

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Pós-Graduação em Ciências Sociais  
Doutorado em Ciências Sociais

Andrea Lomeu Portela

**TRAJETÓRIAS SOCIAIS DAS ROUPAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO:  
TRAMAS E AFETOS**

Juiz de Fora  
2017

Andrea Lomeu Portela

**Trajetórias sociais das roupas do Museu Mariano Procópio: tramas e afetos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, linha de pesquisa: Diversidade e Fronteiras Conceituais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth de Paula Pissolato

Juiz de Fora  
2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática  
da Biblioteca Universitária da UFJF,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Portela, Andrea Lomeu.

Trajetórias Sociais das Roupas do Museu Mariano Procópio: Tramas  
e Afetos / Andrea Lomeu Portela. -- 2017.

255 p.: il.

Orientadora: Elizabeth de Paula Pissolato

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto  
de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências  
Sociais, 2017.

1. Vestuário histórico. 2. Museu Mariano Procópio. 3. Antropologia  
dos objetos. I. Pissolato, Elizabeth de Paula , orient. II. Título.

Andrea Lomeu Portela

**Trajetórias sociais das roupas do Museu Mariano Procópio: tramas e afetos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, linha de pesquisa: Diversidade e Fronteiras Conceituais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Aprovada em 17 de março de 2017.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Elizabeth de Paula Pissolato (orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Ludmila de Lima Brandão  
Universidade Federal do Mato Grosso

---

Prof. Dr. Mário de Souza Chagas  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Luzimar Paulo Pereira  
Universidade Federal do Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Marcos Olender  
Universidade Federal de Juiz de Fora



A Theresa, Francisco, Pedro, Ghiordano e  
Luiz Otávio.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à sociedade brasileira por ter me proporcionado ensino público gratuito, sem essa condição meus estudos não teriam sido possíveis em nenhuma fase da vida.

A realização deste trabalho, em particular, contou com o apoio de diversas pessoas e instituições. A todos agradeço imensamente, especialmente à parceria de estudo e amizade de minha orientadora Elisabeth de Paula Pissolato, aos ensinamentos de meus professores e ao companheirismo dos colegas de turma.

Agradeço a CAPES pelo investimento em meu trabalho, ao PPGCSO da UFJF por me acolher e ao MAPRO por abrir as portas do museu.

Meus sinceros agradecimentos ao diretor superintendente do MMP, Douglas Fasolato, manifestando também minha admiração pelo empenho com que realizou seu trabalho no museu até 2017. E a todos os funcionários que tão bem me receberam e se dispuseram a ajudar, entre tantos, a Maria Salete Ferreira Figueira, chefe do Departamento de Acervo técnico; a Maria das Graças Almeida, museóloga que trabalhou na pesquisa e fichamento do acervo até 2015, a Rosane Carmanini Ferraz, do Acervo Fotográfico; ao Eduardo de Paula Machado que auxilia em diversos serviços e grande conhecedor do acervo do MMP; ao Sérgio Augusto Vicente, historiador que trabalha no Acervo Histórico; ao Aloysio de Paula Gerheim, conservador e restaurador em suporte de papéis; ao senhor Ricardo Dutra Ferreira, supervisor de segurança, ao Wellington Correia de Andrade, guia do museu e aos demais funcionários que me atenderam diretamente e o fizeram com tanta dedicação. Incluo ainda as ex-funcionárias, as museólogas Maria Ângela Camargo Cavalcante e Nancy Correia Plonczynski que concederam entrevistas.

Agradeço a Eliane Casarim do setor de memória da Biblioteca Municipal Murilo Mendes, aos funcionários do Arquivo Histórico da UFJF e a FUNALFA, que disponibilizaram obras relativas ao museu.

Não posso me esquecer da amiga e arquivista Sandra Helena de Souza com suas preciosas indicações e também da amiga e companheira de profissão Aline Marques Costa pela revisão técnica referente à construção e descrição das roupas.

Agradeço, com carinho, à minha filha Theresa pela troca de ideias e apoio.

Por fim, sou grata à paciência de toda família que renunciou à minha atenção nas longas jornadas de estudo e trabalho que resultaram nesta tese.

Dizem que em cada coisa uma coisa oculta mora.  
Sim, é ela própria, a coisa sem ser oculta,  
Que mora nela.

Mas eu, com consciência e sensações e pensamento,  
Serei como uma coisa?  
Que há a mais ou a menos em mim?  
Seria bom e feliz se eu fosse só o meu corpo –  
Mas sou também outra coisa, mais ou menos que só isso.  
Que coisa a mais ou a menos é que eu sou?

Alberto Caeiro, in "Poemas Inconjuntos"  
Heterônimo de Fernando Pessoa

## RESUMO

Os estudos sobre a indumentária reclamam novas perspectivas sobre as redefinições culturais e sobre a historicidade dos modos de uso dentro da realidade local, por isso temos como proposta lançar um olhar sobre a indumentária do Museu Mariano Procópio. Um lugar que intermedia o histórico de uso dos objetos, que, como roupas, estabeleceram complexa aproximação com os corpos que vestiram provocando reflexões diversas. O colecionismo é a forma como estas roupas foram reunidas, conservadas e estão inseridas no presente e, mesmo não estando em um circuito de recepção e de parte das peças permanecerem incógnitas no museu, a intenção é mostrar que os objetos têm vida social. Buscamos minimizar a condição de representação que comumente é dada às roupas, testando outras dimensões dos objetos e desfazendo antológicas dicotomias para pensar estas roupas como objeto de reflexão antropológica. Traçamos a biografia dos objetos de nosso interesse a partir da coleção de Alfredo Ferreira Laje, na qual encontramos três universos de roupas: trajes reais, trajes militares e trajes femininos. Esta subdivisão nos remete ao contexto feminino de uma época carregada de singularidades, o século XIX, período de formação desta coleção de indumentária e de transformação da lógica de sedução das roupas. É quando atua a dimensão da moda, quando se faz presente e, por vezes, se desfaz. Ao longo do trabalho de campo, procuramos compreender as relações sociais que os objetos mobilizam em suas trajetórias de vida, sobretudo em seu estágio atual. As roupas, tanto como outros objetos, são vívidas e interessam aos novos diálogos que o museu busca travar, num processo de reinvenção de si, desafiando os propósitos da modernidade que tentam sobreviver ao século XXI. As relações sociais vividas no presente, mesmo longe das funções originais para as quais as roupas foram concebidas, parecem mostrar como estes objetos continuam dispersando diferentes ações simbólicas e/ou sensitivas, levando em conta o fato de atribuirmos valores humanos às coisas e, igualmente, a situação inversa. A realidade singular do museu atribui um valor intrínseco ao tempo de existência destas peças, revelando as potências diversas que fazem dos objetos mais que mediadores entre os homens e o mundo, mas participantes do mesmo fluxo vital.

Palavras-chave: Vestuário histórico. Museu Mariano Procópio. Antropologia dos objetos.

## **ABSTRACT**

Studies on clothing require new perspectives on cultural redefinitions and the historicity of modes of use within the local reality, so we have proposed to have a look at the clothing Museum Mariano Procopio. A place that mediates the historic use of objects, which, like clothes, established complex approach with the bodies dressed causing several reflections. The collecting is how these clothes were gathered, preserved and are inserted in the present. And, even if not in a reception circuit and parts of the pieces remains as unknowns in the museum, the intention is to show that objects have social life. We seek to minimize the condition of representation that is commonly given to clothing, testing other dimensions of objects and undoing anthological dichotomies to think these clothes as anthropological reflection object. We trace the biography of the objects of our interest from the collection of Alfredo Ferreira Laje, in which we find three universes of clothes: royal robes, military costumes and female outfits. This subdivision refers to the female context of a time charged with singularities, the nineteenth century, period of formation of this collection of clothing and transformation of clothes seduction logic. It is when the fashion dimension acts, when it makes itself present and, sometimes, breaks. During the field work, we seek to understand the social relations that objects mobilize in their life trajectories, especially its current stage. The clothes, as much as other objects, are vivid and interest to the new dialogues of the museum search, in a process of reinventing itself, defying the purpose of modernity that attempt to survive the twenty-first century. The social relationships lived in the present, even away from the original functions for which the clothes were designed, seem to show how these objects continue dispersing different actions symbolic and / or sensitive, taking into account the fact that we attribute human values to things and, also, the reverse situation. The unique museum reality gives an intrinsic value to the time of existence of these pieces, revealing the capacity that makes objects more than mediators between men and the world, but participants in the same vital flow.

**Keywords:** Historical Clothing. Mariano Procopio Museum. Anthropology of objects.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Saquinho com repelente natural encontrado no MMP.....	40
Figura 2	Fotografia <b>Engraxate</b> em preto e branco e colorida à mão, de Georges Sommer, c. 1870-1880.....	43
Figura 3	Página web para consulta online do acervo do MMP inaugurada em 2016.....	44
Figura 4	Esplendor das formas: Esculturas no acervo do Museu Mariano Procópio, exposição sendo preparada na Galeria Maria Amália (Foto Gil Velloso/Divulgação).....	46
Figura 5	Autorretrato de Maria Pardos, c. de 1884, fotografado por Guimarães.....	64
Figura 6	Alfredo Ferreira Lage, por L. Musso & Cia, c. de 1905.....	65
Figura 7	Vista da Quinta do Senhor Ferreira Lage fotografada por Revert H. Klumb, c. de 1861.....	71
Figuras 8 e 9	Relógio que pertenceu a D. Pedro II.....	76
Figura 10	Chapéu que pertenceu a Maria Amália Ferreira Lage.....	79
Figura 11	Senhoras com seus chapéus, por volta de 1890 a 1900.....	80
Figura 12	Chapéu de palha que pertenceu a D. Maria Amália.....	80
Figura 13	Nota de aquisição de chapéu capote de palha e veludo, 1898.....	81
Figura 14	Nota de aquisição de dois chapéus de feltro por D. Maria Amália, de 1872.....	82
Figura 15	Fardão da maioridade, veste da coroação e fardão de casamento, respectivamente (montagem).....	83
Figura 16	Farda da Guarda Nacional que pertenceu ao tenente Pedro Antônio Freesz.....	84
Figuras 17 e 18	Frente e costas do casaco de Emília Maria de Jesus.....	89
Figura 19	Detalhe da costura e dobradura do punho.....	90
Figuras 20 e 21	À esquerda, detalhe da parte interna onde se vê os colchetes e, à direita, detalhe do bordado vazado com aplicação de cordões em motivos fitomórficos em relevo.....	90
Figuras 22 e	Pormenor da gola vista de frente e de costas, com aplicação de	

23	entremeio rendado e bordados.....	91
Figura 24	Detalhe da barra da saia com babado drapejado, franzido por duas costuras na parte central.....	93
Figura 25	Visualização frontal do spencer que pertenceu a Thereza Borges Oliveira como foi encontrado no DAT.....	94
Figura 26	Gravura de moda de 1900 representando a silhueta em vigor.....	95
Figura 27	Spencer que pertenceu a Thereza de Oliveira Borges.....	96
Figura 28 e 29	Detalhes das costas e do interior do spencer ou corpete.....	97
Figura 30	Faixa com marca de procedência: Miquelina de Figueiredo Lopes/Porto.....	98
Figura 31	Forro axilar.....	98
Figura 32	Inscrição guardada junto à peça.....	99
Figuras 33 e 34	Frente com detalhe de renda e traspasse. E costas com recortes armados com barbatanas.....	100
Figura 35	Gola de 5cm e pala forrada com fita em dimensões entre 7cm nas laterais e 9cm ao centro formando o desenho.....	101
Figura 36	Manga em tecido floral, modelo presunto invertido.....	101
Figuras 37 e 38	Detalhe do traspasse frontal e da estrutura em barbatanas, forro de algodão branco.....	102
Figuras 39, 40 e 41	À esquerda, visualização dos detalhes frontais, destacando a renda sobreposta da região do traspasse. À direita, ornamentação externa dos recortes das canaletas das costas, acabamento em pequenas pregas. Abaixo, pormenor da renda frontal.....	102
Figuras 42 e 43	Traje da coroação de D. Pedro II , usado em 18 de julho de 1841 e D. Pedro II na abertura da Assembleia Geral, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1872.....	108
Figuras 44 e 45	Frente e costas do traje de casamento de D. Pedro II.....	110
Figuras 46,47 e 48	Frente e costas do fardão da maioria que pertenceu a D. Pedro II, usado em 23 de julho de 1840 e D. Pedro II, aos doze anos de idade, retratado por Félix Émile Taunay, 1837.....	110
Figuras 49 e	Casaca de lã azul-marinho com tecido deteriorado, forro à direita..	111

Figura 51	Forro da parte superior da casaca bastante deteriorado.....	112
Figuras 52 e 53	Forração original em gorgorão de seda pura, cor original alterada pela ação do tempo. Interferência anterior na forração original: aplicação de tecido de cetim de algodão. Remoção do tecido de cetim de algodão.....	112
Figura 54	Um alfinete encontrado (ponta do bisturi).....	112
Figuras 55 e 56	À esquerda, fragmentos do bolso original e, à direita, reconstituição da forma original do bolso.....	113
Figura 57	Maria Amália Ferreira Lage, por Guimarães, c. de 1884.....	121
Figura 58	Nota de compra de roupa de luto por Maria Amália Ferreira Lage, de 1872.....	122
Figura 59	Senhora não identificada, <i>carte de visite</i> , por Carneiro & Gaspar, c 1860.....	124
Figura 60 e 61	Frente e costas da veste que pertenceu a Maria Amália Ferreira Lage.....	124
Figura 62 e 63	Detalhes da costura manual em alinhave e pontos irregulares.....	125
Figura 64	Evidências de reforma interna feita à mão.....	125
Figura 65 e 66	Evidências de reforma nas pences.....	126
Figura 67	Pormenor das rendas de bilro, entremeio e passamanarias localizados na barra da roupa.....	127
Figura 68	Spencer com manga presunto encontrado no acervo do MMP.....	128
Figuras 69 e 70	Guias de costura com instruções de moldes de mangas, Chicago, 1896.....	128
Figura 71	Princesa Isabel e os filhos Pedro e Luís, <i>cabinet size</i> , Viena, Áustria, por Anton Mayer, s/d.....	129
Figura 72	O spencer visto de costas.....	129
Figura 73	Detalhe do abotoamento em motivo floral disposto verticalmente para o abotoamento.....	130
Figuras 74 e 75	Estrutura interior do spencer e detalhe da cintura da saia e abotoamento que a liga à blusa.....	132



Figuras 76, 77 e 78	Bainha duplicada, forro na barra e acabamento em passamanaria.....	132
Figura 79	Mulher de joelhos diante da autoridade masculina.....	135
Figura 80	Emile Marie Bouchaud, ou Polaire.....	140
Figura 81	Pontos de medida corporal para costura.....	141
Figura 82	Fotografia de Marc Ferrez c 1890. Centro do Rio de Janeiro. Acervo IMS.....	146
Figuras 83 e 84	Vestido da Baronesa de Suruí como se encontrava na sala Duque de Caxias, por fotógrafo não identificado, s/ data. À direita, pormenor da fotografia ao lado com destaque para faixa bordada.....	147
Figura 85	Nota da casa M. Guimarães onde se lê que era sucessor de Mm. Joséphine.....	150
Figura 86	Pelerine de renda que acompanha o conjunto do traje da Baronesa de Suruí.....	151
Figura 87	Detalhe do bordado com indicação da prata deixada pelo restaurador.....	152
Figura 88	Visualização panorâmica da saia .....	153
Figuras 98 e 90	Imagens da saia, camadas de bordados e barrado interno.....	153
Figura 91	Detalhe do bolso na lateral direita da saia e estado de conservação do tecido .....	154
Figura 92	Detalhe do bordado e acabamento em renda da manga.....	154
Figura 93	Detalhe da pala e abotoamento das costas.....	155
Figuras 94 e 95	Corset frente e costas.....	156
Figura 96	Interior do corset com indicação de procedência em letras douradas, um tanto apagadas pela sobreposição de gases usada pelo restaurador.....	156
Figuras 97	Interior do corset em toda sua complexidade de recortes e canaletas, acima se vê o local da etiqueta mostrada na figura 96, uma faixa no interior dando sustentação junto ao corpo.....	157
Figura 98	Traje de corte da Baronesa de Loreto, século XIX, Brasil, c de	

	1886, por Paulo Scheuenstuhl.....	158
Figuras 99 e 100	Traje Princesa Isabel (spencer e saia) .....	159
Figura 101	Princesa Isabel em traje de corte.....	160
Figura 102	Fotografia mostrando a princesa Isabel de corpo inteiro, sentada, segurando um guarda-chuva.....	160
Figuras 103	A aparência sexualizada no século XIV representada pelo retrato de Giovani Battista Moroni, pintura de Antonio Navagero, c 1565	165
Figura 104	Casamento entre Maria de Médice e Enrique IV da França, de Jacopo Chimenti, 1600.....	166
Figura 105	Gravura da época que mostra a diferença de estilos antes (1778) e depois (1793) da Revolução Francesa.....	170
Figura 106 e 107	Josephine, <i>Carte Cabinet</i> , por Charles Jacotin, Paris, c 1878 e Madame Recamier de François Gérard, c 1802, óleo sobre tela, Museu Carnavalet, Paris.....	171
Figura 108	Fotografia em preto e branco – Albumina (carte de visite), por Insley Pacheco, c 1860. Senhora não identificada.....	174
Figura 109 e 110	Retrato de Marie Caroline Auguste de Bourbon (duquesa de Aumale) pintador por Franz Xaver Winterhalter, 1846 e Baronesa de Suruí.....	175
Figura 111	Senhora não identificada, carte de visite, Rio de Janeiro, por José Justiniano de Barros, 1860.....	177
Figura 112	Senhora não identificada, carte de visite, Rio de Janeiro, por Revert H. Klumb, 1860.....	177
Figura 113	Senhora não identificada, carte de visite, Rio de Janeiro, por José Justiniano de Barros, s/d.....	177
Figura 114	Senhora não identificada, carte de visite, Rio de Janeiro, por Revert H. Klumb, s/d.....	178
Figura 115	D. Thereza Christina, fotografia em preto e branco ( <i>cabinet sinze</i> ), por Insley Pacheco, Rio de Janeiro, em 31 de agosto de 1875.....	182
Figura 116	Ilustração de moda de 1875.....	183
Figura 117	Eugénie de Montijo, Imperatriz da França, <i>carte de visite</i> , Paris, por Neurdein, c. 1870.....	185

Figura 118	Retrato da Condessa de Greffulhe com vestido de Worth, em 1896, por Paul Nadar.....	188
Figura 119	<i>Carte de visite</i> , Rio de Janeiro, por Insley Pacheco, s/d.....	191
Figura 120	Um funcionário a passeio com sua família. Jean Baptiste Debret, In: Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1831).....	195
Figura 121	<i>Carte de visite</i> , c. 1870.....	195
Figura 122	Senhora não identificada, <i>carte de visite</i> , Rio de Janeiro, por Lopes, c. 1860.....	200
Figura 123	Senhora não identificada, <i>carte de visite</i> , Rio de Janeiro, por Carneiro e Gaspar, fins do século XIX.....	200
Figura 124	Viscondessa de Cavalcanti.....	202
Figura 125	Sala com exposição dos dois fardões de D. Pedro II, à esquerda o da maioridade e o da direita o do casamento. Nota-se a diferença nos tamanhos das roupas.....	212
Figura 126	O avesso das roupas.....	217

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Visualização de diferentes pontos à mão em Casaco de Feltro de Emília Maria de Jesus.....	92
Quadro 2	Visualização de pontos à mão encontrados em diferentes peças do MMP	103
Quadro 3	Medidas atuais de jaqueta jeans feminina, divulgadas por comércio <i>on line</i> .....	142
Quadro 4	Quadro comparativo de medidas.....	144

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIB	Ação Integralista Brasileira
ANT	Actor Network Theory
ASO	Ambiente Sem Objeto
DAT	Departamento de Acervo Técnico
FUNALFA	Fundação Alfredo Ferreira Lage
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IMS	Instituto Moreira Sales
MAMM	Museu de Arte Murilo Mendes
MAPRO	Fundação Museu Mariano Procópio
MET	Metropolitan Museum of Art
MHN	Museu Histórico Nacional
MI	Museu Imperial
MMP	Museu Mariano Procópio
MTT	Museu do Traje e do Têxtil
PPGCSO	Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais
TNT	Tecido Não Tecido
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
2	<b>ESTRATÉGIAS DE PESQUISA EM CONTEXTO MUSEAL</b> .....	25
2.1	SOBRE OS MODOS DE ESTUDAR A ROUPA.....	25
2.2	PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E INTERAÇÕES.....	34
2.3	A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA.....	38
3	<b>EMARANHADOS CONCEITUAIS</b> .....	48
3.1	ROUPAS, PESSOAS E CONCEPÇÕES.....	49
3.2	ESTUDAR AS COISAS: ENTRE DIÁLOGOS.....	51
3.3	A EMANCIPAÇÃO DOS OBJETOS.....	55
4	<b>O MUSEU E A COLEÇÃO</b> .....	59
4.1	UM OLHAR SOBRE O MUSEU.....	59
4.2	UM BREVE HISTÓRICO DA COLEÇÃO E DO MUSEU.....	63
4.3	SOBRE O COLECIONAMENTO.....	67
4.4	A COMPOSIÇÃO DA COLEÇÃO DE OBJETOS PESSOAIS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.....	72
4.4.1	<b>Acessórios de indumentária</b> .....	74
4.4.2	<b>Artigos de tabagismo</b> .....	75
4.4.3	<b>Artigos de toalete</b> .....	76
4.4.4	<b>Objetos de adorno</b> .....	76
4.4.5	<b>Objetos de auxílio e conforto pessoal</b> .....	77
4.4.6	<b>Objetos de devoção pessoal</b> .....	77
4.4.7	<b>Peças de indumentária</b> .....	78
4.5	UNIFORMES MILITARES: DA GUARDA NACIONAL À ALTA PATENTE.....	84
3.6	PEÇAS DE INDUMENTÁRIA FEMININA.....	87
4.6.1	<b>Casaco de feltro</b> .....	89
4.6.2	<b>Spencer</b> .....	92
4.6.3	<b>Blusa em estampa floral</b> .....	100
5	<b>ENTRE TRAMAS</b> .....	104
5.1	SOBRE OS TÊXTEIS: CONSERVAÇÃO E TRATAMENTO.....	105
5.2	SUA MAJESTADE, A ROUPA: DO FAUSTO AO RISCO.....	107

6	<b>AS MULHERES E SUAS ROUPAS NO MMP</b> .....	115
6.1	AS ROUPAS DE D. MARIA AMALIA FERREIRA LAGE.....	119
6.2	OBJETIFICAÇÕES: CORPO, VESTIDO, MULHER.....	133
6.3	NA AUSÊNCIA DO CORPO.....	138
6.4	DA RUA DO OUVIDOR PARA O MMP, O PERCURSO DE UM VESTIDO.....	144
6.4.1	<b>A roupa como representação da nobreza</b> .....	146
6.4.2	<b>O vestido da Baronesa de Suruí</b> .....	150
7	<b>TRAMA HISTÓRICA QUE TECE ROUPAS</b> .....	162
7.1	DA ROUPA À MODA: CONCEITO E SISTEMA.....	162
7.2	A INDUMENTÁRIA DO SÉCULO XIX.....	167
7.2.1	<b>Sobre a moda do início do século XIX e seus anseios clássicos</b> .....	169
7.2.2	<b>O estilo romântico</b> .....	173
7.2.3	<b>Enegrecimento e abafamento vitoriano nos trópicos</b> .....	175
7.3	ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A ALTA COSTURA.....	184
7.4	A ROUPA ENTRE OS SÉCULOS XIX - XX: CIVILIZAÇÃO, REMINISCÊNCIAS E RESISTÊNCIAS.....	186
7.5	A FORMAÇÃO DA ELITE JUIZ-FORANA NO SÉCULO XIX.....	196
8	<b>MUSEU: EXPERIÊNCIA SENSÍVEL, LUGAR DO OBJETO- AFETO</b> .....	204
8.1	UM MAPA DA MEMÓRIA.....	204
8.2	TOCAR E SER TOCADO.....	208
8.3	DE COMO SE PODE COMPOR UMA ROUPA.....	211
8.4	O INTERESSE DO MUSEU PELA ROUPA E O ENCONTRO COM A MODA.....	213
9	<b>A EXPERIÊNCIA TECIDA</b> .....	219
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	225
	<b>GLOSSÁRIO</b> .....	237
	<b>APÊNDICE</b> .....	244
	<b>ANEXOS</b> .....	247

## 1 INTRODUÇÃO

Esta é uma tese doutoral que investiga roupas, objetos considerados banais, mas fundamentais no universo das configurações sociais humanas. Trata-se de um trabalho antropológico mediado por outras instâncias teóricas por envolver questões tipicamente orquestradas por divisões disciplinares cujas fronteiras podem ser superadas, como assim acreditamos. Por isso, consideramos complementares as contribuições da história, da museologia ou da moda, entre outras, que possam colaborar efetivamente com uma pesquisa social aberta a novas conexões.

As roupas são objetos que cobrem os corpos e a estes sobrevivem. Esta ideia introduz uma busca que não pretende considerar elementos materiais e imateriais separadamente, mas integrados a uma única dinâmica. Trata-se de um campo que envolve sentidos e sensações que se mantêm guardados sem que represente uma trajetória estanque, pois as roupas são capazes de provocar estranhamentos diversos, sendo um dispositivo de ação na relação entre homens e objetos. Assim, buscamos autores que inserem elementos inanimados na teoria social, preocupados com o papel dos elementos materiais na rede de ações da vida. Ou seja, alternativas à visão assim comentada por Latour:

Muitos sociólogos estão encerrados na afirmação de que os objetos não fazem nada, para estes, os objetos serviriam apenas para ‘expressar’ relações de poder, simbolizar hierarquias, reforçar desigualdades sociais, transportar poder social, objetivar a desigualdade e reificar as relações de gênero, portanto, não podem estar na origem da atividade social (LATOUR, 2008, p. 108).

Um passo importante foi estabelecermos os parâmetros de entendimento da relação pessoa-objeto, natureza-cultura... Buscando visões que superam a visão semiológica sobre as coisas e que pudesse fazer ouvi-las, supondo que possam ser ditas, se não por elas mesmas, ao menos sem a carga representativa dos personagens que as encarnaram.

Os objetos que compõem a indumentária são então apresentados por diferentes vias a partir da articulação corpo e objetos, em uma perspectiva fenomenológica do corpo entre outras perspectivas de análise das coisas. Na tentativa de abolir a dualidade corpo e roupa foi que buscamos a condição relacional.

A partir de então, experimentamos alguns conceitos que buscam uma maneira de interrogar os objetos além do que são e do que significam, já que eles conjugam elementos de naturezas diversas através dos sentidos, como elementos intangíveis e imateriais. Neste



esforço, nos dedicaremos a articular diversas perspectivas como importante contribuição para as ciências sociais, nos desfazendo das divisões ontológicas produzidas pela modernidade.

Objetos compartilham a vida com pessoas, são vivos e inseparáveis, pois se fundem entre processos físicos, cognitivos e culturais. Então, cabe ao etnólogo indagar sobre as coisas, e em seus dados totais, como sugere Kopytoff (2008).

Este estudo faz um percurso biográfico dos objetos, em suas diferentes fases, ou suas diferentes vidas. Aqui, iniciamos a busca sobre as biografias pelo avesso, começando do estágio final dos objetos investigados: o Museu.

Lá vivem as roupas que perduram, ou que se pretendem conservadas, e que se encontram institucionalmente guardadas em um espaço vívido de memória e de educação por excelência, mas não só, pois um museu evoca também o presente. Nada melhor que um lugar onde o passado se faz presente para investigar roupas.

Certas peças de vestuário têm valor histórico que, por sua vez, se relaciona com uma pessoa, um local, acontecimento ou período, ou mesmo serve de referência de análise sobre sua materialidade ou técnica de confecção. Quanto mais antigas mais raras, por serem frágeis e devido às circunstâncias de sobrevivência dessas roupas.

Antes da era industrial, as roupas eram feitas à mão e a demanda era contínua. O seu desuso por parte do proprietário dependia do seu grau de desgaste e da moda do período. Geralmente eram doadas ou encaminhadas para a caixa de retalhos, onde eram reaproveitadas. Por isso, os objetos têxteis especiais são os que tiveram melhores oportunidades de conservação, ao contrário das roupas comuns.

O que normalmente se encontra hoje são peças de família que passaram de geração a geração, são peças especiais como vestidos de ocasiões importantes: casamentos, batismos, uniformes militares e outras que pertenceram a pessoas de destaque histórico ou social.

São peças que, por algum motivo, foram julgadas como merecedoras dos baús e das naftalinas. Não é sempre que podemos encontrar informações sobre como foram parar no museu. Mas, mesmo como objetos museais, acreditamos que elas sejam capazes de superar sua condição de objeto para estabelecerem vínculos sociais, ou modos de experimentar o mundo, em que as coisas circulam dispersando diferentes ações simbólicas e/ou sensitivas que as fazem dignas de serem conservadas, conforme os sentidos que lhes são atribuídos por determinados grupos de especialistas.

Elegemos para este trabalho um quadro de objetos particularmente brasileiro na tentativa de somar informações para entendermos como se processa parte da história do

vestuário em nosso país, quando as fontes de conhecimento e informação ainda são poucas, por vezes, insustentáveis dentro dos parâmetros das ciências sociais.

Entre outros fatores, a docência em História da Indumentária me motivou inicialmente a pesquisar as roupas do Museu Mariano Procópio (MMP) localizado na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, na tentativa de conhecer dados relacionados à disciplina no contexto juiz-forano, conhecido pelo seu pioneirismo na indústria têxtil do Brasil.

Ao conhecermos a coleção de Objetos Pessoais do MMP confirmamos a importância de apresentar a indumentária que faz parte desta coleção, no intuito de fornecer dados sobre os modos e modas que circularam no Brasil no século XIX, já que ainda prevalece uma escassez de informações a respeito do contexto local (interiorano).

Vale lembrar que este não é um museu especializado em indumentária, mas sim um museu histórico que abriga diversas coleções e tem como peculiaridade o fato de ter sido doado em sua integridade por Alfredo Ferreira Lage, incluindo a chácara e seus jardins e tendo seu início na prática do colecionismo, que era comum no século XIX.

Tendo vivido num tempo de transformações de diversas ordens, como na cultura, na política e na tecnologia, Lage viveu com o ímpeto de assegurar a preservação de inúmeras relíquias e dedicar sua obra à memória de seu pai Mariano Procópio, de quem herdou a prática de colecionar, prática considerada uma “estranha e bela obsessão”, como bem observou Philipp Blom (2003, p. 15) sobre o colecionismo.

Uma coleção é construída para evocar e testemunhar. Diz muito sobre seu colecionador tanto quanto sobre as coisas colecionadas, mesmo que sobre elas pare um mundo oculto, pois um museu é ambiente que pode revelar fatos ainda não explorados, ou ainda, produzir sensações não experimentadas.

Neste propósito, percebemos que a existência de objetos tão ligados ao corpo - mesmo que agora se encontrem distanciados dele - inculcam segredos inimagináveis. Pela função que tiveram e pelo que representaram no passado, eles foram selecionados e guardados por tanto tempo que, hoje, esse tempo é mais um valor a lhes assegurar a conservação. Mesmo que tenham encantado os olhares mais curiosos, alguns estão distantes de quase toda ação comunicativa ou dinâmica de informação. Esta talvez seja a descrição mais fiel da trajetória das roupas pertencentes à coleção de Objetos Pessoais do MMP. Pelo fato do museu se encontrar parcialmente fechado para visitação de suas exposições (e ter permanecido fechado por um longo período), são nos vestígios das traças que buscamos respostas sobre algumas peças, limitados pelas questões que o museu nos coloca, mesmo sem perspectiva de muitas conclusões.

Mas, algo torna os segredos inexplorados tão reveladores quanto a própria exposição dos objetos. No entanto, abrir espaço ao que se mostra oculto não é tarefa simples, pois, os objetos têxteis estão entre os mais frágeis de um museu. No entanto, apesar das restrições impostas pela ação do tempo, talvez possamos traçar o percurso biográfico de uma coleção de objetos, desde seu papel de representação de figuras do passado até o ponto de terem sua existência oculta, quase esquecida.

A recepção dos objetos permanece na lembrança daqueles que um dia os viram, no imaginário popular de quem espera a reabertura do espaço, ou na curiosidade dos interessados por peças de indumentária.

É notória a importância das coleções do MMP para Juiz de Fora e, na coleção de Objetos Pessoais, os fardões imperiais se destacam em pompa e louvor. Normalmente tem-se evidenciado as roupas de corte de D. Pedro II e a cauda de traje da Princesa Isabel, enquanto pouca informação é divulgada sobre as demais peças da coleção: como elas são, a quem pertenceram e/ou como foram inseridas no museu.

Algumas peças de roupas nem mesmo são conhecidas. Outras, de um passado julgado glorioso, e que por isso já estiveram expostas em vitrines, hoje não passam de trapos forjados pelo tempo. Mesmo puídas, algumas roupas resistem e insistem em existir. Não são qualquer coisa que se descarte, precisam ser preservadas até o último vestígio de linha ou farrapo.

É que o tempo parece lhes agregar valor. Quanto mais tempo de existência, mais simbolismo, mais raridade, mais aura... Assim, trataremos também de uma parte do museu que não se dá a ver, mas que pretendemos ouvir.

Quais os usos que o museu fez e faz desses objetos? Há registros das ações do museu? Quais as práticas e apropriações realizadas?

A princípio se percebe que conhecer a trajetória das roupas deste museu revela um pouco de seu próprio histórico, enquanto seleciona quais as roupas são escolhidas para serem preservadas. E o valor que é dado à roupa como uma tradição secular revela algo que vai além de seu papel original, ou como aponta Roche (2007, p.23),

Sendo fonte original e direta, as roupas antigas precisam ser vistas. Como podemos apreciar os efeitos evocados ou descritos nas fontes escritas, sem tentar vê-los na carne? Mas as coleções de vestuário e todos os museus de moda suscitam duas questões: o que se preserva? E o que se pode preservar?

Entre muitas questões, nos serviremos da vida destas peças em contexto museal tão específico. Seguimos as roupas em si, buscando o que elas têm a dizer, em uma trajetória material em conexão com as diferentes relações que estabeleceram ao longo dessa biografia.

Museus devem considerar, além do deslocamento das peças de suas funções de origem, o valor que adquirem como objetos de arte ou artefato decorativo, entre outras questões conceituais e históricas. A especificidade do MMP e suas políticas também tencionam sobre as funções de cada objeto ali presente ou oculto.

Inicialmente, apresentamos os modos de estudar o vestuário fornecendo um quadro de interesses e fontes, privilegiando novas possibilidades narrativas e o cenário brasileiro. Acrescentamos os procedimentos específicos, as ações tomadas, nossos métodos e escolhas teóricas.

Muitas indagações foram surgindo, assim como, revelações inesperadas. A etnografia como um processo aberto nos permitiu incorporá-las.

Em seguida, conhecemos o museu, a coleção e o modo como foi organizado. Classificações, descrições, histórico, função, gestão, tipologia e procedimentos institucionais. Neste momento, coube conhecer diversos personagens.

Definimos três tipologias de roupas: os trajes reais, os uniformes da guarda nacional e as peças de indumentária feminina.

Daqui em diante privilegiamos o objeto: Composição, preservação, construção, materialidade e restauração, fatores conectados a circuitos de vida e dinâmicas sociais.

Algumas roupas ganharam destaque como a pertencente à Baronesa de Suruí, dona Carlota Guilhermina da Costa Barros. E outra, pertencente à dona Maria Amália Ferreira Lage. Um espaço feminino que ganha importância ao longo da pesquisa.

A atenção dada às roupas de dona Maria Amália faz um recorte da coleção para nos aproximarmos do objeto como fator de representação dentre outras nuances que podem ser estabelecidas no contexto em estudo.

O vestido da Baronesa de Suruí nos remete à Rua do Ouvidor como espaço das modas evidentes no século XIX que influenciou a elite juizforana pela proximidade com a então capital, Rio de Janeiro.

O universo das damas do século XIX, no Brasil, torna-se um contexto fundamental para o entendimento das peças de indumentária, que carregam em si uma carga considerável de interpretações e representações. Mas não só.

A aproximação com objetos específicos não visa desfazer a ideia de coleção, mas pretende fornecer maiores informações sobre dados particulares da indumentária em suas participações sociais.

Sendo assim, um histórico da moda do século XIX apresentará a indumentária do período que é a parte mais significativa da coleção, no intuito de compreendermos as tramas de europeização que caracterizam as modas brasileiras.

Destaco que todas as imagens de peças atribuídas ao Departamento de Acervo Técnico (DAT) registradas nesta tese foram realizadas com a autorização da Fundação Museu Mariano Procópio (MAPRO), que é a instituição gestora. As imagens pertencentes a este acervo não possuem indicação de autoria, são atribuídas ao MMP conforme a autorização que nos foi concedida.

A família Ferreira Lage foi retratada por grandes fotógrafos do século XIX. O trânsito de informações entre coleções foi fundamental, sendo assim, confrontamos imagens de roupas e fotografias como meio de organizar a leitura sobre os modos de uso. Informações visuais permitiram estabelecer paralelos entre as distâncias e aproximações geradas no trânsito das referências de modas entre Brasil e Europa.

Após a trajetória histórica, pela composição da moda da época em que circularam as roupas, e mediante os quais elas são - ou não - desenhadas e valorizadas, retornamos ao museu tentando dialogar com os novos discursos pelos quais ele busca se reinventar.

Sobre minha própria vivência, destaco o papel de tradutora que em muitos momentos percebi estar fazendo. São diversos discursos: textos de historiadores, de órgãos públicos e romances, de estilos e épocas diferentes, que adjetivam os feitos do museu e, de certo modo, exercem alguma influência no modo de ver e escrever, o que exigiu bastante cautela, embora não possa garantir minha imunidade.

Atenção especial também foi dada à prática oral que é bem característica deste museu, que foi percebida desde sua constituição e parece ter sido fundada pelo próprio colecionador Alfredo Ferreira Lage, fundamental para entender e trazer informações novas. Um método que privilegiasse as falas dos funcionários foi conclusivo por isso. A memória dos funcionários será um meio de construir e revelar a narrativa do presente.

Em um museu, como espaço de experiências sensíveis, talvez quem se exponha aos objetos sejamos nós. Conseqüentemente, todas as falas foram integradas. São gestores, arquivistas, funcionários e pesquisadora, para a montagem de um grande quebra-cabeça que, além das cerca de cinquenta mil peças documentais do museu, precisou de diferentes vozes em um universo de coisas encobertas que somente pouco a pouco se revelavam.

É notório o crescente interesse pelo vestuário em museus e o aumento de museus especializados em moda por todo o mundo, incluindo o Brasil. Supomos que o modo com que as roupas acionam emoções, o interesse das pessoas pelo luxo e pela nobreza, as políticas de estrutura e manutenção, certa suspensão do tempo, entre outras diversas ações tenham relação com este fato e que por isso podem ser investigadas - instigadas a nos fazer ver algo novo naquilo que seria antigo - e porque desafiam e/ou superam as narrativas de evolução e preservação da modernidade pelas quais se fundaram os museus.

Entre os séculos XIX ao XXI, a construção sociológica da indumentária, como desta coleção, parece se construir e reconstruir entre tramas, em diversos sentidos, e afetos, sobre modos de tocar e ser tocado por uma roupa.

O desafio também passa por tentar entender como este museu específico, agora parcialmente fechado e em reformas, se reerguerá. Como irá sobreviver e se reinventar? E, sobretudo, qual o papel que estas roupas desempenham no momento presente? E que perspectiva futura elas teriam?

Há muitas formas de começar e recomeçar a ler esta tese, porque a organização não se deu de forma linear, mas pelos sentidos que fui encontrando e estabelecendo a partir da entrada de dados que não cessaram. Nenhum capítulo se encerrou para que o outro surgisse, de maneira quase independente, preencheram-se em conexão contínua. Por esse mesmo motivo, precisei repetir alguns dados para facilitar a extensa composição e porque um mesmo dado pode gerar novas leituras confrontadas frente a outras possibilidades de cruzamento.

Apesar dos muitos caminhos possíveis talvez seja preciso fazer desvios para consultar alguma informação específica. Portanto, faço o convite ao leitor para experimentar esta trajetória, fabricada a partir de minha vivência, tentando estabelecer as amarrações necessárias até o arremate final.

## 2 ESTRATÉGIAS DE PESQUISA EM CONTEXTO MUSEAL

Evidenciaremos as etapas primordiais que estabelecemos na tentativa de definirmos nossa estratégia de ação:

Primeiramente percorremos alguns modos como historiadores da indumentária, entre outros teóricos, encontraram para investigar as diferentes relações que estes objetos (roupas) estabelecem com as pessoas e, das roupas em relação ao tempo. Observando o que foi feito a respeito da historiografia da indumentária, principalmente no Brasil.

Em outro momento, a descrição do trabalho etnográfico realizado no museu se torna primordial, definindo a estratégia mestra pela qual se desenharão os fatos. A partir de então, apresentaremos nossas questões metodológicas, descrevendo as etapas percorridas.

Em seguida, destacamos as teorias antropológicas dentro de emaranhados conceituais que desfazem a dicotomia pessoa-objeto.

### 2.1 SOBRE OS MODOS DE ESTUDAR AS ROUPAS

A história das coisas, até agora não recebeu solução satisfatória. Os objetos têm história? (LATOUR, 1995).

As coisas sempre foram colocadas a serviço dos homens, com esta afirmativa podemos considerar que tratar da história dos costumes - entre tantos outros objetos que compõem o universo das coisas (mesmo consideradas banais) - seja igualmente tratar da história humana. Mas, talvez as coisas façam mais do que simplesmente se colocarem a nosso serviço, pois lhes falta uma contrapartida.

Nossa cultura banaliza o objeto e seu papel na sociedade; ela esquece seu lugar e sua função, ou então só quer ver neles a expressão e a causa da nossa alienação definitiva (ROCHE, 2000, p.12).

Apesar das roupas nos serem fundamentais, o olhar sobre a História da Indumentária e da Moda ainda hoje carece de informações e proposições metodológicas consistentes e informações coerentes em relação a nossa realidade singular. Muito embora a preocupação com o vestuário sempre tenha sido um elemento presente nos escritos sobre o Novo Mundo, a terra dos nus, onde faziam uso do corpo e dos ornamentos em uma perspectiva muito diferente dos europeus, estes que chegaram vestidos com identificações de classe e origem.

Esta relação produzirá uma complexa dinâmica social, na Colônia deveriam transplantar um modelo europeu branco, mesmo que as generalizações não sejam recomendadas (RASPANTI, 2011), afinal, apesar das influências estrangeiras, desconfia-se de que não possamos descobrir peculiaridades ao se pesquisar as roupas e os artefatos usados por aqui, como adaptações, misturas, criação ou gostos singulares. Como na ideia de “abrasileiramento” dos modos importados de que trata Gilberto Freyre (2009), que destacava, ainda no fim do século XIX, o francês Max Leclerc, em suas impressões sobre o Brasil e sobre os interesses do mercado financeiro, que observou que os gostos tendiam a mudar em função da latitude e cor da pele e que havia registrado uma notória diferenciação de gostos, mencionando que o fato de

uma “grande *cordonnie* de Paris” ter enviado ao Brasil um representante que, mal chegado ao Rio, constatou que os artigos enviados não correspondiam aos gostos e aos hábitos dos brasileiros. O que fez? Inteirou-se desses gostos e desses hábitos, fez fabricar na França artigos de acordo com eles e o resultado foi imediato para o ano seguinte: encomendas no valor de 200 mil francos. Artigos mais requintados de moda estavam entre os que mais precisavam ser assim considerados (FREYRE, 2009, p.218).

Quanto à adoção de objetos estrangeiros ou ideias estrangeiras, Igor Kopytoff (2008, p.93) dirá que o significativo não é sua adoção, mas o modo pelo qual são culturalmente redefinidos e colocados em uso.

No entanto, no Brasil, as lacunas de informações ainda são gigantescas. A escassez de publicações, traduções e dados se soma a uma literatura problemática do ponto de vista de críticos e historiadores, embora esteja em um momento de expansão com o crescimento de publicações e de número de pesquisadores.

O cenário das publicações se modifica gradativamente, sobretudo, através da multiplicação de conferências especializadas que vêm sendo realizadas nos espaços acadêmicos do país.

Recentemente, algumas tentativas de abordar uma trajetória da moda local foram feitas no sentido de apresentar um painel geral do que se processou em relação às modas e modismos no Brasil, como em Raspanti (2011); Prado e Braga (2011); Chataignier (2010). Porém, em se tratando de assunto tão extenso, e diante da complexidade desta sociedade, a manutenção de muitos vazios são inevitáveis.

Registre-se também a falta de tradição dos estudos e de preservação documental no país. Para Rita Andrade (2008), o conhecimento histórico sobre o vestuário reclama fontes mais precisas dentro do cenário brasileiro. Segundo levantamento feito por ela, as



contribuições para a história do vestuário produzidas no país são fragmentadas, pois não temos uma tradição de estudo e inscrição da história da roupa como o têm países como a França, a Inglaterra ou os Estados Unidos, nem mesmo do início da colonização portuguesa.

Para Daniel Roche (2007) é difícil incorporar em uma única abordagem fontes históricas tão abundantes. Historiadores do vestuário e curadores de museus da roupa estariam muito preocupados com questões de preservação e promoção, ficando com a etnografia e a história da literatura a função de incorporar questões ligadas à função social ou como atividade econômica.

De acordo com Roche (2007) o interesse pela historicidade do vestuário remonta à época entre os séculos XVII e XVIII, caracterizada como fato romântico que objetivava fornecer elementos para os estudos das artes.

A história dos costumes nasce do esforço de estabelecer uma equivalência entre a forma vestimentar e o espírito de determinado tempo ou lugar, para tal, estabelecendo três visões primordiais: “a diversidade das roupas; os estudos meticolosos sobre a indumentária dos antigos e dos modernos [...]; e as obras dedicadas aos trajes provincianos e regionais” (ROCHE, 2007, p. 38). E apesar do vestuário fornecer informações sociais importantes, estes estudos não atentam a todas as camadas sociais, a prioridade é sempre dada aos costumes reais e aristocráticos, deixando as roupas comuns como itens raros.

Este olhar histórico se torna passível de muitas críticas. Para Roland Barthes (2005, p. 259), a história da indumentária é uma recenseadora de diferenças que nunca se preocupou em estabelecer um “sistema indumentário”, preferindo estabelecer arquétipos em vez do conjunto axiológico que a constitui, privilegiando uma ordem estética e negando os aspectos sociológicos.

É no ensaio **História e Sociologia do Vestuário** (2005) que Roland Barthes critica a historiografia do vestuário que parece confundir o que chama de elementos internos (formas, modelagens, etc.) e elementos externos (contextos sociais, etc.), passando indiscriminadamente de um a outro, evidenciando a carência de abordagens que considerem as formas indumentárias tanto em sua materialidade quanto em seu sentido histórico.

As roupas são as mais importantes fontes materiais na convicção do historiador da indumentária, Carl Kölher (1996). Para ele, somente uma peça de roupa pode dar indícios precisos sobre o estudo da indumentária,

[...] nada, a não ser a indumentária original, caso ela seja acessível, pode ser considerado definitivo para a concepção que legitimamente possamos ter em relação às ideias sobre o vestuário que prevaleceram em qualquer período (KÖLLER, 1996, p. 53).

É por isso que estaríamos sempre propensos a trazer para os trajes antigos nossas concepções atualizadas, que pertencem ao nosso presente. No entanto, os trajes

[...] permitem avivar a realidade seca das fontes arquivísticas, refletir sobre as formas, o uso dos tecidos, a ornamentação, a variedade de cortes, a utilização de bordados e botões. Eles revelam a diferença entre imagem e realidade. E, sobretudo ensinam, graças a uma educação visual, a distância e a diferença entre as roupas do passado e as contemporâneas (ROCHE, 2007, p. 24).

Para reposicionar as roupas na história da indumentária, não podemos contar somente com os dados supostamente objetivos de autores tradicionais como Carl Köhler (1996), James Laver (1989) ou François Boucher (2010). Estes autores são referências importantes para quem estuda o vestuário no Brasil, embora nada digam sobre a realidade local. Importante se faz dizer que são críticos em relação às dificuldades de fontes históricas no estudo das roupas e das modas, apontam a precariedade dos textos de determinados períodos e do próprio vocabulário utilizado. Mas é preciso indagar sobre o que desconhecemos sobre nós mesmos. E ainda, enfrentarmos novos desafios metodológicos, através da sensibilidade imaginativa e da memória dos objetos.

Na crítica do historiador Daniel Roche (2000, p.256), por exemplo, a visão caricatural de Charles Darwin ao ler a evolução dos costumes à luz da evolução dos organismos é a mais infrutífera das interpretações, além de criar várias dificuldades. Principalmente por ignorar a mobilidade social, a coexistência de modas e maneiras que eram mais ou menos trocadas na sociedade moderna. No entanto, a palavra evolução ainda é frequentemente encontrada neste sentido<sup>1</sup>.

Roche (2000) ressalta a necessidade de uma mudança de atitude em relação à historiografia habitual do traje por existir duas perspectivas para inscrever a história do vestuário: uma que se preocupa com as funções vestimentares e outra que lança um olhar atento para as sensibilidades, pelo qual o vestuário é agente importante.

Para esta segunda perspectiva o inspira o filósofo Diderot sobre seu roupão oferecido por madame Geoffrin, como um testemunho da conexão entre o material-intelectual pela ação da indumentária no constructo das aparências e na escolha das roupas, onde um roupão novo o faz deplorar a perda de uma antiga roupa:

---

<sup>1</sup> Os artefatos não têm vida própria e não há provas da existência de uma lei de seleção natural ou mecânica que os impulse na direção do progresso. O design de bens manufaturados não é determinado por uma estrutura genética interna, mas pelas pessoas e as indústrias que os fazem e pelas relações entre estas pessoas e indústrias e sociedade em que os produtos serão vendidos. P. Steadman, *The Evolution of Designs*, Cambridge, 1979, autor que discute em detalhes os problemas das analogias com os seres vivos (apud FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 13).

[...] ela estava habituada a mim; eu estava habituado a ela. Ela moldava todas as pregas do meu corpo sem incomodá-lo; eu era pitoresco e belo. O outro, duro, engomado, me torna um manequim. Não havia nenhuma necessidade à qual sua complacência não atendesse; pois a indigência é quase sempre oficiosa... Agora, tenho ar de um rico preguiçoso; ninguém sabe quem eu sou! (ROCHE, 2000, p.261).

O testemunho de Diderot dá conta da roupa como fornecedora da forma subjetiva que envolve o ser que a veste, dando ao seu usuário o ar da disposição que tomará o corpo, assim, a roupa parece fornecer ao sujeito uma forma sensível. É nisto que se revelaria uma “harmonia entre a cultura material e a estética moral; eis aí denunciados a ruptura pelas descobertas da arte e o fosso crescente entre precisão e necessidade: as devastações do luxo!” (ROCHE, 2000, p.261).

Baudrillard, em **O sistema dos objetos** (2012) analisou a interface ambiente burguês e objetos dentro dos valores do século XIX e percebeu que os objetos são expressão, mas também construtores dos espaços, da temporalidade e ao mesmo tempo dos sujeitos. No constructo dos objetos não se inscreve apenas os indícios tecnológicos usufruídos pela sociedade, mas nos objetos ficam também impressas as possibilidades de subjetivação.

Percebemos que seria preciso ir além do olhar técnico documental que pressupõe a cultura material<sup>2</sup>.

O estudo da roupa pelo viés da sensibilidade tem destaque na obra de Peter Stallybrass em **O Casaco de Marx: Roupas, Memória, Dor** (2008). Ele diz que para escrever sobre peças de vestuário é preciso superar a sua condição de subproduto, de algo relacionado com outro interesse com o qual se vinculam, e é preciso pensar a roupa como um recipiente do corpo: com seus cheiros, suores e até nossa própria forma, constituindo uma espécie de memória, guardando registros e durando mais que os corpos, como resquício de quem as habitou. Pensar as roupas somente como modas passageiras tem caráter de incompletude diante de uma realidade maior.

As relações que mantemos com os objetos assumem diferentes matizes de significações, são amados e transformados em extensões da sensibilidade. Assumem valores que transcendem a mera relação de mercado, como diz Stallybrass (2008).

---

<sup>2</sup> Pensar além do esquema evolutivo causou certo distanciamento da cultura material; os cientistas sociais acabaram privilegiando estudos das organizações sociais, rituais e mitologias, mas não se pode descartar a materialidade por sua importância na vida das pessoas. As coisas, como roupas, não podem ser apenas pano de fundo, elas são parte integrante da cultura, no entanto, “ignorar as coisas é um erro tão grande quanto concentrar-se somente nelas” (SEEGER, Anthony. **Os índios e nós**: estudo sobre as sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 41).

Esta roupa poderia ser vista como uma memória coletiva, acionando sensações aos indivíduos, resgatando lembranças e documentando tanto a peça vestimentar como a construção social que nela se constitui. Como se a cultura se revelasse em todos os momentos em que o objeto vai sendo moldado, desde sua concepção ao uso, ou até mesmo seu destino, quando o corpo não está mais presente.

Como na moralidade das coisas descrita por Roy Wagner (1981, p.76), em que ferramentas não são instrumentos meramente utilitários, já que constroem seus usuários no ato da utilização. Para ele, os objetos são capazes de “usar” os seres humanos, “brinquedos brincam com as crianças, e armas nos estimulam à luta”, assim, os instrumentos seriam responsáveis por objetivar nossas habilidades. Além disso, através dos objetos, incorporamos o conjunto de valores, atitudes e sentimentos dos que os inventaram, os usaram, os conheceram, os desejaram e os deram a nós.

O problema da história do vestuário para Guido Conrado Pinto (2010), no modo como vem sendo apresentada refere-se à roupa como objeto final de investigação. As proximidades com o ambiente estético, político e cultural de uma época se operam apenas em termos de uma reunião metodológica dos períodos históricos e não de modo efetivo, pois se dá separadamente do estudo material. Confundindo, muitas vezes, estilos de vestir com movimentos e estilos artísticos.

