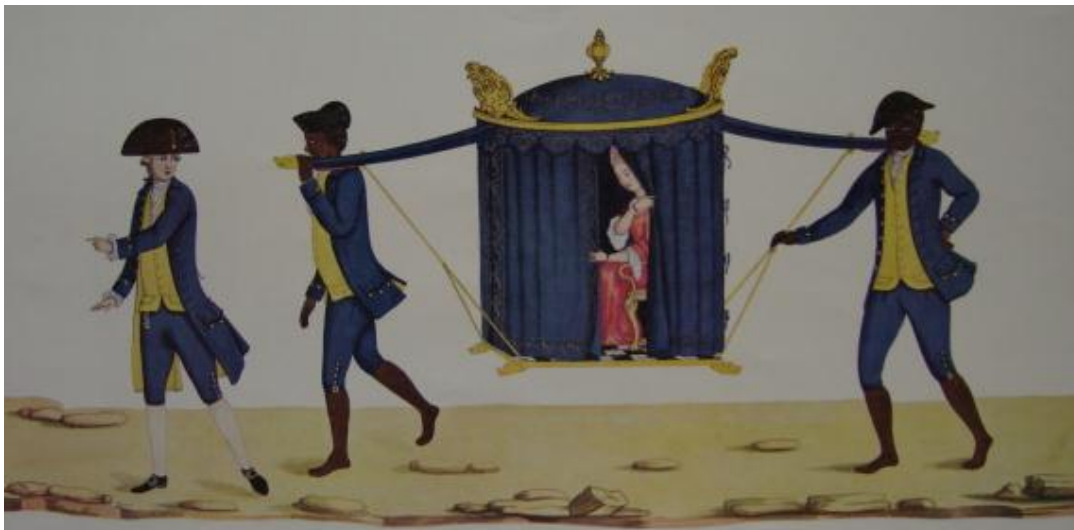


Figura 15 – **Vestimentas** – mulher envolta em grande casaco azul rei com enfeites dourados que deixa à mostra a barra da saia estampada; calça sapatos de entrada baixa com fivelas, meias brancas bordadas, cabelos presos em coque, chapéu de aba larga preto com enfeites dourados. Homem, embuçado num grande casaco azul rei com enfeites dourados e vermelhos, deixa ver somente as pernas cobertas com meias brancas e sapatos de entrada baixo com fivelas; à cabeça, chapéu preto com enfeites dourados. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 16 – **Trajes** – a mulher traz por cima da vestimenta um grande casaco rosa enfeitado com galões dourados que lhe cobre completamente a roupa, deixando aparecer a barra da saia estampada; calça sapatos de salto altos com fivelas e meias brancas; traz à cabeça um chapéu de veludo negro com enfeites dourados e os cabelos presos em coque dentro de uma rede. O homem, embuçado num grande casaco roxo enfeitado com galões prateados, deixa ver o rosto; calça sapatos de entrada baixa com fivelas prateadas, traz à cabeça chapéus de veludo negro com galões prateados. A ponta da espada aparece por baixo do casaco. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 17 – **Vestimentas** – a mulher embuçada em grande casaco azul rei deixa ver somente a barra da saia estampada; calça sapatos de salto e fivelas, meias brancas; à cabeça chapéu ornado com plumas. O homem, também envolto em grande casaco azul rei com enfeites dourados, calça sapatos de entrada baixa com fivelas, meias brancas; à cabeça chapéu enfeitado de galões dourados. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 18 – **Vendedor ambulante** – escravo retira do grande jarro o leite para ser vendido e o mede com uma caneca. A mulher recebe o líquido em uma vasilha – sua vestimenta é caseira e traz os cabelos em coque amarrados com um pano igual ao vestido. À direita observa a cena um homem envolvido em grande casaco, de cabeleira e chapéu. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 19 – **Cena de caça de patos** – homem vestido de caça e blusão listrado, chapéu preto e botas, empunha uma espingarda. Mulher de saia estampada verde, blusa branca, capa vermelha enfeitada de galões dourados; chapéu de aba larga vermelho com galões dourados, meias e sapatos de entrada baixa com fivelas. Ao fundo, paisagem à beira do rio, um bando de patos levanta vôo. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 20 – **Trajes femininos** – 1ª figura: saia estampada, blusa branca rendada, com mangas abertas a altura do cotovelo que vão até a barra da saia; turbante prendendo os cabelos com um chapéu preto sobreposto; sapato de saltos com fivelas, meias brancas, colares, brincos, broche. 2ª figura: saia estampada, casaco estampado que chega até a altura dos quadris, sapatos de fivela e salto alto, cabelos em coque amarrados com grande laço de fazenda; pulseiras, colares, brincos, terço na mão. 3ª figura: saia estampada, blusa branca franzida, grande casaco vermelho largo, com punhos e barra azul, acompanhando a saia, cabelos presos com laço. Enfeites e terço na mão. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 21 – **Trajes femininos** – 1ª figura: saia estampada, grande blusa solta aparecendo por baixo do casaco azul rei, que vem jogado aos ombros e cobre toda a vestimenta, sapatos de salto como fivelas, meias brancas, chapéu preto enfeitado com galões. 2ª figura: Idêntica à primeira, variando somente nas cores. 3ª figura: saia vermelha com babado amarelo, manta azul enfeitada de amarelo, envolvendo todo o corpo, sapatos de salto com fivelas, meias brancas; cabelos presos em coque, enfeitados com plumas. 4ª figura: saia e casaco de mangas curtas de fazenda estampada, blusa branca franzida de mangas bufantes, deixando ver o antebraço; turbante prendendo os cabelos; faixa vermelha a altura dos quadris, caindo em ponta; sapatos de salto e fivelas, meias brancas. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 22 – **Trajes femininos** – 1ª figura: vestida de roupão vermelho forrado de azul, com um torso à cabeça; calça sapatos de salto e fivela, provavelmente um traje caseiro matinal. 2ª figura: vestido de cerimônia azul com parte da frente amarelo ouro, enfeites de galão prateado, mangas e gola de rendas, sapatos de salto com fivela de prata, cabelos apanhados à nuca, presos em rede que forma um adorno no alto da cabeça, pulseiras, brincos, colares. 3ª figura: vestido amarelo avermelhado com uma sobressaia preta, aberta na frente; à cabeça, mantilha preta de fazenda opaca que lhe recobre todo o corpo até a altura da cintura, sapatos de salto alto com fivelas; adereço de jóias. 4ª figura: mulher envolvida em uma longa capa preta, que deixa ver somente a saia vermelha, sapatos de salto da mesma fazenda que a saia e a fivela; à cabeça, turbante escondendo os cabelos. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 23 – **Cena romântica** - velho vestido à moda do século XVIII – roupa suntuosa ouro velho com galões dourados, punho e gola de renda; sapatos com fivelas; cabeleira, pince-nez; apoiado em uma bengala, faz menção de entregar a uma jovem, carta onde se lê: “À Sra. Joanna Rosa ...” A jovem, de saia estampada enfeitada com laços de fita, traz blusa bordada com rendas, mangas compridas bufantes, caindo até a barra da saia; calça sapatos bordados de salto com fivela, meias brancas; à cabeça, turbante prendendo os cabelos e, sobre eles, grande chapéu preto de abas largas. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 24 – **Figura de mulher com traje caseiro:** blusa franzida, saia estampada, sobre a roupa, um casaco vermelho com punhos e barra; sapatos abotinados, cabelos soltos até a cintura; na mão, um pente. Homem embuçado com uma capa vermelha enfeitada com galões prateados; sapatos de entrada baixa com fivelas, meias brancas e chapéu preto com galões prateados. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 25 – **Trajes femininos:** duas figuras – saia estampada, blusa larga que aparece somente em parte sob o largo manto preto, jogado sobre os ombros; sapatos de salto e fivela; meias brancas bordadas; à cabeça torsos brancos e sobres estes uma aba de chapéu preto; colares, pulseiras, brincos e, na mão, terço. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 26 – **Vestimentas de escravas** – duas figuras – vestidas apenas com saias coloridas e apanhadas com elegância à cintura; trazem ao pescoço, braços e pernas, muitos colares de ouro, destacando-se uma cruz ao colo; à cabeça, turbantes. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 27 – **Traje de mulher negra** – envolta em duas capas: a inferior amarela e a superior preta, acompanhando a barra da saia escura. Calça chinelos vermelhos de salto alto; traz à cabeça um torço, que sustenta uma aba preta; à cintura uma série e berloques, na mão, um terço; colares e pulseiras. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 28 – **Vestimentas de escravas** – duas figuras – saias amplas, rodadas e estampadas, camisa branca; capa cobrindo todo o corpo e parte da saia; meias brancas, sapatos de salto alto com fivelas, torso e enfeites. Trazem ambas um terço. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 29– **Vestimentas de escravas**: 1ª figura: saia escura, blusa estampada aparecendo sob a capa escura que envolve o corpo; turbante prendendo os cabelos e, sobreposto, em chapéu, sapatos de salto e fivela, meias brancas bordadas. 2ª figura: saia vermelha rodada, blusa branca de mangas bufantes aparecendo sob a capa escura jogada aos ombros; turbante prendendo os cabelos e chapéu sobreposto; chinelos de salto bordados a ouro, colares, pulseiras, brincos, anéis. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 30 – **Vestimentas de escravas:** 1ª figura: saia rodada amarela, corpo envolto num grande casaco vermelho, enfeite de galões prateados, meias brancas e sapatos de salto com fivela; na cabeça, um chapéu preto de aba larga enfeitado com plumas; cabelos presos com rede. 2ª figura> mais popular: saia rodada azul, blusa branca e aparecendo por baixo de grande capa preta jogada sobre os ombros; chinelos de salto; turbante sobre o qual se assenta um chapéu preto de aba larga; enfeites dourados e longo terço. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 31 – **Vendedoras:** a primeira escrava carrega, amarrado às costas com um pano, um menino branco, louro; leva à cabeça grande tabuleiro cheio de cana de açúcar e frutas. A segunda leva à cabeça grande samburá de palha, fechado na parte inferior e, na parte superior, de trançado largo, deixa ver as aves, provavelmente para serem vendidas. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 32 – **Vendedoras ambulantes**: negra, caprichosamente vestida à moda popular, traz à mão uma garrafa de barro e, à cabeça, tabuleiro com mercadoria, recoberto parcialmente com um pano enfeitado. Escravo de saio e blusa fechada, descalço; ao pescoço, fetiches e um terço; traz à cabeça grande boião de barro tampado com um prato e, numa das mãos, concha e tigela para medida. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 33 – **Negras vendedoras**: 1ª escrava: saia preta, blusa branca e torso, carrega o filho às costas, sustentando-o à cintura com um pano: traz sobre a cabeça um grande peixe. 2ª escrava: vestida com mais capricho leva às costas a criança, amarrada na cintura com um pano; segura numa das mãos um cachimbo e traz na cabeça grande tabuleiro com bananas e outras frutas. Ao centro da estampa, um cachorro malhado. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 34 – **Tipos populares** – 1: vendedor de capim – negro vestido de calção branco; traz o casaco preso à cintura; sustenta na cabeça um feixe de capim amarrado em vários pontos. 2: Escravo vendedor de leite: vestido de calção, pano listrado passado na cintura, colete azul rei; traz à cabeça um pote de barro, ao pescoço, o colar de ferro e, na perna direita, uma argola de cativoiro, que provam tratar-se de um escravo fujão. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 35 – **Vestimenta de escravas pedintes na festa do Rosário** – As mulheres, ricamente vestidas com saias estampadas, têm o corpo envolvido em grandes capas pretas e a cabeça enrolada em turbantes; sapatos de salto com fivelas, colares, brincos, pulseiras. Duas trazem grandes bandejas de prata, onde se vêem moedas; as outras, dois longos bastões, e se distinguem pela aba de chapéu que usam sobre um turbante. Acompanha o grupo um menino, com roupa colorida e enfeitado com penas, que leva uma taboa e machadinha. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 36 – **Cortejo da Rainha Negra na festa de Reis**. – A rainha coroadada, vestida de estampado, sapato de saltos alto com fivelas, meias brancas, empunha o cetro e um leque. Seu manto é carregado por um pajem, também ricamente vestido; vem protegida por um grande guarda-sol vermelho que uma mulher carrega. Sete figuras femininas, trajadas com luxo, empunham diversos instrumentos musicais e formam o cortejo, ensaiando passos de dança. À frente, duas outras figuras, também vestidas com requinte, tocam flauta e correta. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 37 – **Coroação de uma rainha negra na festa de Reis** – A rainha vestida de brocado, ataviada de jóias, empunha o cetro e traz na cabeça a coroa. Seu manto vermelho, recamado de estrelas, é sustentado por uma escrava; outra carrega um guarda-sol para protegê-la. Mas cinco figuras de escravas, com roupas coloridas e enfeitadas de penas, são vistas empunhando diversos instrumentos musicais e dançando. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 38 – **Rei e Rainha negros na festa de Reis** – Ricamente vestidos e coroados, empunham cetros; dois meninos seguram a cauda da roupagem da rainha; um escravo protege-os com grande guarda-sol bordado. A esquerda, duas crianças com roupas coloridas tocam trombetas e, à direita, um menino empunha estandarte amarelo. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 39 – **Coroação de um Rei nos festejos de Reis** – o Rei, vestido de negro, traz uma sobressaia vermelha, empunha o cetro e tem à cabeça a coroa. Seu manto vermelho, recamado de estrelas, é sustentado por um menino: para protege-lo, um homem carrega um grande guarda-sol bordado. Seis escravos com roupagens coloridas e enfeitados com penas, são vistos empunhando diversos instrumentos musicais e dançando. À direita da cena, uma escrava embuçada e de turbante. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 40 – **Escravos britadores de pedra para a extração de diamantes**, na região de Serro Frio. Veem-se três escravos sentados sobre uma grande pedra, o do centro segura um objeto penetrante e os dois, ao lado, batem com os martelos. Em primeiro plano, um escravo com uma vara pontuda desloca as pedras amontoadas. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

