

## Um corpo para a memória: a construção das chitas na cultura visual (Rio de Janeiro, 1808–1850 c.)

*A body for memory: the construction of chintz in visual culture (Rio de Janeiro, 1808-1850 c.)*

Rosângela Leite<sup>1</sup> 

### RESUMO

Durante a primeira metade do século XIX, no Rio de Janeiro, os tecidos estampados, que já eram antigos conhecidos dos residentes das partes do Brasil, caíram no gosto de diferentes grupos sociais. Esse sucesso crescente informava uma constante requalificação dos têxteis. Ao passo que essas classificações se tornavam mais frequentes, pintores, gravadores e editores esforçavam-se para reproduzir, por meio de imagens, os padrões têxteis. A transferência da Família Real para o Brasil e a abertura dos portos às nações amigas fizeram com que conflitos, interesses e experiências em torno dos têxteis e da circulação dos impressos ganhassem nova velocidade. Partindo do contexto de ampliação (das qualidades e das variedades) de um produto nos mercados internacionais, este artigo problematiza os mecanismos que garantiram as “diferenciações” entre os tecidos, por meio de recursos iconográficos. Nosso caminho investigativo examina um manual de fabricação de chitas (1804), ao lado de gravuras de Henry de Chamberlain e Joaquim Guillobel. O argumento aqui defendido é que os arquétipos construídos em torno dos corpos negros foram fundamentais para corroborar os elementos presentes nas imagens e, paradoxalmente, representar o que não podia ser visualizado, como a urdidura e a trama. Por fim, destaco a permanência e o poder dessas construções iconográficas ao longo do século XIX.

**Palavras-chave:** Memória iconográfica. Tecidos. Rio de Janeiro. século XIX.

### ABSTRACT

*During the first half of the 19th century, in Rio de Janeiro, calico fabrics, which had long been known to residents of other parts of Brazil, became popular among different social groups. The growing success of these prints informed a constant requalification of textiles. As these classifications became more frequent, painters, engravers and publishers strove to reproduce these fabrics through images. The transfer of the Royal Family to Brazil and the opening of ports to friendly nations caused conflicts, interests and experiences surrounding textiles and the circulation of printed matter to gain new momentum. Starting from the context of the expansion (of qualities and varieties) of the same product in international markets, this article problematizes the mechanisms that ensured the “differentiation” between fabrics through iconographic resources. Our investigative path examines a calico manufacturing manual (1804) alongside engravings by Henry de Chamberlain and Joaquim Guillobel. The argument here is that the archetypes constructed around black bodies were fundamental to inform elements present in the images — and, paradoxically, also to represent what could not be visualized, such as the warp and weft of fabrics. Finally, I highlight the permanence and power of these iconographic constructions over time.*

**Keywords:** Iconographic memory. Fabric. Rio de Janeiro. 19th century.

<sup>1</sup>Universidade Federal de São Paulo, Departamento de História – Guarulhos (SP), Brasil. E-mail: [rosangela.leite@unifesp.br](mailto:rosangela.leite@unifesp.br)  
Recebido em: 19/02/2025. Aceito em: 07/05/2025

## INTRODUÇÃO: IMAGEM E MEMÓRIA

Qual a relação entre memória e imagem? A essa pergunta, bastante ampla, um dos caminhos escolhidos pela fenomenologia da memória foi o que valorizou a relação entre lembrança e apagamento. Paul Ricoeur (2007), fazendo uso dos escritos de Henry Bergson, definiu a passagem da lembrança pura à “lembrança imagem” como momento de cristalização (Ricoeur, 2007, p. 66-67). Mas não basta reconhecer que as memórias se cristalizam em imagens, é preciso verificar como elas se repetem e, por meio dessas repetições, criam anelos com outras imagens, ou se tornam testemunhos acreditados.

Ao lado da lembrança pura, Bergson reconhecia que a nossa percepção do outro era construída em meio ao jogo “lembrança-imagem” (Dosse, 2000, p. 279). O passado redivivo, por meio da imagem-matéria, é, portanto, um terreno pantanoso, onde se encontram tanto os vestígios para a construção do conhecimento histórico quanto os deliberados silenciamentos e as matrizes para o extermínio dos indivíduos considerados diferentes.

As imagens materializadas em cores, desenhos e tecidos apresentam-se como inelutáveis artefatos de cultura material e formam memórias sociais que evocam espaços, tempos e pessoas. A memória social enraíza-se em comunidades concretas e em tempos determinados, marcando encontros, convivialidades e, por vezes, conflitos, reordenamentos e violências.