Uma história do vestuário visto como fenômeno deve reconhecer o componente ficcional de toda narrativa, o caráter relativo e provisório de todo juízo e a dimensão poética de toda historiografia. Deve poder, por fim, não apenas explicar o vestuário a partir das conjunturas e contextos sociais do mundo que o cerca, mas, por outro lado, fazer-nos entender algo do mundo pela pura e simples leitura de uma roupa [...] (PINTO, 2010).

Outra referência importante para o estudo do vestuário, desta vez como processo biográfico, é a tese doutoral de Rita Andrade, intitulada **Bouè Soeurs RG7091: a biografia cultural de um vestido**, defendida no Departamento de História da PUC/SP, em junho de 2008. A tese investiga um vestido e sua circulação social e cultural desde a confecção até ser catalogado na reserva técnica do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), em 1993. Este trabalho vale ser lembrado, pois, influenciou outros trabalhos no Brasil a se engajarem pela perspectiva biográfica da roupa.

Andrade (2008) traz ainda um importante levantamento bibliográfico, destacando o estudo pioneiro de Elizabeth McClellan, na obra **Historic dress of America** (1906), baseada nas próprias roupas para a análise dos objetos, um tipo de estudo que só seria abordado oitenta

anos depois pela perspectiva da cultura material. O pioneirismo de McClellan também é lembrado por Valerie Steele, no prefácio da **Encyclopedia of clothing and fashion** (2004).

Esta perspectiva biográfica da roupa nos interessará para analisar as roupas do museu, porque estabelecer um percurso de vida acaba englobando múltiplas dimensões. E algumas dimensões do objeto-roupa não costumam ser privilegiadas.

A fase de mercantilização seria uma destas dimensões de acordo com Arjun Appadurai (2008), todas as coisas podem ser analisadas como fluxo de mercadorias e os estudos etnográficos nos dão a dimensão destes fluxos. Por isso se faz útil pensar mercadorias como tendo histórias de vida e nesta história todas as coisas são, em algum momento, mercadorias.

A mercantilização se processa na “complexa interseção de fatores temporais, culturais e sociais” (APPADURAI, 2008, p.30). Isto quer dizer que, em algum momento da vida as coisas experimentarão sua fase mercantil dentro das sociedades capitalistas modernas<sup>3</sup>.

Esta visão processual precisa considerar toda a vida de um objeto, rotas e desvios que constituem sua biografia e não apenas as transações comerciais, de consumo e de troca.

Este pensamento se expande a pessoas e objetos, porque a mercantilização não está culturalmente restrita ao mundo das coisas. Em determinadas situações, como no caso da escravidão, que Kopytoff (2008, p.90) fornece como exemplo de um processo de sucessivas fases. O autor mostra que é preciso pensar em outros modos de mercantilização como moldagem cultural em forma biográfica.

Tal como diz Igor Kopytoff, o senso comum pressupõe a mercadoria como item com valor de uso e de troca, mas de outro ponto de vista “a produção de mercadorias é também um processo cognitivo e cultural” (KOPYTOFF, 2008, p.89), ou seja, não são apenas coisas como materialidade. Os objetos vão além, eles são apontados culturalmente como um tipo de coisa decisiva e sinalizada especificamente. Além disso, o contexto das diferentes circunstâncias determinarão as possibilidades de uma coisa ser ou não mercadoria, o que chamará de economia moral em oposição à economia objetiva.

Isto significa que a biografia das coisas pode acompanhar a biografia das pessoas, a nossa própria biografia, pois podem participar dos acontecimentos junto conosco, estarem

---

<sup>3</sup>Não se opõe aqui produção e consumo; “o estudo do consumo indumentário permite estabelecer a hierarquia das aparências por meio da dimensão econômica e da distribuição social, sem esquecer que Karl Marx escreveu há mais de cem anos: a produção é imediatamente consumo, o consumo é imediatamente produção” [...] (ROCHE, 2007, p.35). “[...] Qualquer mercadoria, qualquer objeto se torna então algo muito complexo, cheio de sutilezas metafísicas, se não de argúcias teológicas” (ROCHE, 2000, p.12).

presentes nos lugares e passarem por determinados momentos e por certas mãos. Nos objetos depositamos sentimentos e guardamos traços do tempo, ou seja, atribuímos significados subjetivos.

As roupas, por exemplo, podem ser consideradas coisas vivas e carregadas de significados sociais e sentimentais. Provocam sensações e estados emocionais ou de memória. O que quer dizer que, os laços humanos poderiam ser compartilhados com coisas materiais.

E para Kopytoff (2008), se as coisas possuem uma biografia é possível ao etnógrafo indagá-las, tal como faria a pessoas, como uma tentativa de entender quais as possibilidades sociológicas inerentes ao status, à época ou à cultura onde a coisa se insere e que constituem uma descrição de vida.

De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p.92).

E ao investigar biograficamente as roupas - as coisas por elas mesmas - é possível evidenciar fatos que de outro modo seriam ignorados, e ainda, enfatizando a visão dos antropólogos de que o mais significativo ao adotar objetos do Outro não é sua adoção em si, mas o modo cultural de redefini-los e pô-los em uso<sup>4</sup>.

Segundo Kopytoff (2008), as biografias das coisas precisam ser encaradas por dados totais, diferentemente das biografias das pessoas que podem ser tomadas parcialmente, selecionando apenas um ou outro aspecto da vida. Nas coisas evidenciam-se abordagens de perspectivas diferentes: econômicas, técnicas, sociais - sendo ou não culturalmente constituídas com significados, classificações e reclassificações. Toda esta especificidade é necessária por considerar que a vida dos objetos passa por processos descontínuos.

Para Bonnot (2002) um objeto é fabricado, comercializado, adquirido por um primeiro proprietário, transmitido a outras pessoas, pode chegar a fazer parte de uma coleção e, mais tarde, até integrar a coleção de um museu. Mas, em sua biografia, não é exatamente o tempo cronológico que nos interessará, ao etnólogo interessará diferentes problematizações no percurso entre a banalidade do objeto ao ponto em que passa a ser patrimônio museal.

James Clifford (1994), diz que o sistema de objeto etnográfico, bem como o artístico, opera em conexão com os mercados de arte e do mundo das mercadorias numa contextualização mais criativa e flexível.

---

<sup>4</sup> Kopytoff, op. Cit., p.93.

No processo de mercantilização, as coisas ganham valor a partir de uma categorização que as classifica, conforme Kopytoff (2008, p. 96), entre comuns ou singulares. As coisas comuns seriam as que são vendáveis ou intercambiáveis com certa facilidade. E as singulares seriam aquelas incomuns, únicas, que não podem ser trocadas por nenhuma outra.

Todo o sistema econômico pressupõe a coexistência das duas situações. A tendência humana de classificar e dar valor às coisas precisa ser entendida tomando a cultura como fator decisivo.

É esta densidade cultural que permitirá a construção da biografia cultural de objetos como roupas. Ou de objetos singulares, como os expostos em museus. Portanto, o fato das roupas se encontrarem em museu, em forma de coleção, faz com que recebam uma aura de valor e de significação, diferentemente de seu estado mercadoria, embora este estado tenha sido parte fundamental da trajetória destes objetos.

Na visão de Clifford (1994, p.72), uma coleção se valoriza pelo fato de reunir e fixar os objetos como sendo especialmente peculiares. Tal situação faz com que o ambiente museal transfira ao objeto a ênfase para sua singularidade sem a função original da qual partiu, mas levando-se em conta toda sua trajetória de vida.

Na dinâmica da singularização é preciso entender a prática do colecionismo - princípio dos museus - como atribuição de particularidades que, por conseguinte, ganham outros valores, por exemplo, o processo de singularização parece mostrar que a classe do objeto é definida por uma questão cultural.

A tônica passa a ser o valor cultural da roupa como objeto de museu.

Para Appadurai (2008, p.17), as coisas em geral despertam o interesse da antropologia e através da cultura material une diversas linhas antropológicas, assim como os arqueólogos.

Há que se destacar brevemente que, apesar da visão atenta do indiano Arjun Appadurai, além de outros autores como Miller (2013) e Monneyron (2007), a roupa pode determinar tanto os comportamentos individuais como as estruturas sociais. A tradição filosófica é de considerar a roupa como banalidade, com isso, parece haver certa negligência em relação ao estudo das coisas ou certa acusação de superficialidade dos que se dedicam à cultura material, sobretudo, os que estudam objetos como a indumentária.

Daniel Miller (2013, p.28) sustenta a ideia de que a mesma visão que considera a roupa como superficialidade é a que leva a considerar superficiais quem a estuda seriamente. A origem deste problema estaria na teoria da semiótica numa “antologia de profundidade”, na

hipótese de considerar um eu verdadeiro e interiorizado em contrapartida à superficialidade. Ou seja, a lógica fundadora é a de que alguém que se interesse por roupas seria superficial porque um filósofo é profundo.

No entanto, as coisas podem importar. Em **Material Culture: Why some things matter** (2001), Daniel Miller esclarece que as formas materiais não são trivialidades, mas mecanismos incontestáveis para a reprodução social e dominação ideológica. Portanto, apesar da diversidade que pode abranger os estudos da cultura material, importante se faz dirigir os estudos para uma problemática que nos conduza para uma especificidade de coisas, nas quais ainda encontramos uma fragilidade no arcabouço teórico, criticado, sobretudo, por sua “natureza empírica e excessivamente descritiva” (VACCARI, 2008, p.99). O esforço visa somar dados, como uma parcela de contribuições no sentido de superar essa condição.

A escolha da coleção de Objetos Pessoais do MMP se faz com este propósito, destacando a indumentária como fator de representatividade dentro de um contexto específico para, mais tarde, pensar numa possível superação deste status, por acreditar que não há uma única forma de pensar sobre roupas históricas e de que há de se considerar a multiplicidade dimensional dos objetos, destacando as dimensões social e psíquica em conexão com a materialidade.

Considerando o fato de que, a posição dos objetos dentro do espaço social participa da construção do seu próprio status e o revela em uma dinâmica mutante, conforme o olhar dado sobre ele (BONNOT, 2002). Então, como apreender este fenômeno no qual uma coisa não será nunca apenas uma coisa ou outra, mas será sempre um pouco de tudo pelo qual passou e, o que é em seu atual status?

## 2.2 PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E INTERAÇÕES

No conjunto de recontextualizações históricas pelas quais passaram as roupas do museu, confirma-se que diferentes contextos deslocam as coisas para diferentes significações e diferentes suportes de informação, sobretudo no caso dos objetos de museus que percorreram trajetórias singulares antes de chegarem até ali, e considerando que “não temos museus em função dos objetos que eles contêm, mas em virtude dos conceitos ou ideias que esses objetos ajudam a transmitir” (SOLA, 1996, p.25). Ou seja, são separados com função específica, representando políticas, desejos, ideologias, ações.

Os objetos museológicos são entendidos fora do contexto material para o qual foram concebidos, mas separados como um valor representativo,



as coleções dos museus são representadas por objetos da cultura material [...] que são signos da cultura porque foram usados por mitos e heróis da nossa história, perdidos no passado, guardados em vitrines para serem contemplados (NASCIMENTO, 1994, p.09).

Mas, segundo Gonçalves (2007), a interpretação antropológica passa necessariamente pelos usos dos objetos materiais que circulam no ambiente social e cultural e são pré-condicionantes de funções práticas e simbólicas exercidas pelos materiais, o que se dá através de categorias culturais ou sistemas classificatórios. Sempre considerando os deslocamentos de contexto e as ressignificações por que passam os objetos e fazendo do olhar etnográfico fundamental no entendimento da importância da vida que assumem.

Diante deste cenário, consideramos a análise material como caminho para fornecer as diretrizes iniciais da investigação, na medida em que elas apresentarem condições para estudo, ou até que ponto poderão efetivamente fornecer informações, já que nossos objetos não estão em vitrines, mas sujeitos às intenções e possibilidades que podem ou não serem oferecidas por um museu histórico.

Mesmo enfrentando limitações de diversas ordens, como as que são relacionadas a propriedades físicas em relação à conservação material, percebemos a potencialidade dos objetos de guardar e revelar não só informações classificáveis, mas formas sensíveis, construindo subjetividades individuais e coletivas ao longo de suas trajetórias vividas dentro e fora do museu. O que nos faz crer que, “a interpretação antropológica de quaisquer formas de vida social e cultural passa necessariamente pela descrição etnográfica dos usos individuais e coletivos de objetos materiais” (GONÇALVES, 2007, p. 08).

O que podem as roupas? Como potencializar a comunicação desses objetos?

Os objetos em questão formam uma coleção localizada em um ambiente repleto de especificidades, mas nem sempre estas roupas estiveram ali. Há que se indagar sobre elas: Como as roupas, como qualquer coisa vestível, podem ser pensadas? O que são objetos? Em quais tipos de relações elas nos envolvem e em que perspectiva se pode pensar frutiferamente sobre elas?

Como fornecer a elementos mudos uma comunicação que supere a rotulação de signos de linguagem carregados de obviedades nem sempre discutidas? Se considerarmos que os objetos podem responder às nossas indagações, como nos esvaziarmos dos juízos de superficialidade com os quais as roupas foram impregnadas?

Esta trajetória parece se compor mais de indagações do que de respostas.

Para responder a tantas questões fizemos um levantamento dos objetos da coleção de Objetos Pessoais para identificar quais seriam os aspectos mais pertinentes à pesquisa. Além de comporem uma coleção em diálogo com outras coleções, as roupas ainda revelariam um valor unitário, sendo preciso dividir e traçar as etapas iniciais de investigação.

Iniciamos um ciclo descritivo, identificando, localizando, descrevendo nosso material na medida em que os dados eram coletados. Arquivos, livros, catálogos, fotografias, pinturas. Aos poucos, as peças foram se revelando.

A outra etapa foi a de seleção, tendo como o principal critério o número de dados relacionados e, outro, a acessibilidade.

Após selecionarmos e destacarmos as peças determinantes, passamos para a etapa de manipulação e registros de acervo, incluindo processos de restauro e fatores ambientais.

Materialidade, instrumentos e técnicas entram em ação na fase de manipulação, é preciso conhecer minimamente que há processos químicos que interferem sobre as fibras antes de expô-las à luz, ou aos suores das mãos, por exemplo. Todo cuidado é bem vindo.

A análise material se baseou em técnicas de confeccionar, nos ornamentos, nas estratégias de construção, processos evidenciados nos relatórios de restauro e modos de preservação. Tomamos medidas, checamos os materiais e as condições de conservação (quando possível). Os dados referentes à composição têxtil foram apenas conferidos nos relatórios de restauro e não foram feitas análises químicas.

Conhecemos o museu e sua formação, seus personagens e objetos. Percorremos alguns estudos sobre as roupas, além disso, buscamos conceitos com os quais pudéssemos refletir sobre o cotidiano das coisas, teorias abertas a observar os objetos e o apego que evocam. Selecionamos e analisamos as roupas em si e suas biografias, mesmo enfrentando limitações.

Confrontamos algumas informações pelas fotografias para conhecermos os modos de uso e, não menos importante, escutando as informações dos funcionários.

Muitos dados precisaram ser conferidos, sobretudo pela fragilidade do vocabulário específico ou pela falta de informações nos documentos de registro. Foi preciso considerar uma série de dificuldades como de manipulação, alguns equívocos de nomenclatura, a ambientação, o tipo de acesso e até a falta de acesso a alguns elementos.

Os relatórios de restauro do museu não possuem imagens, as informações complementares sobre o tema foram encontradas em artigos e publicações dos próprios restauradores em meio digital.

Outro passo foi conhecer o contexto histórico e social de origem das peças selecionadas, quais os usos e as relações sociais em que estiveram envolvidos os seus usuários, assim como, das relações que constituem o atual cenário em que se encontram, afinal, um museu histórico não está centrado em uma tipologia de objetos, mas nas abordagens de conhecimento histórico que os objetos irão compor.

Informações surgiam parcialmente e foram incorporadas como um grande jogo de montagem. Simultaneamente, fomos desafiados pelos aspectos subjetivos que fazem dos objetos tema tão complexo.

Se comumente os objetos museais são pensados como representação de personagens de relevância histórica, e quando os objetos são pensados considerando outras perspectivas, até mesmo independentes da importância de quem os usou?

Foi tentando, mesmo com poucas informações, observar os vínculos destes objetos com alguns personagens que nos conduzimos à relação pessoa-objeto. Primeiro, às personalidades a que pertenceram. Segundo, aos funcionários do museu. E logo, de minha própria experiência.

Outro ponto foi avaliar e dialogar com diferentes discursos e temáticas afins, testando abordagens que pudessem superar a questão da representatividade que comumente é atribuída aos objetos.

Algumas entrevistas foram fundamentais para conectarmos os dados e percebermos certas nuances subjetivas. Ouvimos os funcionários do museu, sobretudo aqueles que tiveram contato mais direto com as roupas.

O setor administrativo foi fundamental no sentido de apontar as questões que o museu tem a ofertar e sobre as políticas que determinarão o destino das peças.

Assim como investigamos jornais atuais e antigos, observando o tom aristocrático que é dirigido ao MMP, linguagem comum no universo dos museus.

A análise técnica se conclui com montagem de quadros comparativos de dados, momento em que foi preciso revisar mais uma vez o vocabulário, algumas medidas e técnicas de costura.

## 2.3 A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA

Antes mesmo de iniciarmos a pesquisa foi preciso checar as condições de realização e a relevância do tema<sup>5</sup>. Afinal, se trata de um contexto pouco explorado do ponto de vista dos estudos da indumentária no Brasil, sendo Juiz de Fora uma cidade pioneira culturalmente e quanto à produção industrial do setor têxtil no país. Neste momento, não sabíamos se esta dinâmica que envolve a industrialização da época viria à tona, assim como havíamos pensado ao elaborarmos nosso projeto de investigação.

E se são certas as tantas diferenças regionais do país em relação aos modos de vestir, além da produção de moda e seus registros históricos, quais as configurações estabelecidas nesta localidade especificamente?

Outro fator que precisou ser analisado é a circunstância do museu se encontrar fechado para a visitação pública das exposições, gerando expectativas muito particulares por parte de seus espectadores, do pesquisador e da própria gestão.

A capacitação do pesquisador se fez necessária, são procedimentos éticos e práticos em relação à manipulação de peças museais de caráter têxtil, que passam por técnicas e conhecimentos carregados de especificidade e considerando paralelamente a fragilidade material das peças.

Por outro lado, o museu determina suas condições de acessibilidade, de ambientação e de políticas de gestão da instituição que precisam ser respeitadas. Levamos em conta que não se trata de um museu de indumentária, mas um museu histórico que guarda, entre uma diversidade de relíquias, algumas peças de indumentária a serem investigadas. Como ali chegaram? Como são utilizadas? Que tipo de atenção recai sobre estas roupas? E que planos se formulam para elas?

Foi preciso conhecer a história do museu para localizar e explorar a sua coleção de roupas. E se há uma coleção de roupas, qual a narrativa atribuída a elas, no diálogo com as outras coleções do museu? São narrativas que estando emaranhadas e/ou arquivadas são partes de um mesmo enredo proposto.

Compete a nós desfiar estas tramas.

Desde 1914 até sua morte, o colecionador Alfredo Ferreira Lage havia conseguido reunir 13.345 objetos. A organização das coleções foi realizada por seções, dispostas entre

---

<sup>5</sup> Minha primeira visita ao MMP foi realizada em 2012, quando iniciei a elaboração do projeto desta pesquisa enquanto cursava a disciplina Pesquisa Qualitativa: Diálogos Antropológicos, orientada pelo professor João Dal Poz, como aluna especial do doutorado em Ciências Sociais da UFJF (PGCSO).

Mineralogia e Ciências Naturais; Etnografia; Medalhas e gravuras; Autógrafos; Mobiliário e objetos históricos e antigos; Belas Artes; Cerâmica (PINTO, 2008).

As roupas nunca foram uma categoria específica dentro das coleções.

É preciso considerar as limitações do próprio museu que é gerido pelo poder municipal e tem um número reduzido de funcionários, que precisam se desdobrar para atender à demanda de trabalho que se multiplica enquanto o museu está em meio a reformas de toda ordem. Além disso, o MMP nunca teve um funcionário especialista em têxteis e vestuário.

Em 1944, foi realizado um arrolamento logo após o falecimento de Alfredo Ferreira Lage por uma comissão designada por sua prima e, na época, diretora do museu, a senhora Geralda Ferreira Armond (1913-1980). Antes desse arrolamento, as informações sobre as peças da coleção se organizavam por práticas domésticas direcionadas pelo próprio colecionador, pois é ele que,

imprime ao objeto de desejo a carga de sua importância como valor simbólico, intrínseco, com associações e representações que o torna valioso aos seus olhos. Estabelece todo um processo metodológico de organização, classificação, inclusão e exclusão, transferindo-lhe um significado especial que o liga ao objeto pela memória e imaginação, num ato próprio de exigências e regras (PLONCZYNSKI, 2008, p.36).

Na tentativa de maior precisão das informações da coleção, ainda hoje novos levantamentos se encontram em processo, servindo ainda para viabilizar o andamento de outros projetos de conservação e restauro. Algumas informações sobre restauro foram perdidas. As fotografias dos processos de restauro já realizados não foram deixadas com o museu, ficando como acervo pessoal dos conservadores.

Um caderno planilha finalizado em 2013 foi fundamental para as informações sobre a atual condição da coleção de Objetos Pessoais. Esta planilha, realizada entre 2010 e 2013, foi montada pela museóloga Maria Ângela Camargo Cavalcante que trabalhou por trinta anos no museu e que nos concedeu entrevista, realizada em 29 de outubro de 2014.

Cavalcante é a pessoa que teve o maior contato com as roupas. Ela iniciou seu trabalho no museu em 1982, quando o museu passava por obras de ampliação do anexo onde hoje funciona a reserva técnica. No período, o museu contava com outras duas museólogas, além dela, que se empenhou das funções de fichar, catalogar e remanejar as peças do museu, até ele ser reaberto para visitação.

O objetivo deste trabalho foi dar segurança e facultar o conhecimento, formalizando um inventário de recomendação museológica baseada no sistema tesouros – *thesauros*, um sistema de classificação documental para museus.

Depois de concluídas as obras de reforma do prédio, em 1983, elaboraram um circuito histórico para visitação.

Para o circuito histórico os móveis foram prioritários e ficaram sob os cuidados da museóloga Nancy Corrêa Plonczynski. Mas, em relação às roupas, fizeram parte desta exposição os fardões que pertenceram a D. Pedro II e o então ‘manto’ que pertenceu à princesa Isabel. Na ocasião, as peças estavam muito degradadas.

Após processo de restauro, em 1996, concluiu-se que o manto da princesa Isabel, na verdade, tratava-se de uma cauda. O mesmo se deu com a cauda da Baronesa de Suruí, que era exposta na sala Duque de Caxias como manto.

Segundo relato da museóloga Maria Ângela Cavalcante (2014), os fardões da Guarda Nacional estavam em vitrines, em manequins expostos à luz.

Entre as décadas de 1980 e 1990, uma funcionária auxiliar teve a oportunidade de receber treinamento para a conservação de têxteis, curso realizado na cidade do Rio de Janeiro.

Com o trabalho realizado no Acervo Técnico, os fardões e as demais peças de vestuário passaram a ser acondicionados em cabides preparados com acolchoamento, com uso de repelentes naturais (à base de louro, pimenta e cravo da Índia) e ainda com o uso de naftalina. Com o tempo passaram a usar a terebentina para minimizar a ação de fungos e insetos. Um desses repelentes em saquinho contendo louro, cravo e pimenta foi encontrado próximo a peças no Acervo Técnico, na Figura 1.

Figura 1 – Saquinho com repelente natural encontrado no MMP



Fonte: DA AUTORA, 2014.

O uso deste tipo de repelente parece bastante comum e eficaz, segundo Lucina Llorente responsável pela coleção têxtil do **Museu do Vestuário** na Espanha para o jornal **El País**<sup>6</sup>:

Na conservação da roupa, a luz e a umidade são os dois grandes riscos. Esta última corrói o interior das fibras e destrói a composição celulósica do tecido. O ideal é manter em 40 % de umidade relativa, 50 lux de iluminação, uma temperatura de entre 15 e 18 graus, e que esteja ao abrigo da luz. Com isso, a conservação é perfeita. Outro grande risco pode ser o ataque das traças, mas existe um grande remédio caseiro: Colocar perto dos objetos um paninho saquinho com grãos de pimenta-do-reino. Isto espanta as traças. E para evitar a umidade, coloque nos armários folhas de louro. São coisas que todas nossas avós utilizaram de forma natural e funcionam. Sempre evite produtos como inseticidas que contenham agentes químicos.

Diante das tentativas que visam a melhor conservação dos têxteis, a professora Teresa C. Toledo de Paula esclarece que a falta de material de referência para a museologia no país levou muitos museus a adotarem procedimentos domésticos na conservação de seu acervo, pelo menos nas coleções que eram consideradas de menor relevância. No século XXI, século da informação, as publicações na área só aumentam, apontando inclusive uma mudança nas práticas museais (MUSEOLOGIA, 2005).

Por muito tempo, o MMP despertou o interesse de muitos pesquisadores pelas obras de pintura, sobretudo em óleo sobre tela. Hoje, os interesses pelo museu são mais amplos. Despertando a curiosidade por materiais que anteriormente eram relegados a segundo plano. Cada iniciativa, neste sentido, é capaz de mostrar “um mundo que vai se perdendo, mas que ao mesmo tempo vai surgindo”, como diz Cavalcante (2014, em entrevista).

Assim como se conheceu a diferença entre manto e cauda, ainda poderão ser conhecidos os detalhes de cada bordado dos fardões, por exemplo, que representavam postos de hierarquia e outras questões relacionadas a um universo que era exclusivamente masculino. Há muito que se descobrir nos leques, nos bordados das roupas que são símbolos imperiais, como outros detalhes.

Em relação ao Arquivo Fotográfico do museu MMP podemos dizer que é uma das principais fontes de dados, possui trinta e cinco mil imagens e colabora fortemente com nossa pesquisa.

O grande volume de fotografias se dá pelo fato de Alfredo Ferreira Lage e seu irmão Frederico Ferreira Lage terem sido fotógrafos amadores vinculados ao fotoclubismo, que

---

<sup>6</sup> In: MORALES, Teresa. Como conservar lembranças: Truques para que o tempo não leve tudo. (27 out. 2014). Disponível em: < [http://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/22/estilo/1413988422\\_928257.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/22/estilo/1413988422_928257.html)>. Acesso em: 4 maio 2016.

eram sociedades fotográficas fundadas no século XIX para difusão e conhecimento desta prática. Inclusive, Alfredo Ferreira Lage chegou a ser presidente do **Photo Clube do Rio de Janeiro** (FERRAZ, 2013).

E em suas coleções estão fotografias de muitos profissionais famosos na época, embora nem todos tenham sido identificados até o momento, foram encontrados nomes como Marc Ferrez, Leuzinger, R. H. Klumb, Angerer, Reutlingler, Nadar, Giorgio Sommer, Pascal Sebah e Neurdein.

Segundo Ferraz (2013), a ampla rede de sociabilidade da família Lage pode ter contribuído para a extensão da coleção de retratos, entre eles aristocratas, filósofos, músicos, escritores e diversas personalidades como Napoleão Bonaparte e suas esposas, Rafael Sanzio, Chopin, Mozart, Wagner, Beethoven, Rousseau, Condorcet, Voltaire, Kant, Spinoza, Cervantes, La Fontaine, Molière e Shakespeare, entre outros.

Grande parte das fotografias se origina no acervo particular da família e foram incorporadas ao acervo do museu. Entre os principais doadores se destaca a prima de Alfredo Ferreira Lage, a Viscondessa de Cavalcanti com a doação de álbuns da **Exposição Universal**, de 1889 e 1900. Esta coleção possui tanto álbuns como fotografias avulsas e se compõe por quarenta e cinco itens com formatos de *carte de visite*, *carte cabinet*, *carte imperial*, que são categorias de fotografias, além de cartões postais.

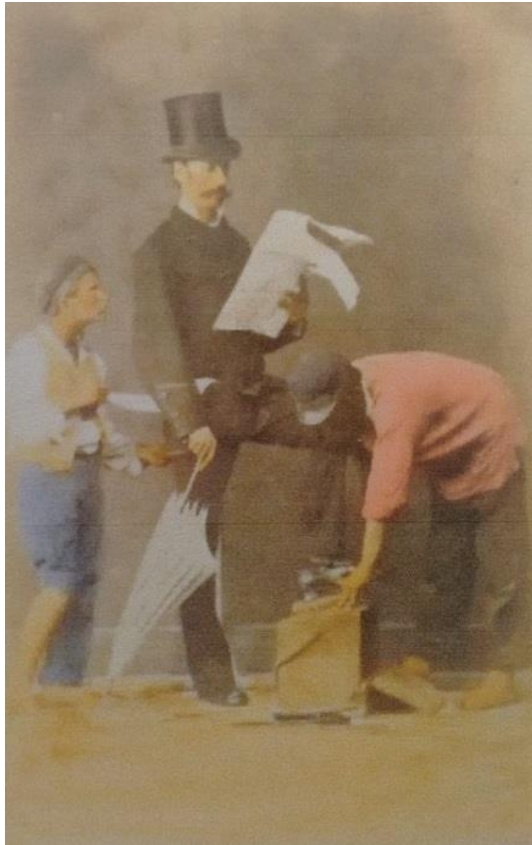
As fotografias do tipo *carte de visite* merecem destaque, a técnica foi inventada em 1854 pelo famoso retratista do século XIX, o francês André Disderi<sup>7</sup> (1819-1889), são pequenas fotografias com a média de 9,5 por 6,0 centímetros sobre um cartão rígido medindo por volta de 10,0 por 6,5 centímetros. Algumas são coloridas com aquarela como a *carte de visite* de título **Engraxate**, em uma cena na qual se observa um homem elegante da época, seu vestuário e acessórios como a cartola, que eram símbolos de distinção. Outro detalhe desta diferenciação, evidente na roupa, é a cor, não é um acaso que, como lembra Harvey (2003), o século XIX foi o período em que os homens mais usaram a cor preta, pois a roupa negra aponta as insígnias de classe, como vemos no senhor a ler o jornal e que contrasta com o colorido das roupas dos meninos engraxates, na Figura 2.

---

<sup>7</sup> Segundo Renato Ortiz (1991, p. 69), o célebre fotógrafo Disderi “empregava oitenta operários e movimentava um volume de negócio de 1,5 milhão de francos”. Na época, a fotografia na França empregava e remunerava bem muitas pessoas, mais do que as grandes manufaturas.



Figura 2 – Fotografia **Engraxate** em preto e branco e colorida à mão, de Georges Sommer, c. 1870-1880



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

O aparecimento de Disderi seria uma passagem entre a arte em relação à indústria pela reprodução barata das imagens. Enquanto se pagava 50 ou 100 francos por um retrato, Disderi podia fornecer até uma dúzia de retratos por apenas 20 francos. Levando a mudanças importantes, afinal, ou o fotógrafo se submetia àquele padrão de vendas ou se retirava do mercado (ORTIZ, 1991). Conforme as informações encontradas nos registros do Acervo Fotográfico do MMP, a grande difusão desta técnica permitiu o aumento da reprodução de cópias de fotografias e induziram a prática de montagem de álbuns fotográficos<sup>8</sup>.

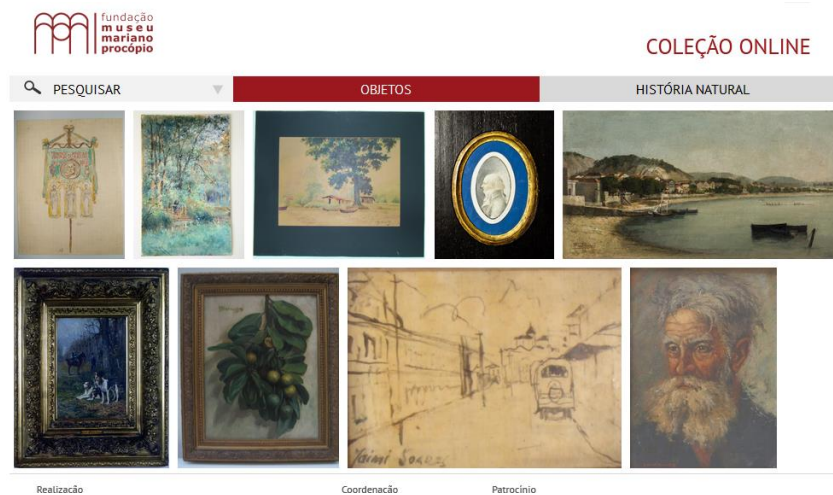
Nos álbuns de fotografias do MMP não encontramos apenas membros da família Lage, mas amigos, personagens famosos, entre outros. As fotografias em formato *carte de visite* de Alfredo Lage estão organizadas em catálogos e digitalizadas, facilitando a realização de pesquisas. Destacamos o álbum de coleções etnográficas de tipos humanos do século XIX, de várias localidades e com seus trajes típicos e que aguarda olhares de pesquisas futuras.

<sup>8</sup> Ver VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Meta livros, 2003. E, HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Maurício. **Retratos modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

O Arquivo Histórico do MMP foi criado em 1939 e o Arquivo Fotográfico ganhou espaço específico somente em 1980. Em 2007, este acervo passou por tratamento de conservação e atualmente, desde 2011, o trabalho que ali é realizado enfatiza a digitalização, pesquisa, identificação e elaboração de catálogos temáticos.

Em 2016, o acervo começou a ser disponibilizado para consultas online.

Figura 3 – Página web para consulta online do acervo do MMP inaugurada em 2016



Fonte: Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/default.aspx?ns=201000>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

Primeiramente as pinturas, as outras categorias serão aos poucos digitalizadas e inseridas na página do MMP que é hospedada na página da Prefeitura de Juiz de Fora, são desenhos, gravuras, esculturas, documentos, fotografia e história natural, tendo como meta disponibilizar todo o acervo que hoje estaria com aproximadamente cinquenta e três mil itens.

É em meio a este processo que buscamos as informações para a pesquisa. No entanto, há muito que se investigar entre as fotografias já que muitos personagens ainda não foram identificados.

Os retratos em pintura também ajudaram a identificar elementos de uso das roupas, acessórios e dados de personagens, estive em contato com várias delas no Acervo Técnico.

O Arquivo Histórico foi mantido com pouca acessibilidade, embora tenha contribuído com alguns achados importantes, como notas de aquisição e conserto de roupas. Em um total de quinze notas.

A noção de colecionismo não foi abandonada, mas foi preciso eleger algumas peças em função da acessibilidade. Destacamos a roupa de corte da Baronesa de Suruí pelas informações que puderam ser levantadas. No entanto, lembramos que o universo de

personagens pode sempre ser estendido, o que não foi possível fazer pelo recorte dado à pesquisa, como exemplo, o universo das costureiras que foram encontradas nas notas de roupas que também mereceriam uma exploração futura.

Muitas pesquisas no MMP têm sido realizadas através de parceria com a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e outras instituições, e, aos poucos, surgem novas pesquisas sobre as coleções, sempre trabalhando dentro das limitações impostas pelas condições do museu. E pelas lacunas na história do museu que não são atendidas pela falta de acesso a muitos de seus documentos.

A primeira pesquisa registrando as roupas do MMP especificamente é a dissertação de mestrado em História de Clara Rocha Freesz, defendida em 2015, na UFJF, com o título **A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio**, que tem como objeto as três indumentárias do Imperador e percorre questões relacionadas à memória monárquica para estabelecer uma trajetória cultural destas peças sob os auspícios da cultura material.

Atualmente o museu ainda se encontra parcialmente fechado em processo de reforma e vários setores permanecem indisponíveis.

O fechamento do parque se deu em 2006 e o circuito histórico foi desmontado em dezembro de 2007. O museu foi fechado em 2008, mesmo ano em que as obras dos prédios se iniciaram, e continuam em andamento. Em andamento também se encontram diversos projetos de catalogação, restauro e conservação.

A instalação de nosso acampamento logístico teve como principal limitação a fragilidade dos objetos têxteis, roupas frágeis em sua constituição e mantidas em diferentes circunstâncias de conservação ao longo de suas biografias. Algumas peças não mais possuem condições de manuseio.

E, apesar das obras pelas quais passa o museu, espera-se que ele reabra quando possível. Talvez seja incógnito o destino destas roupas já que não há uma ambientação preparada para expô-las. É preciso conhecer quais são os planos para a coleção com a recuperação do prédio. Como expô-las? Quais os critérios para isto? As respostas dependem dos recursos, das políticas e parcerias que forem levantadas pelo museu.

Segundo o diretor do museu, Douglas Fasolato (2016, em entrevista), embora o museu esteja tecnicamente com os prédios fechados,

não se pode dizer que o MMP esteja fechado, afinal, está com o parque aberto e exercendo as três funções básicas da museologia: ele pesquisa, ele conserva e ele comunica. Pode ser que não se comunique pela exposição de longa duração, mas ele

se comunica através de exposições temporárias, de exposições extramuros, de atividades complementares, além de proporcionar o acesso programado às obras, a visitas técnicas que possibilitam alunos de graduação de várias áreas a compreender ações que são aparentemente silenciosas, mas fundamentais para a vivência de todos os processos do museu.

O museu permanece catalogando, pesquisando, organizando, e trabalhando com a produção científica e, em 2014, lançou seu primeiro anuário. Está sendo construído um grande inventário, pois até então o museu só tinha um levantamento realizado em 1944 e relatórios feitos entre os anos de 1982 e 1983. “São muitos avanços, mas que muitas vezes não são percebidos no dia a dia do cidadão, que às vezes não são alcançados por uma simples matéria num jornal. São questões muito técnicas”, informou o diretor.

Em 23 de agosto de 2016, o MMP realizou a primeira exposição com mostra de duzentas esculturas dos séculos XIX e XX, um evento que marca a reabertura parcial das dependências do museu, na Figura 4.

Figura 4- Esplendor das formas: Esculturas no acervo do Museu Mariano Procópio, exposição sendo preparada na Galeria Maria Amália (Foto Gil Velloso/ Divulgação)



Fonte: Disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2016/08/museu-mariano-procopio-promove-exposicao-de-esculturas-em-mg.html>>. Acesso em: 27 ago. 2016.

Há um interesse do museu em dialogar com o público de uma maneira nova, embora não tenha sido feita nenhuma pesquisa em relação aos anseios do espectador, o que se sabe é que o público não quer ver o museu na situação precária em que se encontrava anteriormente.

Douglas Fasolato (2016) esclarece que originalmente o museu não projetou um espaço exclusivo para a coleção de indumentária, mas existe uma proposta de construí-lo, um projeto futuro que ainda não foi desenhado.

Esta preocupação dialoga com um fenômeno bastante evidente em outras instituições museais, pelo interesse que as roupas em museus despertam no público, atraindo visitantes.

Além disso, apreciar os objetos de um determinado período ajuda a recapturar a maneira de ver do público de diferentes épocas, ou como é vista por um sistema cultural mesmo distante da recepção pública ou no anonimato. E como tratamos de objetos tão específicos, as técnicas de construção, manipulação e conservação também podem fornecer dados que recuperam modos de fazer que deixaram de ser utilizados, mas que ainda podem ser úteis. Os arquivos, a documentação, o resguardo ou os processos de restauro confirmam a importância que é creditada aos objetos no museu, ao menos, para determinadas categorias sociais, ou determinados circuitos.

Mas o que fazem delas dignas de serem resguardadas além do tempo e da estética atribuída (seja qual for), provavelmente, seriam os processos sociais nos quais estão envolvidas (são vendidas, trocadas, guardadas, restauradas, expostas, apreciadas ou não). Mesmo que não sejam expostas publicamente, foram selecionadas anteriormente por algum motivo relevante e ainda podem provocar ações em relação à política de preservação, expectativas e anseios da população, entre outros fatores.

Pretendo observar as circunstâncias de preservação de um patrimônio que vão além do interesse pelo qual se originaram as coleções e o próprio museu, buscamos um contexto atualizado que talvez possa, por vezes, escapar aos especialistas.

### 3 EMARANHADOS CONCEITUAIS

Neste ponto, percorreremos conceitos fundamentais como indumentária e corpo entre outros conceitos que facultarão o entendimento desta relação em diferentes perspectivas teóricas, checando, especialmente, uma definição relacional distante das dicotomias sujeito-objeto, corpo-sentido, natureza-cultura... Experimentamos diferentes noções no intuito de superar estas oposições.

Buscamos conceitos de forma a minimizar o paradigma da representação para considerarmos outras perspectivas ao olhar os objetos, para que seja possível inverter posições, nos expor a eles.

As discussões aqui estabelecidas servirão para mais tarde entendermos o investimento social que é empregado nas roupas. E, em que circunstâncias um museu é um espaço de experiência sensível, pois é justamente ele que nos deixa ver o diferente, o Outro. O museu deixa ver tanto quanto nos expõe como sociedade e como indivíduo.

Essa visão inversa também servirá para questionar o museu em seu sentido atual, como representatividade sociocultural.

Além da representação, noções de objetos como mediadores da ação humana, o conceito de agência e outros caminhos que desafiam a noção de objeto.

Ouvimos algumas alternativas de análise antropológica que pretendem rever a configuração de cultura material trazendo novas perspectivas para se estudar os objetos, “onde trajes permitem o acesso a outros modos de existência” e surpreendendo o etnógrafo, para tal, deixando que as coisas se mostrem de maneira a importar mais que a nossa necessidade de explicá-las (HENARE et al, 2007, p.1).

Segundo Gonçalves, Bitar e Sampaio (2013), a modernidade ocidental nos apresentou uma relação sujeito-objeto de uma natureza que não é evidente para a maioria das sociedades existentes no planeta, acreditam que as possibilidades da relação entre seres humanos e coisas podem ser amplificadas e muitas experiências contemporâneas nos apontam essa direção, como mitos, folclore, narrativas populares, entre outros discursos cotidianos.

Para nós, modernos, as coisas não falam, mas para muitas culturas e para muitos grupos em nossas próprias sociedades contemporâneas, o problema não é exatamente que as coisas não falem; é que desaprendemos os idiomas em que se expressam. Pois, se isolamos as coisas na lógica da ‘razão prática’, na condição de instrumentos estritamente utilitários e ornamentais, nos afastamos das possibilidades de estabelecer com elas relações de comunicação (GONÇALVES, BITAR, SAMPAIO, 2013, s/n, grifo dos autores).

Nosso objetivo aqui não foi apontar questões conflitantes entre autores, já que podem divergir em determinados pontos, mas a ideia foi potencializar o que há em comum entre eles como salientar a perspectiva fenomenológica proposta pela vertente de Merleau-Ponty<sup>9</sup> para a compreensão da experiência de habitar o mundo como sujeito e como organismos humanos e não humanos.

O interesse é compreender a experiência comum a todos os seres vivos sempre atravessados por materiais que os constituem como organismos que, por sua vez, não se fecham em invólucros corporais ou identidades específicas.

Os autores escolhidos serão importantes por desenvolverem um pensamento significativo para o estudo dos objetos com perspectivas teóricas que consideramos complementares em nosso trabalho, embora, por vezes, utilizem diferentes percursos ou mesmo divergem entre si. O que nos interessa em todos não são as comparações divergentes, mas a convergência de perspectivas que, contrariamente à visão semiológica da roupa, evocam um estudo antropológico que mergulha no que a indumentária tem de mais íntimo, a proximidade e/ou integração com o corpo.

Este percurso nos leva dos objetos às coisas, considerando que a colonização das coisas pode ser conduzida através da noção de objeto, pois estão fixamente instalados no museu sustentando posicionamentos políticos de superioridade cultural. Mas, como nos sugere Ingold (2012), é possível percorrer os emaranhados que perpassam os fluxos vitais, o ambiente e as dinâmicas sociais para trazer as coisas de volta à vida.

### 3.1 ROUPAS, PESSOAS E CONCEPÇÕES

A indumentária pode ser considerada como todo objeto utilizado no intuito de revestir e/ou adornar qualquer parte do corpo, por exemplo, vestimentas, sapatos, chapéus, outros ornamentos e acessórios, isto é, o aparato total que compõem o conjunto visual que constitui a aparência, e que é usado por questões tanto de proteção corporal quanto por questões sociais e culturais as mais diversas.

Falar de indumentária - como conjunto de objetos pessoais - é falar de coisas diretamente ligadas ao corpo que não só cobrem este corpo, mas tomam a sua forma e se integram a ele de forma objetiva e subjetiva, ao mesmo tempo. Estes objetos são capazes de se conectarem ao corpo, ou ainda, de estabelecerem relações muito peculiares. Como

---

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

exemplos, as relações que estabelecem como memória e a tradição de se preservar roupas, que vai além dos museus, pois é parte de antigas práticas familiares.

A relação corpo e roupa é complexa e diversa é a gama de relações possíveis entre o conceito de eu, de pessoa e de coisas como a indumentária. A visão mais comumente encontrada é a que compreende a indumentária como uma forma de representação que revelaria um eu interior, esta visão pressupõe a roupa como uma espécie de linguagem, como signo semiótico. Desta forma, a indumentária parece constituir um exterior superficial que nega a capacidade deste aparato de coisas como atuantes nas experiências particulares das pessoas, “na determinação do que é o eu” (MILLER, 2013, p. 63).

A relação pessoas/corpos e objetos será então pensada através das abordagens teórico-metodológicas da corporalidade desenvolvidas por autores como Thomas Csordas, Bruno Latour, Alfred Gell, Tim Ingold, entre outros.

Thomas Csordas (2003) reflete sobre as abordagens que considera simplista criticando o dualismo ontológico do corpo como objeto da cultura e das representações sociais. E, junto ao antropólogo Tim Ingold, se destaca com uma posição fenomenológica da questão.

Autores como Alfred Gell, que procura um meio de superar a oposição entre coisas e pessoas através do conceito de agência, no qual os elementos materiais possuem o poder de induzir ações. E como Bruno Latour, no conceito de rede, que permite redistribuir a ação entre humanos e não humanos.

Todos estes autores, entre outros, utilizam um caminho possível para pensar além do dualismo próprio do contexto moderno ocidental (entre pessoas e coisas, corpo e espírito, natureza e cultura, materialidade e imaterialidade, objetividade e subjetividade...). O que estes autores e abordagens têm em comum é o desejo de dar o lugar de importância aos estudos da cultura material numa ciência social que respeita a potência das coisas, assim como o fez Mauss em sua análise sobre o dom<sup>10</sup>.

O corpo parece ganhar uma centralidade social e por esta via maior interesse nas abordagens antropológicas como a que Bruno Latour apresenta no centro da problematização da corporalidade ou corporeidade, lembrando que “ou temos o mundo, a ciência e as coisas, e não temos o sujeito; ou temos o sujeito e não temos o mundo, aquilo que as coisas são realmente” (2008, p.42). Este cenário, que separa mente-corpo, seria o resultado da falta de uma definição de corpo como algo dinâmico.

---

<sup>10</sup> MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974.



Para Latour (2008), o corpo não se encerra em qualquer definição, pois ele se produz em constante articulação com componentes artificiais e materiais que o constitui progressivamente e sempre ressoando entre outros sujeitos, todos engendrados em um processo contínuo de aprendizado de formas de ser afetado, influenciado e posto em movimento. Processo pelo qual produzirá formas novas e inesperadas.

O percurso metodológico proposto por Latour (2008) passa por evidenciar uma ciência articuladora entre disciplinas, no qual se torna impossível pensar no dualismo entre um corpo fisiológico e outro corpo fenomenológico. É através da interdisciplinaridade que ele acredita ser possível dar voz ao objeto.

Através do corpo dobrado e multiverso proposto por Bruno Latour nos despojamos de qualquer definição para indumentária como invólucro corporal. Um repensar se faz necessário diante da vestimenta que se dobra em um corpo que é sujeito, ou da vestimenta como dobra do corpo - como continuidade e uma constante articulação - que não será somente objetificada como constructo cultural ou de representações sociais.

Dar agência ao corpo e aos objetos significa fazer deles produtores de cultura e não somente produto. Sobretudo ao se tratar de objetos integrados aos corpos. O corpo corporificado (*embodied*) proposto pressupõe a ideia de “fabricação de corpos”, como nas sociedades ameríndias<sup>11</sup>.

A seguir, buscamos diferentes modos de pensar sobre as coisas.

### 3.2 ESTUDAR AS COISAS: ENTRE DIÁLOGOS

O objeto museal não é só representação, também pode ser visto como mediador, assim como propõe Abraham A. Moles (1981, p. 08), em **A teoria dos objetos**, que vê o objeto como “mediador universal, revelador da sociedade, construtor do ambiente cotidiano, sistema de comunicação social, carregado de valores”, longe de se reduzirem às necessidades

---

<sup>11</sup> Entre os Mamaindê, por exemplo, as coisas são partes constituintes do espírito, portanto, também são constituintes da pessoa. Assim como as coisas também podem ser sujeitos. Os adornos – internos e externos – como os Mamaindê dizem possuir, fornecem ao corpo decorado múltiplas perspectivas, não só nos rituais xamânicos como no cotidiano. Perder um determinado adorno pode corresponder a um estado de doença ou até mesmo a morte. Ou ainda, afirmam que determinados ornamentos estão associados ao corpo como fios de memória, consciência e intencionalidade. Para os Mamaindê há duas categorias de coisas, as que são feitas pelos humanos e as que são provenientes da natureza (como plantas e animais). As coisas serão sujeito em diferentes contextos, como nos rituais em que o xamã cobre o corpo com diferentes adornos. Adornos estes que podem falar ao xamã (MILLER, Joana. Things as Persons: Body ornaments and alterity among the Mamaindê (Nambikwara. In: Fernando Santos Granero (org.). **The occult life of things**. Tucson, Arizona University Press, 2009, p.62-67).

práticas, os objetos têm muito a nos oferecer, ajudando a ver tanto o coletivo quanto o Outro – o individual.

O que não se pode negar é que “um objeto não se reduz à função de utilidade” (MOLES, 1981, p.18), pergunta-se, então, por que ou para que servem? Estas indagações despontam, sobretudo, a partir de objetos considerados únicos, pertencentes a antiquários ou a coleções, que para Moles (1981) são verdadeiros testemunhos da existência industrial e tecnológica de outros seres humanos – operários, construtores, fornecedores, planejadores... Precisamos indagar sobre o que seja o objeto como produto humano, para tanto o autor dirá que o objeto é um produto de caráter passivo e fabricado, diferentemente de uma pedra, que seria coisa.

Uma roupa é um registro histórico da sociedade que a produziu e, talvez por ser um objeto de uso corriqueiro, não tenha despertado o mesmo interesse que outros objetos como os que possuem status de arte, considerando a situação das roupas em um museu histórico. Embora haja uma inversão de valores quando as roupas se encontram expostas em um museu, recebendo o status de patrimônio, ainda assim, se mantém uma forte hierarquia entre os objetos.

Moles (1981) diz que o objeto é construtor do ambiente, situado na esfera fenomenológica como mediador das relações sociais, reforça a ideia própria da semiologia de mediação dos objetos. Mas o objeto não é só mediador, “os objetos são parte constitutiva da sociedade” (BONNOT, 2002, p. 6). Eles não são distantes, ao contrário, falam muito de nós.

Com esta aproximação dos objetos, partimos para o conceito de agência como é formulado por Alfred Gell que nos conduz a ideia de coisas como agentes culturais e ajuda a verificar a aplicabilidade do conceito de agência em nosso estudo.

Dentre os diferentes modos de pensar sobre coisas, Alfred Gell (1998) propõe uma teoria da arte mais adequada ao contexto antropológico. A ideia é delinear parâmetros para uma antropologia da arte em que as pessoas (como agentes sociais) possam ser substituídas por objetos de arte dependendo do contexto. Os objetos materiais podem induzir a ação, por isso, cada tipo de objeto pode fomentar um tipo de conduta. Podem ser, portanto, agentes, pacientes ou intercalar as funções conforme o contexto, sempre relacional. Interessante para pensar a interação da roupa e sua capacidade de induzir atitudes e criar novas formas de ser e atuar cotidianamente<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Neste ponto, observamos um diálogo com minha pesquisa anterior, na qual investigamos, através de relatos de pessoas comuns, performers e outros artistas, o vínculo corpo-objeto, nas sensações e percepções que constroem os processos que desencadeiam constantes modificações em nós no ato cotidiano de vestir, como

Gell recusa a visão semiológica, em vez de símbolos e significados coloca a ênfase “na agência, na intenção, na causalidade, no resultado e na transformação” (1998, p. 06). Os objetos não são textos capazes de serem lidos ou interpretados, desta maneira, uma antropologia da arte deve se preocupar com o papel mediador dos objetos de arte.

A partir da premissa de que qualquer coisa ou pessoa pode vir a ser um objeto de arte a antropologia da arte seria o “estudo teórico das relações sociais na vizinhança de objetos mediadores da agência social” (GELL, 1998). Os objetos, tanto quanto pessoas, são agentes sociais.

Considerar objetos de arte como pessoas produz um tipo de estranhamento típico do universo antropológico desde seus primórdios. O fato de pessoas e coisas terem esta apropriação é visto no animismo de Taylor (1875), em Frazer, em Malinowski e Mauss em temas clássicos como relação de intercâmbio e magia, como bem lembrou o próprio Alfred Gell (1998, p.09).

A emancipação dos objetos de seu status de arte é fundamental para a antropologia que deve explorar os objetos que se fundem às pessoas, estabelecendo relações sociais no sentido coisas e pessoas, e, pessoas e pessoas mediadas por coisas.

O princípio da concepção de Gell é de que coisas ou animais exercem agência social na medida em que se relacionam com pessoas, e são agentes em situações específicas, emanando ou sendo investidos de ação.

A ação humana é exercida dentro do mundo material. São os tipos de causa material e efeito com os quais não estamos familiarizados e que sem um lugar, uma ação intencional, um contexto social e objetivos sociais em vista, seriam impossíveis (GELL, 1998, p.20).

Conclusivamente, vemos Alfred Gell preocupado com a antropologia da arte formulando uma teoria na qual o objeto de arte adquire um caráter totalmente relacional. Não sendo possível concluir de antemão se objeto é arte ou não sem o contexto relacional no qual se insere e para isso aproxima pessoas de objetos, acreditando que os objetos podem ser tratados como pessoas, pois podem exercer agência.

A perspectiva de Gell será importante em nossas reflexões pela proximidade que os objetos museais exercem como objetos expostos e tratados junto a objetos de arte ou como objetos de arte.