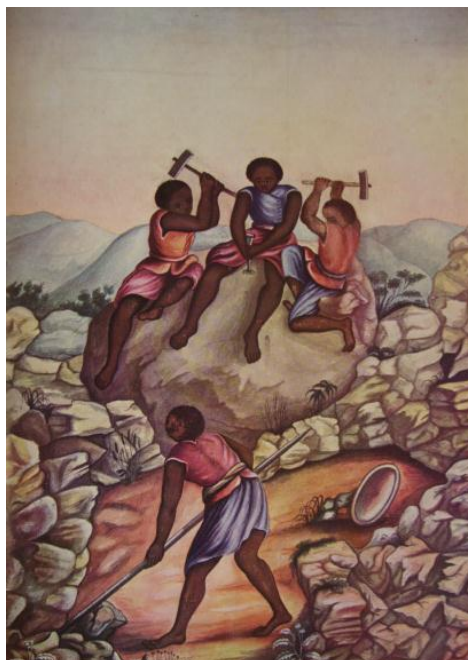


Figura 41 – **Extração de diamante**. Trabalho nas catas. Diversas fases: vários escravos britando grandes pedras: outros lhes reduzindo o tamanho; colocação dentro de cestos pelos escravos, que os transportam para outro local. Dois feitores brancos, vestidos com trajes mais completos, vigiam, armados de longos chicotes. Em segundo plano, uma pedreira. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