Partindo do contexto da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil e da abertura dos portos às nações amigas, este artigo analisa como os tecidos foram classificados, no porto do Rio de Janeiro, no início do século XIX. Ao passo que essas classificações<sup>1</sup> se tornavam mais frequentes, pintores, gravadores e editores esforçavam-se para reproduzir, por meio de imagens, os padrões têxteis. Os conflitos internacionais, que redundaram nas guerras napoleônicas, alteraram os interesses e as experiências em torno dos tecidos e, também, modificaram os circuitos editoriais. Diante dessa miríade de transformações e de interesses, este artigo problematiza os mecanismos que garantiram as “diferenciações” entre os tecidos por meio de recursos iconográficos<sup>2</sup>. Para responder a essa questão, examinaremos um manual de fabricação de chitas (1804), ao lado de gravuras de Henry de Chamberlain e Joaquim Guillobel. O argumento aqui defendido é que os arquétipos construídos em torno dos corpos negros foram fundamentais para corroborar os elementos presentes nas imagens e, paradoxalmente, representar o que não podia ser visualizado, como a urdidura e a trama.

1 A maior parte dos produtos chegava em pipas, tonéis, lotes, barricas, fardos e caixas. Esses grandes volumes vinham com a indicação do nome da firma, do comerciante, da companhia ou simplesmente com as iniciais SAR (Sua Alteza Real). Ao desembarcarem, os produtos podiam seguir três caminhos: reembarque para o comércio de cabotagem e Baía do Prata; distribuição para as partes do Brasil via transporte de mares, ou venda, por meio de leilões, na cidade do Rio de Janeiro. Em muitos casos, os grandes lotes eram fracionados, renomeados e anunciados nos jornais locais. Compreende-se por “sistema de classificação” todo esse processo de construção da taxonomia para os produtos em circuitos comerciais globais.

2 Os recursos iconográficos para se representar um tecido são diferentes das estampas no tecido, estas últimas têm sido nomeadas *design* de superfície. O *design* de superfície é reconhecido no arcabouço da cultura visual e, mais recentemente, compreendido como “textos visuais” (Lemire, 2018; Skeehan, 2020).

Por cultura visual, estamos entendendo “um conjunto de dispositivos, instituições, tecnologias, figurações, materialidades, poderes, desejos, linguagens, processos de significados coletivos partilhados” (Schiavinatto; Costa, 2016, p. 6). Tomando por base esse grande enquadramento, torna-se importante isolar alguns “marcadores sociais e seus desvios operados” (Certeau, 1994). Esse ponto de partida amplo afasta-nos das explicações que analisam os bens como manipulados exclusivamente como signos. É certo que as leis e os propósitos de Estados funcionaram em consonância com as operações cognitivas dos sujeitos. As apropriações de comportamentos e representações deram-se em condições históricas específicas e o estudo dessas relações, em conjunto com as práticas econômicas em disputa, auxilia-nos na compreensão de como algumas culturas políticas foram criando raízes e se tornando resistentes.

## INTERESSES A DISCIPLINAR

Charles Ribeyrolles (1941, p. 19), que esteve no Rio de Janeiro no ano de 1858, declarou que o Brasil era um país com tantas questões a debater e tantos “interesses a disciplinar”, onde tudo ainda estava por ser feito.

Desde o início do século XVIII, por meio de manuais, buscava-se “disciplinar os interesses” e educar os gostos (Neira, 2014, p. 200). Maxine Berg sugeriu que as mudanças nos anseios das classes médias, no século XVIII, vieram fomentadas pelo comércio internacional. Havia uma paixão pelos desenhos orientais que chegavam por meio da expansão marítima. Por outro lado, persistia a influência francesa que dominava o gosto burguês. Essas ideias foram bem recebidas em Londres, cujo crescimento urbanístico fora acalentado pelos primeiros sinais da Revolução Industrial. A moda, representada pelos tecidos de algodão estampados e pela decoração chinesa, gerou demandas para a indústria algodoeira (Berg, 1995, p. 29). Surgiram, assim, novos mercados para esses artigos, estimulados pelo avanço industrial, pelas transformações nos espaços domésticos e pelas recém-franqueadas fronteiras comerciais, como foi o caso do porto do Rio de Janeiro, desde 1808.

Economia doméstica ou consumidores de novos mercados, o fato é que as trocas de informações em viagens de longa distância construíram valores, sistemas sociais, tecnologias e sensibilidades artísticas. Por outro turno, vale destacar o papel da circulação de pessoas, de artefatos e de materiais impressos, criando um terreno propício para o que alguns historiadores chamaram de fluxos culturais entrelaçados (*entangled history*).