---

espaço de artiocidade. Pelo manancial criativo que é despertado ao nos deixar afetar pelos objetos, consideramos a roupa como um dispositivo de ação, sendo corpo e roupa conectados, “[...] o vestir converte o corpo ao que a roupa pode dizer sobre ele, transforma objetos em aparatos orgânicos”. In: PORTELA, Andrea L.. **Artes de vestir: Performatividade e cotidiano**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, 2010. p. 86.

Embora a discussão seja frutífera, talvez seja exagero tomarmos nossas roupas museais como objetos de arte, preferimos tratá-las como artefato decorativo, considerando que há certa subjugação destes objetos, mesmo não declarada, mas que pode se mostrar presente nas entonações de voz, nos modos de exposição, de preservação, na escolha de qual peça será restaurada ou não, entre outras formas subjetivas.

André Mouru (2007) critica a teoria da agência dos objetos de arte em Alfred Gell (1998) por haver uma tendência muito presa às leituras fenomenológicas e às ciências cognitivas, além de ser generalista.

Ainda sobre agencia, visitamos a Teoria Ator Rede (ANT)<sup>13</sup> de Latour (2012), que aborda vários conceitos e noções para pensar as conexões do social em uma vida mediada pela materialidade. E é, portanto, essa diversidade do mundo social que deve ser considerada ampliando seus atores.

A incursão dos elementos não humanos na análise social é fundamental para Latour (2012) porque a materialidade não é estática e sim dinâmica. O que explica a separação entre a materialidade e a análise social seria uma divisão artificial imposta por sociólogos, a partir de disputas disciplinares e não por constatações empíricas.

A ANT deve considerar as assimetrias e não deve repelir a divisão entre humanos e materialidade, ou procurar relacioná-los, é preciso “redistribuir o conjunto todo de alto a baixo” no fluxo social (LATOURE, 2012, p.114). No entanto,

o fluxo social não oferece ao analista uma existência contínua e substancial, mas assume uma aparência provisória tal qual uma emissão de partículas subatômicas no breve instante em que goza da existência (LATOURE, 2012, p.115).

As oscilações dificultam encontrar as conexões, sobretudo entre humanos, isso aponta a necessidade de encontrarmos mais ferramentas para explorar as novas associações que constituem o social.

O conceito de agência dos atores não dicotomiza humanos e não humanos, tanto um quanto outro pode agir; e o fazem através de conexões entre elementos heterogêneos presentes numa rede de relações, mesmo que os elementos materiais estejam parcialmente invisíveis e/ou desconsiderados.

A noção de “rede” de Latour tem relação com o rizoma de Deleuze e Guattari (2014). O conceito de rizoma vem da botânica, é um tipo de raiz que se contrapõe a outro tipo de raiz ratificada. Uma estrutura que funciona como uma rede móvel de fluxos sem

---

<sup>13</sup> Preferimos a sigla ANT para Actor-Network- Theory conforme a escolha da edição que utilizamos.

começo ou fim. De onde se pode entrar ou sair de qualquer lado. Portanto, esta rede pode ser conectada de qualquer ponto.

A estrutura rizomática possui algumas características como conexão e heterogeneidade (qualquer ponto do rizoma pode se conectar com qualquer outro), multiplicidade (um sistema aberto e voltado para o exterior), ruptura assignificante (pode ser rompido de qualquer lugar, mas retoma qualquer uma de suas linhas), cartografia e decalcomania (não se sujeita a qualquer modelo estrutural). São a partir desses princípios que se operam as transformações, que se inventam novas práticas e novas formas de ser e estar no mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

A construção rizomática pode ser pensada frente às biografias das roupas, porque ao longo delas estabelece-se um fluxo contínuo de acontecimentos, sejam físico-químicos ou da ordem das interações humanas, e, ainda assim, com instantes de vida diferentes e sempre provisórios. Dado a isso, precisaremos de abordagens que nos direcionem a certa libertação dos objetos em face aos seus contornos fixos.

### 3.3 A EMANCIPAÇÃO DOS OBJETOS

O vestir é tão complicado quanto a nossa vida social  
(HARVEY, 2003)

Com os conceitos apresentados talvez possamos pensar em dois caminhos possíveis a partir da emancipação da ideia de objeto (estático) para apresentá-los como coisa (espaço vívido). Um caminho seria observar como as coisas são objetificadas. Por outra via, é olhar para o objeto, como foi estabilizado pelo museu, para trazer toda sua potência enquanto coisa. Por fim, não mais olhar, mas nos sentirmos envolvidos pelo mesmo fluxo vital.

Tim Ingold, crítico das ciências modernas, revela um tecido existencial que constitui os seres humanos e não humanos. Para Ingold (2012, p.26), os materiais - de todos os tipos - são ativados por “forças cósmicas”, misturadas e fundidas entre si na geração de coisas, este processo de formação ganha mais importância do que a noção de produto final.

A pergunta chave para o entendimento de Ingold talvez seja: O que as pessoas fazem com os objetos? Antes, distingue coisas e objetos, num mundo composto de coisas reduzidas a objetos. Para tal, retira a ênfase dada à noção de agência como o faz autores como Bruno Latour e Alfred Gell. Ingold se baseia em Deleuze e Guattari enfatizando os fluxos de materiais.

Deleuze e Guattari (2000) não concebem a diferença entre natureza e cultura, para eles tudo é processo, produção, fluxo de máquinas desejanças. A coisa por si mesma não existe, ela se dissolve porque todo objeto supõe a continuidade de um fluxo e todo fluxo é o esfacelamento do objeto. Deste modo, não existe homem, natureza, formas, tudo são máquinas (produtoras) de elos e forças transversais sempre atravessados por devires, um vir a ser constante que é movido por desejos produtores de linhas de fuga.

Como para Ingold (2012, p.27), as formas das coisas são geradas por linhas contínuas e entrelaçadas em caminhos criativos que formam uma malha de crescimento e movimento. As coisas não são objetos, mas um agregado de fios vitais.

Tim Ingold (2000, p.290) considera que os seres vivos são atravessados por materiais e a experiência da vida não se dá no interior de um corpo em relação aos outros corpos como objetos, assim como os outros objetos. A vida se dá no fluxo dos materiais, diluindo os limites de corpos, mentes e superfícies. As coisas vivas transbordam, não são encerradas em objetos. É desta forma que Ingold abandona o conceito de agência pelo qual as coisas agem em contrapartida à ação das pessoas.

Esta distinção entre objeto e coisa tem seu princípio no ensaio **A coisa**, de Heidegger (1971, p.167 apud INGOLD, 2012),

o objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para a nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas [...].

A coisa é o acontecer, ou melhor, um lugar onde aconteceres se entrelaçam.

Usar o termo “coisa”<sup>14</sup> pode ser frutífero, contrariamente aos termos “objetos”, “artefatos” e “materialidade”, pois o termo “coisa” traria “consigo uma mínima bagagem teórica (...)” (BASQUES, 2010, p.159). Basques (2010) sintetiza os estudos feitos em **Thinking Through Things** (HENARE et al, 2007), dizendo que coisas são conceitos tanto quanto entidades físicas e é preciso considerar ‘coisa’ dentro da possibilidade de descobrir novos métodos para, assim como os fenomenológicos, dizer sobre as coisas por elas mesmas. Além do método, seria preciso considerar nossas experiências das coisas tendo prioridade sobre atitudes teóricas, no entanto, “nossa experiência das coisas pode ser conceitual”, ou seja, invisíveis,

---

<sup>14</sup> O enfrentamento da oposição entre conceito e coisa tem uma longa jornada na antropologia, Martin Holbraad em **Thinking Through Things** (HENARE et al, 2007), diz que após Claude Lévi-Strauss, na introdução à obra de Marcel Mauss, somente Eduardo Viveiros de Castro e Márcio Goldman forneceram leituras do *mana* oferecendo alternativas ao aporte estruturalista (HOLBRAAD, 2007 apud BASQUES, 2010).

a dissolução da distinção entre conceitos e coisas (aparência e realidade) nos leva, ao mesmo tempo, a conceber outro modo de revelação. A questão que assim surge incide sobre como as coisas encontradas no curso do trabalho etnográfico tornam-se aparentes (BASQUES, 2010, p.160).

É na ação, no conjunto das misturas que as coisas se revelam, nos processos da prática em atenção às coisas da vida que produzem um processo dinâmico e relacional. Os objetos não existem no mundo habitado. Habitar é sempre processo de formação e para constituir-se precisa formar um Ambiente Sem Objeto (ASO) (INGOLD, 2012, p.32).

É em **The perception of environment** (2000) que Tim Ingold apresenta um entendimento do que seja o ambiente para os seres que o habitam, e onde se processa uma sinergia entre natureza e cultura. A cultura não se processa no acúmulo de representações, mas no desenvolvimento de modos singulares que se constituem nas práticas em que os sujeitos se engajam.

Como para Thomas Csordas (2003), para quem o corpo não é um fator bruto da natureza, essa problemática parte do “novo corpo”, ou do corpo da aparência como performance de si. Este corpo está situado no capitalismo tardio, na cultura do consumo inflada por imagens que seduzem e instigam as necessidades e os desejos, o que vai corresponder às mudanças dos arranjos materiais do espaço social. Rompem-se as dualidades (corpo-mente, espírito-corpo...) sem negar a autenticidade existente entre os pólos de experiência.

Partindo da premissa fenomenológica, Csordas (2008) toma o corpo como sujeito e não objeto. É no processo de auto-objetificação - ou do corpo como um objeto entre outros objetos - que o corpo (*self*) é culturalmente constituído, e é a fala o que nos tira da natureza e nos engaja no mundo como pessoa (CSORDAS, 2008, p.130). Objetificação não quer dizer um corpo que é objeto, mas sujeito da percepção.

Assim, Csordas também se apropria da teoria da prática (*habitus*)<sup>15</sup> de Pierre Bourdieu, para alcançar a ideia de corporeidade engajada às práticas. No entanto, Csordas diverge de Bourdieu e Merleau-Ponty do ponto de vista da dualidade para apresentar a alternativa fenomenológica e a isso chama “paradigma da corporeidade”.

O paradigma da corporeidade é a experiência da percepção como forma de alcançar os objetos. O corpo é sempre engajado no mundo e são as circunstâncias que farão as coisas

---

<sup>15</sup> *Habitus* é um sistema aberto de disposições duráveis que o sujeito incorpora inconscientemente e orienta suas práticas. BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática**. In: ORTIZ, R. (Org.). Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, 1994, p. 46-81.

serem percebidas de um modo ou de outro, fenômeno a que chama de reflexibilidade. A experiência corporal é o ponto de partida para a análise cultural realizada num corpo que parece bastante sugestível, como na ritualidade. Os objetos são o que constitui o ambiente e sua complexidade.

O ambiente existe antes do sujeito e é preciso adaptar-se a ele, portanto, a corporeidade (*embodiment*) não é um processo, mas uma situação que se estende para além do corpo físico podendo envolver roupas, tatuagens, performatividade e/ou ornamentos vários que constituirão o indivíduo que, assim, é mutante e relacional.

Pensando em ambiente, chegamos ao ambiente do museu que é altamente organizado, como uma galeria, estabelecendo critérios para realizar uma seleção no mundo dos objetos. A partir destes princípios, conheceremos o museu e sua formação como o universo atual dos objetos pesquisados. Num museu, o objeto se encontra embalsamado e organizado numa espécie de taxonomia: “os objetos vivem em conjunto e se organizam numa população” (MOLES, 1981, p. 46).

Para Andrew Moutu (2007), a prática de colecionar é por si um ato classificatório e um modo de ser, a prática de colecionar como instância do ser é uma perspectiva epistemológica da vida social. Por definição, Baudrillard (apud MOUTU, 2007, p.94) estabelece que coleção seria um “discurso dirigido a si mesmo” pela fetichização mediada pelos objetos. Os colecionadores, em seu sistema classificatório estabelece um olhar subjetivo, o sujeito individual - ele mesmo - que postula as relações entre as pessoas e os objetos recolhidos.

No entanto, Moutu (2007) oferece uma teorização alternativa sobre as formas de colecionar, como as que são encontradas em museus, são conceituações poligonais, e são organizadas de forma a criar possibilidades de reconceber significados e reconfigurar as relações sociais, é por isso que colecionar seria uma maneira de ser, assim mostra uma variedade de cenários etnográficos em torno ao colecionismo através de algumas experiências de museus.

E é a partir daqui que apresentamos o cenário do Museu Mariano Procópio, considerando a perspectiva relacional dos autores trabalhados, na qual as pessoas se revelam nos contextos da prática social e os objetos constituem o universo cultural. Na profusão da relação corpo/objeto, a indumentária ou o conjunto de objetos pessoais (como denominadas em museus) poderia então mostrar parte de como a ação humana é exercida, não dentro ou fora, mas integrada ao mundo das coisas.



## 4 O MUSEU E A COLEÇÃO

Para percorrermos a trajetória das roupas do museu, tanto como objetos como documentos históricos pertencentes ao século XIX, suas texturas e contextos humanos e sociais, precisamos entender como se formou a coleção e em que circunstâncias.

Este histórico fundamenta o presente dos objetos investigados, em suas múltiplas conotações temporais, ou como confirma Meneses (1989, p. 21), ao dizer que relíquias, semióforos e objetos históricos estão comprometidos com o presente, porque é no presente que eles são produzidos e reproduzidos “como categoria de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem”. Assim, acreditamos que só conhecendo o percurso de vida dos objetos podemos entender o papel que assumem no presente, tomando o presente como base ordenadora da reflexão.

Deste modo, iremos traçar um percurso em que o passado se reescreve em função do presente e da própria existência do objeto, pois para se conservar dependerá da sua relação com o tempo. De modo mais preciso, tentaremos entender o que se processou historicamente.

Mais adiante, trazemos algumas noções que introduzem maneiras de traçar diferentes princípios de classificação dos objetos mostrando como esta ação é realizada no MMP, sem esquecermos os apontamentos críticos aos modos de classificação.

### 4.1 UM OLHAR SOBRE O MUSEU

Pensar sobre um museu, ou sobre um conjunto de bens que ali se inserem, é pensar sobre a significação deste espaço, bem como nos usos sociais do patrimônio histórico e no imaginário a ele relacionado.

Um museu se funda no projeto de mundo moderno que toma para si os bens históricos e as tradições populares para legitimar a hegemonia de cientistas, tecnólogos e empresários. Discutir esta temática - no contexto da modernidade latino-americana - é um trabalho ainda por se fazer no campo social, sendo competência somente de restauradores, arqueólogos e museólogos, como disse Canclini (2008, p.160), uma exclusividade dos “especialistas do passado”. Portanto, permanece unicamente como fator de prestígio histórico sem que suscite alguma discussão, se limitando a operações de preservação, restauração e difusão.

Parece haver um silêncio sobre as contradições sociais ali presentes, nossa tarefa primeira será então conhecer o museu, como se formou, por quem e com que finalidade para depois pensarmos sobre o que obscurece esta questão.

O Museu Mariano Procópio foi uma das primeiras instituições museológicas do Brasil e o primeiro museu de Minas Gerais (REVISTA EM VOGA, 2001), possui um acervo dos mais diversificados do país tendo um número de peças que ainda está por ser conhecido.

O museu é gerido pela Fundação Museu Mariano Procópio (MAPRO), criada pelo art. 92 da Lei nº 10.000 de 08 de maio de 2001 e pertence ao Município de Juiz de Fora MG. A atual direção data de 2009 até os dias desta pesquisa.

Esta situação do Museu é problemática, porque é determinada por forças políticas de âmbito municipal, permanecendo mais conhecido entre a população de Juiz de Fora, apesar da importância de seu acervo para interesses mais amplos. Outra questão que fragiliza o Museu é a visão conservadora que cristaliza suas antigas narrativas, que poderiam ser ameaçadas pelo confronto com seus próprios documentos (COSTA, 2011), muitos inacessíveis aos pesquisadores em pleno século XXI, deixando vácuos na sua própria história e gerando limites enquanto objeto de estudo. Apesar de suas potencialidades, ainda se classifica como sendo um museu histórico e tradicional.

O Conselho Internacional dos Museus (ICOM) classifica os museus segundo a relação que eles estabelecem com o público. Afinal, os acervos são mantidos em um museu “em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento”, devendo adquirir, preservar e valorizar seus acervos para salvaguardar o patrimônio natural, cultural e científico (CÓDIGO DE ÉTICA, 2011). Uma classificação dos museus ajuda em aspectos importantes no sentido de facilitar a acessibilidade e a conservação.

Embora nenhuma tipologia seja consenso, concebe-se *a priori* um modo de organização, o ICOM define as categorias de acordo com a forma e os estilos apresentados ao público. Encontramos vários tipos e podemos citar alguns deles como, Museu Histórico, Museu de Arte, Museu de Ciência, Museu Biográfico, Museu De Bairro/Cidade, Museu Comunitário/Ecomuseu, Museu temático, Museu Militar, Museu Antropológico (arqueologia, folclore, artes populares).

Em geral, se diz que um museu seria um lugar onde os objetos fornecem informação e onde estão institucionalizados como documentos.

A diferença do objeto exposto no museu para os que são expostos em outros ambientes como lojas, supermercados, publicidade, entre outros, é que o objeto no museu não

é um princípio de mercadoria, ali os objetos estão esvaziados de seu valor de uso prático original para ganhar valor documental.

A aproximação ou o distanciamento do cotidiano parecem fatores igualmente interessantes a se considerar.

O museu é distanciado, frio, racional, longínquo, nos afasta do universo cotidiano do objeto [...]. Mas, amplifica uma série de fatores ordenados do universo que são válidos para todo o conjunto ou exibição de objetos (MOLES, 1981, p. 77).

Para Ulpiano T. Bezerra Meneses o museu é espaço de intermediação entre o indivíduo e os objetos materiais, “o museu [...] induz a ver aquilo que os olhos deixam passar no cotidiano e com mais razão ainda o que é diferente, insólito – o outro” (1995, p.03), mas esta relação precisa ser pensada como condição primordial da existência, afinal, nada seria possível sem os objetos físicos. Os objetos, distantes dos circuitos utilitários e comerciais, deveriam potencializar informações silenciadas pelas demais fontes (MENESES, 1995).

Para Rosana Nascimento (1994) o objeto museal é objeto de conhecimento e analisa vários conceitos tradicionais para apontar dois modos de pensar estes objetos. Nascimento (1994) aponta que, para alguns - como Moro, Burcow, ICOM - as peças de museu parecem ter sido recolhidas em função do valor e são elevados à categoria de peça de museu como representantes de determinados segmentos sociais, pois foram usados por mitos e heróis. Para outros estudiosos - como Mensch, Sola, Canclini, Guarnieri, Bellaigne -, eles não são definidos como objetos de museu, mas como ‘fato museal ou fato museológico’ por estarem profundamente relacionados com as ações do homem. Como objetos que estabelecem vínculos com o homem, eles são capazes de revelar os processos históricos desde sua criação a sua utilização.

Nesta perspectiva Canclini (1994) diz que é preciso considerar o atual contexto dos bens históricos, afinal, são preservados para contribuir com a redefinição das coisas no tempo. Para ele, o patrimônio cultural pode ser tanto um lugar de cumplicidade social quanto de diferenciação, pois os grupos dominantes é que definem o que merece ser preservado e dispõem de melhores condições para elaborar a qualidade e o refino. É preciso estudar o patrimônio não somente como unificador da nação, mas também como espaço de luta material e simbólica entre classes, etnias e grupos.

Nas formas de organizar e simbolizar a vida social, existe uma hierarquia dos capitais culturais: vale mais a arte que os artesanatos, a medicina científica que a popular, a cultura escrita que a oral (CANCLINI, 1994, p. 97).

Este posicionamento se faz primordial para entendermos a questão da representação que correspondem às roupas do MMP, sobretudo, a hierarquia que as cercam, como o fato de algumas delas estarem relegadas ao esquecimento e de outras estarem sempre citadas em livros, revistas e até como fonte de pesquisa, como é o caso das roupas do Imperador D. Pedro II.

Para Canclini, “os capitais culturais dos grupos subalternos têm lugar subordinado, secundário dentro das instituições e dos dispositivos hegemônicos” (1994, p. 97), lembramos ainda que o subalterno pode ter lugar secundário ou pode nem mesmo ter lugar.

Como para Le Goff (1990), para quem a memória entra no jogo das lutas pelo poder, travadas entre esquecimento e silêncios da história, que são também reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva, narrada pelos que dominaram e dominam as sociedades históricas.

A nossa atenção pode se expandir além da narrativa já pronta pela qual o museu se formou, é possível construir novas narrativas, pois, se o MMP conserva a coleção de indumentária entre tantas relíquias a serem investigadas como objetos, há ainda peças a se conhecer, e talvez elas possam ocupar um lugar participativo nas relações sociais e não mero resultado das ações humanas ou somente como fruto da curiosidade.

O esforço do trabalho que é realizado no museu pode ajudar a considerar o papel da memória que se inscreve no presente, não só como espaço de devoção ao passado, porque os vários apetrechos guardados no museu dão conta das contínuas mudanças sociais. Mais do que elo de tempos, mas como mostra das rupturas e transformações pelas quais passamos. Ali estão expostos diferentes signos culturais sempre em trânsito.

Singulares e múltiplos a seu modo, os museus apontam para a nossa diversidade cultural apresentando desafios que os tornam especiais em sua vocação museológica, com elementos do nosso saber-fazer erudito, popular, científico e com vestígios do nosso percurso histórico (PLONCZYNSKI, 2008, p.39).

O museu não é espaço estanque, ele tem vida própria que se constitui em uma dinâmica que seleciona, resguarda, abandona, expõe, entre tantas ações, está em constante reconfiguração e, por isso, é sempre outro.

## 4.2 UM BREVE HISTÓRICO DA COLEÇÃO E DO MUSEU

O tratamento biográfico e sobre a construção do Museu é o que predominantemente é ofertado e é a principal fonte de dados de seu histórico, principalmente, a partir da figura de seu fundador (COSTA, 2011).

Situar, separar, dividir, hierarquizar eis alguns verbos presentes na vida dedicada à prática do colecionismo do monarquista Alfredo Ferreira Lage (1865-1944) que foi advogado, jornalista e fotógrafo. Filho de Mariano Procópio Ferreira Lage (1821-1871) engenheiro e político que dá nome ao museu, e de Maria Amália Ferreira Lage (1834-1914), pintora de quem o acervo do museu guarda vários objetos, incluindo peças de indumentária.

Alfredo Lage era um colecionista à moda da época<sup>16</sup> e, embora não tenha sido um colecionista profissional, desde criança se interessou por artefatos ligados a história natural. Mais tarde, dedicou-se a selecionar peças de caráter artístico, mas não exclusivamente, pois era muito preocupado com o valor de caráter histórico de suas relíquias.

Sempre incentivado por sua companheira<sup>17</sup>, a espanhola Maria Pardos (18--? - 1928). Mulher à frente de seu tempo, que chega ao Brasil em 1890, em uma companhia teatral na qual era bailarina. Fixou residência no Rio de Janeiro em função de seu romance com Alfredo Ferreira Lage, se dedicando então à pintura (FASOLATO, 2014).

Maria Pardos foi pintora premiada e viveu parte de sua vida onde hoje se localiza o museu, em Juiz de Fora MG. Possui obras no MMP<sup>18</sup> onde é conhecida pela obra Autorretrato, na Figura 5.

---

<sup>16</sup> “O século XIX alimentou uma compulsão imperiosa, uma força irresistível que levava as pessoas a se interessar por objetos, que não ofereciam resistência. Os colecionadores, na Europa, participavam de salões e exposições [...] Coletar cabeças de alces, moedas ou quadros entre outros, era signo do individualismo triunfante. Tudo começava como já se viu, no colégio, com coisas que só tinham valor para o próprio colecionador” In: DEL PRIORE, Mary. **O príncipe maldito**. Rio de Janeiro: Objetivos, 2007, p.74.

<sup>17</sup> O casamento nunca foi oficializado pela não aprovação da família, e a união só se tornou pública após a morte de dona Maria Amália (FASOLATO, 2014, p.29).

<sup>18</sup> ARANTES, Wanda. **A pintura brasileira do século XIX**, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora/MG, 1991.

Figura 5 – Autorretrato de Maria Pardos, c. de 1884, fotografado por Guimarães



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

E, com o incentivo de Maria Pardos, a coleção tornou-se muito grande, a tal ponto que o local passou a ser visitado por personalidades importantes, entre elas o Imperador D. Pedro II, que lá esteve algumas vezes com a família, a última vez registrada em sete de setembro de 1888, “pouco mais de um ano antes da proclamação da República, para uma inauguração da hospedaria de Imigrantes [...]” (BASTOS, 1991, p.255).

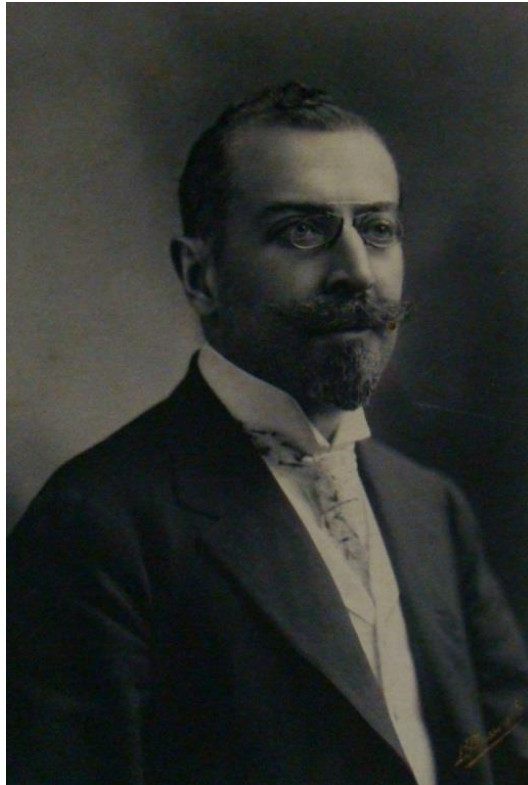
As passagens da família real pela localidade estão entre os registros mais representativos do lugar.

Várias festas foram realizadas tornando o ambiente da casa sempre vivo e propenso ao culto das tradições nacionais e da cultura.

A intenção de Alfredo Lage foi construir um memorial da nação e para exaltar o papel de Mariano Procópio como fomentador do progresso da “pátria e da união entre os brasileiros” (PINTO, 2008, p.131). Até que efetivou sua doação em fevereiro de 1936.

Alfredo Lage, o incentivador do ideário nacionalista pode ser visto a seguir.

Figura 6 – Alfredo Ferreira Lage, por L. Musso & Cia, c. de 1905



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

A doação das coleções é um fenômeno expressivo do ponto de vista das relações sociais, pois desvendam neste ato, como acredita Regina Abreu (1996, p. 28), fatos subjacentes como “crenças, valores e visões de mundo singulares”. São indivíduos que se dedicam a uma participação mais ativa no universo cultural.

Muitos autores buscam explicar o entusiasmo deste colecionador por fazer uma doação tão expressiva. Uma das versões seria a de que o casal não teve filhos e “talvez, por este motivo, Alfredo Lage, em 18 de outubro de 1921, tenha declarado a intenção de doar seu patrimônio, em testamento, para o poder público” (BASTOS, 1991, p. 256).

Para Costa (201, p. 21), o MMP mantém narrativas simplistas nas quais a construção do museu aparece como consequência do pioneirismo da família Lage e a transformação do espaço privado a público é naturalizado como generosidade do colecionador, mas esta visão encobre o ato de doação como troca de interesses.

O colecionismo era uma prática que visava a consagração do nome familiar e sua perpetuação, a formação do museu se dá a partir destas coleções com a preocupação de construir uma nacionalidade brasileira vinculada ao período Imperial. E logo, inserido em um novo regime político, serviu como instrumento de educação da República.

Conforme a pesquisa de Rogério Rezende Pinto (2008), as coleções de Alfredo Lage iniciaram com seu pai colecionador de moedas, medalhas, cerâmicas, condecorações, joias, indumentária, peças de mineralogia, candelabros, armas, taxidermia, fotografias, Belas Artes entre tantas outras. Um modelo de influência europeia e evolucionista predominante no século XIX, no qual os objetos representariam diferentes estágios da evolução humana (GONÇALVES, 1995).

Uma lista bastante extensa de coisas deram origem à coleção de Objetos Pessoais (como é hoje denominada), e que permite pensar em um sentido de materialidades que deslocam a atenção das coisas para suas representações e conferindo-lhes um caráter de artigo de adorno pessoal, por isso, as roupas - junto com seus aparatos decorativos - talvez tenham este tipo de relação de interesse para com o museu. Como Artes Decorativas<sup>19</sup> que incluem gravuras e ilustrações, como exemplos de representação de roupas. Estas representações ganham um interesse especial, pois são fontes de estudo tanto do desenho quanto de difusão da moda.

Segundo Alessandra Vaccari (2008), o corrente uso da expressão artes decorativas faz referência a objetos do passado devido à estreita relação entre o vestuário e as Artes Decorativas. Nos últimos setenta anos, a expressão arte decorativa foi substituída por design<sup>20</sup>, no entanto, objetos antigos podem ainda receber o rótulo de artes decorativas por englobar uma variedade muito grande de objetos.

É em meio a uma grande variedade de objetos e materiais que situam as roupas deste museu. Contudo, Pinto (2008) ressalva que as coleções de Alfredo Ferreira Lage não possuem referências de procedência dos artefatos e apenas os catálogos de leilão existentes na biblioteca do museu forneceriam maiores informações, no entanto, devido ao processo de reforma, estes dados ainda não se encontram disponíveis. O que se sabe é que Alfredo Lage era metódico e seletivo em suas aquisições, e que as peças permaneceram no Rio de Janeiro até o ano de 1914, quando foram transferidas para Juiz de Fora.

---

<sup>19</sup> “**Artes Decorativas**, termo usado pela primeira vez da França, em 1791, refere-se à produção dos objetos manufaturados, às vezes com aplicação de ornatos denominados Artes Aplicadas” (PLONCZYNSKI, 2008, p. 31).

<sup>20</sup> *Ibidem*, 2008, p.97



### 4.3 SOBRE O COLECIONAMENTO

Na tradição dos estudos de museologia as coleções de objetos são mais que aglomerados de coisas, formam um conjunto de informações e de confirmações fazendo do colecionismo um importante objeto da investigação histórica e social.

A princípio, o museu é um lugar de exposição de objetos e coleções, no entanto, esta reunião de objetos que “merecem estar” no museu serviria para pensar a partir de uma hierarquia, e por essa via, também nos faz pensar no que “não merece estar” no museu. Para Canclini (2008, p. 162), noções como de coleção são fundamentais para desfazer vínculos entre “cultura e poder”, pois o patrimônio é base de políticas culturais autoritárias.

Colecionar é mais que “acumular objetos para expô-los ao olhar” (POMIAN, 1984, p.52). O fato de estarem ali rodeados de cuidados talvez seja a primeira pista para tentarmos compreender o lugar de uma coleção.

O colecionamento de objetos se insere num quadro de tensão própria entre museus e teoria antropológica, como lembra Stocking Jr.(1985, p.03), incluindo uma categorização da existência humana entorno da pesquisa baseada em indivíduos e instituições com foco em materiais documentais, e suscitando várias temáticas afins, dentre elas, a representação da cultura em objetos materiais, as relações de poder, entre outras dimensões que podem ser problematizadas.

A complexidade do objeto no museu se dá pela tridimensionalidade que acaba por envolver o espectador. Para Stoking Jr. (1985) é isso que distinguirá o documento inserido no museu dos arquivos bidimensionais em forma de textos, ambos lineares.

No entanto, há outras problemáticas em relação aos museus, uma das mais destacáveis pode ser o atravessamento do tempo. Afinal, estando fora de seu contexto original de espaço e tempo o objeto se tornará um objeto recontextualizado historicamente. A tensão entre preservar e recriar (espaço e tempo) através da recontextualização passa a ser uma problemática desafiadora.

Quaisquer que sejam as contingências de suas histórias específicas, os objetos tridimensionais jogados no meio de observadores de fora do museu a partir do passado não são colocados lá por acidente histórico. Sua colocação em museus, seu caráter problemático e, na verdade, sua "alteridade", são os resultados de processos históricos de grande escala (STOCKING Jr., 1985, p. 04, tradução nossa).

Outra problemática em relação ao objeto museal é que ele foi selecionado para estar exposto no museu por questões de poder implícitas na própria razão de constituição do museu

e fomenta uma infinidade de recontextualizações, sobretudo, levando em conta o espectador. Esta perspectiva se aproxima da visão de Clifford (1994) que pensa o museu como sistema ideológico e institucional. Ou seja, é preciso pensar nos critérios políticos e morais que justificam o que se preserva, se valoriza e/ou se deve trocar no universo material, enquanto descarta o resto para o esquecimento.

Afinal, conforme Stocking Jr. (1985), a questão do poder não é apenas inerente ao objeto, mas é projetada pelo museu como instituição dentro de um ambiente específico com suas delimitações socioculturais e históricas.

Na dimensão do poder, a questão da propriedade que sugere a dimensão da riqueza - ou da riqueza como um aspecto do poder -, os objetos da cultura material permanecem emaranhados em processos econômicos próprios do contexto ocidental de aquisição e troca de riqueza.

Em relação ao desenvolvimento de coleções de museus nota-se certa dependência do compromisso do individual, corporativo ou na riqueza internacional, envolvendo a valorização estética. Objetos museais participam da escala de cultura como sendo do mais alto valor e influenciadores dos processos mercadológicos. No museu o valor é de objeto de arte e não de artefato (STOCKING Jr, 1985).

Para James Clifford (1994, p. 82), têm-se classificado os objetos em duas categorias primordiais, como sendo artefatos culturais ou como obras de arte. E é no início do século XX que os objetos exóticos, primitivos ou arcaicos começaram a ser dotados do mesmo valor estético e moral das obras de arte ocidentais.

A partir deste dado podemos pensar na dimensão estética do objeto museal, o que envolveria a apropriação de objetos primitivos colocados no museu em um sentido de universalização dos valores, dos gostos e dos padrões estéticos sendo ali globalizados.

De acordo com Gonçalves (2007, p.45), antes dos anos oitenta, as coleções de museus eram tratadas como fontes de dados para a pesquisa etnográfica, especialmente a relacionada à cultura material. Até então, sem questionar o papel institucional dos museus como constructo de formas de representação do outro. É na bibliografia mais recente que o autor percebe a preocupação com a função mediadora do museu, como categoria de pensamento, o que amplia a dimensão dos estudos acerca das coleções museais, não somente como categoria nativa do Ocidente moderno, mas como categoria universal que serve de análise comparativa.

Gonçalves (2007) destaca a visão do historiador polonês Krzysztof Pomian e sua 'teoria geral das coleções', onde se realiza o papel mediador de dois termos universais

opostos: o invisível e o visível. Os objetos de coleção são mediadores entre o mundo dos mitos, das narrativas, das histórias e o universo daquilo que está exposto ao olhar.

Para Pomian (1984), os objetos são concebidos de forma autossuficiente, contrária aos processos históricos, econômicos, políticos e de produção que os realizam, que os tornam possíveis.

A perspectiva do colecionismo como prática cultural se inicia no pensamento antropológico do século XX com James Clifford, como prática constitutiva do “processo de formação de subjetividades individuais e coletivas” (GONÇALVES, 2007, p. 48).

No Ocidente, o colecionismo funciona como “estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos” (CLIFFORD, 1994, p.71). Desde a infância, a montagem de coleções parece revelar um caráter obsessivo, um exercício de apropriação do mundo que é realizado de forma contundente no sentido de transformar o desejo em regras, selecionando, ordenando e classificando hierarquicamente. O colecionador se liga a aspectos de obsessão e recordação. A propensão para colecionar e preservar são atos nada naturais ou inocentes, têm a ver com a “política da nação, a lei restritiva e aos códigos contestados do passado ou do futuro” (CLIFFORD, 1994, p.71).

Para Clifford (1994), apesar da ideia de universalismo que cerca as coleções, com suas hierarquias de valor, exclusões e de territorialidades de um ‘eu’, a noção equilibra este universalismo com uma riqueza identitária que não é nada universal, mas altamente individualista.

Stocking Jr (1985) argumenta que a questão da propriedade do bem cultural legitimado decorre de uma tensão sobre a condição de aquisição dos objetos num contexto colonial e sobre quem controlaria, não só a posse de determinados objetos, mas também quem deteria o controle da representação do significado dos objetos, pois embora seja considerado como uma "invenção" da cultura ocidental moderna,

o museu já não é exclusivamente uma preservação euro-americana. Outros não europeus, tanto em novas nações pós-coloniais e dentro da esfera euro-americano, estabeleceram seus próprios museus (STOCKING Jr, 1985, p. 11).

O colecionamento foi um modo de transformar ‘objetos tribais’ em ‘curiosidades’, como eram concebidos no século XIX; e em ‘objetos etnográficos’ ou ‘arte primitiva’, no século XX. O interesse é sempre voltado para aspectos universalizantes como totalidade, coerência, equilíbrio e autenticidade. Coleciona-se o que é tradicional e autêntico, termos que

forneem a ideia de tempo e de essência para distinguir as culturas de acordo com a moderna concepção etnográfica de Cultura (GONÇALVES, 2007, p. 48).

Entre os séculos XIX e XX, surgem grandes coleções no Brasil. Entre elas, as coleções de Alfredo Ferreira Lage que as doa, ainda em vida, para o poder público e dão origem ao Museu Mariano Procópio (MMP). O destino das coleções - quando, quem e para onde doar - cabia sempre ao dono da coleção. Segundo Ferrari (2013, p.35), “poucos colecionadores optaram por manter suas coleções de maneira íntegra e concentradas num só lugar”, o que faz deste museu um espaço incomum, uma verdadeira coleção de coleções.

A doação inclui o prédio da Villa juntamente com os jardins da chácara dos Ferreira Lage, que fora construída com o objetivo de hospedar a Família Imperial e sua comitiva para a inauguração da estrada de rodagem **União & Indústria**, e embora não tenha ficado pronta a tempo, chegou a hospedá-los em outras viagens ao local.

Alfredo Ferreira Lage adquiriu suas peças em leilões europeus, viajando por países como Itália, Espanha, Inglaterra, Países Baixos, Portugal e França. Também adquiriu peças em casas especializadas de renome internacional. Outra fonte de objetos foi por relações de amizade e mesmo de desconhecidos que provavelmente se encantavam com seu esforço e o enviavam peças (PINTO, 2010).

Em 23 de junho de 1921 foi inaugurado o **Museu da Villa** em homenagem ao centenário de nascimento de seu pai Mariano Procópio.

Somente em 13 de maio de 1922 foi inaugurado com um prédio anexo para abrigar a galeria de Belas Artes, se chamando Museu Mariano Procópio. A doação foi concluída em 1936 e o tombamento pela União realizado em 1939.

Alfredo Ferreira Lage, além do pioneirismo de sua doação, ainda trabalhou no museu, sem vencimentos, mas no intuito de cuidar da sua obra.

[...] cultor do passado nacional, tinha o hábito de brindar aos visitantes de seu museu acompanhando-os no percurso descrevendo e apresentando as peças de sua coleção, de modo a encantar o interlocutor com detalhes da história brasileira que não estavam registrados nos livros. Fascinava os que percorriam os espaços do museu ouvindo suas histórias sobre as peças e como as tinha conseguido (PINTO, 2010, p. 28).

Esta doação tem, em sua origem, não só o aspecto da preservação do patrimônio cultural e material, mas dá lugar à representação do Império e da nobreza no processo de formação da nacionalidade, oferecendo um olhar positivo à memória de tudo o que remetia ao imperador. Esta doação simboliza os laços de amizade entre a família de Alfredo Ferreira

Lage e a família imperial, assim como, diz muito sobre as formas de legitimar culturalmente certas esferas de poder.

O prédio da Villa ou **Quinta do senhor Lage** como era conhecido (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006), foi registrado por um dos mais prestigiados fotógrafos da época, o alemão Revert H. Klumb<sup>21</sup> (183? – 1886), na Figura 7.

Figura 7 - Vista da Quinta do Senhor Ferreira Lage fotografada por Revert H. Klumb, c. de 1861



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

O fato de a doação ter sido feita na íntegra demonstra preocupação com o resguardo e com o esforço em conservá-la. Para Rogerio Pinto (2008), isto se dá não só pela consciência do patrimônio, como também por ter se tornado dispendioso a manutenção da coleção. Outro fator é o intuito de manter o nome do pai e da família e seu vínculo ao “período mítico da história da pátria, afinal, a materialidade das peças leva a se idealizar um mundo que é para quem os observa invisível em sua completa amplitude” (PINTO, 2008, p.128).

Podemos dizer que o colecionismo de Lage nasce como projeto de mundo moderno latino-americano, em que a preservação fixaria valores “inquestionáveis” a certos bens culturais, principalmente sobre os que procedem da visão mítica de “ser nacional”, que permanece somente nos objetos que a rememoram, Canclini (2008, p. 161) diz que, essa

<sup>21</sup> Fotógrafo que documentou a inauguração da primeira estrada de rodagem brasileira - a União & Indústria - ligando Juiz de Fora e Petrópolis ao Rio de Janeiro e, por este feito, recebeu o título de Fotógrafo da Casa Imperial. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21647/revert-henrique-klumb>>. Acesso: 20 maio 2015.

“conservação inalterada testemunharia a essência de um passado glorioso sobrevivente às mudanças”.

Esta reflexão aponta que é preciso levar em conta a relação entre modernidade e passado, sobretudo a ritualização cultural que escamoteiam o olhar sobre o patrimônio como força política. Canclini (2008) ainda atenta que, na América, com o alto índice de analfabetismo, se investiu numa cultura predominantemente visual.

Partimos, então, para conhecermos os modos de arranjo e classificação dos objetos, como parte desta visualidade e ritualização.

#### 4.4 A COMPOSIÇÃO DA COLEÇÃO DE OBJETOS PESSOAIS DO MMP

Conhecer este conjunto e sua categorização ajuda a compreender o papel da coleção de Objetos Pessoais, destacando a indumentária, entre outros objetos relacionados ao vestuário, que somam parte de nosso interesse por serem objetos que revelam profunda aproximação, ou mesmo se somam aos corpos. Esta aproximação que nos conduz a problemáticas relevantes do ponto de vista da relação pessoa-objeto.

Sobre o tratamento descritivo da Coleção de Objetos Pessoais no MMP, o objetivo aqui não é transcrever este levantamento ou produzir um catálogo de objetos, mas fazer uma descrição para destacar e localizar os objetos conforme foram selecionados ao longo da pesquisa.

Na linguagem documentária notamos uma diversidade de vocabulário que corresponde à visão de época e às políticas de conservação. A terminologia hoje utilizada no MMP e demais informações foram obtidas através dos dados do acervo e são resultado do arrolamento realizado em 1944, e de atual levantamento realizado entre 2010 a 2013, pela equipe técnica de museologia sob a responsabilidade de Maria Ângela Camargo Cavalcante. No entanto, os dados dos catálogos estão incompletos e aguardam projetos futuros.

O caderno planilha é um registro ainda precário por estar inacabado, determinando os seguintes itens: imagem, localização, número do arrolamento, objeto, técnica, material, marca, procedência, origem/época, dimensão, estado de conservação e observações. Estando muitos destes campos ainda em branco, com imagens e campos pequenos que são dificuldades a serem enfrentadas pelos pesquisadores. No entanto, corresponde a um primeiro passo em um intervalo de sessenta e nove anos sem registros dos objetos.

Este levantamento corresponde à classe genérica Objetos Pessoais que inclui objetos das seguintes classes específicas: acessórios de indumentária, artigos de tabagismo, artigos de

toalete, objetos de adorno, objetos de auxílio e conforto pessoal, objetos de devoção pessoal, peças de indumentária, artigos de viagem/campanha. Esta classificação do acervo do MMP é orientada pelo sistema de *thesauros* para acervos museológicos, sistema que facilita a classificação de objetos/documentos para obtenção e recuperação de informações posteriores.

Ulpiano T. Bezerra Meneses (1992) considera as classificações de acervos históricos como disparatadas e estanques, afinal um mesmo objeto poderia ser classificado por diferentes formas ou funções. Essa problemática conduziria a uma tendência de vincular os objetos à biografia de figuras excepcionais do passado. A proposta deste autor consiste em conceber objetos - não como objetos históricos - mas como de qualquer categoria para serem articulados a problemas históricos. O primordial seria a articulação de fenômenos que permitam conhecer a estrutura, o funcionamento e a mudança social. Os objetos, livres de categorização, permitiriam melhor formulação e encaminhamento dos problemas históricos.

Thierry Bonnot (2002, p. 8), diz que na etnologia é preciso enlaçar um conjunto coerente de objetos, esta noção seria radicalmente contrária a noções como “tipo de objeto”, ou “categoria de objeto”, ou “corpus de objetos”, isso porque seria impossível aplicar artificialmente as categorias sobre os discursos, limitando a reflexão a um tipo de objeto antecipadamente determinado, imposto à observação como um quadro restrito para o trabalho de campo.

Para conhecermos a diversidade do acervo, no entanto, necessitamos de maior campo de descrição para atender às informações básicas dos itens da coleção.

Em um museu, cada peça de acervo deve ser tratada como única mesmo que faça parte de uma coleção específica. Para Moles (1981), a estética sociológica predomina à questão de funcionalidade, e é por isso que o objeto pode ser apresentado como único ou em conjunto. Portanto, observar uma coleção é entender os procedimentos museológicos em que se inserem tanto como artefato de conjunto ou como peça única. Este valor unitário nos ajudará mais tarde a selecionar alguns aspectos de análise.

Em **O sistema dos objetos**, Baudrillard (2012) trata do sistema sócio-ideológico e de consumo integrando os objetos ao campo sócio-cultural e vê na distinção estabelecida em Modelos e Séries - representações mentais e de idealidade - um lugar onde emergem as diferenças entre classes sociais. O autor ainda fornece exemplos no sistema de consumo em que os objetos assumem uma função sócio-política. Por todo circuito de vida de um objeto o vemos ratificando as diferenças de classe. No museu, e nos seus modos de classificação, isso parece se configurar mais claramente. Geralmente, no MMP, os objetos que pertenceram a figuras ilustres recebem mais atenção e divulgação de dados.

Dos fatores da documentação em museus - dentro de sua complexidade - o que mais nos apoiará é o uso de fotografia e de informações sobre materiais. Para tanto, faremos uma etapa descritiva. Entre identificar, localizar e descrever constitui-se as ações que comporão nossos primeiros passos antes de elegermos o vestuário feminino do século dezanove, priorizado pelo contexto de época e pelo percurso tomado a partir dos dados da pesquisa.

Para identificar as peças faremos um levantamento acerca da coleção de objetos pessoais, tentando localizar sua posição e as informações descritivas. Afinal,

[...] o objeto é valorizado diferentemente do lugar onde se encontra, pelo modo como foi selecionado e conservado. Fornecendo a ele uma forma de percebê-lo e compreendê-lo (MOLES, 1981, p.83).

Em relação à organização espacial dos objetos, Abrahm A. Moles (1981) ressalta ainda que o colecionador busca seduzir o seu visitante na organização do espaço de modo a predominar a função da representação ao conforto funcional na construção da sua reserva de objetos.

A localização dos objetos antecipa a etapa de seleção de peças que passarão por manipulação e busca de registros de acervo, como restauração e fatores ambientais. A seleção de algumas peças também se dá pela insuficiência de dados e pela dificuldade de levantamento de toda a coleção.

Segundo Rogério Pinto (2008), as aquisições de Alfredo Lage ocorreram de diferentes maneiras, nem sempre com registro preciso.

Embora estas datas não estejam especificadas nos arquivos do acervo, ou não foram ainda encontradas, podemos pressupor seu período original a partir de outros indícios como período de vida dos usuários, modelos dos trajes e materiais utilizados, entre outras evidências.

#### **4.4.1 Acessórios de Indumentária**

Os acessórios sempre acompanham as roupas, tanto funcionalmente quanto por ornamentação, seus componentes têm relação com as roupas e as modas do período a que pertencem, sendo que a diversidade de materiais com que são constituídos pode criar dificuldades para sua conservação, são metais, têxteis, vidros, penas, marfim, madeira e tantos outros, é que alguns destes materiais podem ser inerentemente instáveis e até nocivos aos outros materiais presente no mesmo objeto (KITE, 2005).



O grupo de acessórios do museu contém seis trepa-moleques feitos de lâmina de tartaruga. O trepa-moleque é um pente grande, ornamentado, que ajudava a suspender a mantilha. O trepa-moleque, como o próprio nome indica, servia para levantar os cabelos e prendê-los para alcançar penteados bem altos, era muito comum ser usado pelas damas do Império e em ocasiões religiosas para prender os véus dentro das igrejas.

Gilberto Freyre (2004, p. 213), menciona os trepa-moleques, também chamados tapa-missa, como uma das modas que marcaram o Brasil patriarcal e que tinham como função separar as características dos gêneros,

O cabelo grande – tranças, cocós, cabelo solto, penteados elaboradíssimos, seguros ou completados por pentes, que na primeira metade do século XIX, com os nomes de ‘tapa-missa’ e ‘trepa-moleque’, atingiram no Brasil formas bizarras e tamanhos incríveis – foi outro sinal de sexo que nas mulheres brasileiras chegou a exageros ridículos (grifo do autor).

No aglomerado de objetos desta coleção encontra-se ainda quatro travessas de cabelo e hum (01) fragmento de travessa de cabelo, todos em lâmina de tartaruga. E outra travessa de cabelo em ouro.

Entre os acessórios de indumentária há uma coleção de botões de fardas em metal dourado da época de D. Pedro II e botões com o brasão de Duque de Caxias, que eram usados nos uniformes dos serviçais do duque. A coleção possui botões com monogramas P II (Dom Pedro II).

Há ainda outros objetos de adorno como plumas, pedrarias, fivelas, alfinetes.

#### **4.4.2 Artigos de Tabagismo:**

O tabagismo foi uma moda de homens e mulheres, e, como aponta Delso Renault (1976, p. 52), “o hábito do fumo acompanha a marcha da civilização”.

Entre os artigos de tabagismo se destacam estojos, cachimbos, caixas de rapé, piteira, tabaqueira, cinzeiros, cigarreiras (porta cigarros), entre outros objetos que pertenceram a figuras importantes, duque, coronel, general, senador, barão...

Estes artigos guardam sua importância para a época, pois o tabaco chegou à Europa pela Inglaterra no século XVII e se tornou moda no século XVIII. No século XIX o tabagismo se torna um hábito definitivo. Conforme a elegância predominante da época havia formas variadas de servir o tipo de fumo, como o rapé, fumados em grandes cachimbos e guardados em caixas artisticamente decoradas (SOUZA, 2005, p. 171).

#### 4.4.3 Artigos de toalete

A elegância da toalete é preservada: São diversos, entre eles, perfumeiras, saboneteiras, porta-escovas e outros.

#### 4.4.4 Objetos de adorno

Entre os objetos de adorno, oito deles são de procedência indígena. Identificadas as tribos Fulni-ô (Pernambuco), Uai uai (Amazônia) e os índios Piratinum (Rio Grande do Sul).

Esta descrição nos ajuda a entender a diversidade de objetos colecionados por Alfredo Ferreira Lage, assim como, a complexidade dos sistemas de classificação em museus, passando de objetos indígenas a peças pertencentes à nobreza. Como podemos observar aqui.

Na diversidade dos adornos estão pingentes (alguns com retratos), colares, braceletes, barretas, broches, anéis, pulseiras, brincos. Os materiais também são diversificados, marfim, prata, metal, pedraria, ouro, porcelana, vidro, esmaltados.

Entre o conjunto de objetos monárquicos, estão vários objetos relacionados à relojoaria como correntes, relógios de bolso, chave de relógio e partes de objetos. Cerca de vinte e quatro marcas de relógios são identificadas, procedentes de cidades da Europa como Londres, Manchester, Paris e Lisboa.

Mostramos um relógio de bolso de D. Pedro II (Figuras 8 e 9), em ouro e esmalte do século XIX. Dimensão 5 cm. Presenteado a D. Pedro II pelas suas irmãs, Francisca e Januária, na data de seu aniversário - 2 de dezembro de 1835 - quando o futuro imperador completou 10 anos (MAPRO, 2010).

Figuras 8 e 9 - Relógio que pertenceu a D. Pedro II



Fonte: DOCE FRANÇA/ MAPRO, 2010, p. 111.

Destaca-se ainda um estojo com conjunto de adereços, com colar, pulseira, broche e um par de brincos que pertenceu a Maria Pardos, proveniente da cidade do Porto, em Portugal.

Consta, entre as peças da coleção de objetos pessoais, um par de sapatos que pertenceu à Maria Pardos, representativo do fato dela ter sido dançarina, segundo a observação destacada pelos funcionários do museu.

#### **4.4.5 Objetos de auxílio e conforto pessoal**

Entre vários tipos de objetos, estão lenços, carteiras, bengalas, leques, lalins (objetos para uso em montaria), bolsas de montaria, talim (um tipo de cinto para montaria com bolsa), estojos para leques, canivetes, óculos, lentes, lornhões (instrumentos com aros e lentes para leitura, semelhantes aos óculos).

Tanto a dimensão estética de um membro da guarda militar quanto a aparência de seu animal eram elementos distintivos e simbólicos (ALMEIDA, 1998), por isso, a importância das peças de montaria.

Os leques são vários. E também há uma ventarola de fibra vegetal (folha de palmeira) da tribo Caiuás.

Destaca-se um (01) *pince-nez* em casco de tartaruga, antigo modelo de óculos muito popular no século XIX e que pertenceu a D. João VI.

São várias as personalidades a quem pertenceram os demais objetos, entre elas estão o Conde D'Eu, Francisco Pereira Passos, Alfredo Ferreira Lage, Tenente Pedro Antônio Freesz, desembargador Cezar Franco, entre outros.

Chama a atenção uma bolsa de veludo, seda e prata, de dimensão 32X20X3 cm que pertenceu a Viscondessa de Cavalcanti<sup>22</sup>. A Viscondessa de Cavalcanti é uma das maiores colaboradoras do acervo do MMP.

#### **4.4.6 Objetos de Devoção Pessoal**

A religiosidade está representada por objetos como terços, amuletos, relicários, esmoleiro e rosários, peças que não fizeram parte de nosso levantamento.

---

<sup>22</sup> Amélia Machado Cavalcanti da Albuquerque (1853 - 1946), prima de Alfredo Lage (FERRARI, 2013).