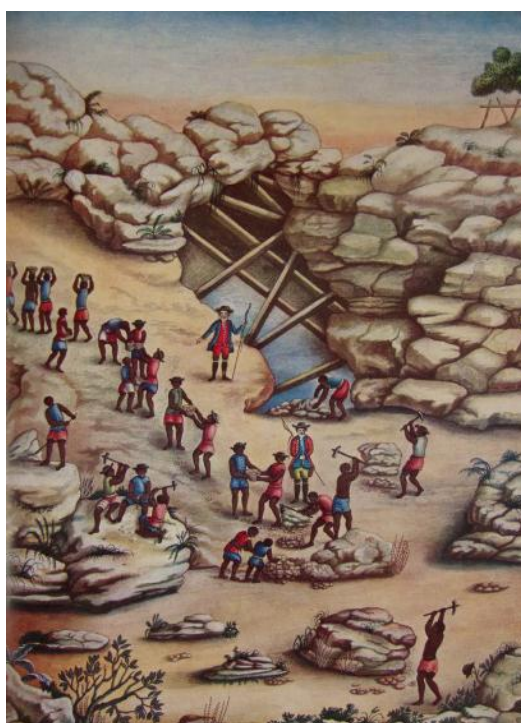


Figura 42 – **Serro Frio** – trabalho de lavagem do cascalho, feito por escravos. Debaixo de um grande telheiro, os escravos, cada qual dentro de um tanque, bateiam pedras; diante de cada um está sentado um feitor com chicote ao lado, vigiando; junto ao primeiro feitor, a caixa onde eram colocados os diamantes. Em segundo plano, casas à beira do rio. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

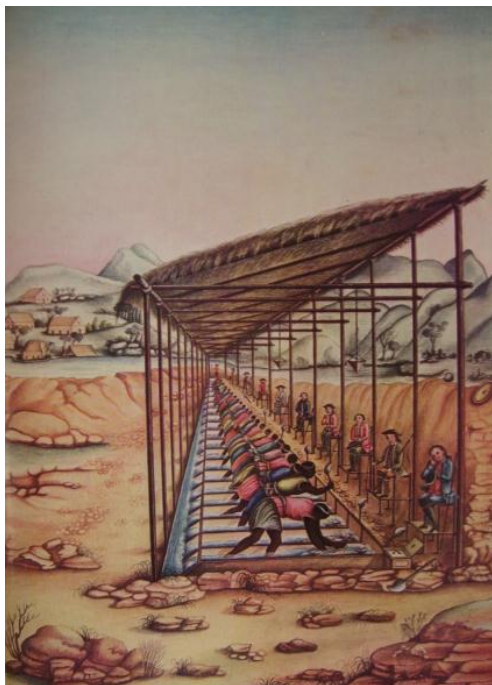


Figura 43 – **Escravo examinado por dois feitores**: ao chão, as roupas do escravo que é visto de mãos levantadas entre os dois feitores, portadores de longos chicotes. Ao fundo, casa que representam, provavelmente, aspectos de Serro Frio. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Illuminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 44 – Detalhe da figura 22 – **Trajes femininos** – 1ª figura: vestida de roupão vermelho forrado de azul, com um torso à cabeça; calça sapatos de salto e fivela, provavelmente um traje caseiro matinal. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 45 – Detalhe da figura 20 – **Trajes femininos** – 3ª figura: saia estampada, blusa branca franzida, grande casaco vermelho largo, com punhos e barra azul, acompanhando a saia, cabelos presos com laço. Enfeites e terço na mão. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 46 detalhe da figura 24 – **Figura de mulher com traje caseiro**: blusa franzida, saia estampada, sobre a roupa, um casaco vermelho com punhos e barra; sapatos abotinados, cabelos soltos até a cintura; na mão, um pente. In: JULIÃO, Carlos. *Riscos Iluminados de Figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.



Figura 47 – “casinha de abelha” . In.: <http://picasaweb.google.com/analia.azedo>



Figura 48 – bambolins : In.: BLACK, J. Anderson and GARLAND, Madge. *A History of Fashion*. London: Orbis, 1985, 2ª edition, 1ª reprinted.

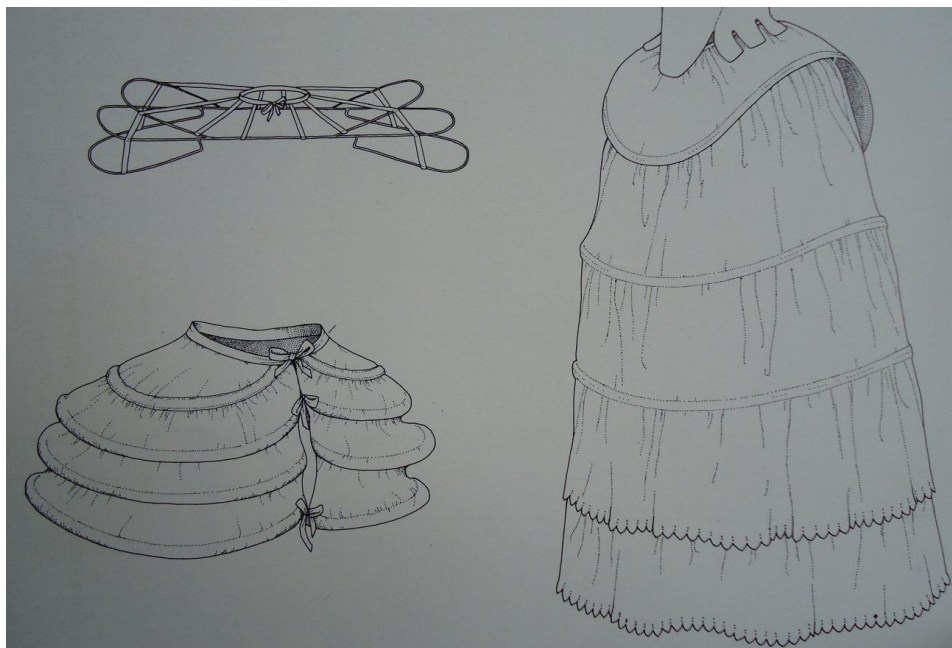


Figura 49 – bambolins : In.: KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