O Rio de Janeiro, desde 1808, caracterizou-se como um “entrelugares” (Bhabha, 1998). Tratava-se de um espaço que abrigou muita gente (coagidos, acorrentados ou livres) em meio à transmigração da Família Real portuguesa. A mudança da Corte Bragantina visava à construção de uma sede para a monarquia europeia em solos americanos, diante do bloqueio continental que ocorria na Europa<sup>3</sup>.

---

3 O bloqueio continental favoreceu as manufaturas locais no continente europeu, que se aperfeiçoaram e adquiriram *know-how* para o tingimento em tecido. Um ímpeto similar teve lugar nos EUA, durante o período de guerras pela independência. Com o final do bloqueio napoleônico, esses tecidos locais foram submetidos a pesadas políticas de proteção. Para alguns autores, essas proteções, após 1815, gestaram o que se convencionou chamar de marcas nacionais. O livre comércio como plataforma para a consolidação do Estado e da Nação só surgiria na década de 1840, e foi apenas no século XX que o livre comércio se tornou uma genuína tradição nacional inventada, ganhando arcabouço de projeto moralizador (Trentmann, 2009; Beckert, 2014).

Essa iniciativa não aconteceu sem conflitos e, ao passo que a Corte irradiava seu poder para o mundo, também precisava negociar, por meio de projetos divergentes sobre o próprio Brasil.

Os deslocamentos dos objetos e as marcações das diferenças ocorriam ao mesmo tempo que se operavam as transições do sistema colonial, do lugar de Portugal no concerto da Europa e das partes do Brasil que se insurgiam. Do ponto de vista do comércio, o Rio de Janeiro funcionava como um importante local de classificação e qualificação das mercadorias, porque era uma cidade que crescia e abrigava a Corte, além de funcionar como lugar de “escala-depósito” para abastecimento dos “sertões” e de “todos os numerosos e pequenos portos da costa brasileira” e da América do Sul (Spix; Martius, 1938, p. 71). As releituras dos artefatos de cultura material e a construção de imagens (por meio de manuais, aquarelas e desenhos) aconteciam no bojo dessas transformações.

Recuperar, ainda que brevemente, a trama em torno da classificação dos tecidos ajuda-nos a compreender como a memória atuou na urdidura da construção de uma cultura visual no Brasil de início do século XIX<sup>4</sup>.

A pergunta geral que orienta as minhas pesquisas é: como, desde a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, foram aprimorados os sistemas de classificação dos objetos na praça comercial do Rio de Janeiro? No âmbito deste dossiê sobre memória gráfica, gostaria de abordar, pontualmente, os usos (e abusos) em torno da memória iconográfica da chita<sup>5</sup>.

Em 1804, Antonio Veloso Xavier traduziu, por ordem da Corte Portuguesa, o livro “Arte de fazer chita”, de Lormois. Originalmente escrito em francês, em 1780, o tratado descrevia como compor tintas, produzir o debuxo e aplicar o material sobre o tecido. As placas para aplicação, nesse período, eram feitas de blocos de madeira, ferro ou cobre.

Além de explicar os métodos de produção das tintas e sua aplicação, o manual, traduzido por Veloso Xavier instruía quanto à criação de desenhos que alcançassem o “gosto geral”:

podem- se usar de todos [...] como flores naturaes, flores, e fructos da índia, e da fantasia [...] põe-se alguns paizes, e também animaes, principalmente borboletas, insectos e passaros: mas tem-se experimentado que os desenhos, que mais se assemelham á natureza, erão mais procurados; quando as flores naturaes, que se tem introduzido, são bem desenhadas, e bem pintadas, e que o panno, e a manobra correspondão a correcção do desenho, se vendem muito bem. Hum desenhador deve pois applicar-se a fazer os desenhos naturaes, e não pôr sobre o mesmo ramo flores de muitas

4 O trabalho mais recente que discute essa intromissão entre texto, têxteis e *design* gráfico é o de Danielle Skeehan (2020), mas esse debate não é novo. Gilda de Mello e Souza, em 1953, defendeu tese em que procurou compreender a moda no Brasil do século XIX, tanto como distinção social quanto como suporte material às disputas de classe, gênero, raça. Esta leitura — anterior aos trabalhos de Pierre Bourdieu — possuía como referências os estudos de Florestan Fernandes, Roger Bastide e Gilberto Freyre.