#### 4.4.7 Peças de Indumentária

Compõem o total de 132 peças na soma de algumas peças de figurino, uniforme de banda musical (Lira Guarani<sup>23</sup>), peças maçônicas (ritualísticas), eclesiásticas (estolas, casulas, mitra, meias pontifícias, sapato, véu umeral) e uniformes ou peças militares (Marinha), uniformes da guarda nacional, a indumentária de Nossa Senhora do Rosário (anágua, camisola, vestido e manto) e de outras esculturas, peças litúrgicas para culto religioso.

Em geral, são calçados, gravata, cauda, jabour, japona, chapéus, punhos, entre outras.

Sobre as personalidades a quem pertenceram estes objetos estão destacadamente identificados personalidades como o Dr. José Cesário de Miranda Ribeiro, o visconde de Lima Duarte, o conde da Mota Maia, o Sr. José Machado Coelho de Castro, o conselheiro Firmino Rodrigues da Silva, o conde de Prados, o general Mourão Filho.

Há leques e chapéus com enfeites de penas. Os enfeites de penas coloridas eram cobiçados, as penas consideradas exóticas pelos europeus, ainda eram elaboradas com a habilidade e criatividade dos artesãos brasileiros (RASPANTI, 2011).

O uso de penas ou plumas em grandes toucados teve seu apogeu no período do Rococó (1730 - 1789), mas no século XIX o uso se dava em chapéus e leques. A plumária na moda feminina teve presença no Brasil e a produção de enfeites de penas provinha de manufaturas que forneciam o material para as lojas da capital, Rio de Janeiro (SCHINDLER, 2001).

Os leques são diversos na coleção do MMP, com destaque para os da Viscondessa de Cavalcanti. Na época, as manufaturas de leques se localizavam no Rio de Janeiro e Salvador e estes se tornaram populares a partir de 1860.

Sobre chapéus, tinham muito destaque entre os mimos femininos do século XIX, necessários pra manter o status de requinte e elegância. Foram encontrados no acervo três chapéus que pertenceram à Maria Amália Ferreira Lage, representativos do universo feminino do período. Um dos chapéus de D. Maria Amália possui etiqueta da marca **Maria J. Hubert**. Além destes, encontramos diversos outros de procedência masculina e/ou militar.

---

<sup>23</sup> A sociedade musical Lira Guarani (1893), foi elaborada por homens membros da elite letrada da cidade de Campos - RJ, na tentativa de dar densidade à atividade intelectual e desenvolver um interesse pelos círculos e academias [...] a formação de grupos musicais se inscreve tanto nas novas formas de representações coletivas quanto naquela, mais ampla, da prática instrumental no curso do século XIX, quando grupos instrumentais haviam se formado em diversas partes do país (SANTIAGO, Jorge P.. Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade. REDIAL - Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina, 1998, 8-9, pp.189-200. Disponível em: < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828142/document> > . Acesso: 14 maio 2015).

As peças pertencentes à Maria Amália são de fundamental importância para o museu por ela ter sido mãe de Alfredo Ferreira Lage. Afinal, um museu é construído baseado em certos critérios que os objetos devem atender, como um museu histórico, o MMP estaria revelando nestas peças o que Moles (1981, p. 131) chama de “valor de *pedigree*”, trata-se de super autenticar um objeto fornecendo a este a história de seu proprietário, muitas vezes, atribuídos por suas virtudes.

Entre os diversos chapéus encontrados nesta seção se distingue um chapéu tipo panamá procedente do grande empório dos chapéus **José M. da Motta** da Rua do Ouvidor, cartolas de Belmiro Braga, chapéu bicórnio de Lima Duarte, quepe do barão de Catas Altas, chapéus bicórnios de Afonso Augusto Moreira Pena, capacete do período de D. Pedro I da guarda de honra imperial - atualmente, Dragões da Independência. Inclui também um chapéu de fibra vegetal proveniente da Malásia.

Um dos chapéus que pertenceu a Maria Amália pode ser visto na Figura 10.

Figura 10 – Chapéu que pertenceu a Maria Amália Ferreira Lage



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Este chapéu é feito de tecido, ráfia e pluma e costumava ser preso à cabeça com alfinetes ou grampos. O modelo é conhecido como casquete, que tem como características a ausência de abas, tendo forma arredondada ou oval. A diversidade de modelos de chapéus era bem grande no século XIX, geralmente adornados com tecidos, flores e plumas, como na Figura 11.

Figura 11 – Senhoras com seus chapéus, por volta de 1890 a 1900



Fonte: Disponível em: < <http://historiahoje.com/penas-e-plumas/>>. Acesso em: 15 maio 2016.

Um modelo de chapéu semelhante aos da Figura 11, com abas largas, está no acervo no MMP e também pertenceu a D. Maria Amália, na Figura 12. Provavelmente, usado com ornamentos que podiam ser plumas, fitas, véus e/ou flores.

Figura 12 – Chapéu de palha que pertenceu a D. Maria Amália

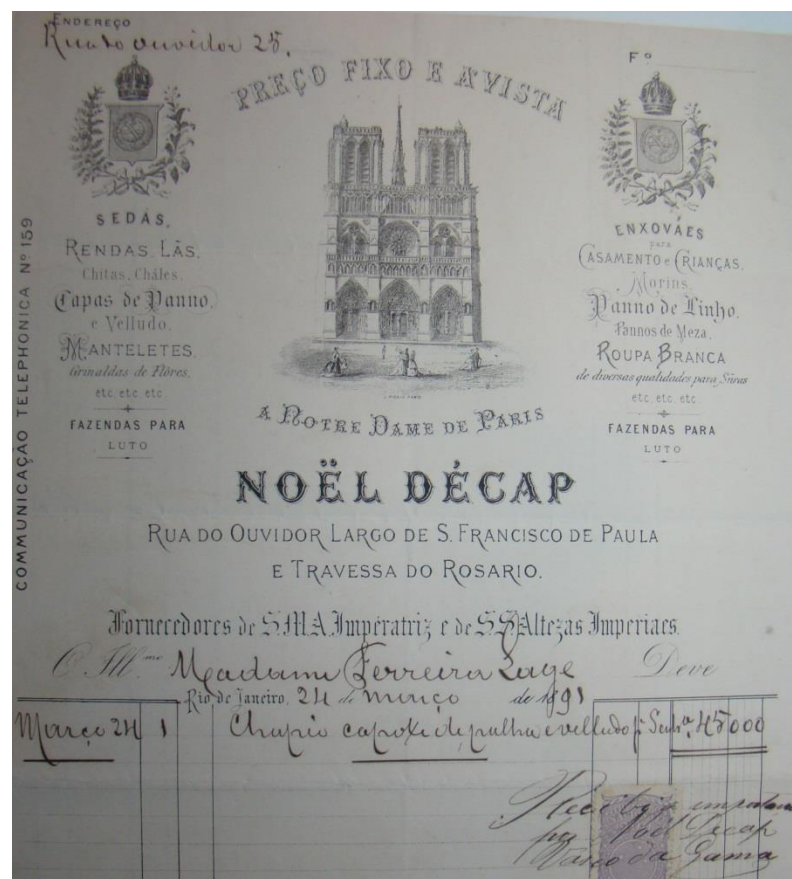


Fonte: DA AUTORA, 2014.

Encontramos ainda, nota de aquisição de alguns chapéus, acreditamos que o fato de estas faturas terem sido preservadas aponta o valor que era atribuído às peças de indumentária no século XIX, o que justifica o testemunho da aquisição como hábito. Uma das faturas apresentadas faz menção a um chapéu capote. Segundo Castellani (2008, p. 55), o chapéu capote é pequeno, “usado no alto da cabeça, com pequena borda enquadrando o rosto”, um tipo de chapéu que entrou na moda em 1850, “a partir de 1890, foi usado somente por mulheres idosas”. No ano de 1898, ano de aquisição do chapéu capote, D. Maria Amália tinha 64 anos de idade<sup>24</sup>.

Não é possível a relação dos chapéus mostrados acima com as notas encontradas pela nomenclatura do modelo e pela materialidade apresentada, na Figura 13 vemos a nota de um chapéu capote.

Figura 13 – Fatura de aquisição de chapéu capote de palha e veludo, 1898



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

<sup>24</sup> Segundo Schmitt (2009, p. 77), a esperança de vida no início do século XIX era de 30 anos, em meados do século de 38 anos e, mais ao fim, chegava aos 44 anos. Aos 64 anos de idade uma mulher podia ser considerada bastante idosa para a época.



A nota de aquisição na Figura 14 também não corresponde aos chapéus da coleção pela especificidade do material.

Figura 14 - Nota de aquisição de dois chapéus de feltro por D. Maria Amália, de 1872



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

No conjunto de peças de indumentária encontramos três universos de roupas: trajes monárquicos, entre as peças de maior destaque para o museu; trajes militares, as de maior número; e os trajes femininos, sobre os quais nos concentramos nesta pesquisa por estarem relacionados a um período de grandes transformações históricas, tecnológicas e de modos de uso das roupas. E são nas transformações destacadas no século XIX que se instalam as motivações que dão origem a esta coleção.

Entre os trajes aristocráticos estão a cauda do traje de corte da Princesa Isabel, em chamalote, seda e fio metálico dourado, com dimensão de 283X136 cm (c. 1888). Uma semicauda pertencente ao traje de corte da Baronesa de Suruí (18--?), muito danificada, de seda (verde), fios metálicos e lantejola, medindo 128 X 230 m. E ainda, os trajes cerimoniais do Imperador D. Pedro II, o fardão da maioridade (1840), o fardão usado nas cerimônias de coroação e sagração (1841) e o fardão de casamento (1843). Estes três fardões, confeccionados para representar a dimensão do poder político do imperador, são peças militares usadas nestas e em outras ocasiões oficiais.

As peças de maior destaque são as que pertenceram a D. Pedro II, na Figura 15.



Figura 15 – Fardão da maioridade, veste da coroação e fardão de casamento, respectivamente



FONTE: FREESZ, 2015, p.20 (montagem).

Nenhuma delas compôs o guarda-roupa diário do imperador, que gostava de apresentar-se publicamente “vestido de cidadão” (SCHWARCZ apud ARAÚJO, 2012, p. 22). A predileção de D. Pedro era por roupas comuns a qualquer cidadão, costumava ser visto vestido com casaca preta e cartola (ARAÚJO, 2012). O que deixa ainda mais evidente a preocupação com o valor histórico da representatividade monárquica para o MMP.

As roupas do Imperador foram adquiridas em uma elaborada trama de negociações que trouxe muita visibilidade ao MMP através da imprensa, o que parece ter atraído a doação de outros fardões imperiais para o museu.

Em julho e em setembro do mesmo ano, é doado, pela baronesa de Muritiba, um espadim de uniforme de vereador do segundo império que havia pertencido a seu falecido esposo, Manoel Vieira Tosta (1807-1896). Em setembro, a família Freesz doou um fardamento de Oficial da Guarda Nacional que havia pertencido ao tenente Pedro Antônio Freesz. Em 1927, seguiram-se novas doações: em junho, farda e espadim do ex-presidente de província do segundo império, Eugênio Barbosa, foram doados por sua família. A filha do barão de Catas Altas (1840-1924), em julho, doou um fardamento do falecido pai e, em 1938, realizou outra doação de uma farda de coronel da Guarda Nacional, também do barão. Em novembro, farda, chapéu e espadim de fidalgo cavalheiro do conde da Motta Maia (1843-1897), médico e amigo pessoal de D. Pedro II, foram doados por seu filho. Entre 1939 a 1943 (não foi possível precisar as datas), duas fardas do conde de Prados chegam à coleção, doadas por sua família (FREESZ, 2015, p.95).

As peças de D. Pedro II no MMP são fardas militares que estão no topo da hierarquia estabelecida através das roupas por serem aparatos reais. Por isso, as demais fardas estariam em outra categoria. Entretanto, esta série de doações revela o desejo de imortalidade e

enobrecimento por parte das famílias dos militares e da importância dessa categoria para a formação da sociedade juiz-forana, e muito, do papel que o museu representa nesta passagem. Pela mesma razão, supomos que algumas roupas femininas tenham sido doadas pelas famílias de militares (informação que não pude confirmar pela falta de dados nos arquivos).

#### 4.5 UNIFORMES MILITARES: DA GUARDA NACIONAL À ALTA PATENTE

A maior parte da coleção de indumentária do MMP se compõe de peças militares, como a farda do tenente Pedro Antônio Freesz (Figura 16).

Figura 16 - Farda da guarda nacional que pertenceu ao tenente Pedro Antônio Freesz



Fonte: TRIBUNA DE MINAS, 1996, p. 71.

Não fiz a precisão de números, pois seria necessário analisar diferentes objetos e quais os tipos a considerar como indumentária militar, os acessórios ou os ornamentos desmembrados seriam dados inexatos nas classificações. A pesquisa precisou se concentrar em um grupo menor de objetos porque as visitas eram limitadas em função das obras de reforma do museu e da limitação do número de funcionários.

Sabe-se que os uniformes militares são bastante representativos e causam impacto por serem signos de prestígio em desfile ou em batalha, além de serem coloridos e ornamentados. O uniforme tem sua origem recente, e, segundo Daniel Roche (2007), tanto vocábulo quanto indumentária originou-se aproximadamente no século XVII, com o nascimento dos exércitos modernos. As roupas dos soldados contavam de liberdade até que a

uniformização começou a tomar lugar com o objetivo de diferenciação dos lados e das unidades.

Dorival Le Cadet (1787, p. 3-20 apud ROCHE, 2007, p.230), na **Encyclopédia méthodique** (1787) identifica as palavras traje, equipamento e armas militares como expressões coletivas de vários itens que “servem para vestir, equipar e armar”.

Há questões bastante complexas relacionadas à difusão do uniforme que inclui as perspectivas técnicas, o utilitarismo e o simbolismo distintivo. A questão mais instigante parece ser o fato de que “o uniforme confunde totalmente a pessoa com a personagem social” (ROCHE, 2007, p. 230).

O MMP possui várias peças de uniformes, totalizando treze fardões, incluindo os de D. Pedro II, a casaca do conde de Pardos e vários casacos de uniforme da Guarda Nacional, entre outras túnicas e uniformes militares e da Lira musical Guarani. Também há muitos acessórios de uniformes e coleção de botões emblemáticos, além de peças de militares de alta patente, mas que representam outros períodos históricos<sup>25</sup>.

De acordo com Almeida (1998), a Guarda Nacional brasileira, durante o Império, foi particularmente importante no período monárquico porque pressupunha o arregimento de toda a população masculina da época. Os critérios de hierarquização militar baseavam-se no estrato social de procedência dos indivíduos alistados. Nesta medida, era a forma de inserção na sociedade imperial.

É curioso notar que a militarização corresponde a uma hierarquia social, já que os soldados, desde sua formação primordial, são comumente recrutados de camadas sociais inferiores. A Guarda Nacional terá então um prestígio inconfundível numa escala de uniformização bem notada, já que o uniforme nacional é o elemento material para a construção da identidade nacional da associação, uma condição para seu controle interno (ALMEIDA, 1998, p.54).

A Guarda Nacional também se destaca na reordenação das forças políticas que promoveu a transição do Império para a República.

---

<sup>25</sup> Nem todas as peças pertenceram ao cenário Imperial porque, afinal, nem todas entraram no Museu pelas mãos de Alfredo Lage, como túnica, calças e quepe do general Olympio Mourão Filho (1900-1972). Mas como ali chegaram e com qual objetivo? Que tipo de representação era pretendida? Mourão Filho foi um dos principais líderes da Ação Integralista Brasileira (AIB), de caráter nacionalista, e líder do Golpe de 1964, tendo sido o relator do Plano Cohen, documento atribuído à Internacional Comunista de forma enganosa para ser utilizado como motivo da implantação da ditadura do Estado Novo. Foi o general Mourão Filho que precipitou o Golpe Militar comandando as tropas de Juiz de Fora na ocupação do Rio de Janeiro que derrubou o presidente João Goulart. Disponível em: <<http://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/os-poderes-general-olympio-mourao-filho>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

Sob outro aspecto, o uso do uniforme sempre esteve relacionado à disciplina, revelando o obediente e eficiente, mas nem por isso perdendo complexidade,

o uniforme, em conjunto com os procedimentos da disciplina militar, não deve ser visto apenas em termos de docilidade e repressão, ou de instrumentalidade ideológica. Ele cria por meio da educação, esculpe uma personagem e afirma um projeto político pela demonstração de onipotência (ROCHE, 2007, p. 234).

Além disso, estar adequadamente vestido em uma guerra pode representar um pré-requisito importante para a vida. Stallybráss (2008) mostra uma passagem de **A Trégua** (1989), de Primo Levi, sobre o ato de caminhar e os sapatos.

“Qual a sua profissão? (pergunta o grego)

“Sou químico.”

“Então você é um trouxa”, ele disse calmamente. “Quem não tem sapatos é um trouxa.“ (...)

A validade do argumento era palpável, evidente: os dois informes trapos nos meus pés e as duas brilhantes maravilhas nos dele. Não havia justificativa. Eu não era mais um escravo; ainda assim, após os primeiros passos no caminho da liberdade, aqui estava eu, sentado numa pedra à beira da estrada, com os pés na mão, canhestro e inútil como a locomotiva enguiçada que tínhamos deixado há pouco (...) Explicou-me que estar sem sapatos é uma falta muito séria. Quando há guerra, temos de pensar sobretudo em duas coisas: em primeiro lugar, nos nossos sapatos, em segundo, no que comer, e não na ordem inversa, como sustenta o vulgo: porque quem tem sapatos pode andar à volta para procurar comida, enquanto o inverso não vale (LEVI, 1989 apud STALLYBRÁSS, 2008, p. 101).

O fato de estarmos vestidos da forma mais conveniente pode significar mais do que uma representação de posição hierárquica, como para um soldado, pode representar a própria sobrevivência. O uniforme parece promover bem mais do que uma boa apresentação, mas é também um instrumento de segurança.

Quanto aos modelos adotados pela Guarda Nacional, o ideal é que fossem o mais simples e menos dispendioso possível, pois era preciso que cada componente da tropa arcasse com as despesas da própria farda (ALMEIDA, 1998, p. 57). O mesmo modelo não apresentava variações regionais e abrangia todo o território brasileiro.

Genovez (2002) se refere ao uniforme como ‘tecido social de tramas coloridas’, como presença marcante não só na chegada do Imperador a Juiz de Fora, em 1861, porque a Guarda Nacional poderia ser compreendida como espaço de poder institucionalizado, considerando sua função junto à sociedade: mantendo a ordem e atuando nas questões administrativas, “os guardas nacionais foram integrantes constantes da Câmara Municipal, não apenas decidiam sobre a conduta da população a nível institucional, através do **Código de Posturas** que, enquanto vereadores, ajudaram a formular” (GENOVEZ, 2002, p.77).

Eles exerciam um tipo de violência cotidiana com seu mando. Esses coronéis impunham seu poder sobrepujando o poder administrativo e institucionalizado, os uniformizados representavam uma posição social que, nas primeiras décadas de criação da Guarda Nacional era sinônimo de confiança, poder econômico e político, e que somente se esgotou na década de 1970 (GENOVEZ, 2012). Por isso, a presença dos uniformes no museu da cidade precisaria receber atenção junto a estes fatos.

As roupas militares da coleção do MMP ainda não foram objeto de investigação, embora sejam em maior número entre a categoria indumentária e tenham significativa presença na formação das esferas de poder em Juiz de Fora.

Sobre a confecção dos uniformes da Guarda Nacional em Juiz de Fora, encontramos o que parece ser uma curiosa trama nos anúncios comerciais no jornal **A Propaganda**, no ano de 1887. Chamou-nos a atenção a expressão “sem charlatanismo”, que destacava dois anúncios de alfaiates especializados em fardas. O primeiro deles, o alfaiate Francisco Ribeiro das Neves como sendo o único na cidade que estaria habilitado a fazer fardamentos com perfeição, a comprovação deste fato se demonstraria por sua longa prática e por ter mestres capazes de fornecer provas de suas habilidades, todos conhecidos em Lisboa, no Porto, em Braga e no Rio de Janeiro.

Este anúncio foi publicado em 19 de abril e, no mesmo ano, na publicação seguinte de 16 de junho (o jornal tinha edições bimestrais), outro profissional se dirigia aos senhores oficiais com a mesma expressão “sem charlatanismo”, desta vez o alfaiate João Martins Pinheiro, que parece responder ao outro anúncio enquanto convoca seus fregueses, dizendo ter fardado a maior parte dos oficiais da Guarda Nacional deste município, e que continuava a aprontar com todo gosto e perfeição qualquer fardamento sem lhe ser preciso correspondentes no Rio de Janeiro e também sem ter trabalhado nas grandes oficinas da Europa e da Capital do Império.

#### 4.6 PEÇAS DE INDUMENTÁRIA FEMININA

Há várias peças femininas do século XIX integrando a coleção de indumentária do MMP. Nem todas com informações precisas, são peças frágeis e muitas precisam de restauro e acondicionamento mais adequado. Outras pesquisas seriam necessárias para conhecermos mais detalhadamente as demais peças da coleção.

Algumas fardas militares, os fardões de D. Pedro II, a cauda do traje da Princesa Isabel e o traje de corte da Baronesa de Suruí já foram expostos no museu, mas há várias outras peças, e que são femininas, a se conhecer.

Um dos principais desafios para conhecermos peças de indumentária passa pela descrição. Cada documento encontrado foi descrito por um tipo de profissional diferente, são museólogos, historiadores, entre outros, que nem sempre são especializados na construção de roupas ou estão familiarizados com algum tipo de terminologia específica. Mesmo em livros de história da indumentária, ou livros técnicos de modelagem e construção de roupas, não encontramos o mesmo tipo de descrição, as variantes são muitas. São muitas as contradições e termos diferentes para uma mesma peça, por exemplo. De outra forma, podemos encontrar um mesmo termo para peças diferentes<sup>26</sup>.

A começar pelo tipo de roupa, o olhar de quem a descreve pode variar por questões de localidade, língua, época, cultura. Calças, camisas, blusas, vestidos, nem sempre se chamaram assim, há de se percorrer a história de cada peça e as variações que receberam por razões diversas. Apesar disso, explicitar o material pode ser um elemento determinante, visto que uma peça pode ser sempre produzida em um tipo de material que, a depender de suas características, pode suscitar um tratamento diferenciado.

Na medida do possível, mostrarei as formas diferentes como foram descritas na documentação encontrada e como pude descrever a partir de consulta bibliográfica e a dicionários. Ao final da tese apresentamos um pequeno glossário (na página 237).

Quando iniciei minha pesquisa, apresentei meu interesse em estudar as peças de vestuário como coleção, no entanto, somente fui autorizada a ter acesso às roupas de D. Maria Amália e ao traje de corte da Baronesa de Suruí.

Aos poucos, meu interesse pela coleção foi sendo compreendido e, enquanto estive em contato com as roupas da Baronesa, o diretor Douglas Fasolato, presente no DAT, autorizou meu contato com outras peças, e, com a ajuda do funcionário Eduardo Machado, foi possível conhecer maior número de peças femininas para, enfim, destacá-las nesta pesquisa.

Considerarei que os uniformes militares poderiam ser estudados futuramente, privilegiando aspectos semiológicos que não serão priorizados neste estudo. E, em relação à indumentária real, outra pesquisa, a dissertação de Clara Friesz (2015) já havia sido encaminhada.

---

<sup>26</sup> Esta problematização já foi levantada pelo historiador François Boucher (2010).

Acredito que, entre as peças femininas, a não ser a da Baronesa de Suruí e a cauda da roupa da Princesa Izabel, nenhuma outra tenha participado de alguma exposição, pois não encontrei nenhum registro documental ou fotos a respeito. Sabe-se que parte destas peças foram encontradas, na década de 1980, em gavetas de uma cômoda até serem acondicionadas regularmente no DAT (PLONCZYNSKI, 2016, em entrevista). Portanto, são estas peças femininas que escolhi destacar.

#### 4.6.1 Casaco de feltro de Emília Maria de Jesus

Entre as peças femininas pertencentes ao MMP, a maioria é do século dezenove, mas algumas são do início do século XX, como um casaco de feltro de lã que pertenceu a Emília Maria de Jesus, conforme os dados do DAT.

O feltro é considerado como não tecido, pois resulta da compressão de fibras e não de entrelaçamento, a lã tem propensão natural de se aglomerar facilitando na sua elaboração, por isso é a matéria mais utilizada no processamento do feltro (PEZZOLO, 2007).

Provavelmente, confeccionado parcialmente à máquina com diversas partes costuradas à mão, cada aba lateral do costado mede 22 cm e são unidas por elementos do bordado. Com o exame dos pontos, acreditamos existir a possibilidade de ter sido todo confeccionado à mão.

Este casaco foi presente de noivado, dado pelo noivo Francisco Ferreira de Aquino, em 1901, mesmo ano do casamento. A doação ao museu foi realizada por Maria Ferreira de Aquino, mas não tivemos acesso aos dados da doação ou das personalidades em questão, provavelmente não seja de conhecimento do antigo público do museu.

O casaco que pode ser visto nas Figuras 17 e 18, é acondicionado em cabide, em armário de aço.

Figuras 17 e 18 - Frente e costas do casaco de Emília Maria de Jesus, c. 1901



Fonte: DA AUTORA, 2014.



Em cada parte da peça encontramos muitos detalhes decorativos, como a que vemos na Figura 19.

Figura 19 - Pormenor da costura e dobradura do punho e onde se vê os bordados e partes corroídas do feltro



Fonte: DA AUTORA, 2014.

As abas frontais medem 27,5cm, com uma dobra irregular com mais 3cm para o traspasse, o comprimento do casaco é de aproximadamente 44cm e das mangas de 45cm.

FIGURAS 20 e 21- À esquerda, detalhe da parte interna onde se vê os seus cinco colchetes e, à direita, detalhe do bordado vazado com aplicação de cordões em motivos fitomórficos, em relevo. As nervuras que aparecem nas fotos medem entre 26cm (menor) a 29cm (em maior comprimento).



Fonte: DA AUTORA, 2014.

A gola, nas Figuras 22 e 23, além dos cordões bordados em relevos e aplicação em renda, chega a medir 9 cm na parte mais alongada em que o desenho forma uma ponta.



FIGURAS 22 e 23 - Pormenor da gola vista de frente e de costas, com aplicação de entremeio rendado e bordados



Fonte: DA AUTORA, 2014.

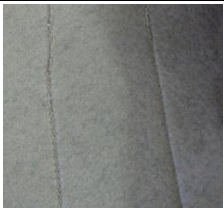
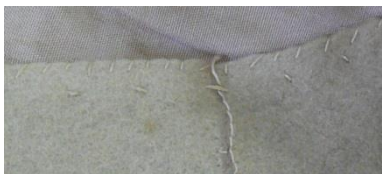

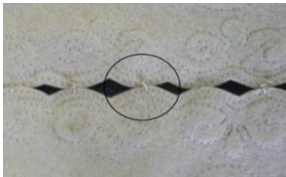

Tão importante quanto as referências de pertencimento e uso são as referências das técnicas utilizadas na época, as costuras, por exemplo, são bastante elaboradas por estratégias minuciosas que precisam ser reinterpretadas frente a técnicas atuais.

Mesmo em uma época que privilegia a produção em escala e feitas por diferentes máquinas, temos ainda muito a aprender com as vantagens que só a costura à mão pode oferecer. Por esse motivo, a costura à mão era priorizada pela Alta Costura, pois só ela possibilitava o efeito primoroso exigido ao trabalho (PERITO, 2013).

Renata Perito (2013), fornece uma lista de vantagens da costura à mão que nos ajudam, inclusive, a entender fatores como a durabilidade das peças, considerando que as costuras manuais podem ser mais resistentes e fortes das que são feitas à máquina, podem ser mais precisas e produzir efeitos invisíveis. Além disso, não há necessidade de máquina ou energia elétrica e ainda pode ser uma atividade relaxante.

O Quadro 1 apresenta alguns tipos de pontos que são realizados à mão e que foram encontrados no Casaco de feltro do MMP.

QUADRO 1 - Visualização de diferentes pontos à mão em Casaco de Feltro de Emília Maria de Jesus

Tipo de ponto visualizado em peça do MMP	Localização	Denominação do ponto	Tipo de uso
	Parte interna das nervuras	Ponto diagonal (em ziguezague)	Pode ser temporário ou permanente. Serve para unir camadas de tecidos como pregas ou forros.
	Parte interna superior, ligando a gola	Ponto de chuleio em bainha	Feito na borda interna de bainhas. Faz acabamento da beirada e ao mesmo tempo prende a bainha a algum lugar.
	Parte interna do punho	Ponto de casamento	Ponto corrido feito entre duas bordas dobradas que une costuras mesmo do lado direito caso não se possa acessar o avesso.
	Ligação entre as partes das costas	Arremate com ponto atrás	Modo de prender a linha ao tecido sem volume. Pode ser usado para fins temporários ou permanentes.
	Ombro	Alinhavo de pesponto	Alinhavo corrido usado para pespontar uma costura. Pesponto é uma costura decorativa ou para rebater margens.

Fonte: DA AUTORA, 2014// PERITO, 2013.

### 3.5.2 Spencer de Therezinha Oliveira Borges

Outra peça de vestuário feminino, esta pertenceu a Therezinha Oliveira Borges, trata-se de um spencer de seda cor preta, modelo característico do final do século XIX. Elaborado com estrutura imponente com gola e punhos rendados e primoroso acabamento interno.

A blusa - tipo spencer - foi encontrada junto a uma saia de modelo característico do período entre o final do século XIX ao início do século XX, mas não caracteriza um conjunto pela diferença do acabamento e tipo de tecido. A saia está parcialmente descosturada e com

alguns focos de fungos. O modelo é simples, apenas franzido na cintura e com a barra enfeitada. Embora o tecido seja o mesmo do spencer em sua composição, ambos de seda, é visível a diferença da fabricação, sobretudo pela tonalidade da cor preta (provável alteração química) e da textura.

Dimensões da blusa conforme o caderno planilha: 70x63cm.

Dimensões da saia conforme o caderno planilha: 110x137cm.

Sobre a técnica do enfeite da barra da saia, consideramos ser uma variação de babado, com costura central, dando efeito drapejado diferenciado, as bordas do babado são cortadas em forma arredondada, na Figura 24:

Figura 24 – Detalhe da barra da saia com babado drapejado, franzido por duas costuras na parte central



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Na parte frontal do spencer, gola de renda e pregas, com recortes que partem por toda a lateral. A manga inteira também termina em detalhes no punho com dobra larga e irregular em renda e bordados em canutilho. A renda se encontra ligeiramente mutilada em algumas partes, sobretudo na gola. A peça termina com uma ponta que avança verticalmente na cintura moldando a silhueta em S, como um corpete, e terminando na altura da cintura.

Na pala há aplicação de tecidos em formato de flores, as mangas terminam com renda e bordados. O spencer está sobreposto a uma saia, no mesmo cabide, mas não identificamos as duas peças como sendo conjunto, os detalhes ornamentais também não se

assemelham, por isso preferimos usar o termo spencer e não “vestido”, que foi o termo utilizado nos dados da doação. O modelo pode ser visto na Figura 25.

FIGURA 25 - Visualização frontal do spencer que pertenceu a Thereza Borges Oliveira exatamente como foi encontrado no DAT. Junto ao cabide, o saquinho de repelente natural mostrado anteriormente na Figura 1.



Fonte: DA AUTORA, 2014.

A silhueta S é uma silhueta feminina típica do século XIX, tem este nome devido ao efeito que a roupa sinuosamente produz no corpo, dando volume traseiro e peitoral, afinamento da cintura e grandes enfeites na cabeça.

Na Figura 26 podemos observar o formato da composição dos trajes em algumas gravuras de moda do período, e que, por influência francesa, ficou conhecido como *Belle Époque* - do francês, Bela Época, período que começou no final do século XIX (1871) e terminou com o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Figura 26 – Gravuras de moda de 1900 representando a silhueta em vigor



Fonte: Disponível em: < <http://www.cymburleah.com/loveslabour1900.html>>. Acesso em: 7 maio 2016.

Sobre as gravuras de moda - ou as gramáticas da moda - Charles Baudelaire (1996), faz uma alusão a estas gravuras que começam na Revolução<sup>27</sup>. A nossa roupa em questão, provavelmente seguia o receituário destas gramáticas (que eram divulgadas por jornais impressos).

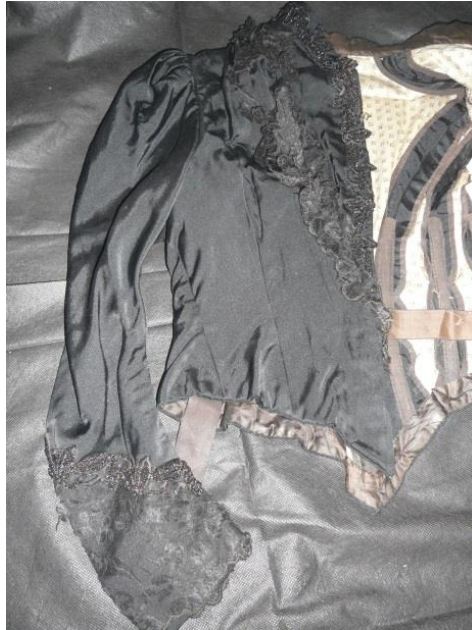
Não foram encontrados dados de procedência ou informações iniciais sobre a doação, mas são dados iniciais que ainda precisam ser complementados. Sobre a saia nada encontramos.

A parte interior do spencer é bem acabada e elaborada, pode ser visto ao longo da visualização das Figuras 27 a 31.

<sup>27</sup> “Esses trajes que provocam o riso de muitas pessoas insensatas, essas pessoas sérias sem verdadeira seriedade apresentam um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico [...]. Eles quase sempre são belos e desenhados com elegância, mas o que me importa, pelo menos em idêntica medida, e o que me apraz encontrar em todos ou em quase todos, é a moral e a estética da época. A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, torna sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. Essas gravuras podem ser traduzidas em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas; em belo, estátuas antigas” (BAUDELAIRE, 1996, p.08).



Figura 27- Spencer que pertenceu a Thereza de Oliveira Borges, à direita vemos as canaletas com as barbatanas, a amarração da cintura e o forro diferenciado da peça



Fonte: DA AUTORA, 2014.

No museu, a peça que pertenceu a Therezinha Borges foi doada por Áurea Lemos e é identificada como blusa, embora na dedicatória esteja mencionada como vestido. No entanto, levando em consideração seus dados morfológicos podemos chamar de *spencer*, pois, segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 2616), um *spencer* é um “casaco curto e acinturado, que chega somente até a cintura”.

O spencer é uma peça que pode ser tanto masculina quanto feminina. A estrutura do spencer em questão é semelhante ao corpete que, de acordo com Köhler (1996, p. 526), a palavra “cintura” tinha sentido de “corpete” e esta peça era livre para todo tipo de ornamentação. O spencer possui uma estrutura semelhante ao corset. Segundo a definição de blusa, no dicionário Houaiss (2001, p. 470), peça de tecido ou malha [...] “usada sobre o tronco, seja solta na altura da cintura, seja presa sob o cós da saia, calça, etc., e que pode ter ou não mangas, gola ou botões”.

A cintura da peça que pertenceu a Therezinha Oliveira Borges é fortemente marcada, bem afinada pela estrutura recortada de forma anatômica. O abotoamento em colchetes também visa maior ajuste ao corpo.

Nas costas, um recorte central e dois acinturados em cada lateral.

Para uma pequena comparação, a estrutura interior se assemelha a um corset, que é uma peça de intensa relação com o corpo devido a sua anatomia e geralmente é estudada no intuito de entender os graus de objetificação e subjetivação envolvidos no seu uso, afinal é

extremamente opressor dos movimentos corporais, confrontando os ossos por meio de barbatanas que o comprime para produzir um efeito de cintura fina.

Todas estas características precisam ser observadas devido às ambiguidades que envolvem as definições e nomenclaturas.

Alguns detalhes podem ser visualizados como a estrutura em barbatana e faixas de ajuste, assim como, o tecido de forração, nas Figuras 28 e 29.

Figuras 28 e 29 - Detalhes das costas do interior do spencer, ou corpete, com suas canaletas por onde se fixam as barbatanas e onde se vê uma faixa de fixação à cintura



Fonte: DA AUTORA, 2014.

O interior da peça é muito bem acabado, todo recortado e armado com barbatanas até o meio da peça. As faixas ajustam ainda mais a cintura e, até então, mantém a etiqueta de origem.

Nota-se pelo arremate que a peça foi feita a mão, mas com precisão de uma máquina (provavelmente, parcialmente feita à mão e parcialmente feita à máquina), os pontos são mais irregulares no chuleado dos vieses, assim como alguns pontos para fixar a faixa, local onde se evidencia o trabalho manual.

Em geral, a peça encontra-se em bom estado de conservação, considerando as condições físicas e de tempo de conservação, e inclui faixa com informação da procedência, na Figura 30.

Figura 30 - Faixa com marca de procedência: Miquelina de Figueiredo Lopes/Porto



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Há também um forro axilar, uma forma antiga de proteção dos suores, na Figura 31.

Figura 31 - Forro axilar



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Este forro permitia uma troca fácil do tecido que o compõe, mantendo a integridade da peça. O forro axilar é um detalhe bastante curioso para os dias de hoje<sup>28</sup>, quando as roupas são praticamente descartáveis e o avanço cosmético elimina essa necessidade de forros nas roupas (os desodorantes só foram inventados no início do século XX<sup>29</sup>).

---

<sup>28</sup> Encontrei alguns modelos de forro axilar no mercado atual, no entanto, são usados em casos específicos, por exemplo, por pessoas com hiperhidrosis, ou excesso de suor em algumas partes do corpo.

<sup>29</sup> Fonte: Disponível em: < <http://historiadomundo.uol.com.br/curiosidades/os-primeiros-desodorantes.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

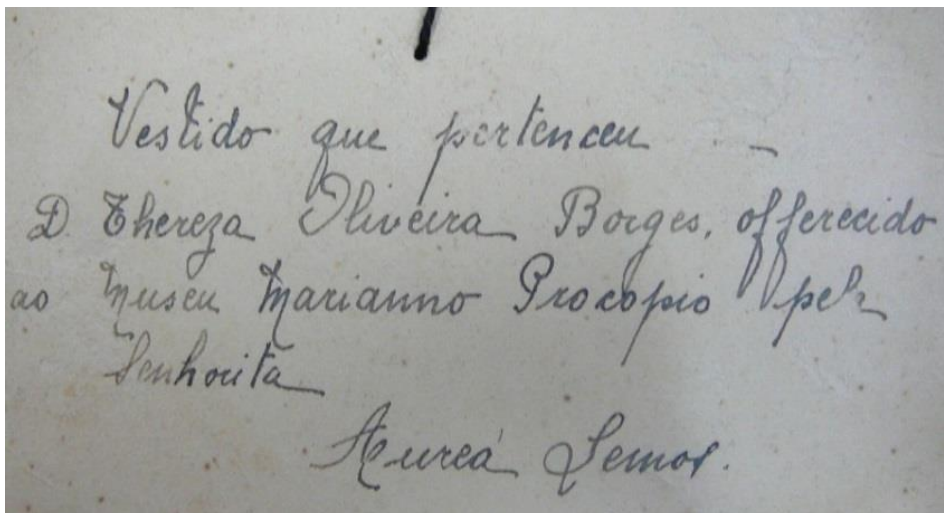


Junto à peça foi encontrada uma inscrição à mão indicando que a doação foi feita por Áurea Lemos. O caráter pessoal da grafia à mão talvez forneça ao objeto uma aura de passado, ou de uma memória que nem mesmo foi vivida, por parte de quem a lê.

É claro que tecnicamente preserva-se uma fonte primária, mas será que o critério para a guarda do suporte de papel antigo seria unicamente um procedimento técnico de sentido concreto e material? E quando temos recursos mais atualizados para arquivo?

Mesmo diante da informação técnica, poderíamos ainda perguntar: Qual seria o motivo da preservação da dedicatória em papel? Ou, se os elementos sensíveis, entre outras razões, poderiam envolver a guarda. E talvez, quem sabe, as razões subjetivas pudessem até mesmo superar as práticas mais objetivas. Na Figura 32.

Figura 32 - Inscrição guardada junto à peça



Fonte: DA AUTORA, 2014.

É preciso “refletir sobre as razões que fizeram chegar aos dias de hoje o objeto antigo, entendendo dentro da ambiguidade como produção de uma época e como objeto resistente a todas as agruras do tempo” (PLONCZYNSKI, 2008, p. 23).

Afinal, estas relações de pessoalidade, de intimidade, ou de emoção poderão ajudar a promover o destino das roupas no museu, pois, não seriam estas mesmas razões porque algumas delas foram guardadas por alguém em particular?

Entre os arquivos pesquisados na cidade de Juiz de Fora, não encontrei informações sobre quem foram essas mulheres. Pressupõe-se que eram familiares de importantes figuras políticas e/ou militares. Não encontrar tais informações faz sentido em um tempo em que

mulheres eram apenas “identificadas como filhas de, mulheres ou mães de”, um traçado identitário em sentido relacional (COSTA, 2011, p. 66).

### 3.5.3 Blusa em estampa floral sem identificação

Esta blusa, sem registro de procedência, em estampa de motivo floral, apresenta muitos detalhes como franzidos, pregas, rendas, passamanaria e recortes diferenciados. As mangas possuem formato irregular em ângulos arredondados. A pala e a gola são forradas com fitas amarelas e com acabamento em passamanaria e renda formando desenhos angulares. A frente tem abotoamento em traspasse. Os colchetes foram retirados e há sinais de reforma.

Parte das barbatanas internas que estruturam a peça também foram retiradas, ficando apenas as canaletas por onde as barbatanas são fixadas. Sem este detalhe, preferimos não definir se a estrutura seria de um spencer, pela leveza do tecido e pelo sistema de abotoamento diferenciado que não possui a linha de colchetes e/ou amarrações que normalmente ajustam o corset, optamos por chamar de blusa (parte superior da roupa).

A blusa, sem identificação, pode ser vista nas Figuras 33 e 34.

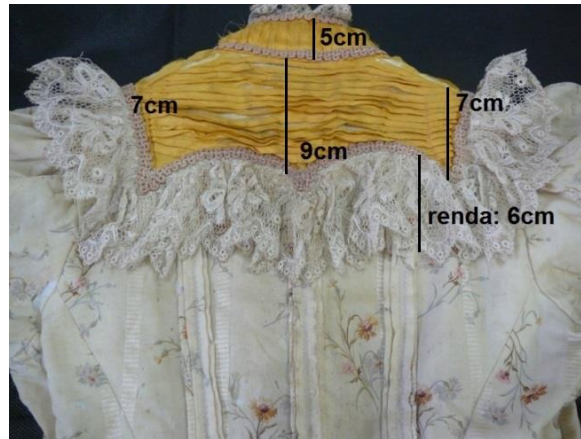
Figuras 33 e 34 - Frente com detalhe de renda e traspasse. E costas com recortes armados com barbatanas



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Comprimento da manga: 64 cm; punho 3,5cm; altura das costas 45 cm e cintura 28 cm. A barbatana vai até o meio da blusa e a parte frontal do traspasse é forrada de renda.

Figura 35 - Gola de 5 cm, e pala forrada com fita em dimensões entre 7cm nas laterais e 9cm ao centro formando o desenho



Fonte: DA AUTORA, 2014.

As mangas são uma variante das mangas presunto (que eram longas e largas no alto e afunilavam na base, na altura das cavas), são do modelo conhecido como presunto invertido, ou seja, eram ajustadas em cima e mais largas na parte inferior, mas eram justas no punho. As transformações são sempre gradativas e o surgimento dos modelos vão se intensificando e se misturando, Carl Köhler (1996, p. 525) informa que foi só por volta de 1840 que “entraram em moda mangas justas em toda a extensão”.

A manga modelo presunto invertido pode ser melhor observada na blusa floral na Figura 36.

Figura 36 - Manga em tecido floral, modelo presunto invertido, medindo 64cm em sua extensão. Punho de 3,5 cm arrematado com passamanaria



Fonte: DA AUTORA, 2014.



Esta blusa está acondicionada envolta em Tecido Não Tecido (TNT) e em caixa de polionda branca (um tipo de plástico alveolar).

FIGURAS 37 e 38 - Detalhes do traspasse frontal e da estrutura interna em barbatanas, forro de algodão branco



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Figuras 39, 40 e 41- À esquerda, visualização dos detalhes frontais, destacando a renda sobreposta da região do traspasse. À direita, ornamentação externa dos recortes das canaletas das costas, acabamento em pequenas pregas. Abaixo, pormenor da renda frontal


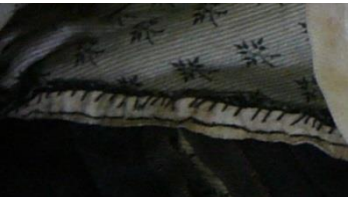



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Além de Maria Ferreira de Aquino e Áurea Lemos, encontramos o nome de Maria Balbina Cosme Pinto, como doadoras de peças de indumentária feminina, mas não encontramos informações sobre a doação. Talvez estas informações existam no Arquivo Histórico do museu em setores que permanecem sem acesso. Outros arquivos da cidade também foram checados, mas nada foi encontrado.

Sobre a estrutura das costuras e o detalhamento exagerado das peças, é compreensível que muitas mulheres da época tenham devotado tanto interesse pelas modas, pelos feitos e pelo fabrico das roupas, salientando a face não ociosa das mulheres, na tentativa de escapar à monotonia da vida feminina confinada ao lar. No Quadro 2, alguns detalhes da costura à mão que sugerem como cada detalhe era pensado e elaborado por longa jornada de ocupações, não só por fora, mas com elaboração interna que demonstra uma preocupação com a durabilidade e resistência das peças.

QUADRO 2 - Visualização de pontos à mão encontrados em acabamento interno do spencer de Therezinha de Oliveira Borges, MMP

Tipo de ponto visualizado em peças do MMP	Localização	Denominação do ponto	Tipo de uso
	Faixa de cintura, parte interna do spencer de Thereza de Oliveira Borges	Ponto de cruz para fixação (pontos feitos um sobre o outro)	Fixar acabamentos de tecidos que ficam por dentro para que não virem para fora e visando resistência.
	Parte interna superior do spencer de Thereza de Oliveira Borges	Ponto para chuleio	Feito na borda do tecido para acabamento interno. Este tipo de acabamento visa que o tecido não desfie.
	Viés do spencer de Thereza de Oliveira Borges	Alinhavo corrido (ponto comum que se parece com um tracejado)	Por ser mais forte (a resistência aumenta quanto menor for o ponto e o espaçamento entre eles), é usado para costuras que ficam sob tensão.

Fonte: DA AUTORA, 2014// PERITO, 2013.

## 5 ENTRE TRAMAS

Os objetos estão enredados entre nós, assim como o contrário, o que nos faz pensar em diferentes objetualidades atuantes no plano social.

Zulmira R. Tavares, no Posfácio de **O sistema dos objetos** de Baudrillard (2012, p.213), compara conceitos de “sistema”, “sistema de moda” e “objeto” de três autores, Jean Baudrillard, Roland Barthes e A. Moles, respectivamente. Sistema para Baudrillard é o imenso campo dos objetos em que o homem vive emergido. Para Roland Barthes, Sistema de Moda seria um conjunto de unidades, de funções e de forças. E para A. Moles, o objeto é um elemento do universo exterior, o qual o homem fabrica, assume e manipula, está ligado à escala humana e é um tanto inferior ao próprio homem.

Esta comparação serve para observar o modo como Baudrillard amplia a noção de objeto e, ao mesmo tempo, para dizer que precisa fazer ‘reparos’ em sua visão de sistematização por uniformizar o modelo linguístico, já que na linguagem os objetos não estão homoganeamente localizados, mas estariam numa rede de práticas e processos tão complexas que não cabem em um modelo, pois vemos que os significados variam, uns objetos significam bem mais que outros, criam-se hiatos e alguns não chegam a significar nada. Dependente da semiologia, Baudrillard reduz o objeto a signo, mais preocupado com a Linguística do que com a Sociologia, embora seja sociólogo (TAVARES, 2012).

É no sistema cultural que a funcionalidade repercute sobre a ordem técnica conferindo a ela um dinamismo enquanto imobiliza o objeto na subjetividade. Da ideia de sistema parece resultar uma desordem na relação homem/objeto, fazendo do homem o mais incoerente dos objetos. Como assinala o próprio Baudrillard,

a condição sígnica como que revelaria o estágio das atuais verdadeiras relações entre os homens e objetos em que, ao invés do homem manipular objetos, seria ao contrário por eles manipulado; estaria sempre indo à deriva, vivendo uma realidade objetual diversa da pretendida (apud TAVARES, 2012, p.221).

Sobre o sistema não-funcional de Baudrillard, no qual podemos situar os objetos museais, o homem teria necessidade do objeto antigo como um valor de célula-mãe, um detalhe da realidade absoluta inserido no real para o justificar.

Ampliando o universo dos objetos, como sugerido por Tavares (2012), não podemos limitar o vestuário dentro de um sistema de signos, precisamos assumi-lo em toda sua complexidade.

O vestuário - como objeto museal - pode ser concebido via duas abordagens: como artefato carregado do universo humano em seus rituais, em suas relações e na comunicação exprimindo códigos, e, por outro lado, é também patrimônio têxtil, suporte documental de informação e criação (SANT'ANNA, 2008).

Não sendo possível abandonar uma ou outra abordagem, preferimos cruzar as aproximações através das narrativas encontradas no museu.

As narrativas do museu se estabelecem através dos objetos, em forma de coleção e que carregariam a trama social. A palavra trama tem origem latina e é parte da estruturação e construção de um tecido, são os fios que se entrecruzam em sentido transversal da peça, cruzados pelos fios da urdidura. Portanto, a trama é ato ou efeito de entrelaçar fios para a fabricação de tecidos (SABINO, 2008). Mas trama também faz referência a um texto, seria o enredo que dá sentido às ações.

Tomaremos dois caminhos na tentativa de traçar os fios dessa trama. Primeiramente, trataremos das especificidades dos tecidos, como conservação, tratamento, exposição e restauração. Em seguida, pensamos na relação pessoa-objeto a partir de personagens históricos ali objetificados, e, através do universo feminino, que foi ganhando destaque ao longo desta pesquisa, seguimos, inclusive, observando os modos de objetificação das mulheres no século XIX.

## 5.1 SOBRE OS TÊXTEIS: CONSERVAÇÃO E TRATAMENTO

Entre os dados a que tive acesso nos arquivos do MMP, os têxteis são as peças mais vulneráveis em virtude do próprio material do qual se constituem. Assim sendo, o estado de conservação das peças é assunto delicado.

No decorrer dos anos, algumas peças de indumentária sofreram processo de deterioração por questões de risco ambiental e da ação do tempo, até mesmo, tendo absorvido humidade devido a goteiras no prédio.

Hoje, mesmo que não se tenha todas as condições ideais, há mais preocupação com o levantamento de informação e a respeito dos cuidados a serem tomados. As roupas e acessórios estão resguardadas em cabides em armário de aço, outras envoltas em Tecido Não Tecido (TNT), em caixa de polietileno, e aguardam a realização de um projeto de restauro. Para este fim, foi realizado um levantamento a que tive acesso a partir de 13 de janeiro de 2014 e daí, entre outras datas, registradas no trabalho etnográfico realizado ao longo da pesquisa.

Novas políticas de conservação estão sendo realizadas, no esforço de superar o histórico de exposição a fatores de ameaças a que estiveram expostas as coleções do MMP até então.

A fragilidade dos têxteis envolve peculiaridades não só do local em que se encontram, são materiais que sofrem significativamente pelo próprio processo de envelhecimento e pela vulnerabilidade aos agentes de degradação que envolve fatores físicos (luz e resistência mecânica), fatores ambientais (temperatura e umidade – podendo encolher ou inchar), fatores químicos (contaminantes e constituição material dos objetos), fatores biológicos (infestação).

Em um clima quente os problemas mais comuns a que as coleções se sujeitam são, geralmente, a temperatura elevada, a variação térmica, a umidade e a flutuação ocasional, infestação de insetos, ataque microbiológico, podendo ainda sofrer efeitos da poluição em ambientes urbanos, roubo, incêndio. Além de outros problemas provenientes da má conduta de armazenamento como goteiras e mofos.

A dificuldade de preservar os objetos de vestuário e seus acessórios (ou itens de uso pessoal) é que muitas vezes são compostos de diferentes materiais. Os materiais que recebem o mesmo tratamento que os têxteis incluem madeira, fibras, telas e papéis. Ou seja, compostos por celulose ( $C_6H_{12}O_6$ ), pois estão sujeitos ao mesmo tipo de degradação.

Pensar as roupas em termos têxteis ainda é limitado devido ao número de material que um vestuário leva em sua constituição: madeiras, ossos de baleia, botões de diversos materiais, cerâmica, lantejoulas de gelatinas ou plásticos, fechos, contas, entre tantos outros que ainda produzirão efeitos sobre o material têxtil (FRENCH; HEIBERGER; BALL, 2005). Sofrem ainda por atritos diversos (incluindo as linhas da costura), coloração e tingimento (que podem acelerar a desintegração dos têxteis), processos de lavagem, como exemplos dos muitos fatores que ameaçam a integridade das peças.

Porém, não são todos os museus que possuem condições de ofertar os cuidados e os recursos instrumentais mais adequados aos têxteis, mesmo porque o Brasil tem um passado negligente em relação às práticas curatoriais, e, além de desafiar fatores de risco constantes (ambientais e de constituição), os têxteis ainda vivem sujeitos aos tratos institucionais, políticas de ação, decisões e métodos diferentes de restauro e conservação, a depender da época e da gestão (PAULA, 2006). Merece atenção uma peça que sobreviva a toda essa tropicalidade.

No mais das vezes, a sobrevivência é fator primordial para que os tecidos antigos sejam estudados (PAULA, 2006).



Além da constituição frágil, os registros documentais de muitos museus não privilegiaram as roupas, que foram confeccionadas para uso e descarte, além de terem sido associados ao corpo e gênero feminino e, por isso, depreciados como objetos de estudo, se comparados a outros objetos estudados em universo exclusivamente masculino: homens da ciência do século XIX, homens historiadores, homens de museu. É dessa forma que, estudar objetos têxteis é estudar o excepcional (PAULA, 2006).