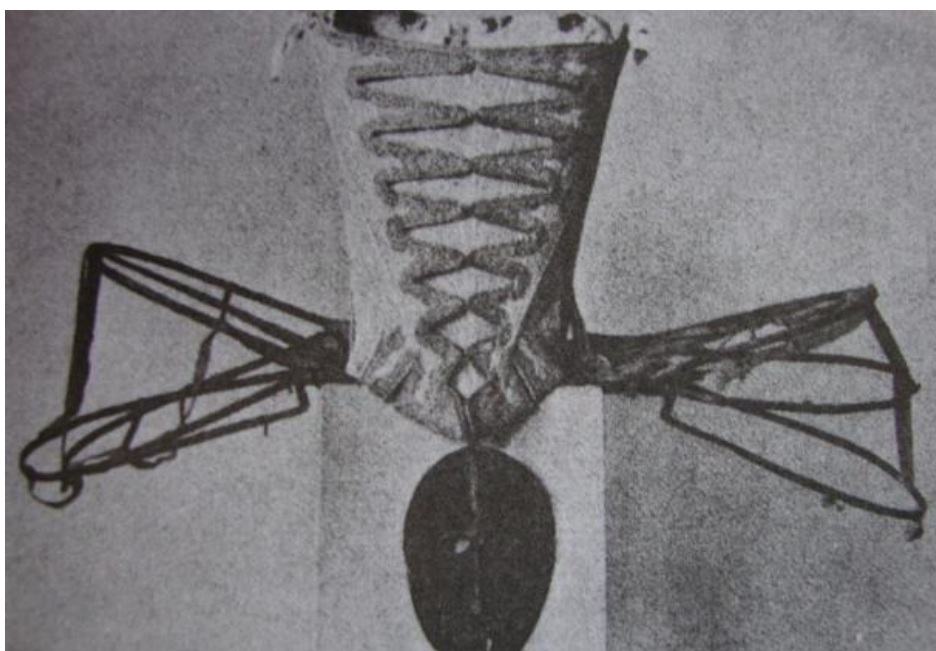


Figura 50 – *Panniers*, cerca de 1750. In: Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art



Figura 51 – anágua ou *polheira* In: <http://artemoda.uol.com.br>



Figura 52 – espartilho ou *justilho*: **cerca de 1770**. In: Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art



Figura 53 – espartilho ou *justilho*: **cerca de 1760**. In: Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art



Figura 54 – mangas *pagode*. In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, Espanha: Tashen, 2002.



Figura 55 – mangas *pagode*. Detalhe, gravura Maria Antonieta em seu *grand habit de cour* – 1778. In: BLUM, Stella. *Eighteenth-Century French Fashions In Full Color*. 64 Engravings from the “Galerie des Modes”, 1778-1787. p. 13



Figura 56 – *Robe à la polonoise*. In: Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art



Figura 57 – *Robe à la polonoise*. In : <http://18thcenturyblog.com/>



Figura 58 e 59 - *Robe à la Française*. Circa de 1775. In: Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art



Figura 60 – *Robe à la Circassienne*. In: <http://18thcenturyblog.com/>



Figuras 61 e 62 - *Robe à l'anglaise*, circa de 1784–87. In: The Metropolitan Museum of Art, New York,



Figura 63 - *Marie-Antoinette en Chemise à la reine*. Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun. In: http://blogs.lexpress.fr/cafe-mode/2008/03/25/marie-antoinette_grand_palais/



Figuras 64 e 65 - Robe inspirée de la rendingote masculine. In: BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente* – das origens aos nossos dias. Trad.: André Telles: Cosac & Naify. [s.d.]



Figura 66 – Mulher em seu *Robe à levita* brincando com seu pequeno macaco - 1780. In: BLUM, Stella. *Eighteenth-Century French Fashions In Full Color*. 64 Engravings from the “Galerie des Modes”, 1778-1787. p. 30



Figuras 67 e 68 - Robe à levantina, e Robe à turca In: BLUM, Stella. *Eighteenth-Century French Fashions In Full Color*. 64 Engravings from the "Galerie des Modes", 1778-1787, p. 29, 17 e 62



figura 69 – Uma aristocrata francesa exige tecidos no estabelecimento de Rose Bertin. In: COSGRAVE, Bronwyn. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. p. 170.



Figura 70 – Traje de Colombina. In:
<http://utenti.multimania.it/clubantiquariit/maschere/colombina.htm>



Figura 71 - *grand habit de cour*. In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, España: Tashen, 2002.



Figura 72 - *grand habit de cour*. In: BLUM, Stella. *Eighteenth-Century French Fashions In Full Color*. 64 Engravings from the “Galerie des Modes”, 1778-1787. p. 13



Figura 73 – Maria Leszczynska esposa de Luis XV vestindo *grand habit de cou* – pintura de François Stiémart. In: SALMON. Xavier. *Imagens do Soberano*. Acervo do Palácio de Versalhes. São Paulo: Pinacoteca, 2007.