5 Essa escolha deixa de lado um valioso debate sobre os interesses nacionais, a indústria de tecidos e a relação entre escravidão e fábrica têxtil. Para essa discussão, vejam-se os recentes trabalhos de Dourado (2023) e Santos (2023).

especies, e do mesmo modo deve evitar o por muitas cores sobre a mesma flor; quero dizer, que em huma rota, por exemplo, so deve ter a vermelha, em hum jacintho a azul, no junquillo a amarella, nas violas a roxa, etc. Ha com tudo certas flores, que são susceptíveis de muitas cores, como as anémonas, as tulipas de matizes, e amores perfeitos (Lormois, 1804, p. 5-6).

Merece destaque tanto a referência aos países distantes quanto a insistência no traçado da flora.

E, indo muito além de descrever a natureza por meio da liturgia têxtil, a divulgação do manual — em sua tradução para o português — permitia, também, a revelação de técnicas para a restauração de artefatos:

Elas são também muito próprias para tornar a renovar as cores das tapessarias antigas, ou das do alto liso, ou das sedas, lã, ou d'algodão, e pollas como novas, passando a mesma cor com pincel nos lugares que estiverem desmaiados. Terão o contentamento de ver, que estas cores serão mais bellas, e se desmaiarão menos que as primeiras, com que as tapessarias se fizeram (Lormois, 1804, p. 7).

Todo o foco recai sobre os temas do debuxo e as técnicas de aplicação. Em nenhum momento, a tessitura é avaliada. E, muito embora se saiba que a estamparia em chita acontecia, preferencialmente, em tecido de algodão, musselinas, sedas, lãs e tapeçarias poderiam ser estampadas, como destaca Lormois (1804).

William Reddy (1987), que estudou os tecidos no contexto da Revolução Francesa, relatou um problema metodológico, do qual sua própria pesquisa foi vítima. Ao utilizar como fonte um catálogo comercial, Reddy (1987) descobriu que seu *corpus* documental apresentava uma situação estável que impedia o acesso aos relacionamentos humanos e aos termos dos acordos e dos conflitos que determinavam suas formas. O alerta de Reddy (1987) é categórico: se quisermos compreender os acordos que deram origem a uma dimensão do objeto, em condições determinadas, temos que lançar mão de fontes documentais de naturezas variadas. A imagem é o resultado desses acordos e conflitos, e não o ponto de partida.

Atentos aos alertas de Reddy (1987), partiremos da visão das chitas relatadas no final do século XVIII e seguiremos em direção às apreensões pictóricas, no Rio de Janeiro, já no início da centúria seguinte.

Ao caminharmos por meio desse trajeto, podemos encontrar as primeiras provas da conexão entre as criações de desenhos e aquarelas, a difusão dos impressos e as circulações dos artefatos de cultura material.

Vejamos o caso de Guillobel e Chamberlain:

A relevância dos trabalhos de Joaquim Cândido Guillobel para a memória gráfica brasileira, de início do século XIX, ainda permanece pouco explorada. O militar português se encarregou de produzir desenhos isolados. Seu objetivo era fazer croquis que servissem de base à representação de “personagens” daquele Brasil (Olhar Viajante na Casa Fiat de Cultura, 2008, p. 56).

Na Figura 1, o negro é uma figura teatral. Arquétipo de cachimbo, cajado e andar desaprumado, com um cesto nas costas e trajas de listras e tecido liso tingido. Essa representação construiu uma personagem bastante popular:



Fonte: Guillobel (1819–1822).

Figura 1. Brasileiro pedindo dinheiro para a festa da igreja e brasileiro escravizado.

A aquarela sobre papel é atribuída a Henry de Chamberlain. Provavelmente, Guillobel vendeu os seus desenhos para Chamberlain<sup>6</sup>, que compôs a cena do “Largo da Glória” e a entregou ao gravador Thomas Alken. Uma vez concluída a gravação, as pranchas foram editadas por um dos mais renomados editores de Londres de meados do século XIX, Thomas McLean. Partindo da edição de McLean, os catálogos ganharam materialidade impressa e velocidade de circulação. Foi concluído o trabalho coletivo que envolvia desenhista, aquarelista, gravador e editor. Na ponta dessa correia, poderiam trabalhar mais uma dezena de comerciantes, livreiros e leiloeiros.

Os desenhos originais, a criação das aquarelas, o trabalho dos gravadores e a ação dos editores criavam circuitos para os impressos e para os tecidos retratados por meio desses impressos (Leite, 2023, p. 403). E, assim, o arquetípico negro de cachimbo caminhava mundo afora.

Essa rede de colaboração entre artistas e comerciantes construía um “testemunho acreditado”, “fator de segurança para o conjunto das relações sociais”, ensejando a confiabilidade necessária à transformação do testemunho em instituição (Ricoeur, 2007, p. 174). É sob esse olhar que devemos retomar a personagem criada para representar o negro.