Começaremos a apresentar as roupas que tiveram maior destaque e interesse por parte do museu, tendo como principal critério a pessoa que as vestiu, neste caso, a atenção pelas roupas do Imperador, ou poderíamos dizer, o próprio Imperador?

Nossa tentativa será de arejar os panos<sup>30</sup> e enxergar os trajés além da memória representativa do personagem.

## 5.2 SUA MAJESTADE, A ROUPA: DO FAUSTO AO RISCO

Os trajés do imperador D. Pedro II nasceram para serem especiais e foi uma delas que o fez rei: A casaca cerimonial de coroação e sagração de D. Pedro II foi concebida para o “maior ritual já preparado no país” (SCHWARCS, 1998, p. 126), uma exaltação à modernidade e ao nacionalismo brasileiro, exibindo os símbolos pátrios numa cerimônia minuciosamente cuidada.

D. Pedro II estava vestido para se tornar um Imperador. Um imperador tropical, diferente de seus pares europeus, mas ainda um imperador. A cerimônia de coroação foi pensada para destacar o poder real de um império que, ainda jovem, estava se consolidando. O imperador vestia uma roupa especialmente pensada para se destacar: o manto verde, com ramos de cacau e tabaco, a murça feita com penas de galo-da-serra, o cetro de dois metros e meio de altura, com o símbolo dos Bragança, a coroa de ouro. A corte estava em festa, vestida com as melhores roupas, os cabelos arrumados por cabeleireiros franceses. A corte brasileira seguia o mesmo cuidado que o protocolo real determinava para a ocasião. A coroação de d. Pedro II era uma tentativa de marcar a entrada do país na modernidade, no rol de países importantes, e para isso nada seria economizado (MONTELEONE, 2013, p. 21).

Diante da pompa e exaltação preparada, este traje talvez tenha sido o mais rico já visto no país. Traje que foi também utilizado em outras ocasiões, como mostra a Figura 43.

---

<sup>30</sup> Em alusão aos antigos cuidados de expor as roupas ao sol no combate aos fungos e odores das roupas guardadas.

Figura 42 - Traje da coroação de D. Pedro II, usado em 18 de julho de 1841 //  
 Figura 43 - Dom Pedro II na abertura da Assembleia Geral, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1872



Fonte: DOCE FRANÇA/MAPRO, 2010, p.103.// Fonte: Disponível em: <  
<http://people.ufpr.br/~lgeraldo/brasil2imagensC.html>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Mas, quando as vestes perderam sua utilidade, D. Pedro II as presenteou ao mordomo-mor, camarista e guarda-joias da Casa Imperial, Paulo Barbosa da Silva (1790-1868). Com a morte do mordomo, as peças ficaram com sua viúva, Francisca de Paula Reis Alboim (1794-1871). O casal não teve herdeiros e Alboim deixou seu espólio a Antônio de Araújo Ferreira Jacobina, que, ao falecer, deixou a posse das vestes a sua viúva, dona Francisca de Oliveira. Em 1926, a **Gazeta de Notícias**, importante diário do Rio de Janeiro, então capital da República, anunciou a venda dos fardões de D. Pedro II por um belchior (negociante de roupas e objetos usados), mas não se sabe como o negociante adquiriu os uniformes imperiais. As peças eram de propriedade da firma **G. de Miguel & Companhia**, localizada no centro da cidade (PINTO, 2014).

O interesse de Lage foi aguçado com o anúncio, e alguns esforços de informações um tanto complexos foram necessários até efetivar a compra, naquele mesmo ano, todo esse esforço se encaminhou para rebaixar o valor da compra. Alfredo Ferreira Lage, então, adquiriu as peças do Imperador por meio de uma custosa trama de negociações de alto valor para a época, 10:000\$ - dez contos de réis (PINTO, 2008), e, logo após adquiri-las tratou das ações de preservação conforme os padrões da época. Segundo Pinto (2004, p.278), o colecionador ofertou a estas peças um “carinho a mais”, mandando construir um armário ricamente decorado ao estilo Império e ornado de bronze dourado.

Porém, antes mesmo de seguirem para Juiz de Fora, as peças do Imperador foram expostas no Rio de Janeiro. Como as peças eram fonte de muitas curiosidades, até foram destaque na imprensa carioca no período, e como membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Lage achou por bem dividir a apreciação de suas relíquias com os cariocas, chegando a Juiz de Fora logo depois.

Esta incorporação, definitivamente realizada em 1926, possui singular importância na coleção. Para Rogério Pinto (2008, p.185), se não fosse por Alfredo Ferreira Lage estas vestes “teriam desaparecido ou estariam fora do país”.

Os trajes de D. Pedro II permaneceram expostos por muitos anos no MMP, foram “oito décadas” (FREESZ, 2015, p.142).

Em 1996, foi realizada uma restauração nas peças que formam o traje da coroação de D. Pedro II. Os detalhes deste processo foram publicados pela restauradora Cláudia Regina Nunes que contou com uma equipe de quatro pessoas em oito meses de trabalho. A restauração realizada também incluiu os sapatos de D. Pedro II.

Conforme o relato de Nunes (1998), a veste do Imperador D. Pedro II foi exposta por muitos anos numa vitrine-mesa de madeira e preenchida com jornais e outros papéis, sob o risco da acidez dos papéis e da proliferação de insetos e fungos, inclusive dos cupins da vitrina. O veludo encontrava-se ressecado e com perda de pelos, os bordados metálicos estavam escurecidos, o forro danificado por pragas e a linha da costura podre. Para o processo de restauro foi feito um mapeamento das costuras, as peças foram higienizadas e desinfetadas e a veste completamente desmontada, sendo realizado um molde. O forro foi lavado e o veludo lavado à seco. Pelo grau de deterioração não foi possível utilizar nenhuma técnica de costura, optaram então por uma base de organza de seda para dar suporte aos tecidos originais e todas as partes foram aderidas com o adesivo Beva 371 em spray.

Outra intervenção foi realizada entre os anos 2006 e 2007 pela Casatelier Restauração e Arte, contando com duas fardas, a da maioridade e outra do casamento de D. Pedro II, esta segunda mostrada nas Figuras 44 e 45.

Figuras 44 e 45 - Frente e costas do traje de casamento de D. Pedro II



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

O fardão da cerimônia da maioridade, em lã, seda e fio metálico dourado, c1840, que pode ser visto nas Figuras 46 e 47. Ao lado (Figura 48), um retrato de D. Pedro II aos doze anos vestindo o fardão.

Figuras 46 e 47 - Frente e costas do fardão da maioridade que pertenceu a D. Pedro II, usado em 23 de julho de 1840 // Figura 48 - D. Pedro II, aos doze anos de idade, retratado por Félix Émile Taunay, 1837



Fonte: ACERVO MMP. // Fonte: ACERVO MMP. // Fonte: Disponível em: <<http://people.ufpr.br/~lgeraldo/brasil2imagensC.html>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Para Rogério Pinto, estas relíquias são,



(...) vestígios materiais da corporeidade do imperador e de fatos notórios em três fases distintas da vida: final da infância, proximidade da idade adulta e já homem feito. Três peças que foram partícipes de momentos únicos e decisivos da vida política da nação. Peças feitas para um espetáculo destinado antes a maravilhar suas testemunhas e edificar o imaginário nacional e, portanto, registradas em inúmeras imagens oficiais ou não, um fator a mais para atração e deslumbramento de visitantes (PINTO, 2014, p. 269).

As fardas, em estilo casaca em lã azul marinho possuem bordados em fios de ouro e canutilhos. Sobre o estado de conservação, encontrava-se com o tecido de forração deteriorado por fungos e sujidades de insetos; os bordados em fios metálicos estavam rompidos.

Encontramos algumas imagens do processo de restauração têxtil realizado no Fardão da maioria de D. Pedro II disponíveis *on line*. Os dados, em meio digital, foram disponibilizados por Jussara Faria Cestari.

A equipe técnica da restauração foi composta por Jussara Faria Cestari, Maria Esteves Cerqueira e Maria do Carmo de Oliveira.

As imagens dos procedimentos realizados estão nas Figuras 49 e 50.

Figuras 49 e 50 - Casaca de lã azul-marinho com tecido de forração deteriorado, forro à direita



Fonte: Disponível em :

<<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>>. Acesso em: 3 maio 2016.

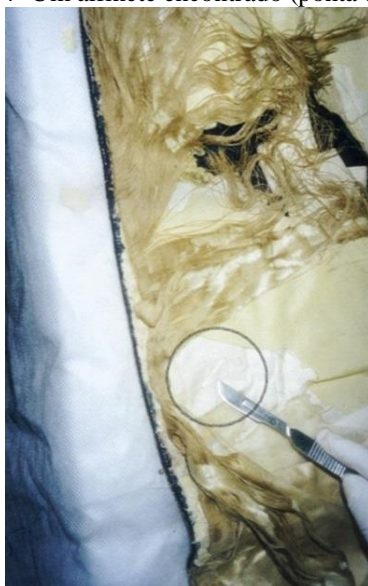
Figura 51- Forro da parte superior da casaca bastante deteriorado



Figuras 52 e 53- Forração original em gorgorão de seda pura, Cor original alterada pela ação do tempo. Interferência anterior na forração original: aplicação de tecido de cetim de algodão. Remoção do tecido de cetim de algodão.



Figura 54- Um alfinete encontrado (ponta do bisturi)



Fonte: Todas as imagens desta página estão disponíveis em: <  
<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>>.  
Acesso em: 10 maio 2016.

O mais curioso ao longo desse restauro é que foram encontrados dois bolsos nas casacas, ambas, um de cada lado, com corte distinto. Este detalhe observado nas peças não tinha sido observado em nenhuma outra casaca da época pela casa de restauração. Uma segunda forração foi colocada em tecido de seda pura. Os bolsos foram reconstituídos com os fragmentos originais preservados.

Figuras 55 e 56 – À esquerda, fragmentos do bolso original e, à direita, reconstituição da forma original do bolso



Fonte: Disponível em: <  
<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>> .  
Acesso em: 10 maio 2016.

Mas qual seria a função dos bolsos da casaca? De acordo com a diretora do DAT, Salete Figueira (2016, em entrevista), algumas especulações foram feitas junto a antigos funcionários do museu acerca da necessidade dos bolsos, a hipótese mais provável seria a de que - conhecendo-se os hábitos do proprietário do fardão -, um bolso seria para a caderneta e um lápis e, o outro, para seu relógio de bolso, pois não se desgrudava disso em nenhum segundo. “Não se sabe se é verdadeiro ou falso, é necessário pesquisar” (FIGUEIRA, 2016, em entrevista).

As vestes do imperador são consideradas as maiores relíquias entre as roupas do MMP, no entanto, justamente este fato, pode ser considerado o motivo de terem se tornado as mais vulneráveis, tendo sido expostas por mais tempo e assim terem permanecido diante dos maiores riscos de perecimento.

Nota-se o forte interesse dos museus históricos por relacionar os objetos a pessoas, atribuindo representações e simbologias. Afinal, relacionar o objeto à pessoa a quem pertenceu é crucial ao museu justamente por sua abordagem histórica.

Para nós, a necessidade de percorrer algumas biografias se dá porque elas nos dão pistas importantes para levantar informações sobre as peças e são parte fundamental da história de vida das roupas.

Daqui em diante, privilegiaremos as roupas femininas, como um universo encoberto que pretendemos conhecer.



## 6 AS MULHERES E SUAS ROUPAS NO MMP

No século XIX, intensificam-se as diferenças das esferas do masculino e do feminino, as capacidades intrínsecas de ambos devem ser especializadas e as distâncias se ampliam na seguinte direção: Aos homens a vida pública, os negócios, o comércio e todos os meios de manter as condições materiais da família; às mulheres, restava o lar e a família, embora, dependendo da condição familiar, até pudessem trabalhar em pequenas mercearias, lojas de roupas femininas, ou trabalhos que seriam uma forma de prolongamento de seu papel feminino, as mulheres pobres, por exemplo, geralmente trabalhando em afazeres domésticos<sup>31</sup>. Por isso, o objetivo de toda mulher era ser uma boa esposa e uma boa mãe, as solteiras, que não conseguiam se casar, assim como as viúvas, diante da morte do pai ou marido, podiam ocupar-se dos negócios em próprio nome (PERROT, 1991).

A raiz dessa diferenciação de forma tão intensa está na religião, no evangelismo burguês na Inglaterra do século XIX, cujo modelo foi adotado para outras classes, como os operários e para todo o mundo ocidental. “Cada sexo, diferente por natureza, possuía características próprias” que seriam determinadas por desígnios divinos (PERROT, 1991, p. 59). Portanto, as diferenças da natureza deviam ser confirmadas pelo costume e pelas relações sociais, assim, o evangelismo afasta as mulheres das funções sacerdotais, culturais, intelectuais e artísticas, deixando-as confinadas ao lar enquanto os homens criam um mundo à sua imagem.

Anne Hollander, em **O sexo e as roupas** (2003), analisa as roupas como expressão sexual e diz que ao longo da história da moda o vestuário deu à mulher algumas proporções bizarras escondendo sua forma real para construir uma imagem satisfatória dos anseios sociais e das variações nas fantasias eróticas. A roupa da mulher sempre esteve envolvida por aspectos conservadores e de modéstia e a moda foi acrescentando noções contrárias sobre a atração sexual.

Também foi a moda que estabeleceu as distinções mais profundas entre as aparências masculinas e femininas, sempre exigindo maiores esforços das mulheres.

Mesmo que a moda masculina pudesse ser justa e pesada, incômoda e elaborada, as formas do vestuário masculino continuaram sempre a levar em conta as articulações do corpo, a demonstrar a existência do tronco, do pescoço e da cabeleira, de pernas

---

<sup>31</sup> No contexto da Revolução Industrial alguns paradoxos são gerados neste sentido, as mulheres pobres no trabalho das minas causaram conflitos pela necessidade de mão de obra por um lado, e de outro, esse fato ameaçava os operários do setor porque a presença das mulheres mantinha o baixo nível dos salários (PERROT, 1991).

móveis, pés e braços, e algumas vezes os órgãos genitais – enquanto a formas femininas não faziam isto. A verdadeira estrutura do corpo feminino era sempre visivelmente confusa e não explicada pela moda. A moda feminina prosseguiu na velha insistência de esconder o corpo feminino [...] (HOLLANDER, 2003, p. 66).

É nesse cenário das diferenças que as roupas receberão uma atenção acentuada. A roupa é uma estratégia de diferenciação entre os sexos, muitas vezes subestimada, pois na roupa se imprimem elementos que concretizam essa separação, entre elas, as cores, as formas, a regulação dos comprimentos da saia, a contenção da mobilidade feminina e o luxo, que está mais na esfera da roupa feminina, ao contrário de outros objetos como os carros, que seriam da dimensão masculina. Uma intensa luta simbólica. Para Lipovetsky e Roux (2012), joias, modas, acessórios e casacos, perfumes entre outros produtos construíram a feminização do luxo entre os séculos XVIII e XIX.

No século XIX, vemos o corpo feminino desenhado pelo gosto masculino, acrescido de valores de sedução e de estímulo do imaginário, uma energia libidinosa paradoxalmente encoberta por volumes de tecidos e por uma moral severa para as mulheres.

Gilda de Souza (2005), também trata da moda como algo que devassa o corpo fazendo com que o exibicionismo vença o pudor, mas encobrindo o instinto sexual com disfarces. Sobre o século XIX, diz que a roupa foi capaz de cobrir a mulher mantendo o instinto sexual aceso em um jogo de esconde-esconde.

O recato dos gestos e a discrição das ações encobrem certos aspectos que contradizem algumas conquistas importantes da época, do ponto de vista social e vestimentar.

“Se ainda hoje [...] a mulher se move como estranha num mundo feito pelos homens e em contradição com a sua índole, naquela época era, na verdade, prisioneira submissa de um universo que, incomunicável, não suspeitava o fluir de sua alma subterrânea”. Para a socióloga, a moda foi a trincha que a sociedade deixou por onde a mulher podia se revelar e se comunicar com o mundo, “ [...] abandonada a si mesma, a mulher aplicou aquela curiosidade desassossegada de se encontrar, que o ócio acentuava, no interesse pela moda” (SOUZA, 2005, p. 99).

O objetivo de apresentar as roupas femininas passa por tentar convergir o interesse do museu pelo universo feminino que o cerca em contrapartida à falta de notoriedade das mulheres na época. Parece haver uma preocupação em dar certa importância a elas, valor que fora negado em outros momentos.

No princípio dessa pesquisa, o MMP parecia um universo masculino, destacando o imperador, o fundador Alfredo Lage e seu pai Mariano Procópio e militares, no entanto, conhecendo sua história, se mostrou um espaço sustentado pelo trabalho de mulheres.

Mulheres parecem se revelar somente nos espaços mais discretamente arranjados, como no papel da matriarca Maria Amália, através das coleções da Viscondessa de Cavalcanti, na ousada artista Maria Pardos, “que era quem organizava o acervo” (PLONCZYNSKI, 2016, em entrevista). Ou através da antiga diretora Geralda Armond, que geriu o MMP entre 1940 a 1980.

Trinta e seis anos de administração dão a Geralda Armond considerável importância para o Museu, responsável pelo desenvolvimento da instituição, estabelecendo contatos, no plano político e cultural, baseados em trocas que conduzirão os discursos da instituição. E ainda, adotando práticas educativas em diversas ações, como em exposições e datas comemorativas, ampliando a atuação pública do MMP. No entanto, seu nome não está destacado na maioria das publicações. Costa (2011, p. 67), atribui essa invisibilidade de Geralda (como era conhecida), ao fato das mulheres serem valorizadas apenas em espaços domésticos, por isso, ela aparece como “substituta” ou “antiga secretária” de Alfredo Lage ou esposa de Zacharias Marques, tenor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Rita Rosa (2009) faz um estudo sobre as representações das mulheres de Juiz de Fora/MG em jornais de 1964 a 1975, nos quais se destaca a figura de Geralda Armond. Representante cultural da cidade que, além de gestora do Museu, foi poetisa e colunista do jornal **Diário Mercantil**, no qual ela se firma como líder feminina, representante da ‘mulher direita, da mineiridade, defensora da família cristã e da liberdade nacional’, evocando, em suas crônicas e palestras, figuras como Tiradentes e sua aproximação familiar (de parentesco longínquo) com o Duque de Caxias – patrono do exército brasileiro.

Geralda foi combatente da “cubanização” que os comunistas supostamente implantariam no Brasil, aliada dos militares que comandaram o Golpe Militar em 1964, os mesmos que ajudaram nas comemorações do centenário da Villa, em 1961. Armond participou de grupos de mulheres de prestígio da cidade, esposas de políticos, empresários e militares (ROSA, 2009).

Em 1955, Armond sofre um acidente que a afastou do MMP, neste período a instituição é esquecida e até fechada. O auge de sua gestão se dá com o seu retorno ao Museu, em 1960.

[...] no decorrer dos anos 1960, Geralda Armond alcança o ápice de sua visibilidade política e social, em grande parte devido à sua proximidade política com o regime civil e militar, sobretudo em função de suas relações com o Comando da Quarta Região Militar, então instalado em propriedade limítrofe ao Museu (COSTA, 2011, p. 69).

A aproximação de Geralda Armond - inclusive a proximidade do espaço físico do Museu - com os militares, talvez explique a presença das peças do General Mourão Filho no acervo local e pode apontar também a representação do poderio militar na perspectiva educacional implantada pela gestora do museu no período da ditadura.

A figura de Armond vai se apagando ao longo dos anos, com mudanças no cenário político da cidade e do país. Segundo Costa (2011, p. 72), nos jornais, subliminarmente ela aparecerá como “um empecilho para a instituição”, por motivos como a desorganização e fechamentos parciais do acervo e de segurança (o museu teria sofrido assaltos e roubos em sua gestão), e, devido à sua associação aos militares. Predominou, assim, as lembranças de uma senhora frágil e idosa, que desempenhou papel de educadora, “papel mais facilmente atribuído à mulher”, com sua larga experiência como gestora da instituição.

Além da única gestora mulher, a investigação das roupas do museu nos conduziu a duas outras mulheres, Maria Amália Ferreira Lage e a Baronesa de Suruí e, em certa medida, a uma terceira, a Princesa Isabel, graças às informações sobre essas figuras excepcionais para o local e que permitiu a reunião de maior quantidade de dados, incluindo as fotografias.

Essas figuras femininas do século XIX situam-se no Brasil patriarcal, marcado pelo despotismo do homem sobre a mulher, a ressalva que fazemos em relação a essas mulheres do MMP que se destacaram na pesquisa, é que elas teriam as melhores chances de atuação em relação aos papéis que deveriam desempenhar por suas condições sociais privilegiadas, lembrando que a tirania masculina envolvia a dominação não só da mulher, mas a do pai sobre o filho, do senhor sobre o escravo, do branco sobre o preto (FREYRE, 2004). Nessa escala, algumas mulheres despontaram exercendo papéis diferenciados, quando da ausência da figura masculina ou em função da hierarquia social a que pertenciam.

Como Maria Amália, uma matriarca (na equivalência ao patriarca), e a Princesa Isabel, que recebeu uma formação cultural incomum para a época, em equivalência à educação masculina, em função de uma possível posição de comando da nação.

## 6.1 AS ROUPAS DE DONA MARIA AMÁLIA FERREIRA LAGE

Na coleção de indumentária do MMP encontram-se algumas peças que pertenceram a Maria Amália, mãe de Alfredo Ferreira Lage, uma veste, entre outros objetos como chapéus e joias. O objetivo de conhecer estas peças foi checar o interesse pelos objetos pertencentes a ela em relação aos interesses manifestos pela instituição de que seria importante estudá-los.

O estudo dos objetos que pertenceram à Maria Amália, sobretudo suas roupas, através das peças encontradas, nos ajuda a explorar sua história e o contexto específico que nos conduz a observar alguns aspectos da relação pessoa-objeto, da política de interesses do museu em cumprir seus objetivos de reverência à família Lage, além de ressaltar alguns atributos femininos muito próprios da época em que viveu.

Para o diretor Douglas Fasolato, Maria Amália atua no princípio que dá origem ao museu.

A maior ação de protagonismo feminino, da preservação da memória do Mariano P. F. Lage é desenvolvido potencialmente pela sua viúva, M. Amália F. Lage. Foi ela a responsável em transmitir essa missão de perpetuar e evitar que a memória do Mariano Procópio caísse no esquecimento. Ela imbuíu essa missão de preservar a história de Mariano Procópio para os filhos (FASOLATO, 2016, em entrevista).

Maria Amália Coelho de Castro nasce no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1834. Esta personalidade, filha do comendador Manoel Coelho Machado de Castro e de Luísa Maria Coelho de Castro, nos ajudará a traçar parte de um panorama da mulher do século XIX.

Casou-se, em 1851, com Mariano Procópio Ferreira Lage, no Rio de Janeiro, passando a assinar Maria Amália Ferreira Lage (Baronesa de Sant'Ana). No período, o casamento representava o melhor destino de uma mulher, o que garantiria seu futuro, pois a ela era negado o mercado de trabalho. Neste casamento, teve quatro filhos: Elisa e Mariano, que falecerem ainda crianças, e Frederico e Alfredo.

Douglas Fasolato (2016) diz que Maria Amália teve um papel coadjuvante na vida de Mariano Procópio, tinha o papel de receber e de estar impecável diante das boas relações e emprestou o prestígio de sua família para o efetivo resultado dos empreendimentos comerciais do esposo. No entanto, foi atuante nas artes, aproveitando o tempo em que viveu na Europa para estudar e se dedicar à pintura.

A matriarca da família Lage é lembrada por suas muitas virtudes, entre elas, o fato ter sido pintora e musicista (BASTOS, 1991). Alguns de seus trabalhos fazem parte do acervo da pinacoteca e entre os dezessete trabalhos pertencentes ao MMP estão pinturas em cerâmica

(vasos, pratos, quadros) e castiçais decorados por ela. São 21 cerâmicas, 02 desenhos e 09 pinturas a óleo, e sua predileção era por naturezas mortas.

Outros artistas fizeram referência à Maria Amália na construção de sua ‘imortalidade’, são retratos a óleo, um busto de gesso inacabado, um busto de bronze e uma medalha de gesso, de 1933. Este tipo de objetos tem relação com o que Regina Abreu (1996, p.69) descreve como “o fim da vida em sociedade, ao mesmo tempo em que contém o sopro de uma nova vida, no templo dos imortais”, um exemplo de história individual com um traço comum com outras histórias, como uma preocupação do museu com a história da nação e das pessoas-símbolo da nacionalidade e das histórias individuais que reforçam o universo das representações que o museu pretende apresentar.

Como foi amiga da Princesa Isabel (Condessa d’Eu), nos arquivos do museu encontramos algumas cartas de amizade e agradecimentos por trocas de fotografias e felicitações. A amizade duradoura se confere em cartas que datam de 1908, 1909, 1911 e 1912.

Em 1872, viaja para a Europa, onde os filhos iniciam seus estudos secundários na cidade de Paris. Neste período realizou diversas viagens para o Rio de Janeiro e outras localidades da Europa, como mostra alguns passaportes que estão nos arquivos do MMP. Viagens ao Rio de Janeiro, em 1881 e em 1888. E pela Europa, em 1886. Também consta que esteve na Alemanha, na região Baden-Baden, em 1892.

Maria Amália pode ser vista em uma foto atribuída a Guimarães, de c. de 1884, vestida com uma blusa rendada e acinturada, o modelo da blusa tem terminações em pontas. Ela usa um broche em forma de barreta para assegurar o traspasse do decote em V, um sinal de recato. A saia apresenta bordado frontal e uma grande faixa também bordada com motivos florais. De cabelos presos e segurando um leque como um troféu de distinção, mantém a cabeça erguida e o olhar altivo em demonstração de dignidade, por volta de seus 50 anos de idade, na Figura 57.

Figura 57– Maria Amália Ferreira Lage, por Guimarães, c. de 1884



Fonte: ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Os objetos que a acompanham, o leque e os documentos sobre a mesa, também são signos distintivos que compõem a figura. Observamos seu estilo sóbrio e supomos que esteja vestida de matizes escuros próprios do meio-luto, quem sabe pela incorporação da moda de usar preto desde a viuvez. Afinal, enviuvou-se com apenas 38 anos de idade e a partir de então se empenhou na manutenção da chácara em poder da família. Após o falecimento de Mariano Procópio a família imperial muito a apoiou, segundo os arquivos do museu.

A vida de Maria Amália foi marcada pela perda precoce do esposo. Uma mulher no século dezenove vivia à sombra do marido, esta mulher, no entanto, teve de assumir um modelo de força e talvez por isso tenha adotado a aparência austera do luto.

O luto vestimentar era a manifestação mais emblemática de todas, pois “a dor pessoal torna-se pública” (SCHMITT, 2009, p.77), uma imagem que se tornou símbolo de mulheres virtuosas e honestas na época. Em nenhum outro tempo o luto foi vivido tão fervorosa e dramaticamente como no século XIX.

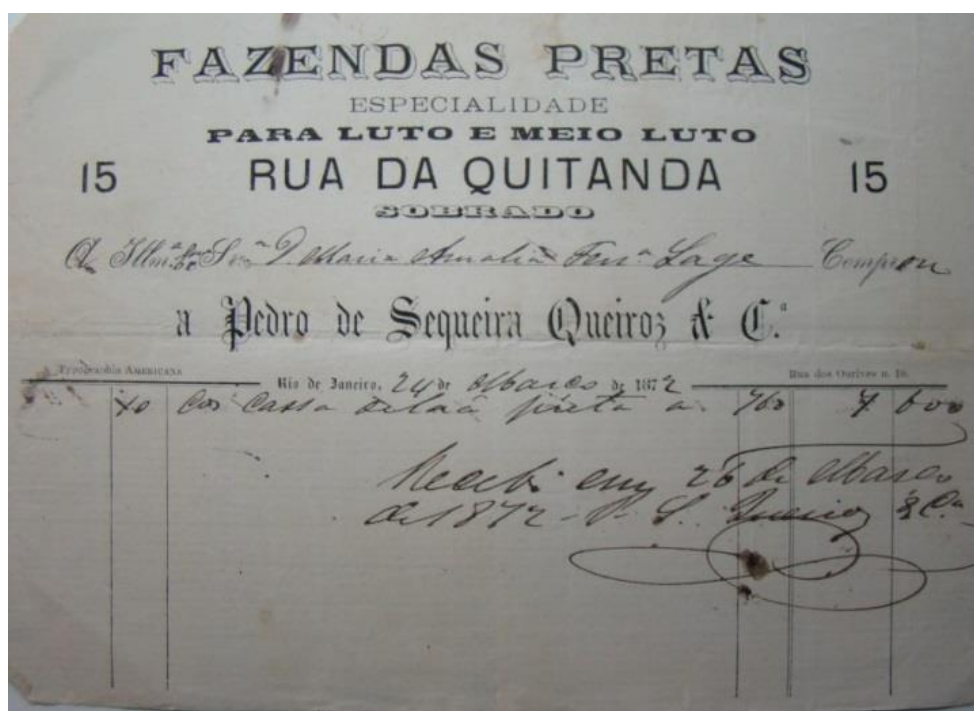
A intensidade do uso da cor preta nos remete ao luto da Rainha Vitória da Inglaterra, precursora deste hábito e também ao gosto de D. Pedro II pela mesma cor.

Foi a Rainha Vitória que transformou o hábito em virtude, ela vestiu o luto por mais de três anos e o meio-luto por quarenta. Com a importância simbólica que ganhou para a

imagem feminina, vestir-se de luto garantia uma reputação ilibada e respeitável a qualquer viúva e, por isso, luto era indicação de bons costumes (PERROT, 1991; SCHMITT, 2009).

Maria Amália enviuvou-se em 1871 e encontramos uma nota de roupa de luto de 1872, na Figura 58.

Figura 58 – Nota de compra de roupa de luto por Maria Amália Ferreira Lage, de 1872



Fonte: ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Não era de bom tom escrever sobre o luto, sinal de intimidade, o que se deixava eram “cartões de participação, correspondência com tarja preta, registros de despesas nas agendas de roupas de luto e as taxas de conservação do cemitério” (PERROT, 1991, p. 259).

As faturas encontradas também apontam para a prática do luto como meio de ostentação, afinal, “roupas eram artigos caros, e o comércio do luto passou a ser bastante lucrativo”, era a maneira ideal de mostrar a riqueza e a respeitabilidade de uma mulher (SCHMITT, 2009, p. 79). Classes médias e baixas se esforçavam para manter o luto por mais tempo que conseguissem, apesar dos altos gastos.

A especialidade das casas comerciais também demonstra a importância da indumentária pós-morte, que se tornou rigidamente regrada.



O luto era uma das modas do século XIX e havia dois estágios de luto, cada um com suas regras específicas e bem definidas: Ao longo do luto fechado, que durava até dois anos<sup>32</sup>, o uso de tecidos pretos era primordial, símbolo da ausência de luz e vida.

No luto fechado, os enlutados não podiam se apresentar em locais públicos de prazer, como bailes e reuniões, e, nas primeiras semanas não saiam de casa. Curiosamente, neste período “as mulheres não podiam costurar ou bordar, mesmo na companhia de parentes e amigos” (PERROT, 1991, p. 259).

No meio-luto, período após o luto profundo e mais flexível em sua duração, durava entre alguns meses e um ano, as cores comportavam os matizes de cinza, malva, roxo, lavanda, lilás, o vermelho em tons escuros e o branco combinado com essas mesmas cores. As joias podiam ser usadas desde que discretas e limitadas, em tons sóbrios e camafeus (com mechas de cabelo ou fotos do morto – *mementos mori*). A exemplo da rainha Vitória, muitas mulheres adotavam o meio-luto pelo resto da vida (SCHMITT, 2009).

Também era importante evitar os tecidos brilhantes e chamativos como cetim, seda e veludo, a preferência era por tecidos como algodão e lã. Evitar joias, penteado ou muito perfume era mais apropriado, as viúvas ainda usavam véu cobrindo o rosto ao sair de casa.

O uso de véus, como na Figura 59, era símbolo do recato e da religiosidade, mesmo fora do luto, ou podemos supor que elementos do luto tenham se implantado como moda:

---

<sup>32</sup> O luto era mais severo para as mulheres e a duração correspondia ao grau de parentesco. Para viúvos dois anos; pais ou filhos de dez meses a um ano; para outros membros da família variavam entre quatro semanas a seis meses. Ninguém devia sofrer mais do que a viúva, findos os dois anos, era permitido e até aconselhável que se casassem de novo, sobretudo as mais novas, que ficassem sem condições de sustento da família ou que tivessem filhos pequenos (SCHMITT, 2009).

Figura 59 – Senhora não identificada, *carte de visite*, por Carneiro & Gaspar, c 1860



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

A veste de cor preta que se encontra no MMP, entre os pertences de D. Maria Amália, é feita de seda, renda e festão, canutilho e colchete, com dimensão de 100X137 cm. Provavelmente usada com saias e subsaias diferentes para compor um ou mais conjuntos de vestuário. E, como também é provável, com uso de uma anquinha ou armação, produzindo o volume traseiro como era vigor na moda do período, quanto a isso não podemos confirmar.

Apresentamos a veste posicionada de frente e costas nas Figuras 60 e 61 e destacamos que os excessos de panos na parte traseira da veste, pelo qual se supõe o uso da anquinha ou algum tipo de volume, na Figura 61.

Figuras 60 e 61 - Frente e costas da veste que pertenceu a Maria Amália Ferreira Lage



Fonte: DA AUTORA, 2014.

A veste de D. Maria Amália apresenta muitos sinais de reformas feitas à mão, como se evidencia pela irregularidade dos pontos.

Figuras 62 e 63 - Detalhes da costura manual em alinhave e pontos irregulares



Fonte: Da autora, 2014.

Rita Andrade (2008) lembra que, além de revistas femininas que apresentavam os modelos parisienses a serem copiados, circulavam no Brasil revistas especializadas em reparos. A reforma seria um excelente recurso para a economia doméstica e na prática de reformar roupas era comum o uso de passamanarias e outros aviamentos.

De acordo com os registros do MMP, esta peça nunca passou por restauro, sobre seu estado de conservação podemos dizer que está mutilada nas costas, na altura da cintura e que apresenta traços evidentes de reforma.

Figura 64 - Evidências de reforma interna feita à mão



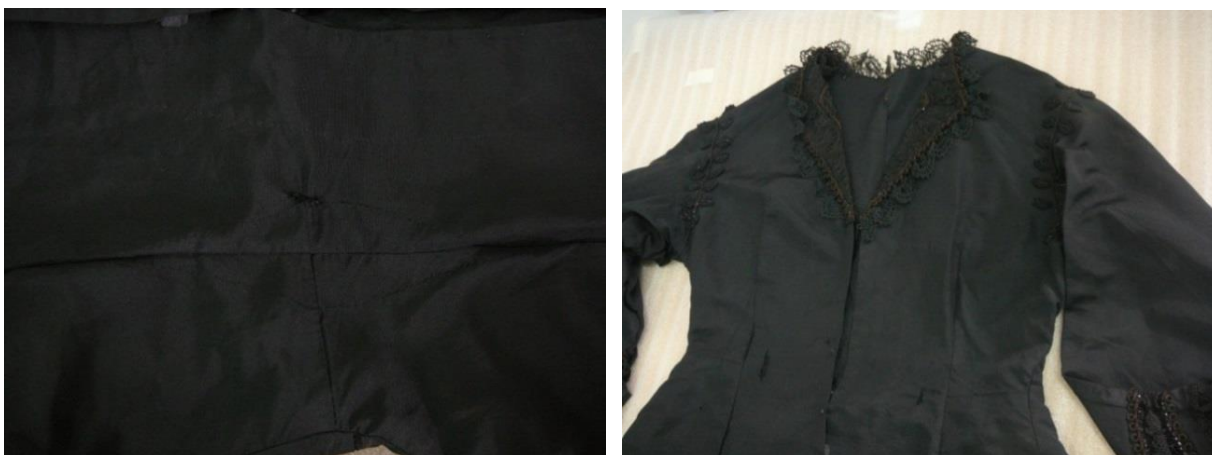
Fonte: DA AUTORA, 2014.

Se, por suposição, Maria Amália, por sua condição financeira, não necessitasse de reformar suas roupas por razões de economia, os remendos poderiam ter sido motivados por uma causa afetiva, talvez o desejo de perpetuar uma peça que carregue muitas lembranças. Ou ainda, como exercício de habilidades domésticas femininas. Estas indagações nos fazem pensar que as roupas não são apenas documentos registrados e congelados, elas exigem mais de nossa percepção e imaginação, elas levantam hipóteses sobre as técnicas e os modos de vida, sobretudo, integrando o fazer e o viver.

É possível ver detalhes de uma reforma, como duas pences desfeitas. As pences são pregas irregulares que visam ajustar a roupa ao corpo, porque eliminam folgas nos tecidos dando forma e volume e proporcionando melhor caimento da roupa. Elas apontam modificações corporais, a dona da peça pode ter engordado ou doado para o uso de outra pessoa.

Pelos sinais de reforma e pela diversidade de pontos encontrados na peça de D. Maria Amália, acreditamos que possa ser um exercício de aprendizado de costura manual ali realizado. No século XIX, entre os principais afazeres femininos estão os cuidados com as roupas e a costura feita em casa era muito comum. Era esperado da mulher que soubesse fazer remendos e transformações na roupa o que pressupõe um treinamento feito desde a infância das meninas. Segundo Monteleone (2013), as famílias mais abastadas mantinham diversos criados e entre eles costureiras para o cuidado das roupas da família, sendo entre os afazeres domésticos o mais importante. O cuidado com as roupas implicava lavar, secar, passar, engomar, costurar e remendar.

Figuras 65 e 66 – Evidências de reformas nas pences



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Nota-se, em geral, preocupação com detalhes de ornamentação como laços, rendas, passamanarias e recortes. Supõe-se que não havia uma preocupação tão intensa com o acabamento interior para o exercício dessa reforma, o importante parece ser o efeito estético e a criatividade aparente em seu exterior.

Figura 67– Pormenor das rendas de bilro, entremeio e passamanarias localizados na barra da roupa



Fonte: DA AUTORA, 2014.

As marcas de remendos, consertos e alterações são partes da história dos objetos e mantê-las intactas pode ser interessante, sobretudo porque reparos feitos com adesivos ou fitas podem ser difíceis de remover, além de gerarem manchas.

Segundo normas atuais de conservação é preciso avaliar com cuidado a retirada de sinais e sujidades que podem ser, na verdade, vestígios históricos, como exemplo, suores ou sangue que atualmente podem ser examinados.

Um detalhe poderá fornecer fragmentos históricos relevantes.

Um vestido tem seus momentos variados e distintos. Sua aparência externa é apenas uma versão das muitas que ele tem em sua circulação social. Enquanto está sendo pensado e fabricado, ele é uma criação da alta costura. Enquanto está sendo apresentado a clientes e está sendo vendido, por *vendeuses*, ele é o meio por onde transitam desejos, expectativas, sonhos. Ao vestir um corpo, ele pode ser uma arma de mulher e sua referência para o mundo. Mas ao passar pelas mãos de costureiras de reparos ou pelas mãos de passadeiras de roupas, ele será novamente camadas e partes arranjadas de tecidos que precisarão de um manejo tal para resultar na perfeita aparência externa (ANDRADE, 2008, p.96).



Outro conjunto foi encontrado na coleção, consta de saia e de spencer típicos da *Belle Époque*, deste não há informações de procedência e nem sobre a quem pertenceu. O conjunto possui mangas presunto e detalhes característicos do século XIX, como rendas e ornamentos. O spencer é ajustado por faixas e estruturas de barbatanas como um corset.

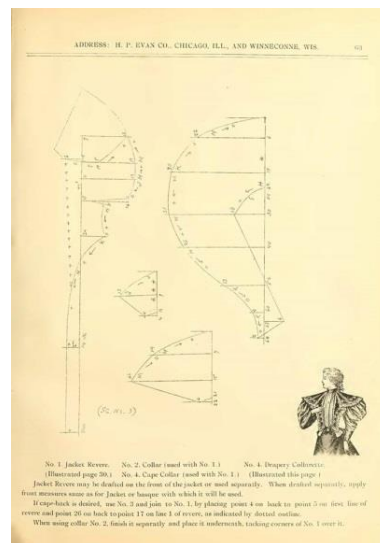
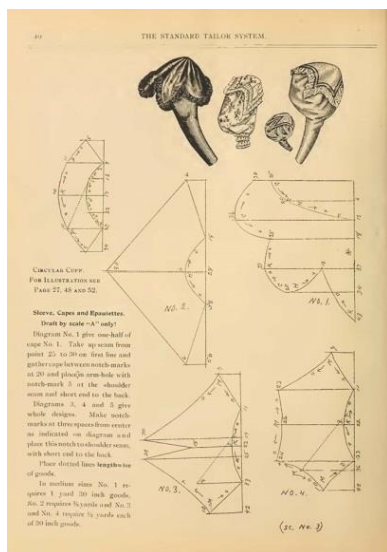
Figura 68 - Spencer com manga presunto encontrado no acervo do MMP



Fonte: DA AUTORA, 2014.

No século XIX os modelos tinham estruturas definidas, mas que permitiam uma diversidade muito grande de feitos, essa mobilidade de mudanças nos detalhes pode ser vista a seguir, em um livro guia de costura de 1896, na estrutura da manga presunto em variações.

Figuras 69 e 70 - Guias de costura com instruções de moldes para variados modelos de mangas, Chicago, 1896



Fonte: Disponível em: < <https://archive.org/details/instructionbookf00evan>>. Acesso em: 15 maio 2016.

Encontramos um retrato da Princesa Isabel entre as coleções de fotografias de Alfredo Lage também vestindo um modelo com mangas presunto, na Figura 71.

Figura 71 - Princesa Isabel e os filhos Pedro e Luís, *cabinet size*, Viena, Áustria, por Anton Mayer, s/d



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

Outra figura, mostra a pala com acabamento em passamanarias em formato de letra **M** nas costas do spencer. Atenção para a faixa drapejada horizontalmente marcando a cintura.

Figura 72– O spencer visto de costas



Fonte: DA AUTORA, 2014.

A faixa drapejada é também preta, porém de tecido mais fino. Os punhos são dobrados e arrematados com passamanarias, assim como o meio da manga, a pala e a gola. No abotoamento, acabamento em flores de tecido, na Figura 73.

Figura 73 - Detalhe do abotoamento em motivo floral disposto verticalmente para o abotoamento



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Não encontramos nenhuma evidência sobre a quem pertenceu esta roupa, entretanto, há uma foto de D. Maria Amália, em 1893, com uma blusa estruturalmente semelhante. Esta foto não apresenta boa definição da imagem, não sendo possível a confirmação.

Contudo, no arrolamento de 1944 consta um guarda-roupa de madeira (Erbale) com porta de espelho contendo três chapéus que pertenceram a Maria Amália; cinco fotografias, sendo três com moldura, todos da família Mariano Procópio, ainda uma almofada de cetim para alfinetes, cinco leques antigos e um prato de porcelana francesa.

Segundo as museólogas do MMP, não se pode dizer ao certo, mas é provável que em meio a esta doação algumas roupas de D. Maria Amália tenham sido doadas, talvez este outro conjunto tenha pertencido a ela, poderíamos supor este pertencimento, pois a veste identificada como de Maria Amália também não consta no arrolamento de 1944.

Todas as roupas em duas peças são chamadas de vestido nos arquivos, mesmo apontando pequenas diferenças. Chamar uma roupa que parece se constituir por duas peças de - vestido - pode ter relação com os modos de se diferenciar as roupas entre os sexos.



Sobre a nomenclatura das peças de roupa, Raimundo (2003, p. 127), assim como outras definições no glossário, estabelecem as seguintes descrições: Um vestido seria uma vestimenta feminina composta “com blusa e saia ‘inteiriças’, costuradas em uma só peça, de comprimento e modelo diversificado, com abertura para a cabeça (decote) e para os braços (mangas)”. A blusa seria a parte que cobre o busto podendo ir até a cintura ou um pouco abaixo dela. E saia, uma peça feminina da cintura para baixo que pode ter o comprimento variado, e ‘pode ou não’ ser uma peça independente.

Acredito que a partir destas definições podemos considerar que um vestido possa ser inteiriço e, ao mesmo tempo, podemos chamar uma peça bifurcada de vestido, embora não seja mais o costume da linguagem.

A importância da ligação entre a parte superior e inferior da roupa talvez seja no sentido de manter a funcionalidade da roupa junto ao aspecto mais feminino entendido pelo conjunto unitário.

A marcada diferença entre os sexos através da roupa se dá a partir do século XIV, antes disso as roupas eram estruturalmente iguais - como uma túnica - até que, nesta época, houve a bifurcação das roupas masculinas, enquanto a mulher permaneceu com peça única e inteiriça, o vestido. No entanto, o vestido formado por duas partes independentes são uma característica do século XIX.

Na primeira metade do século XIX o vestido predominava na moda, mas na segunda metade do século, o paletó ganha espaço para uso no campo e no litoral com modelos que se assemelhavam aos masculinos, estilo de origem inglesa. Este uso aponta a complexidade dos vestidos de moda no período, em que a composição de paletó e saia em conjunto se torna símbolo de emancipação da mulher (CRANE, 2006).

Somente no século XIX as mulheres começam a usar saia e blusa e é inventado o *tailleur*, que é marco histórico desta bifurcação.

Sobre a roupa do MMP, a parte superior é ligada à parte inferior (saia) por botões de pressão. Os botões seriam ainda uma forma de maior precisão no ajuste da roupa ao corpo, propiciando também um pouco de conforto e segurança aos movimentos, já que as estruturas rígidas das canaletas das blusas não acompanham os giros da cintura.

Nas Figuras 74 e 75, apresentamos as duas peças abertas mostrando os botões que unem as partes.

Figura 74 - Estrutura interior do spencer onde se pode ver as canaletas das barbatanas, os colchetes metálicos que abotoam na cintura da saia e os detalhes da costura e acabamento // Figura 75 - Detalhe da cintura da saia e abotoamento em pressão que a liga à blusa e colchete metálico de gancho para o abotoamento da cintura (fechamento da saia) e terminação da parte traseira da saia com pregas que dão volume e caimento ao tecido



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Em relação ao tecido French; Heiberger e Ball (2005, p. 65), dizem que os vestidos feitos entre 1890 e 1915 eram frequentemente forrados com seda misturada a estanho, conferindo a eles uma propensão ao rompimento, e devido aos componentes químicos pesados, a seda pode eventualmente se destruir, um processo que é acelerado pelos efeitos da luz. Quanto a isso, o conservador nada pode fazer, a não ser minimizar este processo evitando o manuseio e a exposição à luz.

O forro de seda e a bainha diferenciada (dupla) da peça podem ser vistos nas Figuras 76 a 78.

Figuras 76,77 e 78 - Bainha duplicada, forro na barra e acabamento em passamanaria



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Pelas evidências encontradas nas peças, podemos afirmar que as roupas da época eram muito detalhadas, o que também evidenciaria a importância da pessoa a quem pertenceram.

Maria Amália faleceu de infecção tífica, agravada por ser diabética, no Rio de Janeiro, em 12 de janeiro de 1914, aos 79 anos. Suas obras, suas roupas, são seus modos de existir, na construção da imortalidade pretendida pelo museu. Talvez estas roupas não tenham a artificiose de peças da Alta Costura, as mais valorizadas da época em questão, mas é preciso levar em conta sua importância para o museu, assim como, sobre o contexto atual, numa narrativa que ainda se constrói e que para tal precisa fornecer visibilidade a uma mulher.

Parece que há uma tentativa de começar a recuperar o olhar historicamente apagado sobre as mulheres na vida social e política, e sobre suas vidas privada e cotidiana (ainda tão encobertas). Aos poucos, o MMP parece começar a reconhecer o patrimônio feminino e sua memória.

A mãe de Alfredo Ferreira Lage também nos dá a dimensão de um tipo de mulher que alcançou uma posição privilegiada em uma sociedade que, sem nenhuma ilusão em relação ao destaque deste tipo de mulher, privilegiava os homens. Gilberto Freyre (2004, p. 82), ressalva que não podemos nos equivocar quanto à atuação de algumas mulheres, pois matriarcado se distingue de maternalismo, maternalismo no qual se impregnou “nossa sociedade patriarcal por uma compensação moral ou psíquica aos excessos de patriarcalismo”. Fato que pode ser observado, segundo Freyre (2004), pelo culto à figura de Maria (Nossa Senhora), na religiosidade católica.

## 6.2 OBJETIFICAÇÕES: CORPO, VESTIDO, MULHER

Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição  
de uma beleza, separar a mulher de sua roupa?  
Charles Baudelaire

Desde o século XIX, roupas e adornos passaram a ser fortemente associados ao universo feminino, embora historicamente a moda tenha a exuberância dos homens à frente de suas dinâmicas definidoras, moda e mulher parecem construir uma relação de obviedades pouco esclarecidas, quase sempre reveladas pela perspectiva masculina.

Apesar de a Revolução Francesa ter elevado a mulher a condição de cidadã, a estrutura social se manteve patriarcal, e deixando a mulher submetida aos anseios eróticos

masculinos, evidenciado pelas curvas desenhadas pela Alta Costura, que definirá as silhuetas modelares femininas do século XIX. A mulher é como uma imagem a ser contemplada ao desfilar nos novos espaços de sociabilidade burguesa da época.

Ampliados os desejos de prestígio, de distinção e liderança, Gilda de Mello e Souza (2005, p.25) acredita que é a moda que fornecerá recursos para tornar estes desejos visíveis, e quanto à repressão sexual sob o puritanismo que predominava, é a moda que “descobrirá meios de, sem ofender a moral reinante, satisfazer um impulso reprimido”.

Segundo Gilda de Mello e Souza (2005, p. 59) as roupas no século XIX irão ampliar o antagonismo entre os sexos através das formas. Acrescentando o princípio de sedução como diretor da roupa feminina. A mulher era objetificada e se vestia para agradar ao homem, afinal, seu melhor destino era um bom casamento e, por outro lado, o homem ostentava sua capacidade de conquista de bens materiais através da aparência da esposa. Paradoxalmente, apesar do recato exigido em seu comportamento, o desenho do corpo feminino ressalta os atributos sexuais.

As virtudes domésticas e a ociosidade eram declaradas no trajar feminino, ressaltando a situação social do marido. É neste universo que se consolidará o antagonismo entre os sexos. A voz da mulher é modulada, o jeito da cabeça, os movimentos, e com tamanha intensidade nas diferenças, é difícil delimitar o que é obra da natureza e o que foi acrescentado pela passagem dos séculos, criando barreiras tais entre os sexos que os obriga a viverem em mundos opostos (SOUZA, 2005).

Os princípios que determinarão as roupas de cada sexo se diferenciarão ainda mais. O traje masculino se caracterizará pelo signo da austeridade adotando o costume que evidencia a praticidade. O traje feminino, no entanto, passeia por diversas silhuetas, aderindo à complicação de amarrações e camadas de panos, entre outros detalhes estruturais, que dificultam os movimentos e restringem os passos e os gestos.

A autoridade masculina veste calças, e o sinônimo de feminino se desenha em saias armadas de vestidos acinturados que determinam todas as suas técnicas corporais, de comportamento e uso material, o que pode ser visto desde a respiração ao tom das sedas. Afinal, as distinções de classe e sexo não são reveladas somente pelos botões, pelas joias e nem mesmo pela opulência dos tecidos, mas pelo modo de portar, pelo gestual e práticas que representam cada detalhe das diferenciações sociais. E é assim que a mulher vai sendo esculpida pela cultura e pela sociedade, tendo seu corpo esculpido pela roupa, mais precisamente pela moda.

O prestígio masculino em vestir calças diz muito sobre o mundo da mulher, no qual lamentavam “pobre do lar em que a mulher as veste!”. Na Figura 79, uma cena em que o homem, ‘talvez traído’, mostra sua autoridade erguendo uma calça (PERROT, 1991, p. 125, grifo do autor).

Figura 79 – Mulher de joelhos diante da autoridade masculina demonstrada por uma calça. Paris, Biblioteca das Artes Decorativas



Fonte: PERROT, 1991, p. 125.

Porém, o universo feminino do século XIX também é importante por representar um modo de vida em que se instala um modelo mais ou menos democrático de moda no qual a burguesia e o industrialismo darão origem a este novo estilo de vida.

Talvez os personagens femininos do museu - representados por suas roupas - nos ajudem a entender alguma nuance pouco explorada no contexto brasileiro. Fazer um recorte da vida social e elegante de uma dama do Segundo Reinado (1840-1889) é, no entanto, um percurso de dificuldades pela escassez de informações e pela conduta discreta das mulheres de então.

Além do recato exigido ainda mais às mulheres casadas, o que cabia à mulher da época era cuidar dos afazeres domésticos e se destacar em eventos sociais, principalmente pelo detalhamento do traje – reflexo da condição econômica do esposo (FEIJÃO, 2011). Outro paradoxo das aparências femininas consiste em levar brilhos e rendas nas roupas e demonstrar extremo recato comportamental, limitação das liberdades e conduta controlada.

Nas crônicas de bailes, festas e reuniões da época, era considerado de mau gosto destacar a conduta de uma dama, seja em qualquer tipo de referência, mesmo que “elogiosa e lisonjeira” (PINHO, 1942, p. 06).

Wanderley Pinho traz um recorte do *Álbum Semanal* de 18 de junho de 1852, que dizia:

Nós não levaremos a liberdade do escritor a ponto de declarar os nomes das muitas beldades que se tornaram mais salientes. Disfarçam-se as alusões em acrósticos, em palavras enigmáticas, em iniciais nem sempre decifráveis [...]. Os *'bons-mots'*, que as *'memórias'* sempre salvam e conservam, entre nós quase se perderam, confiados à tradição oral que esquece e altera (PINHO, 1942, p. 06).

Sobre a obra **Salões e damas do Segundo Reinado**, de Wanderley Pinho (1942), ele teria sido censurado por críticos como Tobias Barreto, intelectual da **Escola de Recife**, por ser obra banal e femininamente fútil. O ponto de vista de Wanderley Pinho se dava exclusivamente pela classe dominante sem empatia pela classe dominada. No entanto, a crítica de Barreto se direcionava a outro aspecto, para ele, o destaque aos salões deveria se firmar sobre a intelectualidade que circulavam e não sobre as futilidades femininas. Mas, a inteligência feminina também brilhou nos salões do primeiro e segundo reinados, uma ou outra mulher, teria se despontado em razão de algum privilégio dada à aproximação de alguma figura masculina importante, como é o caso da Marquesa de Santos, sob a condição de mulher do imperador (FREYRE, 2004, p. 82).