Figura 74 – Madame de Pompadour, a amante favorita de Luis XV, foi a cortesã mais famosa de seu tempo, retratada por seu pintor preferido, François Boucher em seu *grand habit de cour*. In: COSGRAVE, Bronwyn. Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días. p. 173.



Figura 75 - *grand habit de cour*. In: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/brasil-colonia/periodo-colonial-3.php>



Figura 76 – Dama em *grand habit de cour* 1785-1786 .Charles-Germain de Saint-Aubin (1721-1786).
In : Musee Les Arts Décoratifs - France



Figura 77 – Dama em *grand habit de cour* 1785-1786 .Charles-Germain de Saint-Aubin (1721-1786).
In : Musee Les Arts Décoratifs - France



Figura 78 – Chemise. In: <http://costumeholic.blogspot.com/2010/03/robe-la-what.html>

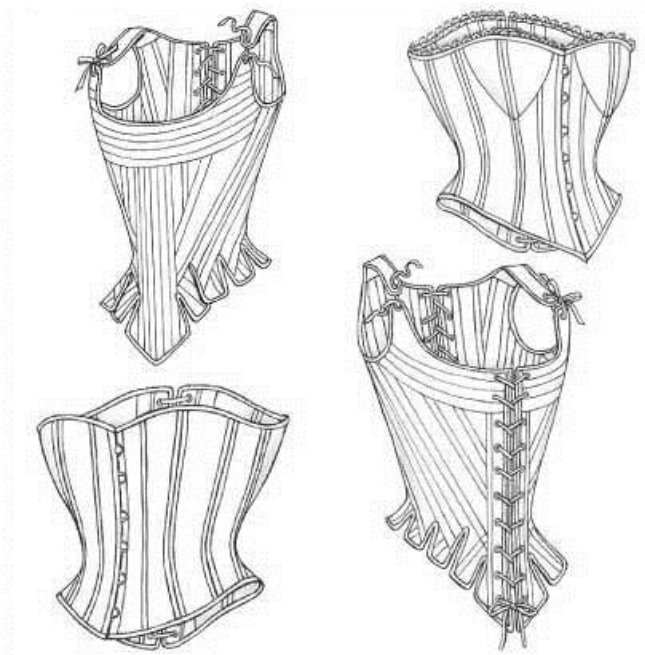


Figura 79 – Espartilho. In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, Espanha: Tashen, 2002



Figura 80 – espartilhos. In:

http://www.venacavadesign.co.uk/Products/Pattern_Butterick_4254_Small.html



Figuras 81 e 82– espartilhos. In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, Espanha: Tashen, 2002



Figura 83- Espartilho: In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Uma historia desde el siglo XVIII al siglo XX* . La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, Espanha: Tashen, 2002



Figura 84 – Espartilho –In CONTINI, Mila. *A Moda - 5000 anos de elegância*. Lisboa :

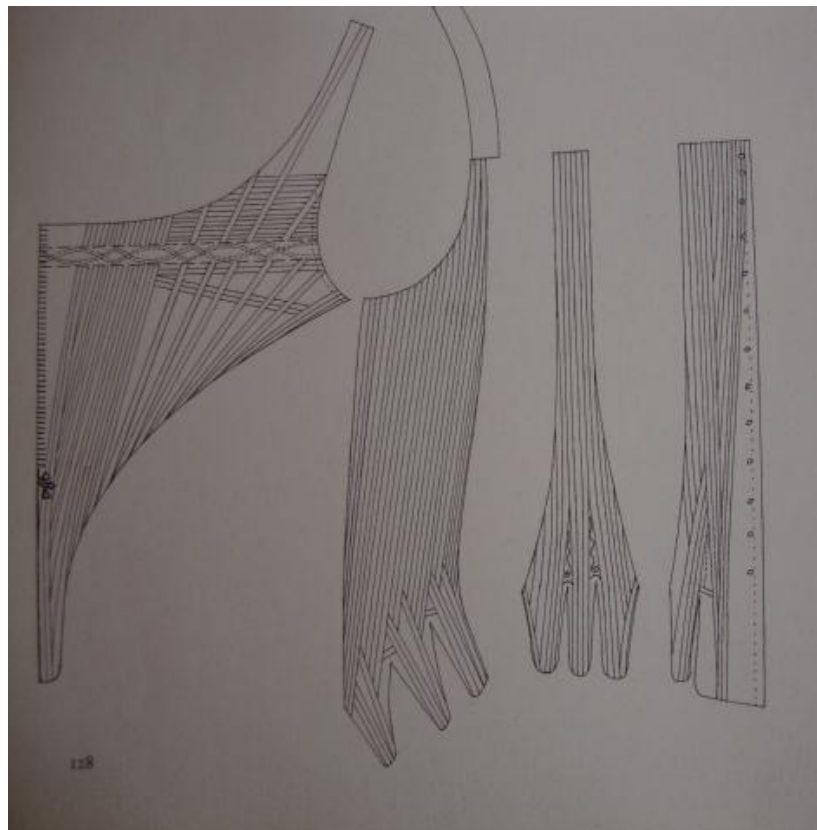


Figura 85 *Corset*. In: <http://daniupmakeup.blogspot.com/2009/10/corset-glam.html>