Na Figura 1, as vestes da parte inferior do negro de cachimbo foram pintadas de azul-escuro. Na Figura 2, Chamberlain clareou a mesma peça e diminuiu o

<sup>6</sup> Joaquim Cândido Guillobel era pintor e militar português, já Henry de Chamberlain era pintor e militar inglês. Ambos trabalharam em colaboração no Rio de Janeiro de início do século XIX. Portugal e Grã-Bretanha, durante o período joanino, geralmente estudados sob a perspectiva da imposição de pautas de consumo inglesas, ou das “desvantagens” portuguesas, podem ser analisados, também, segundo a perspectiva que reconhece práticas de comércio, difusão das artes e dos materiais impressos em circuitos emaranhados. É preciso ressaltar que a cópia dos desenhos, naquele contexto, não era óbice.



Fonte: Chamberlain (2025).  
Figura 2. Largo da Glória.

contraste da camisa. Todas as mulheres escravizadas estão com um leve caimento dos tecidos na região dos ombros. Esses signos de sensualidade contrastam com o homem branco, excessivamente vestido para a escaldante temperatura do Rio de Janeiro. A única figura que não carrega peso sobre a cabeça é o homem branco, ele também é a única personagem cujas vestes possuem tons vermelhos. Essas imagens ainda receberam o título (à época) de “tipos brasileiros”.

Beverly Lemire (2018) reconheceu que a interculturalidade por meio dos artefatos fez sucesso na Europa Moderna à proporção que evocava o imaginário, as crenças e os valores transmitidos ao longo do tempo. O vibrante conhecimento botânico aliava-se, dessa forma, ao olhar sobre o mundo que passava pela compreensão de novos *designs*, cores e texturas. Esse movimento criava uma revisão da cultura material no sistema global, fazendo com que homens e mulheres adquirissem sensibilidades cosmopolitas por meio de um longo processo de adoções, adaptações e alterações de conteúdos que já lhes eram familiares (Lemire, 2018, p. 11).

Por outro ângulo, é preciso compreender a força da violência que criava “O Largo da Glória”, de Chamberlain. As personagens já estavam esboçadas e recebiam mais cores, ou menos, de acordo com suas inserções (arbitrárias) nos espaços da cidade.

É marcante a diferença quando Chamberlain retrata as (suas) personagens negras em convivalidades:

Na Figura 3 de Chamberlain, os seios das mulheres pulam para fora dos vestidos, as listras aparecem com nitidez e o trabalho é acalentado pelo som de um berimbau tocado ao fundo.



Fonte: Chamberlain (2025).

Figura 3. Uma barraca de feira.

Vale ressaltar mais uma vez — seguindo os testemunhos de Lormois (1804) — que os tecidos estampados eram altamente valorizados no mercado global e o uso das cores não representava atributo de nenhum povo ou exclusividade de uma região geográfica.

Mas a referência principal do pintor, na Figura 3, é o *Guinea cloth*, ou seja, tecidos listrados com tons fortes, inventado pelos industriais ingleses para o comércio na África e, mais tarde, caracterizados como de “gosto” africano<sup>7</sup>. Segundo Danielle Skeehan (2020), quando os fabricantes de Manchester começaram a produzir *Guinea cloth*, eles foram forçados a fazer um estudo e imitar os padrões africanos, as estampas e as estéticas, bem como incorporar os algodões indianos estampados que vendiam bem no próspero mercado da África Ocidental. Os padrões listrados e quadriculados que caracterizavam esses tipos de tecidos seriam uma das principais estampas ou estilos que os produtores ingleses de pano da Guiné tentaram imitar. O *Guinea cloth* tem a capacidade de contar como a Europa espoliou (visualmente) a África. Embutida no próprio tecido, está uma história de relações econômicas,

<sup>7</sup> A utilização dos tecidos listrados para identificar escravizados não é uma característica apenas dos trabalhos de Chamberlain. Jean Baptiste Debret (1981) utilizou-se dos mesmos recursos em pranchas como: “Transporte de carruagens no porto do Rio de Janeiro” (Debret, 1981, p. 287). O que se tem procurado demonstrar neste artigo é exatamente essa circulação e colaboração entre os artistas.

práticas estéticas e distribuições desiguais de poder que caracterizaram as rotas da escravização no Atlântico (Skeehan, 2020, p. 74).