Vale lembrar que a mulher ornamental, construída no patriarcado nacional não tinha voz entre as conversas dos homens, a não ser “pedindo vestido novo, cantando modinha, rezando pelos homens [...]”<sup>33</sup>.

Freyre (2004) diz que as excomungadas da ortodoxia patriarcal no Brasil tinham, por processos mentais e psíquicos, um ponto de vista masculino e que foi lenta a aproximação entre o universo doméstico feminino e a instrução - um pouco de literatura e ciência, piano, canto e francês, expressões mais graciosamente artísticas - despontando uma ou outra figura com algum ar de escândalo, ou um tipo tão afrancesado que chegava a ser pedante, além de uma ou outra machona entre as sinhazinhas dengosas. Enquanto aos homens, sempre considerados ou reconhecidos como criadores, inventores, poetas ou intelectuais.

As aparências sempre se constroem em consonância com o tempo e a sociedade em questão e no século dezenove a aparência contrastante entre os sexos precisa estar bem

---

<sup>33</sup> Op. Cit. p.224.

delimitada, pois tem um novo significado, a demonstração de consumo ostentatório em que a mulher era a vitrine de publicidade para promoção do status do homem.

John Harvey (2003, p. 19), diz que vestir sempre foi uma política sexual, e é a roupa que administra a equivalência entre os sexos no conjunto das transformações pelas quais as sociedades passam, transformando igualmente as roupas “num movimento contínuo de mímica e desidentificação”.

Para Harvey (2003), a cor é um dos elementos primordiais para estabelecer a diferença entre os sexos<sup>34</sup>, e são as roupas que carregarão estas evidências, principalmente as mais paradoxais como o preto e o branco<sup>35</sup>.

[...] Nos salões do século XIX, naquelas suntuosas festas de definições e simbolismos sociais onde homens e mulheres reuniam-se em grande grupo para confrontarem-se como identidade e sexos – os homens de preto, as mulheres quase todas de branco – com a intensão de dançarem em pares. Essa é uma antítese ainda perpetuada, em nosso longínquo mundo pós-vitoriano e policromático, em festas e fotos de casamento (HARLEY, 2003, p. 20).

O objetivo das normas indumentárias do período, segundo Daniel Roche (2007, p. 73) era “forçar os corpos a serem o que não eram e as almas [...] a confirmarem os valores sociais da doação, dos fantasmas hereditários, dos deveres sublimados por meio das aparências respeitadas e respeitáveis” e assim foi estabelecido o reino de comedimentos e moralismos.

Roche (2007, p.75) diz que esta leitura revela regras e práticas, de um lado; e de outro, permite “passar das representações às práticas e descobrir os ritmos da expansão e renovação dos novos códigos sociais”. É entre conduta e vestimenta, que se constrói uma nova relação com o corpo, das imposições da roupa que comprime o corpo (espartilhos) aos silêncios sobre a sexualidade.

A roupa seria um manto da representação da identidade e o vestir consiste em tornar valores visíveis, valores identitários, sociais, políticos e éticos. Não só, mas grande parte da representação desses valores é exercida pelo manto (HARVEY, 2003). Por isso, retirar parte da carga de representação de uma roupa - que é só representação, por não ter mais o corpo que a habitou - nos deixa frente a alguns desafios singulares.

<sup>34</sup> A policromia: Homens de preto e mulheres de branco também é observada por Perrot (1991, p.119).

<sup>35</sup> Podemos nos lembrar dos usos das cores azul e rosa para identificação dos sexos das crianças, como exemplo recente, e que na contemporaneidade vem sendo debatido.

### 6.3 NA AUSÊNCIA DO CORPO

Estudar as roupas isoladas do corpo pressupõe um trabalho técnico que tem suas próprias regras, a depender do objetivo empregado: criação, construção, reforma, restauro, ergonomia, entre outros. Mas, se torna um grande desafio quando o objetivo é relacionar a peça sem a presença da pessoa a quem pertenceu. Como pensar uma roupa antiga na ausência do corpo que a vestiu? O que o corpo-roupa diz do corpo que não está mais ali?

Mais do que os vestígios emocionais, de representação simbólica ou de sensações inesperadas, as roupas também deixam pistas importantes e concretas sobre os corpos, além dos padrões e das técnicas que a conservam.

O nosso objetivo aqui será seguir alguns apontamentos sobre as medidas, entre os panos e as carnes que as roupas envolveram, afinal, a relação das medidas corporais com as medidas das roupas poderiam mostrar um corpo diferente daquele que conhecemos.

Em **Hominescências** (2003), Michel Serres trata de uma história do homem em relação aos meios em que vive e as interações que estabelece com o mundo, com a sua cultura e sociedade, na qual diz que o homem aprendeu a dominar as espécies e a controlar o mundo, e é resultante de sua dominação do planeta, desta forma, ele reconstruiu seu corpo geneticamente, criando sua própria evolução, através das ciências e das técnicas. Manipulou tudo o que podia no planeta sem ainda ter reinventado valores éticos, culturas e filosofias como precisaria, mas, fato é que seu corpo mudou.

Para esta observação, foram usados dados do exército francês, são dados sobre tamanhos e duração de um corpo antigo. Os corpos dos jovens recrutas registrados entre 1880 e 1890 mediam 1,55m a 1,60m; em 1940, a medida era de cerca de 1,67m; e, a média atual dos recrutas franceses seria em torno de 1,78m (SERRES, 2003, p.24).

O corpo humano é dinâmico e mutável e essa comparação pode ser útil para uma leitura do corpo social, já que a sociedade vai impor seus ideais estéticos de corpos e a roupa ajuda nesta modelação.

O homem é produto da estética, ele é participante de um *genius* coletivo que o ultrapassa de longe. É tomado pelas formas, como um banho matricial que o modela e faz dele o que ele é (MAFFESOLI, 1999, p. 149).

No século dezenove, o corpo feminino foi redesenhado em padrões extremamente rígidos, embora não possamos dizer que padrões igualmente duros não co-existam, entre outros diferentes, na realidade atual. A intensa regulação social sobre o corpo feminino pode ser pensada numa perspectiva que é histórica e social, e que ainda se mantém evidente.



“Medidas para um corpo perfeito”, “medidas ideais de corpo feminino”, encontre a “fórmula do corpo perfeito em oito semanas”, estes foram alguns anúncios de uma página destinada às mulheres na qual encontrei os seguintes padrões de medidas corporais, medidas consideradas ideais para as mulheres - em pleno século XXI - e que são divididas em corpos sarados, normais e magros:

Para uma mulher magra, as medidas para busto ficam entre 80 a 90 cm, com cintura de 56 a 66 cm e quadril entre os 80 a 90 cm. Já para mulheres mais saradas as medidas mais adequadas são: busto 85 a 95 cm, cintura de 70 a 80 cm e quadril de 95 a 105 cm. Já para estereótipos mais normais, que são aquelas mulheres que não são nem magras, nem gordas e nem saradas, as medidas mais adequadas são: busto 80 a 90 cm, cintura de 60 a 70 cm e quadril de 85 a 95 cm. Lembrando que todas as medidas dadas acima das mulheres irão variar de acordo com peso e altura e que as medidas foram dadas com base em alturas que variaram de 1,70 a 1,80, e peso que variaram de 54 a 64 kg (GUIA FEMININA, meio digital).

A famosa cintura de vespa ou de marimbondo do século XIX, produzida pela roupa que comprimia o corpo da mulher desde menina, impondo uma cintura de cerca de 40cm, é um exemplo dos rigores impostos para o desenho da feminilidade e de como os ideais de corpos variam entre as épocas.

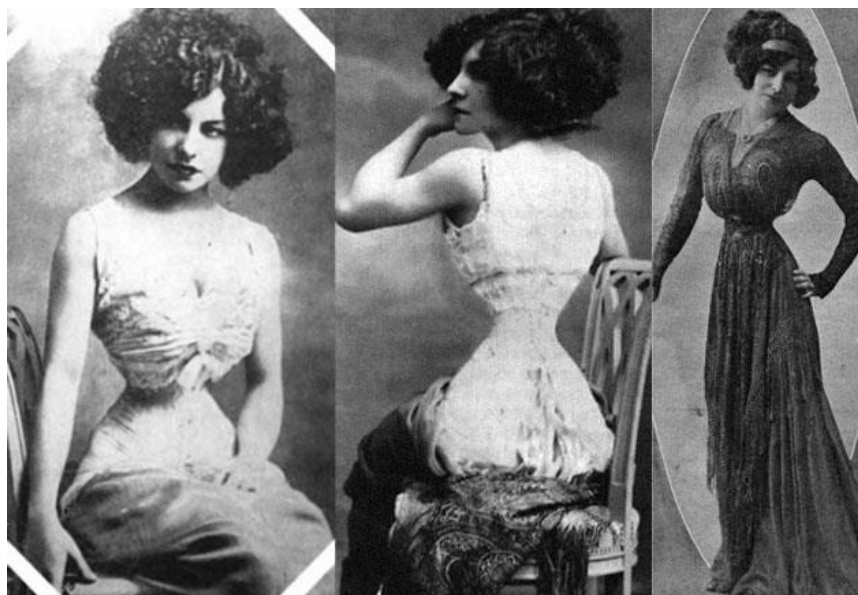
Um modelo desse corpo idealizado é o da atriz Emilie Marie Bouchaud (1874-1939), ela cantou e dançou em cafés e cabarés, se nomeou a estrela mais brilhante do céu: Polaire (a Estrela Polar). As pessoas queriam vê-la atuar, dançar e cantar, mas também queriam olhar fixamente para sua cintura minúscula, torturada, punida dentro de um anel (um aro de metal usado para diminuir a circunferência da cintura), que alcançou a incrível medida de 33 cm. As mulheres ofegavam simpaticamente ao ver a caixa torácica esmagada e os homens desmaiavam com sua perfeição minuciosa. Seu agente mostrou um de seus corsets em um teatro onde estava executando e descreveu sua cintura como "este presente dos deuses"<sup>36</sup>.

Polaire pode ser vista na Figura 80.

---

<sup>36</sup> Fonte: DESIGN CATWALK. Disponível em: < <http://www.designcatwalk.com/reduce-your-flesh-part-1-the-muse-polaire/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

Figura 80 – A atriz Emilie Marie Bouchaud, ou Polaire, considerada musa no século XIX com sua cintura de apenas 16 polegadas



Fonte: ARQUIVO DIGITAL PINTEREST. Disponível em: < <http://www.designcatwalk.com/reduce-your-flesh-part-1-the-muse-polaire/>>. Acesso em: 12 set. 2016.

A minúscula cintura era moldada por uma peça de roupa, o espartilho, usado desde criança. Esta peça tem uma construção muito detalhada e passou por muitos anos de evolução até que sua estrutura alcançou bastante complexidade permitindo um alto grau de modelação do corpo, podendo dispensar o aro de metal que usavam e que desgastava os tecidos, substituídos por um novo aperfeiçoamento mecânico, a amarração. Este feito se deu com a invenção dos ilhoses de metal, o efeito do novo espartilho foi a produção de peitos e cinturas mais moldáveis ao gosto da época. Como resultado, começaram uma verdadeira obsessão por cinturas cada vez mais finas. No entanto, o foco em relação à circunferência da cintura era a proporção e não a medida alcançada<sup>37</sup>.

Esta invenção é que permitiu a moldagem da silhueta em S do final do século XIX.

Os fabricantes de espartilhos alcançaram sucesso de vendas com a ajuda de renomados médicos que recomendavam as peças para as mulheres que tiveram sucessivas gestações. Mas foi impulsionado pela sociedade pelo status social que a figura de elegância proporcionava (COX et al, 2013).

<sup>37</sup> Fonte: GEOCITIES. **Corsets, Shapes and Figures around the turn of the 19th Century**. Disponível em: <[http://www.geocities.ws/ther\\_over/19thcent.html](http://www.geocities.ws/ther_over/19thcent.html)>. Acesso em: 12 nov. 2016.

Ao encontrarmos receituários digitais na atualidade, observamos que os rigores estéticos impostos às mulheres variaram, sem, no entanto, deixarem de existir. Os dispositivos de controle estão bastante expostos na publicidade e na mídia.

A relação entre medidas corporais e medidas das roupas, pode parecer, a princípio, um tanto simples, mas trata-se de uma questão complicada. No período das roupas estudadas, fins do século XIX e início do século XX, as roupas eram feitas sob medida, estabelecendo padrões individuais. Hoje, com a produção em série, ainda não se chegou a nenhum consenso sobre medidas ideais para a produção de roupas que atendam aos mais diferentes corpos.

Os instrumentos de precisão de medidas variam do ponto de vista técnico. Variando de uma simples fita métrica a recursos como o *body scanner*<sup>38</sup>. Os eixos centrais de medidas do corpo são os mesmos, dependendo da instrumentação usada.

Para uma pequena demonstração, no desenho na Figura 79, podemos ver os pontos de medida para confecção de roupas estabelecidos em um manual de costura de 1911. Estes pontos são usados ainda hoje determinando as medidas corporais que estabelecem o tamanho das roupas como pequenas, médias ou grandes ou para confecção de roupas sob medida.

Figura 81- Pontos de medida corporal para costura



Fonte: ROSENBLEET, Joel. **Ladies' Garment Cutting**. Los Angeles: The Author, 1911. s/p. (Rosenbleet's Perfect System).

<sup>38</sup> Ferramenta de escaneamento tridimensional do corpo humano, que torna possível conhecer mais de 100 medidas precisas do corpo, como cintura, pescoço e até circunferência da cabeça e ombros. Composto por 16 sensores e 32 câmeras, o equipamento escaneia o corpo humano em 60 segundos. Após a captação da imagem, o *body scanner* gera um avatar tridimensional do corpo medido. Fonte: Disponível em: <<http://www.portaldaindustria.com.br/senai/iniciativas/programas/senai-cetiqt/interna-noticias/2015/08/1,69198/visitantes-da-worldskills-passam-pelo-body-scanner.html>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

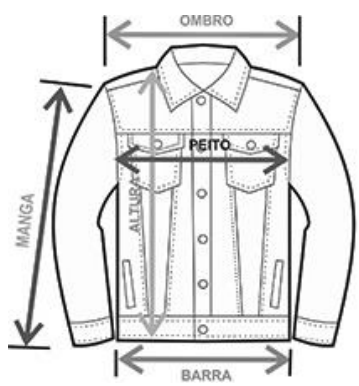
Buscamos algumas orientações de padrões de medidas de roupas femininas, no entanto, o tema é controverso porque é comum encontrarmos discrepâncias entre padrões de medidas de diferentes fabricantes. A questão é complicada pela variedade dos corpos e até pela característica dos tecidos, detalhes que poderão produzir diferenças nas medidas.

A variação de tipos de medições também determina as diferenças no tamanho das roupas. Medidas fundamentais (as medidas horizontais que determinam o tamanho da roupa baseado nas medidas de busto, cintura e quadril); e elementares (comprimento da frente e das costas até a cintura, comprimento do braço, do pescoço e medida do ombro)<sup>39</sup>.

Na ausência do corpo, percebemos que o movimento da fita métrica seria tão desafiador quanto as características das roupas comparadas entre os séculos. Para isso, buscamos um modelo de roupa e de medidas que permitisse algum padrão de comparação.

A seguir, mostramos um quadro de medidas padrão para vendas *on line* de roupas.

QUADRO 3 - Medidas atuais de jaqueta jeans feminina, divulgadas por comércio *on line*



Tam	Altura	Ombro	Peito	Barra	Manga
<b>GG</b>	53	47	54	49	59
<b>G</b>	52	46	51	47	58
<b>M</b>	51	45	49	46	56
<b>P</b>	46	43	47	43	55

Fonte: Disponível em: < <http://www.stereophonica.com.br/medidas>>. Acesso: 19 jun. 2016.

A escolha das medidas de um casaco jeans se deu pela rigidez do tecido e pelos seguintes pontos de medidas: Largura do busto, comprimento da manga, largura do ombro e altura da peça, pois estas medidas podem ser mais facilmente comparadas com algumas medidas das roupas do museu, estabelecendo uma comparação com os arquivos técnicos que registram as roupas em questão com as medidas que pude encontrar.

Buscamos organizar as informações tentando observar as medidas através de um quadro onde seriam comparadas às tabelas de roupas atuais. Ao realizarmos uma primeira tentativa de comparação, encontramos as seguintes questões:

<sup>39</sup> MATIAS, Maria Aparecida. Análise de tabela de medidas feminina criada pela ABRAVEST junto às indústrias de confecções de Criciúma. Criciúma: UNESC, 2009. p. 22.

As medidas levantadas pela museóloga consideraram as medidas totais das roupas, como os outros objetos documentais, registrando toda a extensão das peças. Nas medidas que levantei em minha visita, considerei detalhes estruturais com a preocupação semelhante à elaboração da costura, pensando em objetivos semelhantes aos da realização da peça de roupa e seu desenho. Estas duas formas de olhar a roupa geraram conflitos na leitura do objeto, porque as medidas serão, conseqüentemente, diferentes.

Blusa estampada nas dimensões registrada por uma museóloga: 110x137cm. A mesma blusa nas dimensões que registrei: altura 45cm, cintura 28cm, punho 3,5cm, comprimento da manga 64cm, alturas da pala 7cm e 9cm, do colarinho 5cm, entre outras.

Essas comparações não visam avaliar o tipo ou a precisão de medidas, mas mostrar que visões muito diferentes - conforme a especialidade do profissional e a necessidade de uso dos dados - irão produzir leituras diferentes das roupas.

No entanto, foi possível estabelecer novos registros, um deles em relação às mudanças corporais, visto que as medidas corporais encontradas nas roupas das mulheres do século XIX apontam que os tamanhos dos corpos seriam mesmo menores do que os atuais, assim como na comparação dos corpos dos recrutas do exército francês.

Outra questão diz respeito às suposições de pertencimento das peças. Segundo as museólogas, é possível supor que algumas peças seriam de D. Maria Amália, como o spencer da cor preta, partindo das evidências do local onde foram encontradas. Com medidas mais precisas, podemos supor que há um conjunto de roupas que partiram de um mesmo doador e que estas roupas talvez tenham vestido dona Therezinha Borges.

A partir destes dados, foi preciso voltar ao museu para conferir os dados e encontrar novos elementos para estabelecer um modo de reposicionar as peças, na tentativa de encontrar respostas mais precisas sobre a quem realmente as peças teriam vestido.

As medidas apresentadas<sup>40</sup> objetivaram uma compreensão da dimensão corporal aproximada das pessoas a quem as peças pertenceram por, provavelmente, terem sido feitas sob medida. Confrontar medidas também nos permite supor o pertencimento das peças de roupa com mais precisão atribuindo novos direcionamentos.

As variações são relacionadas aos modelos das roupas, não sendo possível dimensionar algumas partes devido ao desenho de cada roupa.

---

<sup>40</sup> Ver a localização dos pontos de medidas no apêndice 3 na página 244.

Outra dificuldade para encontrarmos as medidas corretas se dá pela situação em que se encontram as roupas, algumas estão amassadas a ponto de comprometer a medição exata e pela impossibilidade de forçarmos o estiramento do tecido tão frágil.

Apesar de tantas variantes, algumas partes se aproximam mais da estrutura corporal da usuária, como largura dos ombros, cava e busto, por exemplo. Por não termos as datas precisas das peças, nem mesmo do período de vida de algumas dessas mulheres, não foi possível considerar se essas variações correspondem a modificações de um mesmo corpo, modificações naturais ao longo da vida.

Os dados podem ser conferidos no Quadro 4, a seguir:

QUADRO 4 - Comparação das medidas aproximadas das peças femininas

<b>QUADRO DE MEDIDAS DE ROUPAS FEMININAS DO MMP</b>				
<b>Peças/ Medidas</b>	<b>Blusa Floral</b>	<b>Spencer/ manga presunto</b>	<b>Veste M. Amália</b>	<b>Blusa Therezinha Borges</b>
<b>Altura</b>	45 cm	43 cm	x	x
<b>Ombro</b>	10 cm	11 cm	16 cm	10 cm
<b>Ombro a ombro</b>	32 cm	34 cm	46 cm	35 cm
<b>Peito</b>	43 cm	43 cm	x	44 cm
<b>Cintura</b>	28 cm	28 cm	35 cm	x
<b>Manga</b>	64 cm	64 cm	44 cm (com renda)	59 cm
<b>Cava</b>	42 cm	42 cm	45 cm	42 cm
<b>Punho</b>	25 cm	22 cm	x	25 cm
<b>Pescoço</b>	34 cm	32 cm	x	x
<b>Circunferência total da cintura</b>	83 cm	64 cm	74 cm (com traspasse)	84 cm

Fonte: DA AUTORA, 2016.

#### 6.4 DA RUA DO OUVIDOR PARA O MMP, O PERCURSO DE UM VESTIDO

No mundo feminino oitocentista, as mulheres tinham muito tempo e motivos para buscar refúgios na moda. No Brasil, as elites que seguiam as modas europeias, tinham no centro do Rio de Janeiro a Rua do Ouvidor, o ponto das melhores lojas de moda. No entanto, a vida das mulheres era cercada de muitas ausências, não podiam sair nem para fazer compras, por isso é preciso lembrar que o hábito de frequentar lojas foi um processo de estabelecimento lento no país.

A princípio, as lojas costumavam mandar aos sobrados as mercadorias femininas “chapéus, botinhas, fitas, pentes para piolhos, travessas, filós, cetins”, que as moças escolhiam a vontade, com tudo esparramado no sofá, e Gilberto Freyre (2003, p. 140) ainda destaca que:

Quando não se mandava vir mercadorias da loja, chamava-se o mascate. [...] armados com suas varas de medir panos que eram verdadeiras matracas a quebrarem o silêncio das ruas – se escancaravam diante dos olhos gulosos das mulheres dos sobrados. De dentro dos baús começavam a derramar-se pelas salas de jantar de jacarandá ou pelas esteiras de piripiri tanto cetim, tanta fita, tanto pano bonito, tanto frasco de cheiro, às vezes até vestidos feitos, que era uma festa nas casas tristonhas.

Os mascates lucravam muito supervalorizando o valor das mercadorias, muitos deles eram judeus da Alcásia e do Reno, e também havia homens do Oriente e do Minho, chegaram a ser conhecidos como gringos ou ciganos no Brasil. Apesar da gatunice, foram úteis ao alegrar a vida feminina e suas práticas de fetichismo sexual, entre os objetos cobiçados estavam “suas joias, suas fazendas, seus vidros de perfume, seus santo-antoninhos de faces cor de rosa que as iaiás solteironas trocavam às vezes por enormes rolos de renda fina feita em casa por elas e por suas molecas” (FREYRE, 2004, p. 141).

Desde a chegada da família real, com a liberação do comércio e a abertura dos portos, muitos comerciantes e negociantes estrangeiros estabeleceram seus negócios na capital do país, abrindo lojas dos mais variados artigos, como os de moda e costumes das cidades da Europa, introduzindo um cenário de modificações de natureza material e social nunca visto até então.

A Rua do Ouvidor, sendo a mais antiga, passou a ser o centro da elegância. Havia lojas de artigos finos, roupas, cabeleireiros, perfumarias, cafés, confeitarias, joalherias, livrarias entre outros pontos que concentravam a sociedade elegante da época.

A Rua do Ouvidor é muito citada nos romances de Machado de Assis entre outros escritores da época, mas é Joaquim Manuel de Macedo que registrou sua história.

Por esta via, percorremos o universo da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro do século XIX, na busca da forma elegante de vestir das mulheres nobres do período e sobre a origem de suas roupas. Neste trajeto, selecionamos o traje de corte da Baronesa de Suruí que nos remete às modas da cobiçada rua, espaço que intermedia o afrancesamento tão desejado pelos brasileiros.

Segundo dados do acervo do MMP, a origem de muitas das peças e ornados da coleção são provenientes das famosas ruas do centro do Rio de Janeiro, Figura 81.

Figura 82 – Fotografia de Marc Ferrez c. 1890. Centro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro / Acervo Instituto Moreira Sales (IMS)



Fonte: BANCO DE DADOS DO PINTEREST. Disponível em: <  
<https://br.pinterest.com/pin/397583473333908595/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

A moda feminina do período era dominada pelos franceses e a masculina pelos ingleses. Conforme Raspanti (2011), no Brasil do século XIX, os ingleses detinham as vendas dos artigos da Rua da Direita e da Alfândega; os franceses dominavam a Rua do Ouvidor.

#### **6.4.1 A roupa como representação da nobreza**

A indumentária dos nobres e suas práticas interessam por sua origem sociológica e como difusores de dinâmicas econômicas, de costumes, de modas e de outros fatores culturais miméticos importantes.

Sabe-se que os nobres, para manter o prestígio, se empenhavam em gastos que movimentavam a circulação de bens, construções e o comércio no intuito de manter e ostentar a posição social (ROCHE, 2007), o que notamos pela preservação das notas de aquisição de roupas encontradas no MMP, que apontam que mantinham uma aparência que correspondia aos cuidados da roupa. Desta forma, através da vestimenta, podemos observar alguns mecanismos de sustentação dessa sociedade de corte.

Daniel Roche (2007, p. 193) aponta duas razões primordiais para dizer como os hábitos indumentários da nobreza funcionavam observando os hábitos da nobreza francesa do século XVIII. Uma corresponde às possibilidades de consumo que “proclamam uma espécie



de falso triunfo”, e outra, a difusão de “discursos e ilustrações de uma nova filosofia de gosto”. Portanto, os esbanjamentos e os imperativos do bom-tom desempenham um papel primordial na psicologia social.

O fato de o consumo ser abundante, excepcionalmente no que diz respeito à preocupação com a conservação de seus arquivos, é também apontado pelo autor entre as características dos hábitos nobiliários (ROCHE, 2007).

É no cenário de representação da nobreza que é resguardada a coleção de indumentária do MMP, entre esta, guardamos especial atenção às peças pertencentes à Baronesa de Suruí. Originalmente, estas peças tem seu lugar na sala Duque de Caxias do MMP.

Determinar o período de exposição de uma roupa é fundamental para o seu levantamento biográfico, já que alguns métodos de exposição, como uso de manequins e outras estruturas, provocam danos às peças pela tensão física e os efeitos da luz. Por isso, a importância de termos encontrado a fotografia do arranjo da vitrina em que se via o vestido da Baronesa, Figura 83. Provavelmente, realizada no período da gestão de Geralda Armond, de 1961 a 1980.

Figuras 83 e 84 – Vestido da Baronesa de Suruí como se encontrava na sala Duque de Caxias, por fotógrafo não identificado, s/ data. À direita, pormenor da fotografia ao lado com destaque para faixa bordada (não encontrada no Acervo Técnico) e, à esquerda, a cauda disposta como manto



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Dona Carlota Guilhermina de Lima e Silva (11/07/1817- 06/09/1894), a Baronesa de Suruí, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, filha do Regente do Império Francisco de Lima e

Silva e de Mariana Cândida de Oliveira Bello, sendo irmã do Duque de Caxias e do Conde de Tocantins. Em 1830, se casa com seu tio, o Tenente General Manoel da Fonseca de Lima e Silva, o Barão de Suruí que recebeu este título em 02 de dezembro de 1854.

Em 1880 residia no Rio de Janeiro, mas com a viuvez em 1891, fixa residência em Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, conforme dados do acervo do MMP.

Foi dama de honra da Imperatriz Teresa Cristina, recebendo este título em 1846. A função de uma dama de honra era acompanhar a Imperatriz Teresa Cristina, ou a Princesa Isabel, em diversos eventos públicos na Corte.

Os jornais da época registraram sua participação em ações beneméritas ligadas a entidades religiosas e suas virtudes pessoais. Também há registro de que a Baronesa alforriou todos os seus escravos em 1882, pelo aniversário de Dom Pedro II<sup>41</sup>.

No Brasil, os títulos de nobreza não foram concedidos por hereditariedade, como também não dependia de um decreto imperial, era preciso pagar para manter o título. A maioria recebia o título de barão, normalmente concedidos aos grandes cafeicultores de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. As mulheres também recebiam títulos, mas mediante atividades de caridade e pela proximidade com a família imperial.

Ao longo de um restauro realizado no vestido da baronesa, entre 2006 e 2007, foi encontrada em uma faixa de tecido presa ao vestido uma inscrição bordada em fio dourado, em que se lê ser confeccionada por Mme. J.I. Guimarães, costureira e modista, procedente da Rua do Ouvidor, 134, no Rio de Janeiro.

Trata-se de madame Joséphine, costureira da primeira imperatriz do Brasil, Dona Leopoldina. As informações sobre esta modista são encontradas na obra de Joaquim Manoel de Macedo, **Memórias da Rua do Ouvidor** (2005), que em algumas passagens faz alusão a esta personagem. A princípio eram folhetins semanais publicados no **Jornal do Comércio**, se transformando num livro romance que recupera importantes dados históricos.

No romance de Macedo (2005), a costureira precursora da Rua do Ouvidor foi Perpétua, jovem mineira modesta, que não alcançou o prestígio da modista francesa. Foi entre 1823 e 1824 que Joséphine se firmou na Rua do Ouvidor, a primeira a se mudar para esta rua e sendo seguida por outras francesas. Fato que se tornou conhecido como ‘a invasão francesa’, o que chegou a incomodar os portugueses. Antes as francesas se estabeleciam na Rua Direita, na Rua dos Ourives ou na Rua do Cano (hoje Rua Sete de Setembro).

---

<sup>41</sup> Jornal Correio de Petrópolis (1894) e O Mercantil (1883). Disponível em: <<http://www.jornalmileniovip.com.br/colunista/arquivo.php?cod=578>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

Esta matriarca das modistas francesas passou a fazer parte das memórias da Rua do Ouvidor, rua das lojas de fazendas e de objetos de moda, de perfumarias e cabeleireiros.

E logo a rua foi tomada por Sua Majestade: “a Moda de Paris”, entusiasmando e afrancesando ainda mais as senhoras fluminenses<sup>42</sup>. Entre muitos títulos foi também chamada a “Rainha da moda e da elegância” e pelo número de lojas foi comparada à própria França (PINHO, 1942, p. 246).

Foi em 1816, com os tratados de amizade e comércio com a França, que começaram a chegar imigrantes franceses em território brasileiro para trabalhar em diversas funções, mas foram as modistas que ganharam destaque, afinal, a França ditava a moda e as elites brasileiras viam no afrancesamento o verdadeiro modelo de civilização. Foram as modistas que imortalizaram a Rua do Ouvidor (MENEZES, 2004).

Mme. Joséphine era notoriamente conhecida e se consolidou pelo passamento e a tesoura. Por seu prestígio era cobiçada pelas senhoras da corte, desde que tivessem maridos dispostos a pagar pela habilidade e fama da modista, conhecida por cobrar caro e desapiedadamente por seus cortes. O preço do vestido costumava ser marcado somente ao fim do trabalho, dependendo de suas inspirações (MACEDO, 2005).

O trabalho das francesas era especializado, representou o início e também o aperfeiçoamento do processo de mecanização do trabalho,

nem só os vestidos compunham a moda oferecida pelas francesas às suas clientes. [...] Lavadeiras e engomadeiras francesas também tinham clientela cativa. Mme Carron e Mme Joséphine eram especializadas na lavagem de roupas finas. Mme Lavoque lavava, tingia e consertava roupas. A reforma e a lavagem de chapéus ficavam a cargo de Mme Picard – uma das únicas a prestar tal serviço na cidade – e os chapéus de palha eram a especialidade da viúva Canard (MENEZES, 2007, meio digital).

Mas, segundo Macedo (2005), não houve modista que trabalhasse mais e ganhasse mais dinheiro do que Mme. Joséphine, considerada não apenas como uma intérprete da moda de Paris, mas a própria moda.

Para Menezes (2007), a moda parisiense que floresceu no Rio de Janeiro através destes trabalhadores, costureiras, alfaiates entre outros, permitiu que uma forma de viver fosse reinventada nos trópicos.

No romance, mesmo rica a modista continuou saudosa da França e decidiu retornar ao seu país, onde permaneceu triste e pobre até sua morte (MACEDO, 2005). O prestígio de ser uma ‘francesa’ parece ter lhe servido apenas em terras brasileiras.

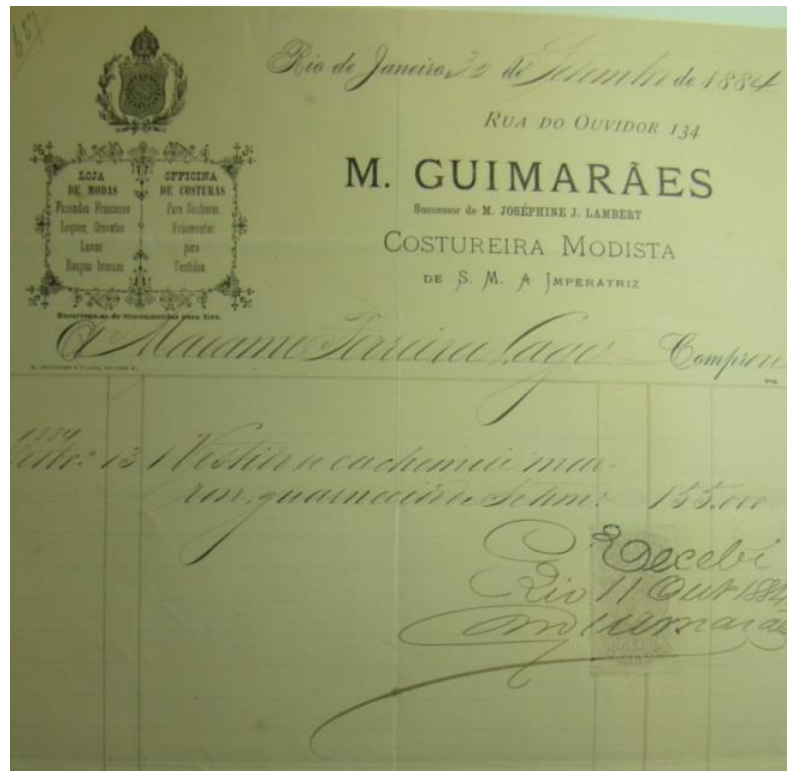
---

<sup>42</sup> Fluminense= natural do estado do Rio de Janeiro.

No entanto, a Imperatriz elegeu um sucessor para suas costuras, M. Guimarães, que manteve o nome e o reconhecimento de Mme. Josephine em suas notas.

Como comprova a fatura encontrada nos arquivos do MMP em uma aquisição de D. Maria Amália, Figura 85.

Figura 85- Nota da casa M. Guimarães onde se lê que era sucessor de Mme. Joséphine



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

#### 6.4.2 O vestido da Baronesa de Suruí

O conjunto de peças que pertenceram à Baronesa de Suruí, de acordo com o arrolamento de 1944, consta de um vestido (saia e blusa), um manto de seda verde com fios dourados e oito plumas brancas. Não tivemos acesso à cauda pela precariedade de seu estado de conservação e não vi registro da faixa mostrada na imagem da roupa exposta na sala Duque de Caxias.

No atual caderno planilha, consta de uma pelerine de renda, uma blusa-corpete (parte superior) e uma saia (parte inferior), cosidas em seda, cambraia de linho, tule, renda e bordada com fio metálico prateado, lantejoulas e com colchetes no acabamento. E uma cauda verde com bordados dourados. O museu também guarda oito plumas brancas pertencentes ao

conjunto mantidas junto às peças envoltas em papel de seda (alcalino e sem coloração) em caixa de polietileno.

A suspensão em cabides não é recomendada para peças históricas, pois geram uma tensão em tecidos e costuras, sobretudo quando são pesadamente decoradas. Por isso, são armazenadas em caixas.

A pelerine de renda que acompanha o conjunto pode ser vista na Figura 86.

Figura 86 - Pelerine de renda que acompanha o conjunto do traje da Baronesa de Suruí



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Na ficha classificatória o conjunto é identificado como saia, blusa e faixa para cintura, de uso pessoal, de meados no século XIX, em estilo clássico e de confecção artesanal, com as seguintes dimensões:

Saia: altura de 132 cm, largura 296 cm, cós 84 cm.

Faixa da cintura: comprimento 107 cm, largura 16 cm.

Barra interna: largura 23 cm.

Blusa: comprimento 38,5 cm, decote 111 cm, busto 96 cm e manga 14 cm.

Conhecer as dimensões de uma roupa histórica pode trazer evidências do tipo físico individual de quem a usou, assim como, das mudanças da moda. Como as roupas eram feitas sob medida, nota-se com mais precisão a mudança do padrão de corpo vigente no período, com uso de espartilhos e cintas para atingir o corpo exigido pela moda.

Nos arquivos do museu encontramos alguns dados do histórico do vestido da baronesa, incluindo uma avaliação de seu estado e restauro.

Na ficha catalográfica realizada em 15 de fevereiro de 2005, as peças estavam muito sujas e os bordados com fios de prata escurecidos. É possível identificar sinais de prata deixados pelo restaurador, na Figura 87.

Figura 87- Detalhe do bordado com indicação da prata deixada pelo restaurador



Fonte: DA AUTORA, 2014.

A saia encontrava-se mais deteriorada na área da cintura e o corpete na parte das costas, a renda dos ornamentos muito frágeis e havia manchas axilares nas cavidades da blusa.

Sobre a saia da baronesa, de cima para baixo, o primeiro bordado (na barra) repete os motivos florais bordados na manga.

Abaixo, outro bordado maior e mais espalhado, em folhas e flores em botão (tipo tulipa). Abaixo desse, bordado com folhas finas estilizadas. Bem próximo da bainha, barra fina bordada com linha geométrica. São quatro camadas de bordados como se pode observar nas Figuras 88 a 90.



Figura 88 – Visualização panorâmica da saia



Fonte: DA AUTORA, 2014.

FIGURAS 89 e 90 – Imagens da saia, camadas de bordados, bainha e barrado interno. Detalhe do abotoamento e pregas em uma lateral que ampliam o volume da saia



Fonte: DA AUTORA, 2014.

A Figura 91 mostra detalhe do bolso localizado no recorte da lateral direita da saia. Este bolso na linha da costura fica muito discreto, quase imperceptível.

Figura 91- Detalhe do bolso na lateral direita da saia seguindo a linha da costura e onde se vê o estado de conservação do tecido



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Os motivos do bordado da manga (Figura 92) repetem os da saia. Renda finíssima nas laterais da faixa.

Figura 92 - Pormenor do bordado de ramos de café aplicado e acabamento em renda da manga



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Entre os têxteis, a seda está entre os mais frágeis, sendo danificada, principalmente, pelos efeitos da luz. A deterioração se evidencia conforme o tecido se enfraquece e desbota,



podendo se romper e perder completamente a cor, o que nunca ocorre uniformemente (FRENCH; HEIBERGER; BALL, 2005).

É difícil afirmar categoricamente a cor do vestido por ser a seda de origem animal. As fibras na cor natural mudam a coloração devido à ação do tempo. De cor branca, por exemplo, se transforma em marfim. Supomos que seja branco pelas semelhanças entre outros trajes de corte.

Há ainda um corset de seda branca - cor que se supõe pelas evidências - hoje marfim, forro de seda do mesmo tom. Decote arredondado com faixa drapeada circundando-o e presa no ombro esquerdo por dois colchetes. Em cima dos ombros e na frente, detalhe em faixa estreita drapeada. Na parte superior do decote acabamento em renda drapeada e fita.

Como podemos ver na Figura 93, a pala é solta nas costas, presa somente até a altura dos ombros. Provavelmente, para possibilitar a passagem do corpo no ato de vestir, considerando a estrutura demasiadamente justa.

Figura 93 - Detalhe da pala e amarração nas costas do corset (ou espartilho)



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Figuras 94 e 95 - Corset frente e costas



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Na Figura 96, é onde se localiza uma inscrição em letras douradas indicando a procedência do atelier de Mme. Josephine.

Figura 96 - Interior do corset com indicação de procedência em letras douradas, um tanto apagadas pela sobreposição de gases usadas pelo restaurador



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Leia-se:

**Mme. J. I. Guimarães**  
**Costura e modista**  
**De S. M. Imperatriz**  
**134 Rua do Ouvidor 134**  
**Rio de Janeiro**

Figura 97 - Interior do corset em toda sua complexidade de recortes e canaletas, acima se vê o local da etiqueta mostrada na figura 96, uma faixa no interior da peça dando sustentação junto ao corpo



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Nos arquivos do MMP encontramos alguns dados do histórico do vestido da Baronesa de Suruí, incluindo uma avaliação de seu estado e restauro.

Na mesma ficha catalográfica realizada em 2005, consta que as peças estavam muito sujas e os bordados com fios de prata escurecidos. A saia encontrava-se mais deteriorada na área da cintura e o corpete na parte das costas, com a renda dos ornamentos muito frágeis. Havia manchas axilares.

O restauro foi realizado entre os anos de 2006 e 2007. Procederam a uma limpeza aquosa em mesa de saudação e houve remoção das sujidades com auxílio de bisturi. A fita foi substituída por uma nova fita de seda para sustentação da saia.

O vestido da Baronesa de Suruí hoje se mantém armazenado em armário na reserva técnica em uma caixa de polietileno envolto em papel especial de PH neutro. E aguarda recursos para uma nova restauração.

O acervo do **Museu Histórico Nacional** (MHN) mantém um traje de corte da Baronesa de Loreto, Argemira de Paranaguá Moniz, também dama da Princesa Isabel. O vestido da Baronesa de Loreto guarda muita semelhança com o da Baronesa de Suruí. Cosido em tafetá de seda branco, bordado com fios de prata com motivos fitomórficos e geométricos na barra da saia, a aplicação dos vestidos das duas baronesas são idênticos.

Consta também de corpete ajustado por barbatanas de baleia e terminando em ponta na frente. O decote em V é ornamentado externamente por faixa com quatro pregas. Neste, as mangas são franzidas e curtas. No outro, as mangas são bordadas.

Em ambos, o decote das costas é arredondado e o corpete é fechado por ilhoses com fitas para ajustá-lo.

Este modelo é bem característico da década de 1880, utilizado com espartilho e anquinha. Nas cerimônias de Corte eram usados com uma cauda ou sobre cauda longa. A cauda da roupa da Baronesa de Loreto é de chamalote de seda verde com bordados em fios de ouro (ARQUIVO MHN, meio digital).

É curioso notar que, apesar da distinção e exclusividade da modista Josephine, modelos tão semelhantes eram disseminados entre as damas da corte. A tradição, tão avessa à moda, parece ter encontrado formas de convivência tendo os símbolos imperiais projetados nas estruturas da moda vigente da época.

O traje da Baronesa de Loreto pode ser visto na Figura 98.

Figura 98 - Traje de corte da Baronesa de Loreno, século XIX, Brasil, c. de 1886, por Paulo Scheuenstuhl



Fonte: Arquivo digital do MHN. Disponível em: <  
<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Colecao%20de%20Indumentaria\Reserva%20Tecnica&pesq=Baronesa%20de%20Loreto>>. Acesso em: 4 maio 2014.



Além do vestido da Baronesa de Loreto, há um vestido igualmente semelhante que pertenceu à Marquesa de Santos e que hoje faz parte do acervo do **Museu Paulista** da Universidade de São Paulo<sup>43</sup>. Esses dois vestidos guardam semelhança com o vestido da Princesa Isabel (Figuras 99 e 100) exposto no Museu do Traje e do Têxtil - MTT, em 2012, no **Instituto Feminino**, em Salvador, na Bahia. Além da cor branca e da silhueta em comum, observamos os bordados de ramos de café em ouro e prata. Os ramos vegetais tanto do café como do tabaco simbolizavam duas riquezas do império. São encontrados também na Bandeira Imperial Brasileira<sup>44</sup>.

Figuras 99 e 100 - Traje Princesa Isabel, composto de spencer e saia, respectivamente



Fonte: ARQUIVO DIGITAL DO MUSEU IMPERIAL (MI), Petrópolis RJ.

Outra relação que podemos observar a partir dessas roupas é o contraste que se estabelecia entre os eventos íntimos e cerimoniais, importante de ser observado porque aí se instalam aspectos bem brasileiros, falam sobre nossas práticas vestimentares e sobre as nossas representações sociais.

Em uma roupa de ocasião formal os símbolos da pátria e da distinção que são exclusivamente brasileiros. Em outra, de evento íntimo e informal, uma roupa ao modo europeu, suas modas e, portanto, sem as referências das predileções de terras tropicais.

Nas Figuras 101 e 102, a atenção recai exatamente nesta diferença.

<sup>43</sup> PAULA, Teresa Christina Toledo de. **Tecidos no museu**: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. An. mus. paul. vol. 14. n. 2. São Paulo Jul/dez, 2006. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142006000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200008)>. Acesso em: 19 set. 2015.

<sup>44</sup> Disponível em:< <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/05/vestido-que-princesa-isabel-utilizou-para-assinar-lei-aurea-esta-na-bahia.html>>. Acesso: 12 jan. 2016.

Figura 101 - Princesa Isabel em traje de corte. O vestido em cauda para mulher correspondia ao uniforme militar masculino nas festas e cerimônias de corte



Fonte: BANCO DE DADOS DO PINTEREST. Disponível em: <  
<https://br.pinterest.com/pin/206250857912039693/>>. Acesso em 12 ago. 2016.

Na figura a seguir, uma imagem da Princesa Isabel e sua amiga Baronesa de Loreto em trajes informais.

Figura 102 - Fotografia mostrando a princesa Isabel de corpo inteiro, sentada, segurando um guarda-chuva, tendo, à sua direita, d. Maria José Velho de Avellar, baronesa de Muritiba, e à esquerda, d. Amanda Paranaguá Dória, baronesa de Loreto, durante a IV Exposição Hortícola e Agrícola de Petrópolis, realizada no Palácio de Cristal, em 1885



Fonte: ARQUIVO DIGITAL DO MUSEU IMPERIAL (MI), Petrópolis RJ.

As roupas cerimoniais são, geralmente, mais claras, o branco é expressão de luxo e feminilidade por toda parte. Todas as ousadias, na medida permitida no período, eram exploradas nestas ocasiões: o decote e os exageros dos detalhes, por exemplo. Já as roupas de uso cotidiano, em seus múltiplos eventos como o chá da tarde, eram sóbrias (muito mais sóbrias que o das europeias que tinham as cores das roupas bem variadas), sobretudo pelas cores escuras (preferencialmente a cor preta), justamente para fazer contraste com o colorido de outras etnias, que por aqui se desejava afastar das referências estéticas.

A parte estrutural das peças nos leva a pensar sobre a roupa na ausência do corpo. E, ao nos enredarmos cada vez mais pela moda, via certa vinculação com o universo feminino, será preciso entender a diferença entre roupa e moda, e o Sistema de Moda como manipulador de diferenças e hierarquias.

## **7 TRAMA HISTÓRICA QUE TECE ROUPAS**

Neste momento, se faz necessário conhecer o contexto das modas do século XIX, por ser o período de origem de várias peças da coleção do MMP. Época em que os brasileiros, desejosos de serem franceses, traem sua condição tropical no intuito de se modernizar.

O propósito também passa por dar maior entendimento sobre a descrição dos modelos das roupas do museu, dando um contexto a partir dos estilos que se seguiram. Foi subdividido conforme a clássica orientação dada à História da Moda, embora nossa abordagem seja crítica à forma linear de caracterizar o vestuário, propomos um modo didático que nos ajuda a pensar sobre essa linearidade e sobre os diferentes modos de registro.

No encontro de tempos e referências, elegemos o universo que preenche a roupa que encontramos no museu. Com sua função, representação e, sobretudo, os sentidos que ela evoca.

E, por esta via, como se deu a formação da elite carioca, a qual influencia a formação da elite juiz-forana. Este percurso histórico será efetivado através das modas e modismos do período, suas silhuetas e transformações.

As tramas das roupas revelam as aproximações e distinções dos conceitos que utilizaremos no que diz respeito à história da roupa e da moda. Nosso objetivo é procurar entender algumas diferenças, ou as pistas que nos levam a apontar tais diferenças, entre as roupas usadas na Europa e no Brasil. A busca é por informações novas, seriam detalhes sem grandes pretensões, mas que possam complementar um universo de informações pouco explorado, sem tradição de estudos no país.

Neste ponto, Juiz de Fora seria um cenário importante, como polo cultural do período e que abre espaço para o conhecimento de novos cenários históricos do Brasil, dando destaque ao indumento.

Mas, o que seria moda e como ela foi parar no museu?

### **7.1 DA ROUPA À MODA: CONCEITO E SISTEMA**

Conhecer o que é moda desde a etimologia ao conceito sociológico se faz importante porque não estamos falando só de roupa, que, como delineadora das modas, escapa à condição



de objeto<sup>45</sup> para se integrar a um sistema cultural e social, no contexto capitalista em que surge, construindo o Sistema de Moda que exercerá grande influência sobre as representações.

Denise Pollini (2007) destaca que o modo de vestir, em qualquer época, interessa mais pelos aspectos sociais e culturais do que propriamente pelas roupas.

Moda é um fenômeno social nascido na Europa ocidental, complexo, cambiável e abrange diferentes comportamentos sociais. Delimitar bem os parâmetros pelos quais vamos discutir este conceito se torna primordial por ser uma palavra ambígua e múltipla de sentidos, esta plurivocidade do termo moda confunde e até dilui fronteiras de significados, por isso, se não formos precisos em nossa abordagem a palavra é capaz de esvaziar-se.

Gillo Dorfles (1996, p.23), diz que a moda como aspecto antropológico surge quando a humanidade sai do estágio selvagem, no sentido usado por Lévi-Strauss, “no qual o enfeite, a tatuagem, a modificação artificial do corpo” tinha uma finalidade mágica ou higiênica e, portanto, funcional, para então utilizar a modificação corpórea por razão “estética e também de *status symbol*, de modificação psicológica e social”.

A palavra significaria modo ou maneira, conforme os dicionários, “mod” de *modus* vem do latim. Para Avelar (2011, p.26), o termo significa o que é feito ‘à maneira de’, “[...] de conhecimento de uma maioria, mas, ao mesmo tempo (e contraditoriamente), refere-se a algo específico, pois apresenta um referencial ainda não difundido amplamente”.

Suzana Avelar (2011) busca um entendimento sociológico do termo, neste sentido destaca que há dois aspectos em evidência, generalidade e especificidade, ou seja, a moda provoca uma dinâmica social de imitação e individualização sistematizada pela indústria, uma adaptação à sociedade de classe do capitalismo moderno conforme descrito por Simmel em 1904 (SIMMEL, 1971 apud AVELAR, 2011, p.26).

Como fenômeno social das sociedades individualistas, desponta na Idade Média, mas é no Renascimento que podemos dizer de seu surgimento para se legitimar definitivamente no século XIX.

Segundo a historiadora americana Sarah-Grace Heller (2007, p.46 apud GODARD, 2010, p.21), é na Primeira Modernidade, especificamente nas cortes de Borgonha (Itália), durante a Renascença que emerge o fenômeno Moda. No entanto, a historiadora Heller afirma que não há uma origem única para a moda e que a ideia de seu surgimento no Oeste da Europa se dá pela abundância de documentos relativos ao vestuário europeu da época.

---

<sup>45</sup> Podemos dizer da moda como uma peça de roupa, mas não é a única dimensão que pretendemos observar.

Vários teóricos estão de acordo com o fato de que a moda apareceu no cenário capitalista do século XIV, no qual emergiu uma nova classe social, a burguesia, que questionará a superioridade da aristocracia, mobilizando uma transformação regular das aparências para ostentação de riquezas, deixando a maioria da população excluída das primeiras experiências democráticas do vestuário.

No entanto, Lipovetsky (2007) observa que, mais do que pelas mudanças dos signos frívolos, o gosto pelas novidades, a rivalidade ou distinção, a moda representa uma importante ruptura, a descontinuidade da tradição, rompendo a lógica da permanência para o desdobramento de um novo elo social: a novidade como marca de excelência social.

A delimitação do século XIV como período histórico de nascimento da moda parece ser consensual entre teóricos como Gilda de Mello e Souza (1987) e Gilles Lipovetsky (2007), quando passa a atender a exigência estética dentro de um cenário de mudanças constantes no estilo do vestuário.

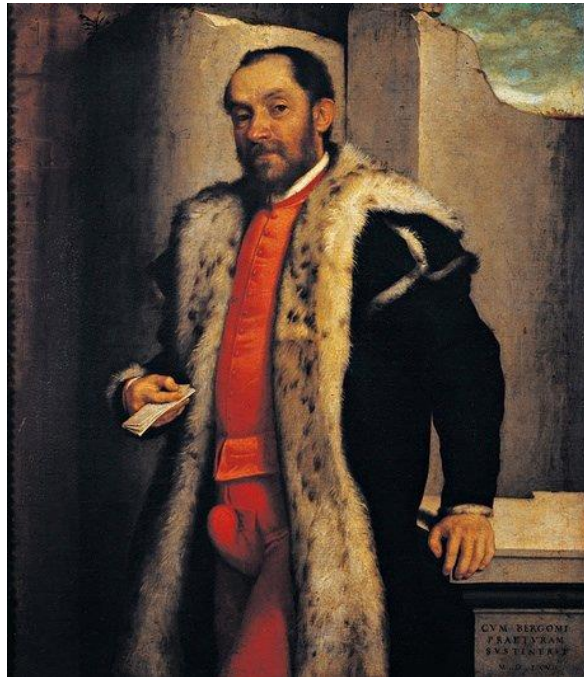
Destaca-se ainda o dimorfismo sexual da roupa (MONNEYRON, 2007), no qual a diferenciação estrutural do vestuário masculino e feminino seriam sintomas da estética da sedução, e desenham a sexualidade de forma radical. Este fenômeno é extremamente marcante no nascimento da moda e através dele podemos observar resistências e rupturas em relação aos papéis de gênero.

Antes do surgimento da moda a estrutura da roupa de homens e mulheres era a mesma, em forma de túnica, o que mudava eram os adereços e a forma de envolver o corpo.

No Renascimento (séc. XIV a séc. XVII), as roupas deixaram de ser mera distração da nobreza e passam a ser uma preocupação da burguesia. Roupas foram consideradas um investimento a partir daí, por isso se preocupavam com a conservação e o conserto. Para que o guarda-roupa se mantivesse extenso, os cortesãos as vendiam em lojas de segunda mão (COSGRAVE, 2012).