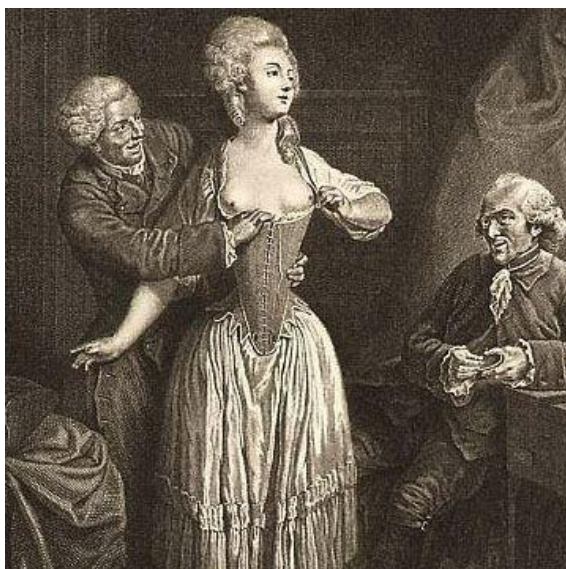


Figura 86 Peitilho – Maria Antonieta em seu *grand habit de cour* - In: BLUM, Stella. *Eighteenth-Century French Fashions In Full Color*. 64 Engravings from the “Galerie des Modes”, 1778-1787. p. 13



Figuras 87 e 88- Peitilhos. In.: In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Uma historia desde el siglo XVIII al siglo XX* . La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, Espanha: Tashen, 2002



Figura 89 – Prega Watteau. Três estudos de uma jovem senhora com seu chapéu , 1715. In: Musées Royaux des Beaus-Arts, Brussels,.



Figura 90 Prega Watteau. In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, España: Tashen, 2002



Figura 91- Rose Bertin – cerca de 1780 por Jean-François Janinet



Figuras 92 e 93- In: Royal Ontario Museum - Toronto - Canadá



Figura 94 - Atelier de costura em Arles, de Antoine Raspal, Musée Réattu, cerca de 1785 In: SABINO, Marco. *Dicionário de Moda*. p. 199



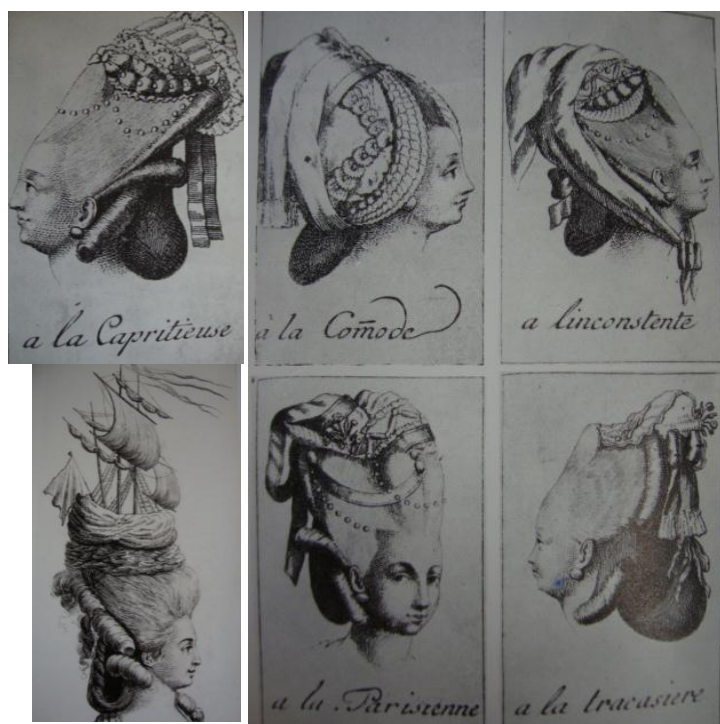
Figuras 95– Pandora In.: FUKAI, Akiko e autoras. *MODA - Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX* . La Colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Madrid, España: Tashen, 2002



Figura 96 e 97 – Pandoras. Figura 96 *Christopher Anstey with his daughter*, por William Hoare. In.: National Portrait Gallery, London. Figura 97 Pandora – In.: *Pandora*, Victoria & Albert Museum



Figuras 98, 99 e 100 – poufs. In: CONTINI, Mila. *A Moda - 5000 anos de elegância*. Lisboa : Verbo, 1965



Figuras 101 e 102 - gazette des atours In.: *Gazette des atours de Marie-Antoinette. Garde-robe de atours de la reine. Gazette pour l'année 1782* Paris, Réunion des Musées nationaux, 2006.