E, nesse ponto de nossa análise, precisamos destacar a diferença entre os tecidos estampados em geral, a chita e o *Guinea cloth*. No século XVIII, na Inglaterra, *chintz* era o nome dado aos tecidos que possuíam as cores indianas tradicionais: vermelho, rosa, marrom, azul e amarelo. Na França e em Portugal, como indicamos por meio do documento de Lormois, além das cores primárias, a chita também era considerada pintura de qualidade, com emprego de técnicas sofisticadas à época. Já o *calico* era uma designação para tecidos pintados, em geral. Algodão, com diferentes tramas, poderiam ser pintados por técnica mecânica ou manual, mas também musselina, linho, fustão eram submetidos ao mesmo processo (Sykas, 2007). A chita como designação de um tecido<sup>8</sup>, de padronagem e de uma trama vai ser uma renhida construção do século XIX.

Ainda sob a perspectiva de Skeehan (2020), é preciso destacar que os próprios têxteis eram textos materiais de alta circulação e intromissão em circuitos culturais variados e, dessa forma, esses tecidos construíram memórias que orientavam as telas e aprimoravam o mercado editorial em crescimento.

O conjunto dos desenhos e aquarelas formam uma gramática para o olhar, caracterizando os escravizados, ora como cambaleantes, ora como sensuais e batuqueiros. As roupas emolduravam esse quadro, definindo cores de negros, sem flores pequenas e sem indumentárias pesadas, como as de veludo e lã.

Quando comparamos essas imagens com os carregamentos de chita que desembarcaram no porto do Rio de Janeiro (ainda no início do século XIX), temos testemunhos que indicam o prestígio de tecidos oriundos da França, dos EUA e da Inglaterra. Já a iconografia sobre esses mesmos tecidos começa a distinguir as pequenas flores para as senhoras e as grandes listras e faixas de tecidos para as vestes dos representados como escravizados.

Com o passar dos anos, essa distinção foi se ampliando. Mas, se a composição era verificável apenas por meio do toque e do caimento, como a iconografia encontrou um código para traduzir a espessura e a composição do fio?

A recuperação dos trabalhos de Chamberlain e Guillobel e a trajetória desses impressos nos permitem inferir que o marcador que caracterizava a “qualidade” do tecido estava nos corpos representados, e não no têxtil em si.

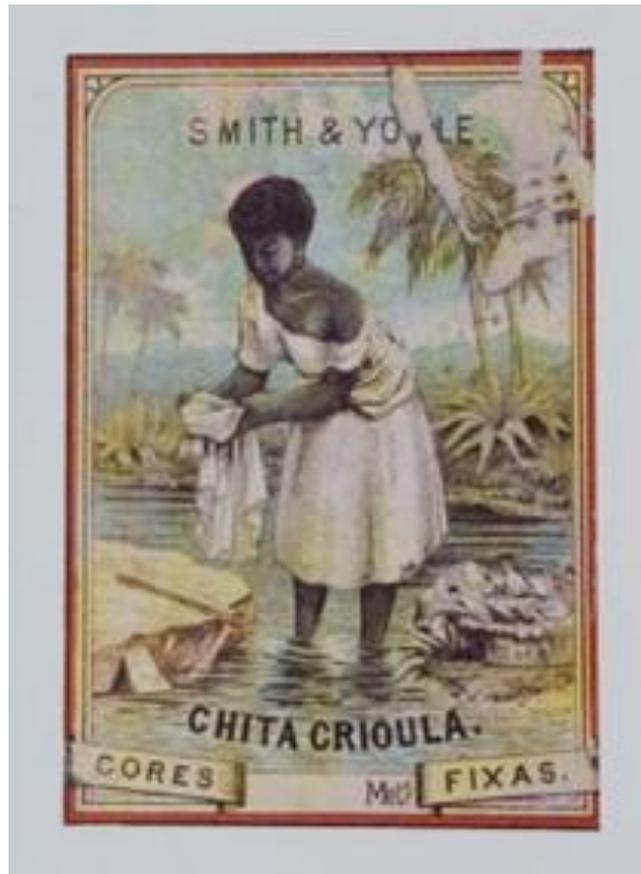
Quanto mais avançávamos pelo século XIX, já sem a presença de Chamberlain ou Guillobel, mais a memória iconográfica evocava um corpo específico para descrever um produto ordinário:

A Figura 4 é um impresso efêmero da segunda metade do século XIX e, como tal, tem poder de circulação mais alargado do que as gravuras e os manuais de início dos oitocentos<sup>9</sup>.

---

8 Do ponto de vista técnico, a variação do algodão é caracterizada pela massa (comprimento e qualidade do fio) e o tecido, pela massa, urdidura e trama.