No século XIV, a roupa masculina tinha um aspecto exibicionista com cores vivas, em listras e quadrados, entre outras formas de aplicação de cores. A silhueta acentuava o físico, tornando ombros e tórax mais largos. Os casacos tinham enchimento de feno, sendo apertados na cintura para aumentar o contraste e obter o efeito desejado. As meias em lugar das calças tornaram o gancho um lugar de evidência, o *codpiece* era uma peça triangular que ornava a região da virilha e ressaltava a autoridade e a virilidade. O vestuário básico era composto por camisa, gibão, jaleca, *codpiece* e meias. Como complemento usavam boinas, máscaras, lenços, joias e elementos decorativos como tecidos de estilo golpeado (COSGRAVE, 2012).

Figura 103 - A aparência sexualizada no século XIV representada pelo retrato de Giovanni Battista Moroni, pintura de Antonio Navagero, c. 1565



Fonte: Disponível em: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/28/top-10-codpieces-in-art>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

Em relação ao vestuário feminino, usavam um traje longo com armação na saia e corpete que apresentava uma linha de cintura em V que apontava a região genital, mangas com fendas, decote quadrado, usavam, além disto, roupa de baixo branca que era revelada em algumas extremidades.

Ao final do século, a roupa ficou pesada e necessitavam de grande quantidade de tecidos. A silhueta ficou bem definida, volumosa na parte de baixo e busto reto. Alguns complementos que se destacaram no visual da época são as capas longas, a gola rufo que iluminava a face, dragonas, perucas adornadas com joias e as sobrancelhas depiladas.

Figura 104 - Casamento entre Maria de Médicis e Enrique IV da França, de Jacopo Chimenti, 1600. É possível observar na cena o antagonismo estrutural das roupas de homens e mulheres



Fonte: Disponível em: <<http://petronialocuta.blogspot.com.br/2013/04/breve-historia-del-vestido-de-novia.html>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

Para o filósofo Gilles Lipovetsky (2007, p.35), sempre houve sinais daquilo que identificamos como modas, variações de penteados entre outras modificações, mas apenas no limiar das sociedades modernas é que se instala como fenômeno em razão de duas lógicas: “a do efêmero e da fantasia estética”. A moda faz parte do mundo moderno, tendo o esteticismo como aquilo que oferta ao homem a autonomia sobre o parecer, este artificialismo estético é o dispositivo inédito instalado pelo Sistema de Moda.

Lipovetsky (2007, p.39), diz que a moda não foi o que permitiu exibir a posição, a classe, a nação, mas foi o “vetor de individualização narcísica”. Foi na propagação da difusão da moda – em que se fez déspota – que vemos romper o desejo dos indivíduos em assemelhar-se aos considerados superiores, na imitação dos nobres pelos burgueses, enriquecidos e à espreita dos sinais de respeitabilidade e promoção sociais. Esta confusão afrouxa as leis suntuárias, mas que permanecem para os indivíduos excluídos do meio rural, os artesãos e comerciantes. Deste modo, se por um lado a moda embaralhou as distinções sociais, do outro, requintou os modos de exibir as marcas do poder, da dominação e da alteridade social.

Desse momento em diante a história do vestuário irá tratar as mudanças provocadas pela moda por blocos temporais de acordo com os estilos artísticos numa sequência linearmente disposta da seguinte maneira, na continuidade ao Renascimento (fins do século XIV e início do século XVI), teríamos ainda o período Barroco (1580 a 1756) e Rococó (entre

início e fim do século XVIII), até chegarmos às modificações mais velozes do século XIX. Uma forma didática para observar algumas variações de estilo que predominaram em alguma instância e que foram impostas para as inovações estéticas pretendidas em diferentes momentos.

Dorfles (1996) também atribui à moda o caráter de depositária da base de toda valorização estética e crítica de períodos históricos, portanto, seria ela que condensa o gosto das épocas, produzindo rupturas e continuidades.

Embora a noção de linearidade não seja frutífera por pressupor uma evolução, o caráter coercitivo da moda delimitou certos contornos hegemônicos que são identificáveis.

## 7.2 A INDUMENTÁRIA DO SÉCULO XIX

O século XIX é marcado por modificações que, de algum modo, transformam o Sistema de Moda. Este período representa um modelo de diferenciação de classes que se transformará em uma moda de consumo devido ao aumento da produção e ao barateamento das roupas, possíveis a partir do impulso que ganha o mercado provocado pelos avanços tecnológicos (CRANE, 2006).

Para compreendermos o que se passa neste período é preciso nos guiar pelo curso de duas revoluções, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa e seus desdobramentos, que têm origem ainda no final do século XVIII, promovem mudanças e ao mesmo tempo são impulsionadas pelo desenvolvimento da ciência e da tecnologia.

Com a Revolução Industrial o maquinário mecânico acelerou e barateou a produção de tecidos colaborando para um aprimoramento dos têxteis, com destaque para a Inglaterra. Com o aumento da produção, o uso de tecidos se intensificou inclusive na decoração (PEZZOLO, 2007).

De acordo com Diana Crane (2006, p.24), antes da Revolução Industrial e da produção do vestuário confeccionado por máquinas, as roupas representavam um dos pertences mais valiosos de alguém. Pessoas pobres tinham um único conjunto e não tinham acesso a roupas novas, apenas vestiam roupas passadas de mão em mão. Pessoas ricas tinham as roupas como legado valioso e costumavam deixá-las para parentes e criados após sua morte. Tecidos eram bens tão caros que chegavam a valer como moeda de troca, sendo que as roupas se constituíam em bens materiais das famílias. Por exemplo, um terno de casamento devia ser adquirido para durar e servir para missas dominicais, casamentos e funerais. As jovens levavam anos adquirindo um enxoval que representava parte importante do que ela

contribuiria para o lar e os enxovais incluíam roupas, peças íntimas, roupas de cama, e estas peças eram construídas com caráter duradouro.

Junto à intensificação do consumo, a moda ocupou um espaço fundamental na vida feminina da época, movendo as ações, os desejos e as práticas de ocupação, nas quais gastavam muitas horas produzindo o enxoval, enquanto jovens à espera do casamento, preparando as roupas pessoais, de cama, mesa e banho. Era comum bordar as iniciais no nome nas peças em um enxoval que podia corresponder a 5% do dote. Além da quantidade de peças do enxoval, o seu valor variava conforme o material, rendas, peles e roupas íntimas delicadas (PERROT, 1991).

Um exemplo de como esta tradição se seguiu, e talvez esteja na raiz de algumas relações que ainda estabelecemos com as roupas, pois a observamos em diferentes épocas, seria a prática de guardar algumas peças têxteis como artigos de enxoval, roupas de ocasiões especiais como batismo e casamento.

A indumentária marcava claramente a posição social de cada indivíduo, seu gênero, a ocupação e até mesmo a região em que se vivia. À medida que o desenvolvimento industrial avança, as roupas são substituídas por uniformes e a identificação regional torna-se menos evidente (CRANE, 2006; COSGRAVE, 2012).

Ao final do século, as roupas vão se tornando mais baratas e mais acessíveis, sendo possível o consumo em larga escala. Os historiadores da indumentária parecem estar de acordo que o século XIX contribui para uma democratização da moda. No entanto, não teria gerado uma democracia indumentária de fato, mas “modificou profundamente o seu significado e a relação entre os sexos e os grupos sociais, criando novas desigualdades e novas hierarquias” (ROCHE, 2007, p. 74).

Ao longo do século XIX a moda ganha um ritmo cada vez mais veloz, tanto que a silhueta feminina muda consideravelmente, a cada 25 anos, em média. A aceleração das modas se observa através de quatro estilos estruturais, além das inúmeras variações de pequenos detalhes.

Em torno de 1809, a inspiração é a antiguidade clássica e as peças são confortáveis, silhueta I (longilínea). Por volta de 1830, o estilo é romântico, com mangas bufantes e com as mãos sempre cobertas, silhueta A (se abrindo na extremidade inferior). O período vitoriano se dá ao redor do ano de 1850 - com excessos e volumes em função da monarca inglesa, a rainha Vitória - silhueta ampulheta (com cintura marcada e ampliando ainda mais as extremidades superior e inferior). E, a partir de 1895, a Era Eduardiana (como chamam os ingleses, em alusão ao rei Edward VII) ou *Belle Époque* (como preferem os franceses), com formas

curvilíneas e saias em formas de sino, num período de influência do *Art Nouveau* e silhueta S (sinuosa, com volumes na região dos peitos e das ancas).

No século XIX prevalece a moda “inglesada”, e, neste período, o Brasil assistiu a muitas mudanças importantes como,

a Independência em 1822, o Primeiro Reinado e as revoluções regionais, as regências, a coroação de D. Pedro II em 1841, o Segundo Reinado, a abolição dos escravos em 1888, e enfim, a chegada da República em 1889 (RASPANTI, 2011, p. 217 ).

Prado e Braga (2011) lembram, no entanto, que o Brasil se demorava em assimilar as modas europeias. A aristocracia rural desejava se vestir à imagem e semelhança das elites europeias, especialmente a francesa. Após a independência, em 1822, a roupa continuou sendo forma de estratificação social, distinguindo claramente o grupo social a quem a roupa pertence.

Com a Proclamação da República a moda masculina passa por transformação importante: os ternos escuros e austeros que D. Pedro II usava são substituídos pelo paletó de casimira de cores claras. Esta mudança reflete a rejeição a tudo o que pode lembrar nosso passado imperial.

### **7.2.1 Sobre as modas do início do século XIX e seus anseios clássicos**

A Revolução Francesa, como exemplo de certa democratização do vestir, derrubou tradições. Em relação às roupas promove uma verdadeira revolução dos usos, mudando as referências da Moda, portanto, sua história.

Os súditos se tornam cidadãos da noite para o dia, então foi possível vestir-se sem que isso representasse a origem de uma pessoa, e vestir-se de luxo ou ornar-se vaidosamente passou a ser “associado ao regime deposto” (POLLINI, 2007, p.34), portanto, ficou decretada a liberdade individual de cada um para usar a roupa ou adorno de seu sexo que bem desejasse usar (MONNEYRON, 2007).

Como símbolo da Revolução, uma peça de roupa: o *cullote*.

Na comparação entre roupas e classes temos os *sans-cullotes*, representando uma camada da população composta de artesãos, aprendizes e proletários em oposição à aristocracia, eram os revolucionários que não usavam os calções (*cullotes*) ajustados ao joelho usados pelos aristocratas, os *con-cullotes*.

Os *con-cullotes* se vestiam de forma ostensiva e as mulheres usavam armações laterais enormes chamadas *paniers*, assim conhecidos por se assemelharem a cestos de pães.

Na Figura 105, uma gravura da época, é possível perceber a diferença entre as roupas usadas antes e depois da Revolução.

Figura 105 - Gravura da época que mostra a diferença de estilos antes (1778) e depois (1793) da Revolução Francesa. À esquerda o estilo Neoclássico e à direita, o modelo aristocrático usado antes da Revolução



Fonte: O GLOBO. Disponível em:< <http://oglobo.globo.com/blogs/lula/posts/2008/09/06/terno-executivo-mais-de-300-anos-de-historia-117250.asp>>. Acesso: 11 de abr. 2014.

Curiosamente, as referências de moda mudaram de forma singular no período da Revolução. Agora, a Inglaterra é fonte de inspiração, tendo a Grécia clássica como exemplo de ideal a ser seguido, por isso, o estilo é também conhecido como Neoclássico. No lugar das grandes armações, espartilhos e perucas, o gosto predominante é por vestidos leves, de decote quadrado e amplo, soltos e de cintura alta, feitos de tecidos como a cambraia e a musseline.

As roupas ganham maior discrição e simplicidade, porém “nunca as mulheres estiveram tão ricamente despidas” (BOLLON, 1993, p. 31).

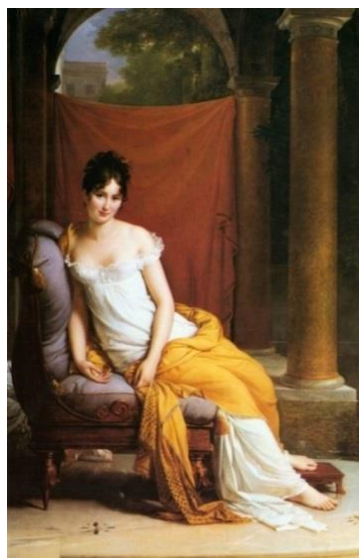
Josefina, esposa de Napoleão, representa bem o vestido de linhas fluidas. Daí o nome império. Quando imperador, Napoleão e Josefina “reviveram os trajes de corte, abolindo o igualitarismo na indumentária da época” (COSGRAVE, 2012, p.191), reintroduzindo o luxo nas roupas. Em 1815, tem fim o período napoleônico.

Josefina, maior referência da moda império, pode ser vista no álbum de personagens da nobreza e realeza da coleção de Alfredo Ferreira Lage. Conhecida como a embaixatriz da elegância e da distinção francesa, amante da moda, de joias e toda sorte de coisas de luxo.



A imagem de Josefina, na Figura 106, é um retrato pictórico, comum na época. Ao lado, na Figura 107, a pintura de François Gérard para mostrar toda a extensão do tipo de vestido em voga.

Figura 106 – Josephine. *Carte Cabinet*, por Charles Jacotin, Paris – França, c.1878 // Figura 107 - Madame Récamier de François Gérard, c. de 1802, óleo sobre tela, Museu Carnavalet, Paris



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. // Fonte: LAVER, 1989, p. 154.

No cenário brasileiro de 1808, as princesas portuguesas e a rainha D. Maria I chegam ao Brasil, mas não vestidas como as modas francesas da época, usavam saias rodadas que eram conhecidas como corolas, de acordo com o conservadorismo de Portugal. A corte portuguesa tinha fama de não ser das mais luxuosas ou elegantes, chegando ao Brasil endividada e abatida devido ao longo trajeto marítimo, mas, ainda assim, foram recebidos com festividades (RASPANTI, 2011). E, segundo Raspanti (2011, p. 210), Carlota Joaquina e as princesas ‘já chegaram lançando moda’, é que devido a uma epidemia de piolhos nos navios, “rasparam seus cabelos ou os cortaram bem curtos”, amarrando um turbante na cabeça. As mulheres no Brasil, “ávidas por novidades”, fizeram o mesmo.

Apesar do empobrecimento da corte, a vida social ganha nova atmosfera em que damas e cavalheiros do Rio de Janeiro encontram oportunidades de exibir seus pertences de distinção, como joias e tecidos finos. Além das missas de domingo, passaram a frequentar reuniões de Corte, bailes e espetáculos.

No Brasil do século XIX, com a abertura dos portos para os comerciantes estrangeiros, começaram a surgir inúmeros estabelecimentos comerciais para atender a “demanda de vaidade” (RASPANTI, 2011, 217), antes reprimida pelas limitações comerciais

impostas por Portugal. Agora, há oportunidade de ostentação para a aristocracia, e para negros e gente de cor, de trabalhar nos cuidados do vestuário em geral (cortar e costurar, bordar, fazer rendas de bilro, consertar vestimentas usadas etc.). Desta forma, participam da vida comercial constituindo uma nova vivência social.

No período colonial, a parcela da população brasileira que desejava ser reconhecida como nobre tentava reproduzir a nobreza europeia, para tal, não se misturavam com negros e índios da terra que eram chamados de “negros da terra”. O objetivo era se distinguir da “gentalha de cor” ou “gente de cor”, como se dizia na época. Com o tempo, o dinheiro e a posse de terras vieram a proporcionar certo “branqueamento social”, como o fato ficou conhecido, tendo estes se distanciado do estigma da cor. A indumentária também ajudava neste tipo de inserção social (RASPANTI, 2011, p.190).

Os relatos de viajantes estrangeiros criticavam bastante a sociedade local. E há descrições negativas sobre as preferências vestimentares dos brasileiros. Pois, o esforço de demarcar a posição social era demonstrado na aparência, decorrendo muitas vezes em exageros, “aos trajes das classes abastadas não faltava luxo, mas sutileza” (FEIJÃO, 2011, p.43).

Wanderley Pinho (1942) coletou alguns dados e testemunhos orais para descrever que, por volta de 1821-1822, a inglesa Maria Graham esteve na Bahia e não foi muito elogiosa sobre as senhoras que visitou:

Sem casacos nem corpetes ou echarpes, o que lhes dava um aspecto indecente e ainda mais desagradável por serem na sua maioria magras. Os cabelos mal penteados e embaraçados, quando não enrolados em papelotes completavam a aparência desleixada (PINHO, 1942, p.27).

Segundo os relatos de Maria Graham, não era possível distinguir as classes de senhoras que viu. Mas em ocasiões como festas as via vestidas à francesa, “*corset, fichu, garniture all was proper and even elegante*” (PINHO, 1942, p.27), e ainda se apresentavam com farta mostra de joias. Na visão da inglesa era inconcebível que uma dama não se comportasse na vida privada como na vida pública, chegando a ser satírica em seus comentários sobre as brasileiras “*she who would act as gentlewomen in public, must be one in private life*”<sup>46</sup>. Para os brasileiros, no entanto, importava a abertura para os salões da aristocracia, onde eram bem educados, cultos, amáveis e bem trajados à francesa.

---

<sup>46</sup> PINHO, Op. Cit.

### 7.2.2 O estilo romântico

No início do século XIX as ciências e as tecnologias tomam impulso com novas invenções como a fotografia (1826), a máquina de costura (1834), a lâmpada (1835), o telégrafo (1830), o telefone (1876) e tantas outras (CHALLONER, 2010; ORTIZ, 1991).

O romanticismo é o movimento cultural da moda e no estilo romântico os vestidos se modificam, são mais exuberantes e manifestam um aspecto de fantasia e delicadeza. Aos poucos, a roupa foi se encorpando e ganhando volumes, sobretudo nas barras dos vestidos mais enfeitadas e muitas anáguas para ampliar a saia. O que contrasta com a transparência do vestido império que não demorou em ser substituído pela saia mais ampla que comportava mais adornos, e, enfim, os contornos se moveram.

A cintura, que fora alta durante um quarto de século, voltou à posição normal e, quando isso acontece, ela inevitavelmente vai ficando mais fina. Em consequência, o espartilho voltou a ser parte essencial do guarda-roupa feminino, mesmo para as meninas (LAVÉ, 2008, p.162).

A amplitude da barra das saias aumenta com babados, e principalmente devido ao efeito de afunilamento da cintura. Para ampliar as saias usavam anáguas levemente acolchoadas ou bem engomadas que não chegavam ao tornozelo. As mangas eram enormes, conhecidas como mangas presunto<sup>47</sup>,

[...] mangas ‘presunto’ eram longas e extremamente largas no alto, mais estreitas do cotovelo para baixo e justas nos punhos. Essas mangas, bem como as mangas amplas e curtas dos vestidos de baile, conservavam sua largura total graças a armações de vime ou almofadas de penas (KÖHLER, 2005, p.521).

As modas variam sempre mais, a manga presunto aparece invertida por volta de 1835, ficando mais justa na parte de cima e mais larga na parte inferior. A moda romântica sofrerá maior mudança a partir de 1837, as mangas não serão tão amplas e as saias voltam a ser mais compridas (LAVÉ, 2008, p. 168). São inúmeras as pequenas modificações.

O vestido da Figura 108, em uma fotografia da coleção de Alfredo Lage, apresenta características do estilo romântico, como a pala em formato de pelerine, mangas sem exageros, acinturamento marcado e barras das saias compridas, decoradas com volumes de

---

<sup>47</sup> A moda dos trepa-moleques coincidiu com a dos vestidos chamados de mangas de presunto pela semelhança da forma, aliás exagerada, com a dos presuntos de Lamego, de modo que as senhoras ostentavam então pequenos e irregulares balões aerostáticos por mangas de vestido, e o mundo da lua por toucado (MACEDO, 2005).

babados. Acabamento em laços e cabelos com cachos que também dão o ar romântico ao estilo da senhora.

Figura 108 – Fotografia em preto e branco – Albumina (*carte de visite*), por Insley Pacheco, c 1860. Senhora não identificada



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

A pelerine era uma peça muito comum, como a que é usada pela senhora na Figura 108, e segundo James Laver (2008) trata-se de uma gola lisa que cobria os ombros. O historiador Carl Köhler (1996), também chamará o enfeite de *berthe*, peça que servia para dar nitidez à linha do ombro.

Entre 1830 a 1848, no reinado de Luís Felipe, último rei da França, o estilo foi mais despojado e era comum o uso de “*berthes* achatadas envolvendo os ombros” (BOUCHER, 2010, p. 343).

As *berthes* são um tipo de pelerines como mostra a Figura 109, no retrato da duquesa de Aumale que aparece vestida com corset, pala e pelerine em modelo semelhante ao que é encontrado no MMP, pertencente à Baronesa de Suruí. O corset ajustado e pontudo, a pala pregueada e a pelerine rendada que o cobre, e também a amplitude da saia são semelhantes estruturalmente.

A Baronesa de Suruí, na Figura 110, pode ser vista com uma roupa com a mesma estrutura. Não é possível determinar se parte da indumentária vista na imagem pode ser parte da que compõe a coleção do MMP, apenas que guarda semelhança estrutural. Talvez a cauda e o arranjo de cabeça com pluma branca sejam peças do MMP.

Figura 109 - Retrato de Marie Caroline Auguste de Bourbon (duquesa de Aumale) pintado por Franz Xaver Winterhalter, 1846// Figura 110: Baronesa de Suruí



Fonte: BOUCHER, 2010, p.345 // Fonte: BANCO DE DADOS DO PINTEREST. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pontescol/nobreza-brasileira-brazilian-nobility/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

Os vestidos de noite eram decotados e as mangas reduzidas e bordadas. Por isso, a diferença no estilo das pelerines da noite e do dia.

### 7.2.3 Enegrecimento e abafamento vitoriano da moda nos trópicos

Por volta de 1850 a moda se inspira no estilo da rainha Vitória (1819-1901) da Inglaterra, por isso o estilo do período é chamado vitoriano, cheio de detalhes como rendas, babados, laços, espartilhos, golas altas e cores escuras, ao gosto da soberana inglesa. A composição desta roupa incluía chemise (camisa branca usada como roupa íntima), combinações brancas, espartilho, vestes, luvas, grandes chapéus, xale, sombrinha e cabelos cacheados. Alison Lurie (1997) calcula que o total do conjunto poderia alcançar um peso aproximado entre cinco e quinze quilos de roupa.

Na Era Vitoriana (1837-1901), valorizava-se uma mulher que parecia pequena “talvez como referência à rainha Vitória que era de estatura pequena” (LAVÉ, 2008, p.

175), e é provável que tenham ampliado as roupas para causar o efeito de corpo pequeno. Ainda segundo Laver (2008), em períodos de maior abundância, as roupas ganham maior elaboração, e seria por esse motivo também que, nesta época, as saias ganharam volume, ficando mais rodadas com o efeito da crinolina, uma armação ou anágua de aros.

A crinolina foi uma moda adotada pela rainha Vitória. Originalmente, “era um saíote rígido feito de crina e linho (*crin* e *lin*, em francês)”, uma gaiola decorativa considerada libertadora dos movimentos, pois as mulheres sentavam sem amassar os vestidos de baile e produzia um andar gracioso por balançar a saia e propiciava um movimento mais livre para as pernas. A invenção foi patenteada pelo americano W.S. Thomas e passou a ser produzida por aros de aço flexível, um sucesso industrial que gerou muitos empregos (COX et al, 2013, p.26).

Laver (2008, p. 178) também considera a crinolina certo instrumento de liberação para as mulheres, afinal, elas se livraram de várias camadas de anáguas e podiam ter as pernas mais livres dentro da gaiola de aço. “As pernas ainda não podiam ser vistas, e, para o caso de um infortúnio, era costume usar pantalonas compridas de linho com renda na barra e às vezes chegando ao tornozelo.”

Laver (2008) faz alguns apontamentos em relação às crinolinas na metade do século XIX, identificado com o período de maior dominação masculina, e, por isso, a extrema diferenciação dos trajes entre os sexos, exagerada pelo efeito da saia abaloada. Para este autor, a saia armada tem forte relação simbólica com a época em que vigorou, e um de seus aspectos de maior destaque é o simbolismo da fertilidade sugerido pelo aumento dos quadris.

Esta armação também criava um suposto distanciamento das mulheres, tornando a aproximação difícil até para beijar a mão. O que seria, para Laver (2008, p. 184), um grande fingimento, pois, na verdade a saia servia como objeto de sedução, a crinolina, em constante agitação, “era como um balão cativo” que, ao balançar provocava certa projeção para cima, e a mostra dos tornozelos provocou o surgimento de uma nova moda: o uso de botas.

No Brasil, as saias rodadas com armações se chamavam saias balão.

São muitas as damas vestidas à moda vitoriana na coleção do MMP, nestas fotos podemos ver saias volumosas devido ao uso das crinolinas e, na Figura 113, a predileção por barras de saias decoradas.





Figura 111 - Senhora não identificada, *carte de visite*, Rio de Janeiro, por José Justiniano de Barros, 1860  
Fonte: ACERVO MMP.



Figura 112 - Senhora não identificada, *carte de visite*, Rio de Janeiro, por Revert H. Klumb, c.1860  
Fonte: ACERVO MMP.



Figura 113 - Senhora não identificada, *carte de visite*, por José Justiniano de Barros, s/d  
Fonte: ACERVO MMP.

Por volta de 1860, as crinolinas já não são totalmente circulares, elas começam a se deslocar para trás, deixando a frente mais reta, como se pode ver na saia da senhora na Figura 114.

Figura 114 - Senhora não identificada, *carte de visite*, por Revert H. Klumb, s/d.



Fonte: ACERVO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

A era vitoriana é marcada por um período de rigor e pode ser subdividido em duas fases, antes e depois da morte de seu primo e esposo, o príncipe Albert (1819-1861), conhecido por um espírito alegre e festivo que marcará o primeiro momento de seu reinado. O segundo momento é definido pelo luto da rainha e a consolidação da cor preta.

É o estilo vitoriano que dará o tom da moda da época de D. Pedro II (1825- 1891) no Brasil.

De acordo com Araújo (2012), alguns monarcas europeus e D. Pedro II, entre outros, com mentalidades já em contexto do século XX, promoviam uma imagem de informalidade e modernidade se vestindo como burgueses conforme princípios que têm origem na Revolução Francesa e nos ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade. A preferência será os trajes da aristocracia rural britânica, práticos e elegantes.



A predileção de D. Pedro II pela cor preta e por trajes informais, além de estratégia política, simbolizando sua aproximação com o povo, é um traço marcante de sua personalidade que, desta forma, se identificava com seus iguais, nobres europeus.

A adoção de roupas pretas, como caráter de seriedade dos costumes, foi uma forma dos burgueses demonstrarem que valores como trabalho e riqueza caminham juntos, ao contrário da aristocracia que se mantinha na ociosidade. O padrão de moda masculina traça nas vestimentas pretas valores e mentalidades pós-revolucionárias que está além do gosto individual, o preto contrapõe-se às cores alegres das roupas aristocráticas antes da Revolução. O padrão diferenciado das roupas sinaliza estruturas políticas que se pretendem distintas e uma ética fundamentada em força de vontade, renúncia e austeridade (ORTIZ, 1991, p.149).

Harvey (2003) lembra que, se considerarmos as representações da cor negra (cor da perda, da negação, da anulação de si), este costume representava as pesadas responsabilidades masculinas, sobretudo na era do desenvolvimento industrial, em que a figura paterna se ausentou de casa. É a vida social da época que forçava atribuições específicas, pois as identidades sexuais são tipicamente orquestradas pela representação, elas fariam de homens e mulheres o que são.

Conforme a pesquisa de Araújo (2012, p. 37), após se encontrar pela primeira vez com a rainha Vitória, em 4 de julho de 1871 no castelo de Windsor, D. Pedro buscou os serviços da alfaiataria masculina Henry Poole, que também “vestia outras personalidades do Segundo Reinado, como Joaquim Nabuco e o Barão de Rio Branco”. Henry Poole foi, desde então, o fornecedor da Casa Imperial brasileira.

Há todo um simbolismo em torno das roupas de Dom Pedro II, “as roupas que vestia eram talvez o principal recurso de que ele se valia para promover publicamente a imagem de um imperador sem afetação”, uma leitura da indumentária anuncia antes de proferir qualquer palavra à nação, seus projetos, afiliações e ambições. O problema seria se os súditos queriam ou não vê-lo despido da indumentária que distinguia o homem comum e o elevava à condição de nobreza (ARAÚJO, 2012, p.35). Mesmo porque, no Brasil, parte da nobreza e ricos cafeicultores gastavam fortunas com roupas e acessórios (MONTELEONE, 2013).

A aristocracia, no entanto, gradualmente vinha adotando o uniforme da burguesia, casacas e sobrecasacas pretas ganhavam assim uma aura de respeitabilidade,

Dom Pedro parece ter se dado conta, na Segunda metade do século XIX, que insígnias e condecorações, fardas e uniformes se tornavam cada vez menos representativos da ‘respeitabilidade’ das pessoas. Ao invés de demarcar posições hierárquicas no seio da sociedade, as roupas masculinas tendiam agora a acentuar a

aparência de ‘igualdade’ vigente entre os homens da era vitoriana (ARAÚJO, 2012, p.85).

No entanto, Dom Pedro II também costumava “negligenciar as regras de etiquetas e protocolos da era vitoriana”, sendo um tanto escandaloso aos olhos das cortes europeias, deslizes que lhe dão uma imagem de excêntrico, menos do que de um homem vitoriano (ARAÚJO, 2012, p.38).

O Brasil, que havia sido forjado em cor, nas chitas, nas flores dos cabelos das moças, nas fitas que os homens usavam nos chapéus, nas peças que vinham do Oriente, em contato com a nova Europa, aos poucos foi se acinzentando. Muitas indagações surgiram sobre a abundância do preto das coisas e do vestuário, seria “uma depressão dos sentidos sob o industrialismo capitalista?” (FREYRE, 2004, p. 433).

A sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegrecem nossa vida quase de repente; fizeram do vestuário, nas cidades do Império, quase um luto fechado. Esse período de europeização da nossa paisagem pelo preto e pelo cinzento – cores civilizadas, urbanas, burguesas, em oposição às rústicas, às orientais, às africanas, às plebeias [...]. O segundo imperador do Brasil, ainda menino de quinze anos, já vestia e pensava como velho; aos vinte e poucos era o monarca ‘mais triste do mundo’, na opinião de um viajante europeu. Parece que só se sentia bem dentro de seu *croisé* e sua cartola preta; e mal, ridículo, desajeitado, sob o pano de tucano, o manto de rei, a coroa de imperador. Só se sentia bem-vestido à europeia; e de acordo com a civilização nova da Europa: a industrial, a inglesa, a francesa, a cinzenta [...] (FREYRE, 2004, p. 433, grifo do autor).

Por longo tempo, o Brasil importou artigos de moda da França e da Inglaterra, principalmente. Enxovais inteiros, adornos, cores, espartilhos e até o penteado. Modas que corresponderiam a climas frios que, segundo Gilberto Freyre (2009, p.175) eram, além de extravagantes, “anti-higiênicas, antiecológicas, antitropicais”. Podia ser comum ver senhoras no Rio de Janeiro usando capas de peles e luvas. Eram considerados esquisitos os que ousavam reagir ao imperialismo cultural que predominava.

Esta substituição de cores e panos em um país tropical trouxe consequências para a saúde - de acordo com alguns médicos da época – pois, o luto e a cor preta acompanharam muitos enterros com o aumento dos casos de tuberculose e alguns atribuíram a tísica que crescia entre os brasileiros aos novos hábitos de alimentação e da higiene do vestir. O médico Joaquim de Aquino Fonseca, em 1849, levantou sua voz:

Outrora os vestuários eram ligeiros e feitos com amplidão; e isto estava inteiramente em harmonia com o clima quente da cidade, e facilitava não só os movimentos respiratórios, e por consequência a hematose, como vedava que se estabelecesse a transpiração, evitando por este modo que qualquer viração, tão frequente aqui, desse

causa a sua supressão, donde resultam males incontestáveis; mas as modas francesas, trazendo a necessidade de arrocho, para que se possa corrigir as formas irregulares de certos indivíduos ou fazer sobressair as regulares, embaraçam o jogo respiratório das costelas e diafragmas, e influem sobre a hematose; e os panos espessos de lã, reduzindo os vestuários a verdadeiras estufas, tornam os homens sempre dispostos a contrair afecções do sistema respiratório [...] (FREYRE, 2004, p. 435).

Mas, se os panos que chegavam eram felpudos, grossos, quentíssimos e ainda assim usados sob o sol, atendiam perfeitamente aos interesses capitalistas do industrialismo que irá uniformizar as roupas e os costumes atendendo à ânsia do imperialismo colonialista, mesmo entre as populações tropicais<sup>48</sup>.

Entre as modas femininas se destaca o espartilho, uma peça muito em evidência no período, o nome espartilho corresponde ao *corset*, em francês, e em português vem de espartilhar, sinônimo de arrochar ou apertar.

Os espartilhos tomam o corpo da brasileira em meados do século XIX, um verdadeiro martírio. Possuir e ostentar a cintura fina podia ser algo garantido pelo colete estreito. Alguns anúncios prometiam menos sofrimento para alcançar a estreiteza da cintura: “Aperta sem oprimir sua flexibilidade”, embora os médicos alertassem para a falta de vigor, a deformação do corpo e até como causa da tuberculose em função da compressão do tórax e das restrições físicas da mulher (FREYRE, 2004, p. 220).

Outra forma da moda são as ancas, ao redor de 1868, a armação das saias, que tinham se deslocado totalmente para trás (meia-crinolina), foi se tornando um amontoado de tecidos jogados para a parte traseira em pregas generosas, terminando em cauda sanfonada. Com o tempo, a crinolina foi substituída por uma anquinha. O objetivo foi equilibrar com o busto e o caimento posterior da saia, mudar sua forma e manter os gastos com tecidos que se aglomeravam na parte posterior, alcançando movimento. Mesmo com o apelo erótico, a peça teve rápida ascensão (e queda).

Na década de 1870, houve uma moda volumosa e luxuosa que, provavelmente se relacione com a invenção da máquina de costura e tintas à base de anilina (tornando as cores mais vibrantes). Esta moda variou e aumentou muito os recortes e as composições. Laver (2008), apresenta a descrição desta moda feita pela escritora de uma revista da época, a *The Young Englishwoman* (1876):

Agora é impossível descrever vestidos com exatidão: as saias são drapeadas tão misteriosamente, o arranjo dos adornos é geralmente de um só lado, as armações concebidas de maneira tão curiosa que, se eu estudar qualquer toailete até durante um

---

<sup>48</sup> Op. Cit.

quarto de hora, a tarefa de descrever o conjunto se revela impossível (LAVÉR, 2008, p. 191).

Esta descrição nos remete ao modelo usado por D. Thereza Cristina (1822- 1889) com muitas pregas, drapeados e outros ornamentos, a saia é reta na parte frontal e o planejamento é maior na parte traseira incluindo uma cauda na base do vestido de matiz escura (Figura 115).

Figura 115 – D. Thereza Christina, Imperatriz Consorte do Brasil, fotografia em preto e branco (*cabinet sinze*), por Insley Pacheco, Rio de Janeiro, em 31 de agosto de 1875



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

A família real brasileira era constantemente ridicularizada por usarem roupas de aspecto simples e julgados como desleixados tanto com a aparência quanto pela manutenção dos palácios. Particularmente, quanto a D. Thereza Christina, era constantemente citada em jornais por sua simplicidade em trajes e adornos, zombada pela mídia por parecer uma senhora de classe média. A família real jamais censurou tais comentários, que compreendia críticas às joias que diziam serem falsas<sup>49</sup>. A preferência dos monarcas era pela discrição, só usavam joias de cunho pessoal e não usavam as joias da coroa por considerarem este uso

---

<sup>49</sup> Em 2013, pesquisadores brasileiros da Universidade de São Paulo - USP desmentiram vários mitos sobre a família real e provaram que as joias pessoais que usavam eram verdadeiras.

como algo arrogante em relação ao povo e desconfortável por serem adornos grandes. Após o Golpe de 1889 as joias imperiais foram totalmente saqueadas pelos militares<sup>50</sup>.

Por volta 1880, surge um tipo mais exagerado de anquinhas, com almofadas de enchimento de palha ou meios-aros que diversificam a estrutura que será sempre enfeitada com rendas, fitas e franjas. No entanto, na metade do século, sufragistas irão questionar o peso suportado pela cintura, e, junto ao direito de voto, o direito a roupas mais adequadas entra no debate (COX et al, 2013).

A cintura fina também ampliava o efeito das saliências das ancas.

Na Figura 116, nota-se como o volume traseiro era disposto ao corpo segundo as referências europeias de moda, a figura também nos ajuda a observar a diferença entre os volumes da saia de D. Thereza Christina, ambas de 1875.

Figura 116 - Ilustração de moda de 1875



Fonte: BANCO DE DADOS DO PINTEREST. Disponível em:  
< <https://br.pinterest.com/pin/405253666453929301/>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

Enquanto no Brasil reinavam as cores escuras e maior simplicidade, na Europa, a sofisticação e o luxo incorporam todas as cores nos traços da Alta Costura.

---

<sup>50</sup> Fonte: Acervo Museu Imperial de Petrópolis RJ.

### 7.3 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A ALTA COSTURA

Na metade inicial do século XIX surgiram as primeiras obras técnicas do vestuário, os livros de corte e costura se multiplicam e surgem escolas de alfaiates e sapateiros (BOUCHER, 2010). Como também, um novo modo de produção de roupas: A Alta Costura, que representará a forma hegemônica da moda até meados do século XX.

As roupas de cavalheiro eram confeccionadas por alfaiates e as femininas por *couturières* (costureiras). O termo *couturier* (costureiro) foi inventado pelo estilista Charles Frederick Worth (1825 -1895). Ele deu início a novas práticas de comercialização como a de criar novos modelos apresentados em salões de luxo para os clientes a serem executados após a escolha. Para tal, usou pela primeira vez modelos de carne e osso, jovens que eram chamadas de sócias.

As roupas passaram a apresentar uma etiqueta com o nome da casa do criador, assim, o luxo passou a ser associado a um nome de prestígio. Agora, o costureiro não é mais um simples artesão, mas criador e tem a notoriedade de um artista.

O produto de luxo personalizou-se, daí em diante traz o nome do costureiro ou de uma grande casa e não mais a do alto hierarca ou de um lugar geográfico. Não é mais a riqueza do material que constitui o luxo, mas a aura do nome e renome das grandes casas, o prestígio da grife, a magia da marca (LIPOVETSKY, ROUX, 2012).

O nascimento da Alta Costura se deu pela democratização do consumismo burguês, transformando a arte da costura em uma indústria internacional – a indústria de criação. Segundo Lipovetsky (2007), a Alta Costura é uma organização burocrática que emprega o mecanismo da sedução como nova lógica de poder, ao invés da coação disciplinar.

Worth, o grande nome da Alta Costura, trabalhou com tecidos desde muito jovem, tendo profundo conhecimento sobre têxteis e inspiração em trajes antigos, visitava muitas exposições para estudar retratos históricos. Sua ascensão como designer coincidiu com o estabelecimento do Segundo Império na França, com Napoleão III e numerosas ocasiões de estado que demandavam artigos de luxo, incluindo têxteis e vestidos elegantes (KRICK, 2004).

A esposa de Napoleão III, a imperatriz Eugénie (1826-1920), definia os gostos e o estilo da corte. Como apadrinhado da imperatriz, Worth se tornou o costureiro mais popular a partir de 1860.

James Laver (2008) atribui à Imperatriz Eugênia, na Figura 117 (em retrato pictórico), o título de rainha da crinolina, símbolo da abundância material e extravagância.

Figura 117 - Eugénie de Montijo, Imperatriz da França, *carte de visite*, Paris, por Neurdein, c. 1870



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Com a fama de costureiro da realeza, Worth alcançou uma notoriedade tal que se tornou capaz de ditar suas próprias regras de gosto e dominar a moda parisiense. Embora Worth não fosse o primeiro ou único designer a organizar as suas empresas desta forma, a sua autopromoção agressiva lhe rendeu os títulos de ‘Pai da Alta Costura’ e de ‘O primeiro costureiro’. Na década de 1870, o nome de Worth apareceu com frequência em revistas de moda, espalhando sua fama para além do círculo das mulheres da corte (KRICK, 2004).

O historiador francês Hippolyte Taine (apud LAVER, 2008, p. 186), descreveu uma cena que ilustra como seria Worth atendendo as mulheres desejosas de seus modelos:

- Ande! Vire! Muito bem! Volte dentro de uma semana e prepararei uma toailete que lhe cairá bem.
- Não são elas que escolhem, é ele. Elas já se dão por satisfeitas deixando-o escolher e, até para isso, precisam de uma apresentação. Mme. B., uma personalidade do *Beau Monde* e muito elegante, foi vê-lo no mês passado para encomendar um vestido.
- Madame – disse ele -, quem a apresentou?
- Não compreendo.
- Temo que a senhora deva ser apresentada por alguém para que eu a vista. Ela foi embora sufocada de cólera. Mas outras ficaram, dizendo:
- Não me importo que ele seja mal-educado, desde que me vista.

Worth havia criado uma nova maneira de lidar com a clientela, quando o profissional responsável pela execução das roupas passou a realizar seu trabalho segundo sua própria concepção de elegância sem a submissão ao gosto do cliente (POLLINI, 2007).

E muitos de seus clientes viajaram para Paris para comprar guarda-roupas inteiros da Casa de Worth (*The House of Worth*). Para a mulher rica, um guarda-roupa completo consistiria em manhã, tarde e vestidos de noite, e itens luxuosos de despir, tais como vestidos e camisolas de chá, que só eram usadas na privacidade do lar (KRICK, 2004). Mesmo no Brasil, a reputação da *Maison Worth* ganhou as predileções das senhoras ricas.

Com o seu talento para o design e promoção, Charles Frederick Worth transformou a sua casa em um grande negócio durante o último quarto do século XIX. Seus filhos, Gaston-Lucien (1853-1924) e Jean-Philippe (1856-1926), assumiram os negócios do pai após a sua morte, em 1895, e conseguiram manter seu alto padrão de produção e criação. Os projetos de Jean-Philippe, em particular, seguiram a estética de seu pai, com o uso de tecidos dramáticos e enfeites luxuosos. A casa prosperou durante a posse dos filhos até a década de 1920, mas essa grande dinastia da moda somente chegou ao fim em 1952, quando o bisneto de Worth, Jean-Charles (1881-1962), se aposentou do negócio da família (KRICK, 2004, tradução nossa).

A Alta Costura deu início a uma fase conhecida como ‘os cem anos da moda’, que se configura pela maneira como a moda conduzirá de forma coercitiva o modo das pessoas se vestirem, mas por uma nova lógica, a do desejo. É neste contexto que se desenvolve uma moda caracterizada pela bipolaridade de seus modos de produção, de um lado personalizada (Alta Costura), e, de outra forma, serial (*prêt-à-porter* ou roupa pronta para vestir). Estes dois processos fazem parte do Sistema de Moda da modernidade e da Cultura de moda. Os dois caminhos representam produtos que irão do luxo da Alta Costura ao semi-luxo, através de organizações intermediárias - a média e a baixa costura - que anos mais tarde se transformarão em outro sistema de produção e consumo, no *prêt-à-porter* (LIPOVETSKY, 2007).

Antes, o século XIX ainda produzirá transformações importantes que se estenderão até o século XX.

#### 7.4 A ROUPA ENTRE OS SÉCULOS XIX - XX: CIVILIZAÇÃO, REMINISCÊNCIAS E RESISTÊNCIAS

Na passagem entre os séculos XIX e XX podemos observar, ao menos, três movimentos complexos que configuram os modos de vestir e apontam como os gostos foram



sendo constituídos no Brasil, vale considerar que entre as distâncias e as realidades regionais desse país continental se produzirão inúmeras variações nos modos de vestir e que não é possível separar nenhum destes movimentos, pois se processam na mistura de influências, na rede de acontecimentos que se estabelecem em trocas sociais e culturais contínuas.

Levamos em conta o modelo europeu e os anseios civilizatórios que se relacionam, por sua vez, com os avanços do capitalismo e as opções comerciais que circulavam localmente. Em outro ponto de vista, consideramos as reminiscências, em referência aos costumes que haviam se estabelecido por aqui antes da Abertura dos Portos, em 1808, com a chegada da família real. Finalmente, as forças resistentes que despontaram no século XIX, tipos que desafiavam o modelo patriarcal, como o dandismo que faz do celibato um modo de contrariar a moral burguesa. Ou as mulheres que contradizem os signos de gênero e usam elementos masculinos em suas roupas<sup>51</sup>. E, porque não lembrar o matuto, aquele que não dispõe das vestes enegrecidas da burguesia e conserva em suas roupas a lógica da tropicalidade na palha, no algodão e nas cores claras.

Contextualizando, as últimas décadas do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, em 1914, foi um período de efervescência cultural que transformou o cotidiano das pessoas, especialmente na vida urbana: cabarés, canção, cinema, entre outras novidades que despontavam na cidade de Paris e se espalhavam pelo mundo. O clima de alegria era consequência das novas invenções (avião, telefone...) e de paz mundial, por isso, a fase foi chamada de *Bela Époque* ou *Era de Ouro*, na qual se projetam os ideais da modernidade.

A maior referência da modernidade foi a França, por isso esse país ganhou espaço privilegiado em nossa trajetória. Apesar de que nações como Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha fossem também desenvolvidas - como poucos países no século XIX - é a França que se destaca como berço cultural, é lá que tudo começa. Paris é a capital da “civilização”, a referência obrigatória das sociedades latino-americanas para seguirem uma nova ordem planetária, “a modernidade não conhece fronteiras ou nacionalidades” (ORTIZ, 1991, p.266).

Com a europeização e a sofisticação da vida burguesa o corpo humano se alterou, assim como os móveis e todas as coisas. A moda, como é sempre o reflexo da época, fez da mulher um modelo que atendia aos anseios masculinos, era o tipo de aparência “[...] madura,

---

<sup>51</sup> Apesar de a mulher colonial ter um modelo de vida limitado e confinado, normatizado pela santidade e maternidade (catequisados pela igreja), estudos apontam que algumas mulheres tinham um poder informal que desafiava a sociedade patriarcal, mas não encontrei nenhum fato que tivesse relação com o modo de vestir, a não ser, mulheres de elite que tinham acesso à moda europeia e que adotaram algum vestido no estilo inglês, por exemplo. O que pode ser considerado mais uma adaptação do que uma afronta às convenções vestimentares coloniais, mas que, provavelmente, não deixou de incomodar e desafiar as regras do vestir das mulheres.

fria, dominadora, com o busto pesado [...]” (LAVÉR, 2008, p.213), em contradição ao seu papel social.

Não podemos esquecer de que não só os brasileiros seguiam as modas francesas, como todo o mundo ocidental. O costume de copiar as modas francesas foi um costume trazido pelos lusitanos (RASPANTI, 2011), mas desde o período da corte de Luís XIV a moda francesa se esforçou por influenciar o mundo e vender seus produtos.

O tipo europeu civilizado era copiado e o observamos via a cintura fina e a precisão estética dos bordados da Alta Costura, ou na exuberância da postura de mulheres como a condessa de Greffulhe (1860- 1952).

O contrato vestimentar garantia participação na alta sociedade, mas uma francesa, a condessa de Greffulhe não seguia códigos, ela os estabelecia, seu estilo pessoal e audacioso fazia com que os costureiros disputassem as tesouras para executar suas roupas. Os vestidos da condessa serão parâmetros para estabelecermos as distâncias dos gostos vestimentares aqui no Brasil.

Elisabeth de Caraman-Chimay, a Condessa de Greffulhe (Figura 118), considerada uma das mulheres mais belas de toda Paris da *Belle Époque*, fascinou artistas e pessoas importantes, como Marcel Proust e Robert de Montesquiou (STEELE, 2015, p. 61).

Figura 118 – Retrato da Condessa de Greffulhe com vestido de Worth, em 1896, por Paul Nadar



Fonte: PARIS MUSÉES, 2015, p. 4 (catálogo de exposição).

A aparência de uma aristocrata parisiense que faz do vestir seu modo de viver e, se nota em seu retrato com sua postura, considerada por muitos de sua época como de uma elegância incomparável.

Robert de Montesquiou (1855-1921), dândi<sup>52</sup> célebre, elegante e excêntrico, exerceu profunda influência sobre os vestidos da condessa. Os dois davam importância considerável à moda, como uma disciplina artística. Assim como os demais dândis dos tempos modernos, se serviu da arte vestimentar por acreditar em um novo gênero de distinção aristocrática dentro do mundo pós-revolucionário. Considerava a si mesmo um membro de uma elite excepcional, sempre obcecado pelos detalhes vestimentares. A condessa, por sua excentricidade, se considerava a versão feminina de Montesquiou, e entre as cartas que compartilhavam, encontra-se registros de como compreendiam a importância da moda para o psiquismo. Nas palavras de Montesquiou:

*Je ne crois pas qu'il y ai tau monde de jouissance comparable à celle d'une femme qui se sent l'objet de tous les regards, lui communiquant de l'allégresse et l'énergie. C'est un sentiment composé d'un trop-plein de vie et de joie, d'orgueil, d'enivrement, de générosité, de domination, de royauté offert et dédaignée. Seuls, les grands poètes, les grands capitaines, les grands orateurs doivent éprouver de ces sensations, le jour où leur talent et leur bravoure se voient acclamés en manifestations éclatantes* (STEELE, 2015, p.64).

No Brasil, pelas roupas encontradas, observamos significativa diferença em nossas damas. E, em relatos de estrangeiros, os brasileiros eram comumente descritos como desleixados ou exóticos, principalmente no modo de ficar em casa: descalços ou de chinelão e com camisolão, bem à vontade. A realidade privada se contrasta, porém, nos bailes, nos quais as brasileiras se esmeravam em perfeita aparência europeia, a não ser por alguma observação por parte dos estrangeiros pelo modo de requebrar o corpo.

Após três séculos de separação da Europa não ibérica, e, misturados entre diferentes etnias, os elementos nativos adquiriram qualidades e condições de vida exótica para a ótica europeia. Assim, o século XIX, industrial, comercial, de burguesia em ascensão, representou uma reconquista pelos europeus através de uma imitação imposta de forma veloz, mudando valores, atitudes e padrões. No entanto, houve resistências, as quais Gilberto Freyre (2004) separou em duas categorias: as de ordem natural e as de ordem cultural, que irão operar em

---

<sup>52</sup> Dândi é um estilo que surgiu no início do século XIX e se estabelece como um modo diferente de ser que se torna a referência de moda masculina. Uma dinâmica na qual o burguês se torna capaz de sobrepujar as referências estéticas da aristocracia. Os dândis foram intelectuais, filósofos, escritores e entendiam a vida como uma obra de arte, em consequente, vestir era uma obra de arte.

parceria moderando a reeuropeização e conservando suas cores e os traços que atuarão como resistência antieuropeia.

Com a chegada de produtos europeus, a importação de artigos do Oriente rapidamente perdeu terreno e provocou um encantamento por tudo que chegava de Paris. Arrebatados pelas maravilhas dos brilhos, muitas vezes falsos, os brasileiros não consideravam a pouca qualidade de artigos vendidos a preços altos por aqui, caindo na charlatanice do europeu (FREYRE, 2004).

O brasileiro passou a acreditar que tudo o que vinha da Europa era luxuoso e *chic*. Desta forma, empalideceram os elementos asiáticos, africanos, indígenas e ciganos. As cores vistosas foram se apagando nos tapetes e cortinas, nas liteiras e nas roupas, xales e ponchos, chinelas e até nas flores que as moças espetavam nos cabelos. Ridicularizando as cores inferiorizavam tudo o que era mestiço, inclusive a elegância local. A mulher de carnes fofas e moles do ideal oriental, que fora criada aqui no patriarcado profundo, entra em conflito com o tipo burguês europeu de mulheres enxutas e magras que precisam de artifícios como saias balão e anquinhas para lhes dar as formas mais redondas e femininas<sup>53</sup>.

Diferenças das modas na Europa e no Brasil são apontadas por autores como Andrade (2008), Araújo (2012), Feijão (2011) e Freyre (2004; 2009) que observam nossas adaptações, sobretudo as que se dão em decorrência do clima, afinal, as modas estrangeiras não foram adotadas no Brasil sem provocar desconforto e algumas consequências.

Aqui, os corpos que não correspondiam às formas das modas de Paris e Londres se adaptavam com grandes esforços: são unguentos e demais cosméticos para as brotoejas, assaduras e irritações da pele, usados sem moderação pelas pessoas sofisticadas que vestiam diversos panos, meias, chapéus, luvas e até peles sob o sol do hemisfério Sul (FREYRE, 2004).

No Brasil até mesmo as crianças sofriam com as imposições da moda. A sobriedade das roupas das crianças brasileiras se nota na Figura 119.

---

<sup>53</sup> Op. Cit.

Figura 119 – *Carte de visite*, Rio de Janeiro, por Insley Pacheco, s/d



Fonte: ACERVO MUCEU MARIANO PROCÓPIO.

As meninas se vestiam desde cedo como senhoras e os meninos, que viviam sob a tirania do pai até se tornarem homens, buscavam se libertar o mais cedo possível através da aparência de adulto respeitável e de atitudes de revolta e independência, por exemplo, buscando estudar no exterior. Tornavam-se meninos com roupas de homens que pareciam com marionetes das feiras francesas, como era o relato dos estrangeiros (FREYRE, 2004).

As - pobres crianças ricas -, bem trajadas, se vestiam como inglesas e francesas, e apesar das advertências médicas, as mães mantinham suas meninas com calçolas, gorros de veludo e botinas. Por aqui, as mulheres se casavam ainda meninas, mas as meninas-moças não encontravam vestidos prontos vindos da Europa, por que lá a moda era para as mulheres feitas e as mocinhas do Brasil não encontravam roupas que correspondiam a seus corpos<sup>54</sup>.

No Brasil, foi o homem burguês que absorveu com facilidade as mudanças, trocou logo o chapéu de palha pela cartola preta e quente para sua participação na vida cultural. A mulher, de vida mais restrita ao lar, resistiu mais às influências da europeização.