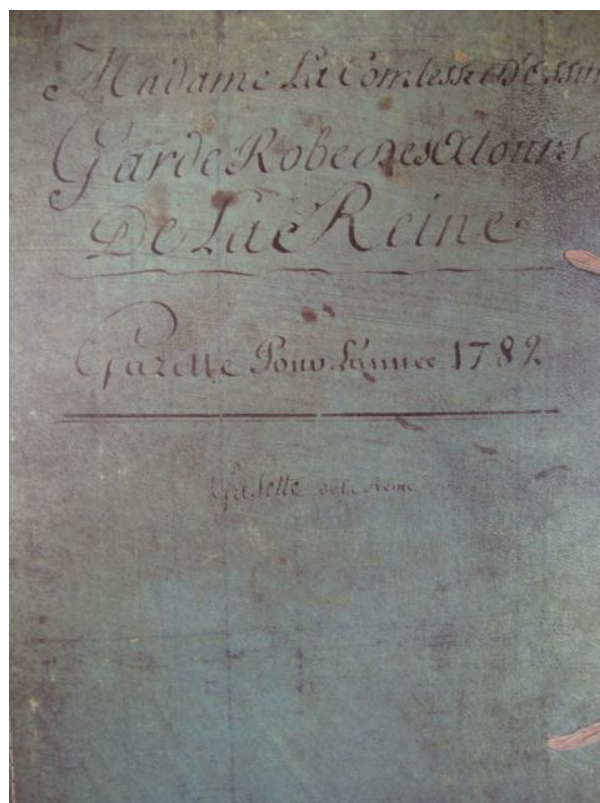
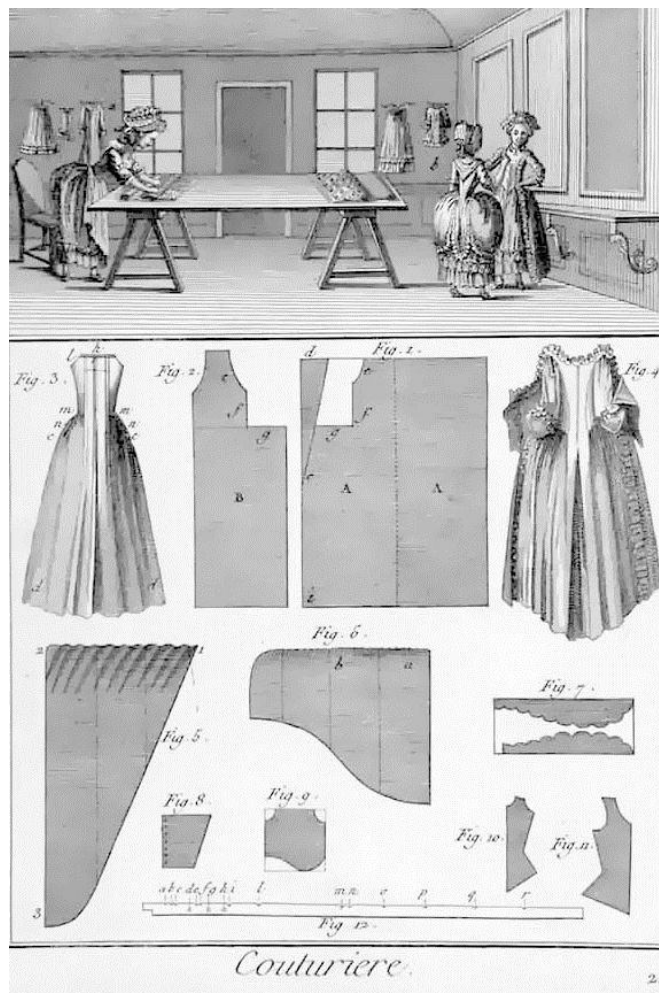


Figura 103 - Maria Antonieta em seu *grand habit de cour* - In: BLUM, Stella. *Eighteenth-Century French Fashions In Full Color*. 64 Engravings from the “Galerie des Modes”, 1778-1787. p. 13



Figura 104 – *Couturiere* In: D’ALEMBERT, Jean le Rond and DIDEROT, Denis - edited the 17-volume *Encyclopedia: the Rational Dictionary of the Sciences* In/ <http://janeastensworld.wordpress.com/2010/02/20/diderots-tailors-and-seamstresses-in-his-ground-breaking-encyclopedia/>

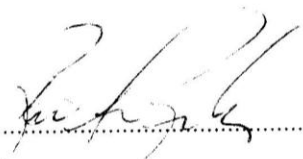


Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

PARECER

Prof^o Dr. Rodrigo Almeida Bastos, professor orientador da monografia intitulada “UM *ALINHAVO* FRANCÊS NO TRAJE DE COROAÇÃO DA RAINHA NEGRA: A INFLUÊNCIA DA MODA FRANCESA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII”, confere ao trabalho a nota 9.0 (Nove), à luz do seguinte parecer: O trabalho apresenta pesquisa competente e extensa a respeito da etiqueta e do vestuário do século XVIII, que sustentariam as práticas de representação da corte sobretudo nos momentos de festa e protocolo. Busca realizar analogias e comparações entre os trajes de festas da rainha negra no mundo ibérico e a corte francesa do mesmo período, modelar entre os paradigmas coevos. Sustenta a pesquisa à luz de um destacado conhecimento dos usos e elementos da moda no período, e busca perspectivá-los tanto quanto possível à cultura de época. Estrutura de modo coerente a organização do texto, e o desempenha de forma clara, eficiente para a exposição dos temas e argumentos.

.....


Prof^o Dr. Rodrigo Almeida Bastos

orientador

C331i

Carvalho, Vagner Donizete Gomes

Um alinhavo francês no traje de coroa da rainha negra:
[manuscrito] : a influência da moda francesa segunda metade
do século XVIII / Vagner Donizete Gomes Carvalho.-
2011.
161p. il. color.

Orientador: Rodrigo Almeida Bastos.

Monografia (Curso de Especialização em Cultura e arte
barroca – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Filosofia, Artes e Cultura.

1. Arte barroca – História e crítica. 2. Moda – Período colo-
nial, 1500-1822. 3. Maria Antonieta, Rainha, consorte de Luis
XVI, Rei da França, 1755-1793. I. Título.

CDU: 7.034(44)