9 Não entraremos no debate sobre consumo e difusão desses impressos efêmeros. Por hora, se é pressuposto que a figura político-econômica do consumidor foi construída durante um longo processo de barganhas, usurpações e acordos e que o que comumente reconhecemos como “espaço público”, no final do século XIX, foi o resultado dessas lutas, por um lado, e de determinações de Estado e de circuitos globais de comércio/indústria/produção iconográfica/editação/distribuição, por outro, então, torna-se cada vez mais relevante estudar o consumo tomando por base as mediações entre corpo, cultura e circuitos econômicos, numa perspectiva histórica.



Fonte: Heinwmann, Rainho e Cardoso (2009, p. 114).

Figura 4. Chita crioula.

Nesse novo contexto, a “chita” tornou-se um tipo específico de tecido, e não mais designava o *chintz*, de século XVIII, com seus temas florais. Nas listas dos almanaques, as descrições dos tecidos tornavam-se mais relevantes do que o debuxo e, então, apareciam “fronhas de linho, colchas de chita, meias brancas de algodão” (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1858, p. 215).

Os escritos abaixo da Figura 4 ressaltam que as “cores” eram “fixas”, muito embora o contraste marque a diferença entre o preto (da pele) e o branco (do tecido).

Todos os atributos violentos, construídos por pintores, desenhistas, gravadores, editores, durante o período anterior, estavam consolidados na segunda metade do século XIX. Sem precisar de explicação ou retoque. Os “interesses a disciplinar”, indicados por Ribeyrolles (1941), foram incorporados por meio de memórias cristalizadas, cujos reiterados compartilhamentos promoveram um senso comum (Ricoeur, 2007, p. 175).

Na segunda metade do século XIX, não era mais preciso alterar as cores das vestes, criar listras para definir o *Guinea cloth*, ou desenhar um berimbau para evocar a origem africana de alguém. Viva era a cor da pele. Todos os demais atributos foram construídos por um longo processo de apagamentos e de violências<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> “Curiosamente, o campo de pesquisa sobre as histórias do vestuário no Brasil tarda em realizar o esforço coletivo para dar a conhecer a pluralidade dos seus vestires” (Andrade et al., 2024, p. 2).

## **CONCLUSÃO: CORPO E MEMÓRIA**

Dentro de uma perspectiva alargada de cultura visual, procurei demonstrar, ao longo deste texto, como os tecidos foram classificados, na cidade do Rio de Janeiro, no período entre 1808 e 1850 (c.), desde o recorte que analisou gravuras, pinturas e desenhos de dois artistas e cotejou essas imagens com um tratado intitulado “Arte de fazer chita”, traduzido para o português em 1804.

É certo que o que eu chamo de um “novo sistema de classificação” dos bens abarca transformações no corolário de leis, nas determinações dos Estados e nas operações cognitivas dos sujeitos muito mais complexas e interligadas do que as que foram apresentadas neste texto. No âmbito deste dossiê sobre memória gráfica, procurei selecionar e descrever como se deu a construção de uma memória, exclusivamente, acerca da chita.

O conjunto documental não é exaustivo. Nem as fontes utilizadas apresentam obras pouco exploradas. Foi sobre esse caráter ordinário das imagens que realizei os primeiros exames relativos à persistência de uma memória visual e, ao me debruçar sobre o trabalho desses artistas, pude comprovar a intromissão entre desenho, pintura, publicação e distribuição, informando um dinamismo dos circuitos editoriais, em escala global, e da repetição de padrões iconográficos que descreviam as gentes no Rio de Janeiro.

Henry de Chamberlain e Joaquim Cândido Guillobel construíram códigos eficientes às suas representações de tecidos. Ao longo do tempo, esses códigos transformaram-se em apreensões mnemônicas sobre os têxteis. Na América do Sul, o circuito editorial, a produção de aquarelas e o comércio de tecidos não podem ser apreendidos como negócios isolados.

A forma como os têxteis foram representados permitia um sistema de classificação que transpunha os desenhos e as cores, penetrando no complicado terreno de qualificação das tramas e dos fios. Tratava-se da intromissão entre artefato de cultura material e imagem que refletia um longo e violento processo de escravização de pessoas oriundas da África. Era um sistema de descrição dos corpos negros.

A materialidade do artefato ficava revelada por meio da apreensão pictórica. Mas, como era possível descrever textura, trama, volume dos têxteis por meio das imagens? Os desenhistas, pintores, gravadores, editores e os comerciantes trabalhavam em colaboração e faziam não só com que os tecidos fossem difundidos, mas também que as personagens (imaginadas e construídas exclusivamente pelo olhar dos homens brancos) peregrinassem entre diferentes gravuras e catálogos. À proporção que avançávamos sobre o século XIX, as tiragens e as edições tornavam-se numerosas e circulavam cada vez mais. Criava-se, assim, um corpo baseado em memórias visuais reiteradas, reproduzidas e vendidas em circuitos globais. Criava-se um corpo para a memória gráfica.

## **REFERÊNCIAS**

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 1858. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394x&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=12983>. Acesso em: 5 jan. 2025.

- ANDRADE, Rita Morais de; KARAJÁ, Tuinaki Koixaru; KARAJÁ, Waxiaki; CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia Di. Os vestires plurais dos povos originários: uma proposta intercultural e transdisciplinar. *Dobras*, n. 40, p. 8-16, jan./abr. 2024. <https://doi.org/10.26563/dobras.i40.1812>
- BECKERT, Sven. *Empire of cotton: a global history*. Nova York: Vintage Books, 2014.
- BERG, Maxine (Org.). *Mercados y manufacturas en Europa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CATÁLOGO OLHAR VIAJANTE NA CASA FIAT DE CULTURA. Coleção Brasiliana/Fundação Estudar da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. Disponível em: [https://casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/catalogo\\_olhar\\_viajante.pdf](https://casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/06/catalogo_olhar_viajante.pdf). Acesso em: 6 dez. 2024.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes do fazer*. São Paulo: Vozes, 1994. v. 1.
- CHAMBERLAIN, Henry. Largo da Glória. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83804-largo-da-gloria>. Acesso em: 20 maio 2025.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1981.
- DOSSE, François. *A história*. Bauru: Edusc, 2000.
- DOURADO, Elisa Michahelles. Tecidos de linho, contas de vidro: a Europa central e o tráfico transatlântico de escravos (séculos XVI–XVIII). In: MARQUES, Leonardo; GEBARA, Alexsander (Org.). *História das mercadorias: trabalho, meio ambiente e capitalismo mundial (séculos XVI–XIX)*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2023. p. 355-392. Disponível em: <http://www.guaritadigital.com.br/casaleiria/acervo/historia/historiadasmmercadorias/index.html>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- GUILLOBEL, Joaquim Cândido. *Desenho: Aquarela e tinta ferrogálica sobre papel. 1819–1822*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19953/brazillian-begging-money-for-church-festas-brazilian-slave>. Acesso em: 6 fev. 2025.
- HEINWMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; CARDOSO, Rafael (Org.). *Marcas do progresso: consumo e design no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Mauad X, Arquivo Nacional, 2009.
- LEITE, Rosângela Ferreira. Estampas em tecido e papel: textos materiais ingleses e a sofisticação das marcas (Rio de Janeiro, 1808-1831c.). In: MARQUES, Leonardo; GEBARA, Alexsander (Org.). *História das mercadorias: trabalho, meio ambiente e capitalismo mundial (séc. XVI-XIX)*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2023. p. 393-416.
- LEMIRE, Beverly. *Global trade and the transformation of consumer culture: The material world remade, c. 1500-1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- LORMOIS, U. *Arte de fazer chita. 1780*. Tradução: Antonio Velloso Xavier. Lisboa: Imprensa Régia, 1804.
- NEIRA, García Luz. Tecidos decorativos e interiores domésticos oitocentistas na literatura prescritiva inglesa e norte-americana. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 199-216, 2014. <https://doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a07>
- REDDY, William. *The rise of market culture: the textile trade and French society, 1750–1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco*. São Paulo: Livraria Martins, 1941. v. 2.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Silvana Andrade dos. *Tecido pela escravidão: tráfico e indústria na fábrica Textil Todos os Santos (Bahia, c. 1840–1870)*. São Paulo: Hucitec, 2023.
- SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). *Cultura visual e história*. São Paulo: Alameda, 2016.
- SKEEHAN, Danielle C. *The fabric of empire: material and literary cultures of the global Atlantic, 1650-1850*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020.

Um corpo para a memória: a construção das chitas na cultura visual (Rio de Janeiro, 1808–1850 c.)

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl F. P. **Viagem Pelo Brasil (1817–1820)**. São Paulo: Melhoramentos, 1938.

SYKAS, Philip A. **Identifying printed textiles in dress 1740-1890**. DATS Dress and Textile Specialists. V&A Museum, 2007. Disponível em: <https://dressandtextilespecialists.org.uk/wp-content/uploads/2021/08/Identifying-Printed-Textiles.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022.

### **Sobre a autora**

**Rosângela Leite:** pós-doutora pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** nenhuma.