Na primeira metade do século XIX os bordados em ouro e prata são inclusive elementos que resistiram aos vestidos vindos de Paris ou feitos por modistas francesas. Mas, foi o xale oriental que continuou a ser o preferido das senhoras brasileiras para a proteção ao sol e, conseqüentemente, mantendo os penteados orientais adornados por pentes, trepa-

---

<sup>54</sup> Idem.

moleques ou tapa-missa. Na divulgação comercial de jornais do século XIX de Juiz de Fora encontramos muitos anúncios de xales de malha de lã à venda.

Mantilhas, mantas, capotes, xales, panos da costa ou baetas, eram os preferidos fazendo com que os chapéus se demorassem ou nem se firmassem como pretendido. A profusão de correntes de ouro também foi um gosto entre as brasileiras que demorou além da moda afrancesada, mas logo em meados do século, esses gostos brasileiros se transformaram em insígnias de classes inferiores (FREYRE, 2004).

Apesar das reminiscências de Portugal, os nativos não alcançavam completamente o modelo civilizatório ou precisam se adaptar a ele de alguma forma e mesmo sob pressão, pois alguns arcaísmos chegaram a ser reprimidos pela polícia, ridicularizados por progressistas nos jornais e no teatro que, se por um lado prometiam mudanças, por outro, conservavam a mentalidade colonial.

Outro fator que se evidencia na ânsia de seguir as prescrições das modas parisienses, é que as brasileiras passaram a vestir seus figurinos conforme as estações do ano, mas das estações aqui dos trópicos, desta forma, não era possível seguir à risca o que se vestia na Europa pela inversão total das estações, e, embora a prática europeia de diferenciar as roupas nas estações do ano fosse novidade também por lá, podemos supor certa desobediência à ideia de imitação absoluta (PINHO, 1942).

E, por fim, destacamos alguns modelos de resistência, afinal,

sempre existiram indivíduos – nem sempre jovens e ainda menos necessariamente marginais – que se expressassem e se afirmassem através de um estilo, simples pose de traje ou então um modo de vida global em ruptura com as normas, aceitas por sua época, da elegância, do bom gosto e da respeitabilidade. Homens – e certamente mulheres também – que pretendem com sua aparência contestar um estado de coisas, uma escala de valores, uma hierarquia de gostos, uma moral, hábitos, comportamentos, uma visão de mundo ou projeto, tais como são refletidos pelo traje dominante, pelo estilo obrigatório ou pela referência estética comum da sociedade em que vivem. Enfim, homens que são, querem ser ou se imaginam outros, diferentes, estranhos, singulares e pretendem mostrá-lo com o que se vê em primeiro lugar, a aparência (BOLLON, 1993, p. 11).

Entre os resistentes encontramos dândis, celibatários, loucas, matutos e mulheres com vestuário alternativo, estas que desafiaram a época com uso de elementos da roupa masculina pensando em uma roupa feminina mais confortável e até na tentativa de uso de calça comprida (como legado destas mulheres, a bifurcação da roupa feminina).

Um dos perfis que desponta na modernidade como uma forma de afirmação da individualidade é o dândi, tipo que surge quando se manifesta a multidão no espaço urbano, fazendo da estética do vestir uma marca do individualismo e constroem uma nova lógica de

distinção. Eles representam uma forma de rejeitar radicalmente todo tipo de uniformização através de uma máscara de indiferença para preservar sua individualidade, para isso, constrói uma aparência cultivada nos mínimos detalhes, como a luva, o chapéu ou a bengala, mas que podem passar por banalidades para os menos atentos (D'ANGELO, 2006). Entretanto, o dandismo também pode ser entendido como mecanismo de resistência por contrariar a moral da família burguesa e seu ideal de homem trabalhador e reprodutor. É resistente sobre um moralismo que atribui e intensifica diferenças entre gêneros como advertência contra a homossexualidade.

Celibatários e ociosos, os dândis se dedicavam à estética e à intelectualidade, algo considerado frio e individualista para o moralismo da época. Os médicos descreviam até características físicas e morais para identificá-los, além do que, a inação dos órgãos sexuais poderia, segundo eles, causar várias doenças. Mary Del Priori (2014)<sup>55</sup>, diz que o debate de povoamento da pátria e perpetuação da espécie estava por trás do ideal que fazia do casamento a forma considerada saudável e dos celibatários uma fonte de problemas sociais.

Apesar da predileção por modas e modismos europeus no Brasil, na maior parte do século XIX, seguindo seus modelos e silhuetas, encontram-se contrastes de gostos. Um exemplo é a moda das décadas de 1850 que “na Europa eram geralmente coloridos em delicados tons florais, enquanto no Brasil a predileção recaía sobre cores mais sóbrias” (FEIJÃO, 2011, p. 46). Este fato se deu porque a elite por aqui devia se distinguir das camadas populares que tinham grande apreço por trajes bem coloridos.

Em relação aos trajes, Gilberto Freyre (2009) descreve as modas, incluindo penteados, como um instrumento de europeização, em que é preciso considerar que tanto as modas europeias quanto o orientalismo ou o tráfico de escravos contribuía para a diversidade de trajes que circulavam pelo Brasil.

Outra explicação para algumas diferenças de modismos é que em meados do século XIX a elite brasileira ainda era muito ligada ao meio rural, como esclarece Souza (2005, p. 119), o prestígio do meio rural ainda influirá na situação social da cultura urbana.

No contexto desta urbanização Lilia M. Schwarcz (1998, p.108), da mesma forma, dirá que o Rio de Janeiro não chegava a ser uma Paris por estar rodeada pelo ambiente rural. Apesar da elegância europeia, convivía com “o odor das ruas, o comércio ainda miúdo e uma corte diminuta, e muito marcada pelas cores e costumes africanos”.

---

<sup>55</sup> Disponível em: <<http://historiahoje.com/tabus-do-seculo-xix-da-esterilidade-a-libertinagem/>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

O Rio de Janeiro mantinha características de uma cidade colonial como ruas estreitas e irregulares e os horários para frequentar suas ruas eram determinados. Os negros andavam pelas ruas da cidade exercendo diversas atividades até 15 horas da tarde, depois dessa hora os brancos saíam de suas casas (SOARES, 2007).

De acordo com Rosane Feijão (2011, p.46), em 1850, dos 270 mil habitantes do Rio de Janeiro, 111 mil eram escravos que tinham uma indumentária “drapeada e colorida”. E a atmosfera africana no Rio de Janeiro era muito forte ainda por volta de 1860.

Soares (2007) apresenta algumas características do Povo de Can no Rio de Janeiro nesse cenário, o modo de sentar acorçado e com seus trapos e andrajos. As informações sobre a aparência dos negros têm como fonte fotografias em formato de *carte de visite* que eram vendidas a estrangeiros como tipos humanos exóticos.

Nas fotografias, os negros aparecem em cenários montados com trajes de origem africana ou roupas de trabalho rotas, descalços, com seus apetrechos de trabalho e marcas tribais, “algumas vezes alquebrados pelas atividades desgastantes e (homens e mulheres) com o dorso superior desnudo” (SOARES, 2007, p. 86).

Apesar dos muitos tipos de aparências e costumes, um detalhe os distinguiu de forma invariável: andavam sempre descalços, hábito sancionado pelos senhores para garantir a distinção civil dos indivíduos, mesmo não havendo lei que os proibisse de andar calçados. Outra característica notada são os vestidos de cores claras, confeccionados por tecidos de panos crus ou sem tingimento, o que encarecia o material.

Um modo de entender a diversidade de aparências é através das ocupações profissionais, cuja hierarquia foi registrada por Debret.

Nos inventários no Rio de Janeiro, Soares (2007, p. 93) diz que dos “844 escravos com profissões conhecidas, 241 desenvolviam atividades agrícolas, 239 exerciam serviços domésticos, 227 profissões industriais, 99 trabalhavam em ganho de rua (ambulantes e transporte de carga), 38 empregados na condução de veículos ou em embarcações na Baía de Guanabara”. As mulheres trabalhavam em todos os setores menos no último e a maioria com trabalhos domésticos. Após a abolição, o trabalho dos negros foi na maioria em serviços domésticos.

Na Figura 120 vemos o quadro de Debret que mostra a hierarquia das ocupações dos negros, quase todos descalços – a criada de quarto com cabelo grande preso (esta parece calçada), depois a ama-seca, o primeiro negro tem um chapéu grande e os outros não.



Figura 120 - Um funcionário a passeio com sua família. Jean Baptiste Debret, In: Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1831)



Fonte: BANCO DE DADOS DO PINTEREST. Disponível em: <> Acesso em: 27 out. 2016.

A formação da cidade de Juiz de Fora também se deu com uma numerosa população negra<sup>56</sup>. Mas, somente uma fotografia de pessoa negra se destaca do universo de pessoas brancas entre os álbuns de Alfredo Lage (Figura 121).

Figura 121 – *Carte de visite*, c. 1870



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

<sup>56</sup> A paróquia de Santo Antônio do Juiz de Fora em 1853 possuía 6.466 indivíduos, sendo 2.441 livres e 4.025 escravos, vinte anos depois, em 1873, este centro urbano contava com 18.775 almas, sendo 7.171 mancípios (OLIVEIRA, 2010, p. 48 apud BATISTA, 2014).

Uma mulher negra de roupas brancas segurando uma criança branca, provavelmente uma ama de leite ou ama-seca, mas sem nenhuma identificação na fotografia.

Soares (2007) descreve a hierarquia profissional que determinará as diferenças nos modos de vestir dos negros cativos, a aparência era baseada em critério de importância das atividades que praticavam, profissões de *status* mais elevado: por exemplo, escravos domésticos como mucamas, criados e criadas de quarto (camareiras), amas-secas, mordomos, pajens ou cocheiros (tinham melhor tratamento e alimentação, se vestiam melhor e tinham a aparência mais cuidada).

Posição intermediária: cozinheiras, lavadeiras, copeiros, engomadeiras, e as profissões industriais como costureiras, pedreiros, alfaiates, sapateiros, marceneiros, carpinteiros, calafates etc. Ou algumas modalidades em regime de ganho: barbeiros, vendedores, ambulantes, quitandeiras, remadores, marinheiros etc.

Posições inferiores: carregadores de cargas ou que faziam despejo de dejetos.

Os escravos de família rica eram motivados a se sentir superiores, a mostrar que eram mais bem alimentados e vestidos, deixando clara a importância dos julgamentos da aparência como alicerce da hierarquização social.

Outro tipo resistente ao modelo europeu que vale lembrar é o sertanejo que, com sua camisa fora da calça, seu chapéu de palha ou de couro e alpargadas ou sapatos de couro cru, representam a distância social que havia entre os senhores rurais de botas e esporas brilhantes (FREYRE, 2009). Nenhum tipo sertanejo ou caipira está registrado, ou ainda não foi encontrado, entre as fotografias de Lage.

A reeuropeização de caráter antiportuguês e sentidos inglês ou francês, depois de proclamada a República, fez com que Portugal passasse a ser considerado responsável pelo atraso do Brasil, representando para os brasileiros o próprio avesso da ideia de civilização. De colonizador, o português tornou-se imigrante indesejável e não passará a nada mais do que um sujeito calçado de tamancas, como passou a ser descrito.

## 7.5 A FORMAÇÃO DA ELITE JUIZ-FORANA NO SÉCULO XIX

Decididamente, Juiz de Fora civiliza-se<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> MENDES, Murilo, *Chronica Mundana*, A Tarde, Juiz de Fora, 6 de Outubro de 1920. p. 2. (Arquivo Central da UFJF).

Juiz de fora nasce como uma paróquia pertencente à cidade de Barbacena, na Zona da Mata Mineira, no século XVIII, período da construção do Caminho Novo, rota que ligava Ouro Preto à Corte, e, com o desenvolvimento econômico da região, principalmente com a expansão e desenvolvimento da agricultura cafeeira, a paróquia se tornou cidade em 1850. Este centro urbano funcionou como entreposto de mercadorias e escravos e, em 1861, é inaugurada a estrada de rodagem **União & Indústria** para facilitar o escoamento da produção de café (BATISTA, 2014).

Nesse contexto, estabeleceu-se entre a Região da Zona da Mata e o Estado Imperial relações de poder que destacavam a elite local junto aos cerimoniais das viagens do imperador D. Pedro II, como em festividades solenes, marcando presença na implantação da **Rodovia União & Indústria** - obra do engenheiro Mariano Procópio e que foi a primeira estrada macadamizada do país - e nas inaugurações da Escola Agrícola e da **Estrada de Ferro D. Pedro II** (GENOVEZ, 2002, p. 08). Essas viagens tinham como objetivo unir os interesses imperiais aos interesses da localidade.

Segundo Genovez (2002, p. 10) o avanço industrial da região não se dá pelos fatores de infraestrutura, mas pelo aspecto simbólico superdimensionado através da presença imperial e do discurso de progresso e de união nacional.

A elite juizforana vivia sob a influência da sociedade carioca pela proximidade com a então, capital. Portanto, se faz necessário lembrarmos esta relação no contexto da Era de Ouro do Rio de Janeiro, como retrato da *Belle Époque* nacional. Afinal, muitas das roupas e adornos que compõem a coleção de Objetos Pessoais do MMP têm ali sua origem, quando não eram provenientes diretamente da Europa.

Em meados do século XIX a sociedade brasileira ainda vivia a fase colonial do ponto de vista material. A elite iniciou o “processo civilizatório” através de hábitos e costumes e, para tal, os objetos da cultura material são trazidos da Europa para o investimento em hábitos e na formação do “bom gosto” incluindo “música erudita, literatura, artes plásticas, filosofia e teatro” (ABREU, 1996, p.49).

Entre tantos recursos que a suntuosidade monárquica possuía para causar encantamento, explorando a aparência e as prerrogativas do traje, a sociedade de corte trata da inegável importância da simbologia, das insígnias, títulos e ritos da monarquia (ELIAS, 2001). Até que, no início do século XX, assistimos a transição do regime Imperial ao Republicano e, portanto, a uma transformação urbana veloz imposta pelo poder público do Rio de Janeiro e, na medida em que ocorre a transferência da elite brasileira para as cidades,

junto ao crescimento da urbanização e da transformação das cidades, vai se alterando a constituição das aparências.

Quanto às modas de nossa *Belle Époque*, Gilberto Freyre (2009) vai considerar como o “martírio da mulher brasileira”, que compreende as roupas usadas na República Velha.

A força impositora da civilização ou europeização se faz sentir em uma reflexão do jornal **A Luz** (1879)<sup>58</sup>, de Juiz de Fora:

Não ha hoje palavra mais popular do que a civilisação. Não ha philosopho, homem de estado, poeta, jornalista, rabiscador, que não se apresente como civilisador. Também não ha palavra mais elástica e mais vaga. Longe de trabalhar com o mesmo plano, cada um toma um caminho diverso, de sorte que o que é civilisação para uns não é senão demência para outros [...].

Juiz de fora, por seu desenvolvimento econômico e localização, se caracterizou conforme uma inscrição de jornal reproduzida por Rogério Pinto (2010, p. 33), em “uma cidade de Academias e fábricas - misto de oficinas em que haverá legiões de operários, uns buscando iluminar o cérebro nos livros e no laboratório, outros movimentando o capital com o trabalho, no tear e na forja”.

Este cenário representa o pioneirismo de Juiz de Fora como uma das cidades mais industrializadas e modernas do país. Com fama de culta, ganhou diversos títulos como de “Princesa de Minas”, “Princesa do Paraibuna”, “Manchester Mineira”, “Barcelona Mineira” e “Atenas de Minas” (TRIBUNA DE MINAS 1996, p. 91). Além do título, “Europa dos Pobres”<sup>59</sup>.

A **Cia. Têxtil Bernardo Mascarenhas** foi uma das fábricas que ajudaram a impulsionar o desenvolvimento econômico e cultural da cidade. Fundada em 1887, por Bernardo Mascarenhas (1847-1899), que participou da criação do colégio **Academia de Comércio de Juiz de Fora**, do **Banco de Crédito Real** e da implantação da energia elétrica da cidade<sup>60</sup>.

Este universo econômico fomenta a cultura e é o cenário para muitos colecionadores e espaços de cultura como instituições museológicas. Um museu fazia parte do tipo de investimento que toda cidade industrializada se preocupava em fazer, tanto como outras instituições necessárias, como colégios, hospitais, cinemas ou teatros.

---

<sup>58</sup> Fonte: Arquivos do Setor de Memória da Biblioteca Municipal Murilo Mendes – Prefeitura de Juiz de Fora.

<sup>59</sup> ROMERO, Sílvio, Prefácio. In: ESTEVES, Albino, *O teatro em Juiz de Fora*, Juiz de Fora, Typographia d’O Pharol, 1910, p. 11.

<sup>60</sup> Fonte: Arquivo Central da UFJF.

Um museu se funda nos ideais da modernidade, no esforço da construção de uma narrativa evolutiva da humanidade, um movimento muito profundo da sociedade que transforma a visão de mundo, o modo de ser e a sensibilidade, além de fundar a cidadania e de permitir certa ruptura de privilégios estatutários e fronteiras sociais. As Revoluções Francesa e Industrial estão nos alicerces destas mudanças e permitiram que um processo de reorganização da sociedade acontecesse abrangendo diversos domínios da vida como a moda, os modos de se locomover e o consumo (ORTIZ, 1991).

É de Paris que chegavam as referências para o comércio, os costumes, a imprensa, as melhorias empreendidas no espaço urbano e as demais condições para a modernização do Rio de Janeiro que, por sua vez, despertará os desejos de europeização até a interiorana Juiz de Fora. Essa influência se realiza no transito de informações por diversas vias, entre elas a imprensa, como se pode constatar pela divulgação de moda feita pela Revista Fon Fon!<sup>61</sup>:

É o outomno. A estação elegante da vida dos interiores, dos primeiros agasalhos e dos primeiros figurinos d’Inverno, talhados na rija espessura dos panos ingleses, confortando a elegância de um corpo esbelto no aconchego dos feltros e das pellissas custosas. Ávidas mãos fidalgas, de claros dedos fuzilados e unhas lustrosas de pétalas de rosas, folheam os últimos figurinos; e lindos olhos curiosos pesquisam policialmente as últimas novidades parisienses.

A *Belle Époque* brasileira era ortodoxamente parisiense, no entanto, as mentalidades nos países periféricos não alcançaram analogia suficiente em relação aos países centrais. Isso se dá pela não concretização de uma transformação plena da infraestrutura material, deixando à mostra muitas diferenças, que se intensificam nas cidades do interior do país (ORTIZ, 1991).

Em Juiz de Fora, o jornal **A Propaganda** de 19 de abril de 1887, anuncia os produtos importados da **Casa da Barateza**, loja situada na Rua Direita (hoje Av. Rio Branco). Entre os produtos recém-chegados na cidade estão “flanelas, velludilhos, sentinetas, cretones, novidades” e destacam as lanzinhas comentando: “Este artigo chama a atenção por ser de pouco despendio e pode obter-se vestido esplendorosamente *CHIC*, e que, com facilidade pode-se confundir com os de elevado preço” (A PROPAGANDA, 1887).

Os artifícios dos panos não escondem as limitações em se alcançar por aqui um ideal da Alta Costura ou de uma francesa como a Condessa de Greffulhe.

---

<sup>61</sup> FON FON!. Caderno de Chronica de Moda, por Paulette. Rio de Janeiro, Anno I, abr. 1907. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1907/fonfon\\_1907\\_001.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1907/fonfon_1907_001.pdf)>. Acesso em: 25 nov. 2016.

Nas fotografias que encontramos na coleção de Lage não é difícil perceber que as brasileiras fizeram escolhas que não são as mesmas das francesas, sutilezas que são compreendidas pelo trabalho detalhado da costura à mão e do tempo para elaboração de ornamentos, que dariam espaço a certa liberdade criativa e, portanto, produzindo diferenças.

Aspectos individuais e culturais entram no jogo de composição da aparência, a definição de cores, as cinturas não tão finas, distribuição de rendas e outras minúcias que tomam forma. Observa-se que usavam uma roupa mais solta, que não comprime tanto quanto podemos supor por alguns modelos de espartilhos, mas eram consideradas exóticas. As roupas das fotos encontradas no MMP talvez fossem exóticas do ponto de vista europeu.

Notamos ainda que os penteados são altos, de arranjos grandes e bambos, como nas Figuras 123 e 124, encontradas na coleção de Lage.



Figura 122 - Senhora não identificada, *carte de visite*, Rio de Janeiro, por Lopes, c. 1860  
Fonte: ACERVO MMP.



Figura 123- Senhora não identificada, *carte de visite*, Rio de Janeiro, por Carneiro e Gaspar, fins do século XIX  
Fonte: ACERVO MMP.

As saias sem crinolinas e com volumes de panos na parte posterior do vestido não tão amplos como das europeias, parecem usar algum tipo de enchimento diferente tanto das

crinolinas como das ancas traseiras da moda que estaria em vigor em Paris entre meados e fins do século XIX.

Além das fotografias, os jornais e revistas que circulavam em Juiz de Fora entre os séculos XIX e XX, nos dão informações relevantes sobre o cenário político de disputa entre monarquistas e republicanos, mas fornecem também anúncios comerciais com informações sobre os materiais e as modas, sobre a linguagem que utilizavam, sobre de onde vinham, como e quem determinava os usos do vestuário entre a população.

Essas informações dos jornais e revistas da época são encontradas no Arquivo Central da UFJF, no Setor de Memória da Biblioteca Municipal de Juiz de Fora e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que digitalizou as edições do jornal **O Pharol**<sup>62</sup>.

O jornal **O Pharol** circulou entre 1866 a 1939, foram setenta e três anos, e é considerado o mais antigo jornal que circulou no Estado de Minas Gerais tendo entre seus proprietários Alfredo Ferreira Lage, que organizou e dirigiu a sociedade anônima **Empresa D'Pharol** no ano de 1891, quando o jornal passou a publicar os ideais monarquistas, caráter mantido até 1895.

Outro jornal de destaque foi **A Propaganda**. Este tratava de diversos assuntos referentes à Juiz de Fora, mas a política era o tema principal e tinha postura republicana e panfletária no contexto de final dos tempos imperiais. Na primeira página costumava publicar duas colunas com artigos sobre a administração pública ou sobre magistratura, sempre enfatizando a defesa dos princípios republicanos. Além de Juiz de Fora, este jornal circulava nos distritos, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Foi fundado em 1886 e se encerrou em 1887, dando origem ao **Diário de Minas** (1888 – 1889).

Nos anúncios comerciais dos circulares se torna clara a distância entre quem comprava suas roupas em Paris e quem copiava os modelos e os adaptavam a uma realidade distinta. É importante observarmos os hábitos de consumo, pois as lutas simbólicas entre classes sociais funcionam através de “regras coletivas que prescrevem o dispêndio ostensivo, os processos de pretensão, de imitação e de distinção social” (LIPOVETSKY; ROUX, 2012, p. 8).

Entre os anúncios de lojas estão as calçadistas **Bota Mineira** e **A Bota Preta**, a importadora **Caza da Barateza** e as casas de variedades como a **Caza Alberto** e a casa **A**

---

<sup>62</sup> Disponível em: <[http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/Pharol\(RJ\)](http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/Pharol(RJ))>. Acesso em: 24 nov. 2016.

**Realidade.** Todas situadas no centro de Juiz de Fora entre a Rua Halfeld e a Rua Direita. Encontramos também o noticiário de moda da revista **O Mineiro**, de 1879<sup>63</sup>:

Modas – Por ocasião da revista do dia 04 de julho em Pariz, exhibirão as elegantes damas ricos e variados atavios sobressahindo as que ostentão modas do tempo do directorio e da revolução franceza. Os chapéos de abas muito largas, com as plumas compridas e carregados de flôres, os estôfos de seda, gorgorão e setim, imitando os debuxos das antigas chitas, muitos corpos de vestidos de feitio antigo, isto é, franzidas na cintura; as saias muito curtas na frente e deixando vêr meia perna. Tornão a aparecer os sapatos atados com fitas em redor do tornozelo.

Entre os desejos de afrancesamento e as possibilidades de alcançá-los parece haver distâncias e aproximações muito complexas a depender da condição social e do acesso aos meios culturais.

O acesso à informação e a materiais promove o nível de aproximação com as referências da moda francesa, sobre as quais a Viscondessa de Cavalcanti (Figura 124) parece mais ajustada, vestida em estilo alternativo que era o mais inovador na transição dos séculos.

Figura 124 – Viscondessa de Cavalcanti, *cabinet size*, Irmãos Hess. Petrópolis, s/d



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

<sup>63</sup> O MINEIRO (órgão puramente liberal). Redator e proprietário: Alberto Besouchet. Anno I, n. 2. Minas Gerais, 15 dez. 1979. p. 2.



O estilo alternativo surge na fronteira do marginal e do hegemônico, adotado por mulheres de classe média e operária de comportamento oposto ao ideal vitoriano. Na falta de outras formas de poder, elas se expressavam pelas roupas da moda usando peças que seriam masculinas como meio de resistência não-verbal, aproveitando o potencial simbólico que a roupa é capaz de comunicar (CRANE, 2006).

Este estilo surgiu na França, mas tem influência das roupas esportivas e militares, com um paletó ajustado que teve muita aceitação na cultura inglesa e, por terem sido confeccionados por alfaiates, ficou conhecido como basicamente inglês. Caracteriza-se pelo uso de elementos simbólicos da identidade masculina como itens compostos e separados - saia e paletó - usados em conjunto, colarinho branco, gravata, gravata borboleta ou fita de veludo e chapéu de tipos masculinos como a cartola<sup>64</sup>.

É esse conjunto que passou a se chamar *tailleur* e era símbolo da mulher emancipada. No final do século XIX, saia e blusa, uma moda oriunda de classes menos favorecidas, passa a constituir o guarda-roupa das mulheres de todas as classes.

Na fotografia, a Viscondessa de Cavalcante usa peças com blusa bem ajustada com recortes que sugerem golas de um casaco masculino, além do colarinho branco que é muito característico do estilo alternativo.

Outras coleções de fotografias que encontrei nos arquivos da cidade nos conduziram às imagens das famílias de Juiz de Fora e os modos de vestir dos populares, mas me levariam a percorrer outros cenários distantes do museu, que esperamos um dia sejam percorridos por outras pesquisas. Com as fotografias da coleção de Alfredo Ferreira Lage tendo me permitido fazer um pequeno percurso pela História da Moda, agora dirijo nosso olhar, entre outros sentidos, de volta ao museu.

---

<sup>64</sup> Idem.

## 8 MUSEU: EXPERIÊNCIA SENSÍVEL, LUGAR DO OBJETO-AFETO

Neste momento pretendemos usar os sentidos, nos abrir ao museu para registrar os acontecimentos, sejam eles, ditos ou escritos, com a carga de subjetividade que lhe é inerente.

A linguagem - por mecanismos sensoriais - pode ser o caminho mais eficaz para o registro da memória. Le Goff (1990) sintetiza a potência da linguagem na constituição da memória para a qual a narrativa é o principal fundamento, pois para ele só a linguagem - falada ou escrita - e sendo mecanismo de armazenamento da memória, pode estabelecer a passagem entre os limites físicos para estabelecer registros quando da ausência do acontecimento ou objeto. A tarefa foi, portanto, dar espaço às vozes que puderam ser ouvidas, tentando recuperar o cenário montado pelo circuito histórico e dar espaço às memórias dos funcionários.

Um sistema sensorial através da fala de um guia; da visão do acervo fotográfico; do tato evidenciado pelo trabalho diário; a forma de ouvir desenvolvida pelos funcionários conectando informações dos diferentes espaços; o senso de equilíbrio no toque e na lida dos materiais, as regras e as posturas exigidas nos procedimentos museais, apontando inclusive para um novo modo de falar e de nos interessar pelo museu, e ainda a minha transcrição que participa e ajuda a formar uma rede de informações para dar sentidos novos na passagem do tempo e dos acontecimentos.

Todas as nuances da memória interessarão já que permaneceram impregnadas de sentidos, e, ao mesmo tempo, vão arejando os panos, minimizando o cheiro de mofo pela sensibilidade de ouvidos, de olhos e/ou das mãos.

Há na fala algo que é revelado pela memória, nas roupas que constituem a memória do não vivido e que podemos considerar pela potência das coisas por sua capacidade de nos afetar (BRANDÃO, 2008), e porque o afeto participa da reconstrução de nossas lembranças.

As memórias individuais se confrontam diante dos objetos ajudando a construir um cenário novo para o museu, no qual as roupas - por ora escondidas - lhe seriam relevantes.

### 8.1 UM MAPA DA MEMÓRIA

Uma incógnita para esta pesquisa foi sobre como recuperar dados da recepção dos objetos, o interesse e a percepção do público sobre eles.

A forma que encontramos para conhecer melhor o MMP antes das obras de reforma foi através dos registros que remontam o circuito histórico montado na década de 1980 e que

permaneceu até o fechamento da instituição. Decidimos rastrear o percurso histórico montado no ano antes de ser fechado, em 2008.

O circuito histórico pretendia mostrar uma trajetória da História do Brasil através dos objetos, o percurso compreendia a fase do descobrimento, passava pela Monarquia, o período das regências, a Inconfidência Mineira, a Independência, a fase da República Velha até ascensão de Getúlio Vargas ao governo (ÁVILA, 2011).

Segundo Ávila (2011), as salas estavam dispostas da seguinte forma:

Século XVI: período da descoberta do Brasil, uma sala que abrigava trinta e três peças, predominantemente as indígenas e objetos comemorativos da descoberta do Brasil como moedas e leques, entre outros.

Século XVII: correspondia ao período da colonização e expansão territorial do Brasil. Nesta sala havia vinte e três peças com destaque para os móveis e a religiosidade do colonizador e sua expansão pelo país.

Século XVIII: **Sala D. João V** que expunha vinte e quatro peças, o mobiliário barroco e objetos em alusão aos feitos do governo do rei D. João V.

Século XVIII: **Sala D. José I**, no local encontrava-se móveis que ambientavam o estilo D. José I, que corresponde à influência inglesa e francesa.

Século XVIII: **Sala D. Maria I**, com luxuoso mobiliário inglês ao estilo D. Maria I, entalhados e ornados por famosos moveleiros ingleses em destaque.

Século XVIII: **Sala Tiradentes** constituída para referenciar a memória política, econômica e social do século XVIII, sobretudo a Conjuração Mineira e destacando uma das principais obras do museu, o quadro Tiradentes esquartejado, de Pedro Américo.

Séculos XVIII e XIX: **Sala D. João VI** com cento e trinta peças entre móveis, louças, medalhas e liteira.

Século XIX: **Sala D. Pedro II** com objetos referentes ao I Reinado.

Século XIX: **Sala D. Pedro II** reconstituindo parte da história do II Reinado, ali foi criada uma ambientação da qual fazia parte as vestes imperiais e a cauda do traje de corte da Princesa Isabel.

Séculos XIX e XX: **Sala República Velha** com peças referentes a personagens e fatos de relevância nas primeiras décadas da República e lá se encontravam acessórios de farda da Guarda Nacional, quepe, dragonas, entre outros.

Havia um circuito artístico com destaque para a **Galeria Maria Amália** e a **sala Maria Pardos**. Ainda havia o circuito de História Natural e a **sala Família Ferreira Lage**, incluindo a **sala Viscondessa de Cavalcanti**.

Para um mapa da memória, tentando encontrar uma maneira de nos aproximarmos das informações que daria o público que havia visitado o museu quando se encontrava aberto, falamos com Wellington Correia de Andrade, em 6 de maio de 2016, guia do museu e que já trabalhava no local antes do seu fechamento.

Mesmo se a memória não for tão precisa quanto os documentos, não deixa de ser fundamental para o exercício imaginativo que transformará os dados e nos ajudam a compreender melhor os acontecimentos. Pollack (1992) acredita que a memória é socialmente construída, assim como toda documentação o é. Para ele, não há diferença entre fonte escrita e fonte oral, são comparáveis até do ponto de vista da crítica dos historiadores, pois tanto uma quanto outra não podem ser consideradas exatamente como se apresentam.

Foi em 2005 que Wellington começou a trabalhar no MMP através de um concurso realizado pela Fundação Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA), época em que o museu estava se transformando em fundação e o circuito histórico já funcionava parcialmente, porque o acesso a algumas salas estava interrompido.

Segundo Wellington Andrade (2016), a interdição se deu por questões de segurança, problemas estruturais decorrentes de infiltração e humidade que deixaram rachaduras nas paredes, tão intensas que a problematização poderia recair sobre o visitante, inviabilizando assim, a exposição de certos objetos como o mobiliário.

O público ainda subia, mas tinha que retornar do meio, já não se fazia o circuito completo. Depois piorou, porque mais uma ou duas salas foram interditadas e o público só subia aos finais de semana ou, quando era dia de semana, em grupos com acompanhamento de guia. Na época, nós contávamos com três guias, eu e mais dois. Então, tínhamos a possibilidade de fornecer um atendimento mais personalizado ao grupo já que o público era impedido de subir individualmente. Então, reservavam os dias e as horas para que cada guia subisse com os grupos em horários distintos. Fazia-se a visita de uma ou duas salas e retornava mais à frente para completar o circuito [...] (ANDRADE, 2016, em entrevista).

O relato do desmonte do circuito histórico nos ajuda a entender como ocorreu o fechamento gradativo do museu e a expandir a memória, a pensar com mais proximidade no público que costumava visitar o local e sobre detalhes da organização da exposição.

Como não havia salas específicas para determinado tipo de objeto, as peças eram incorporadas ao período. Na **Sala de Tiradentes** o mais importante era o quadro de Tiradentes esquartejado (de Pedro Américo, 1893), que era a peça ícone do museu. Na **Sala D. João VI** ficavam os trepa-moleques, e na **Sala Pedro II** muitos relógios.

No conjunto expositivo as peças de vestuário eram pouquíssimas e não havia muito interesse em relação a elas. O guia atribui o pouco interesse dos visitantes pela indumentária

exposta na época à localização e à iluminação, pois ficavam em espaços pequenos, sem nenhum destaque e em locais escuros.

O que chamava a atenção das pessoas ao longo de todo o circuito variava conforme o grupo. As crianças, por exemplo, gostavam de várias peças com formato de animais, escarradeiras e uma sopeira com cabeça de javali.

O mobiliário do período imperial, como a cadeira do beija-mão ou peças da nobreza, encantava o público que costumava compará-lo aos móveis populares. Um público que só poderia conhecer aquele tipo de mobília através do museu.

As joias chamavam muito a atenção das senhoras. E, frequentemente, as pessoas perguntavam se os objetos eram de ouro. Havia muita preocupação em saber o valor material das peças, não se importavam com o valor histórico, mas queriam saber o valor monetário: - É de ouro? - Quanto vale? (ANDRADE, 2016, em entrevista).

Esse interesse pelo luxo e pelas joias nos remete a Stallybrass (2008, p. 11), que diz que as joias nos comovem porque sua duração supera a das roupas e apesar de possuírem suas próprias histórias, elas resistem igualmente aos nossos corpos, sendo “duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranjo ocasional”, apenas no momento em que são usadas.

O luxo talvez seja uma das questões de maior interesse do público, junto aos personagens mais destacados que recebem sempre olhares míticos. A Princesa Isabel é uma dessas figuras. O leigo ainda a vê como a redentora, diz Andrade (2016).

O valor do objeto se torna proporcional ao prestígio de quem o possuiu.

Existe uma curiosidade imensa sobre a reabertura do museu. Wellington Andrade trabalha atualmente guiando as visitas ao parque e todos os dias ele tem de responder a perguntas sobre quando o museu volta a abrir e porque está parado.

Com oito anos fechado há toda uma geração que não conhece ou não se lembra como era o museu. E a visão de muitos será de outra compreensão, como ler um livro. Então, o interesse será ainda maior pelo museu, diz o guia. O circuito mudará devido às novas visões da museologia. Segundo ele, hoje as exposições são temáticas como a exposição **Doce França**<sup>65</sup>, na qual conseguiram reunir duas mil e duzentas peças de origem ou influência

---

<sup>65</sup> A exposição **Doce França - Recortes da Vida Privada na Coleção do Museu Mariano Procópio** reuniu mais de 250 peças de origem francesa do acervo do Museu Mariano Procópio, realizada no espaço do **Museu de Arte Murilo Mendes** (MAMM) pertencente à UFJF, no segundo semestre de 2010.

francesa, mas como o espaço seria pequeno e a temporada curta, as museólogas conseguiram selecionar apenas duzentas e poucas peças, talvez dez por cento do que se poderia expor.

O guia Wellington crê na possibilidade de criação de inúmeras outras exposições temáticas, isso dado à grande diversidade de objetos do museu, entre eles, acredita na potencialidade de exposições como numismática, joias e indumentárias. Pensa que a especificidade e ambientação atrairão o público e faz essa avaliação a partir das inúmeras perguntas que recebe cotidianamente, inclusive sobre as roupas do museu. Parece que a memória do guia o faz projetar um futuro possível para o museu.

Pollack (1992. p. 2) considera que a memória, tanto individual quanto coletiva, é algo flutuante e mutável apesar de ter aspectos imutáveis que funcionam através de determinados marcos que solidificam certas informações, estas que foram tão importantes que impossibilitaram a ocorrência de mudanças e tornaram um número de elementos realidade, embora alguns “acontecimentos e fatos possam se modificar em função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala”.

Pela fala, Wellington nos guiou ao cotidiano dos grupos sociais que se colocavam diante dos objetos por circularidades diversas. E, através da memória, ao público que visitou o museu. Mas, ao mesmo tempo, nos deixa frente às expectativas de outro público, o que se forma ao longo dos anos em que o museu se mantém, em certa medida, de portas fechadas. E este mesmo público, tendo conhecido ou não o museu anteriormente, já constrói seu museu imaginário. Resta saber se esta expectativa popular um dia será atendida.

## 8.2 TOCAR E SER TOCADO

Há muitos modos de toque, e o modo como tocamos uma roupa diz muito sobre como observamos os outros e a nós, e é aí que se instala o valor íntimo das roupas, como quando somos tocados por elas.

O toque pode ser para cuidar ou ajeitar a roupa no corpo, mas as pessoas podem igualmente buscar conforto ou apoio nas roupas que tocam. Há uma dinâmica no relacionamento entre as pessoas e suas roupas, e entre as outras pessoas e as roupas delas. As pessoas podem jogar com a ideia de tirar peças de roupa – casacos jaquetas blusões – não como um strip-tease, ou numa insinuação sexual, mas numa espécie de flerte. Quanto tirar? Quanto abandonar ou manter? Devo mostrar outro lado de mim mesmo? As roupas nos envolvem num jogo de adivinhações e brincam com as ideias de reivindicar e de oferecer (HARLEY, 2003, p. 23).

Nem sempre nos aproximamos das roupas para vestir, há quem cuide delas, há momentos de preparação, de limpeza, de reparação, de transporte, entre tantas ações necessárias para mantê-las vivas.

Em um museu histórico o toque jamais é permitido ao público, por isso, quando visitamos uma exposição de vestuário e têxteis antigos, ou mesmo de outros objetos, nem sempre nos lembramos do imenso trabalho que há por trás das exposições. Trabalho que realizam os restauradores do têxtil antigo, mas também o trabalho dos conservadores, documentalistas, fotógrafos, montadores e iluminadores.

Os arranjos e exposições, deslocamentos, entre outros percursos que os objetos do MMP fazem estão sob o comando do DAT, na responsabilidade de Salete Figueira e uma equipe bastante restrita.

Com formação científica e observadora, Salete é bióloga especializada em pelos e penas de animais taxidermados, mas leva seu olhar técnico a outros objetos, e, por vezes, como quando se faz necessário, o toque de suas mãos.

Seus estudos se iniciaram via manutenção e conservação na História Natural, na coleção de conchas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), se especializando em coleções de insetos e taxidermia.

Como visitante do MMP fez o circuito histórico que fazia parte do plantão de trabalho, mas não participou da montagem. Apenas fazia as montagens das coleções de História Natural.

Salete se lembra da gestão de cinco diretores, pois trabalha no museu desde 1985, precisamente os cinco diretores que lá atuaram a partir do falecimento de Alfredo Lage: Geralda Armond, José Tostes de Alvarenga Filho, Arthur Arcuri, Francisco Antônio de Mello Reis e Douglas Fasolato.

Inicialmente preparava diversas salas colocando iluminação e também no herbário. Participou, ao longo de sua vivência no museu, entre tantos trabalhos, de reformas como a de 1996, que envolveu ações de imunização e obras. As salas trocaram de lugar várias vezes, a média de mudanças do setor de História Natural, por exemplo, era de uma por ano até o fechamento do museu.

Quando assumiu o comando do Acervo Técnico, em 2006, havia uma promessa de haver vários supervisores na unidade: supervisor de conservação e restauro, de pesquisa, de museologia, arquivos e biblioteca. Após dez anos não há nenhum supervisor atuando, diz Salete Figueira (2016, em entrevista).

Ao longo dos anos, Salete assistiu aos projetos de restauração de têxteis como a do manto (ou cauda do traje da Princesa Isabel) e outros restauros como de peças de tapeçaria, a veste da baronesa de Suruí e os trajes de D. Pedro II. Também acompanhou, em 2014, da realização da planilha de Objetos Pessoais para um projeto de restauração que seria realizado por uma museóloga do Rio de Janeiro, que foi apenas orçado, mas não pôde ser encaminhado por causa das estruturas, no momento em que o museu passava por obras.

A infraestrutura é algo bastante complexo na ambientação museológica, como espaçamento entre armários, climatização, a mistura de materiais como a madeira, que pode amarelar os objetos, entre outras questões. Há para o MMP um projeto para construção de laboratórios, o que facilitaria bastante o trabalho da equipe que é muito pequena (FIGUEIRA, 2016).

O primeiro contato direto que Salete teve com as roupas foi em 2015. Até então não havia feito nenhum acondicionamento de têxteis por ser um trabalho muito específico, mas contou com a ajuda de Aloysio de Paula Gerheim, conservador e restaurador em suporte de papéis. Precisaram agir emergencialmente no punho de uma peça de D. Pedro II porque verificaram o início de uma infestação. Então, entraram em contato com a restauradora que os orientou a fazer uma câmara de fumigação naquela obra. Trabalharam atacando as brocas e a infestação foi controlada, sempre seguindo as orientações da restauradora.

Para a diretora do DAT, a ação era semelhante a processos que já conhecia em seu setor de origem, o de História Natural, exatamente o mesmo procedimento que já costuma fazer com as peles. Não são procedimentos tão distantes porque os animais taxidermados têm pele, pena, pelo e o mesmo tipo de material em alguns casos, como a seda que é um elemento natural, então é possível trabalhar bem com isso. Os instrumentos também são semelhantes, diz Salete Figueira (2016).

A roupa exige muito cuidado no tratamento, assim como a pele e a pena, deve considerar até o suor das mãos, uso da luva, pois o tato é algo delicado. A luva exige muito tato, se não tiver o tato - o sentido da pena - você a estraga (FIGUEIRA, 2016, em entrevista).

Há no museu, através de seus técnicos e, apesar de limitações diversas, muita preocupação com os procedimentos de conservação. Mas, por mais técnica que alguém possa pensar a relação com os objetos museais, estas dificuldades nos mostram que os artefatos são muito mais que um aglomerado de coisas de um universo puramente físico. A materialidade não é apenas algo que se toca e/ou se transforma sem nenhum tipo de afetação.



Muitas associações humanas com os objetos podem ser percebidas tanto como aspecto cultural como técnico, afinal, culturalmente, foi construído todo um modo de funcionamento das coisas e de como lidar com elas. Na medida em que isso ocorre, significados fundamentais são informados para que se escolha a ação a ser realizada e para que a peça seja escolhida para fazer parte da fisicalidade cotidiana, se e quais as coisas serão especiais ou mundanas, ou se o seu destino será a vida ou a morte.

A mão e a pena - a mão e a roupa - é uma relação que parece somente poder existir na integração plena entre ambos. Uma entrega mútua, na qual se pode perceber que, como a roupa comunica, ela também pede e faz determinações sobre a ação dos técnicos, sobre quando e como devem agir.

### 8.3 DE COMO SE PODE COMPOR UMA ROUPA

Se nos esvaziarmos dos grandes divisores que separam a materialidade das pessoas, devemos pensar na composição da roupa dentro do circuito fluido vital, nem sempre lateralmente, mas entre relações, nas redes das coisas do mundo.

A roupa, além de objeto fabricado, é, em algum momento, mercadoria, participa do uso pessoal de alguém que a conduz a diferentes destinos: tal seja o seu descarte, a sua reciclagem para o retorno ao uso, e talvez faça parte de algum guardado, uma coleção e até chegue a um museu. E o museu, que por sua vez, a descarta, a expõe e/ou a utiliza como suporte de diferentes discursos para se constituir, sobreviver e se fazer sempre outro.

Guiando-nos pelos sentidos - olhar, escutar e ler -, no intuito de ver como as roupas se compõem no MMP, entrevistamos Eduardo Machado, que é funcionário do museu desde 1999, época em que algumas roupas ainda se encontravam expostas no museu. Seu cargo é de auxiliar operacional, mas atua na reserva técnica como auxiliar de conservação e restauro.

No período da entrevista (abril de 2016), era uma das pessoas que manuseava as roupas, o funcionário que tinha o maior contato com as peças.

Eduardo Machado trabalhou em diversos setores do museu, isso o possibilita fazer conexões entre vários objetos e diversas informações, entre obras que estão em diferentes arquivos. Em um momento está entre os têxteis, ou entre pinturas; em outro, está na biblioteca e se recorda de um detalhe, uma informação, e percebe assim que tudo no museu tem uma relação “as coisas estão amarradas”, declara Eduardo Machado (2016, em entrevista).

Para ele as roupas são documentos tais como outros objetos do museu, no entanto, ressalva que são muito interessantes os cuidados que os têxteis exigem. Antes de trabalhar no

museu não poderia imaginar todo o cuidado envolvido no manuseio dos objetos, por serem tão frágeis.

Mesmo declarando que são objetos documentais tais como os outros, havia algo em sua fala que demonstrou certa estima pelas roupas, envolto a lembranças e afetos, nos diz que quando está entre as roupas se lembra da avó costureira, “além de costurar, ela bordava e fazia crochê”.

Logo as lembranças familiares lhe vêm e acaba por narrar os detalhes do trabalho da avó “na época, ela emendava os fios que comprava por quilo”. E, embora ele próprio declare não ter conhecimento técnico sobre os modos de construção de roupas, ele se lembra da avó e percebe informações importantes como as dimensões corporais.

O impressiona ver a diferença entre o tamanho dos fardões de D. Pedro II, “o imperador era uma criança quando usou o fardão da maioridade”, e ao ver o outro fardão, era praticamente como ver outra pessoa.

Figura 125- Sala com exposição dos dois fardões de D. Pedro II, à esquerda o da maioridade e o da direita o do casamento. Nota-se a diferença nos tamanhos das roupas



FONTE: SAFRA, 2000, p.20.

Outra roupa que o sensibiliza, talvez a que mais o emocione, é um uniforme de um menino da Lira Guarany, “porque é criança...”, diz Eduardo Machado (2016, em entrevista).

A fala de Eduardo Machado nos remete a diferentes modos de olhar os objetos. Um olhar que é mais que um ponto de vista, afinal é uma reflexão que se faz de forma enredada.

Além disso, os funcionários são personagens tão importantes quanto os que um dia vestiram as roupas, e “a memória é constituída por pessoas, personagens” (POLLACK, 1992. p. 2). Os funcionários, como personagens que são partes de instantes da vida das roupas, guardam referências importantes do que elas foram e por onde passaram, além da funcionalidade - do para que serviram -, o que representaram e o que mobilizaram e continuam a mobilizar, sobretudo, tendo o museu como seu ambiente atual, ambiente que ainda induz emoções.

Roupas enredadas entre pessoas emocionam e as falas flagram as roupas-objetos como coisas-acontecimentos, no sentido exposto por Heidegger (1971 apud INGOLD, 2012), a coisa é o lugar onde aconteceres se entrelaçam.

#### 8.4 O INTERESSE DO MUSEU PELA ROUPA E O ENCONTRO COM A MODA

O eterno é tirado do transitório  
Baudelaire. In: *Le Peintre de la vie moderne*

O Museu Mariano Procópio fez até aqui uma trajetória que atravessa três séculos. Em cada momento reuniu, tratou, conservou e vivenciou a sua relação com as roupas de uma forma diferente:

No século XIX, o colecionismo, a fundação, o luxo relacionado ao poder e ao universo imperial, por isso, sua maior referência foi a figura do Imperador. As roupas faziam parte da obsessão pela reunião de objetos, no entanto, a eternização era descuidada.

No século XX fazem registros como o levantamento de 1944, a noção de preservação muda e são realizados restauros estéticos em algumas peças para montagem de circuitos históricos. Tendo a figura de Alfredo Ferreira Lage como referência, as roupas interessavam como representação dos personagens históricos de prestígio, sem esta ocorrência, muitas delas se mantiveram desconhecidas.

Século XXI, dá-se o fechamento das visitas ao museu que passa por reformas. Há novos levantamentos e a digitalização do acervo se põe em processo. Com um novo modo de pensar, surge a preocupação com a pesquisa e novas narrativas emergem como meios de sobreviver e se reinventar. As figuras femininas são revistas e enfatizadas, como a Viscondessa de Cavalcanti e D. Maria Amália. Consequentemente, os ornamentos pessoais - como atributos femininos - entram em destaque, entre eles, os leques da viscondessa e as joias.

E, neste sentido, as roupas talvez possam ser pensadas como potenciais por estarmos em uma época em que a moda não é mais território indiferente aos museus, espaço no qual vem ganhando interesse, e há maior aceitação de que “a novidade não apaga de uma só vez o tempo acumulado” (ROCHE, 2000, p. 330).

Além da tênue separação entre indumentária e moda, pois é possível perceber que trajas tradicionais não deixam de receber os desenhos da moda, as relações entre moda, museu e sujeito estão entrelaçadas pela cultura material e abarcadas pelo corpo social (NORAGRANDO, 2006). A aproximação entre moda e museu se dá como símbolo do novo processo de transformação social a partir do surgimento do sistema de moda,

a relação entre a sociedade e a cultura material sofre uma revisão filosófica e prática. Dessa maneira, os objetos de valor, ou melhor, os objetos de valor simbólico socioeconômico passam a ser reclamados e usufruídos, ainda que de maneira inicial, por uma parcela maior da sociedade. E assim, a ideia de museu público e a de moda (mais próximo do que entendemos hoje) emergem juntas (NORAGRANDO, 2016, p.104).

A moda realiza uma costura da sociedade, desse modo, a mobilidade da moda funciona a partir de uma mobilidade social. A roupa é um estabilizador, mas quando os laços se afrouxam, a roupa também muda. Estas mudanças estão associadas ao individualismo, vestir-se de forma individual criando uma relação das roupas com a pessoa, suas palavras, as tentativas de afirmação e controle. No entanto, o contrário também se dá, em maior ou menor escala, as pessoas acabam seguindo a moda, pela necessidade sempre urgente de manter-se em comunidade. Afinal, a moda é agregadora e “as roupas também nos agarram” (HARVEY, 2003, p 25).

Harvey (2003, p. 24), lembra ainda que ao escolher nossas próprias roupas, damos conta de que somos vestidos: “por país, escola, companhia, classe, sexo, raça, religião”.

Nessa perspectiva, ainda temos de considerar o caráter mutante e do desejo de moda. E se examinarmos com cuidado as relações da moda com a política, podemos perceber nessa relação um fato primordial do ponto de vista da regulação do tempo social, como acredita Landowski (2016).

Querer mudança, aceitá-la, vivê-la, desejá-la, não é apenas tomar posição diante das coisas que mudam, ou que gostaríamos que melhorassem; é também escolher uma maneira determinada de viver seu próprio devir: é, de certa maneira, colocar-se em condição de desfrutar o tempo presente – qualquer que seja sua dureza – percebendo a si mesmo como imediatamente inscrito no movimento que passa, como participante no desenrolar de uma atualidade vivida em comum com outrem (LANDOWSKI, 2016, p. 92).

Na moda se manifestam as diferenças nos mais diversos sentidos que elas podem assumir, seja de classe, de tempo, de afirmação identitária, entre outras.

Num tempo tão fundamental para o funcionamento do Sistema de Moda, como foi o século XIX, vimos que a preponderância dos modelos de moda parisiense e a valorização do trabalho de suas costureiras no Brasil se dão pela imposição da força comercial francesa e se estabelece com a importação de roupas feitas, muitas vezes nada ajustáveis às formas corporais brasileiras em clima tropical, reiterando a importância de observarmos as evidências de reformas nas roupas, dos modelos ajustados, e pelas características sociais que irão impor regras diferentes.

Embora o valor da austeridade predomine na moda masculina do período, o contrário se dá no mundo das coisas femininas. As mulheres ganham a centralidade das aparências, mesmo com um papel específico de objeto procriador, em uma vida confinada e triste, seus corpos carregam os esforços do investimento social do marido nas joias, ornamentos, arranjos, detalhes nos modelos de vestidos e acessórios.

Foi a expansão do capitalismo que construiu uma realidade que se sustenta sobre a noção de consumo, que multiplica as mercadorias e a fabricação de coisas. No motor do funcionamento da economia do luxo está a exportação de seda, rendas, modas, bibelôs, flores artificiais, vidros, cristais, joias, relógios e tantos outros, por isso o aumento da fabricação de excedentes em velocidade sem igual. O consumo do luxo está associado ao investimento nas aparências e nas raridades que são base da Alta Costura e determinantes para a distinção social. Mas o sistema econômico se sustenta também por noções mais amplas de comportamento, como a fabricação de necessidades e a utilidade enquanto conforto, reorganizando o cotidiano das pessoas (ORTIZ, 1991).

E na centralidade da preocupação com as aparências está a mulher, a moda e o julgamento das futilidades, um arsenal de polaridades de significados recobrando realidades e diferenças de classes e gêneros: necessário ou supérfluo, real ou factício. Na ideia de conforto está o luxo bom. E, no luxo julgado perigoso e inútil, estão as mulheres e as classes menos favorecidas, por sugerirem certo encurtamento na distância entre aparências.

(...) um discurso de moralidade enfraquece o luxo, como algo que enfraquece a moral, amolece as almas. Os maiores agentes da difusão são as mulheres, que ensinam às meninas que os cuidados do coquetismo e *toilette* como ocupações fundamentais para agradar aos homens, o que seria um passo para a prostituição (ORTIZ, 1991, p.126).

As mulheres sempre sendo postas na fronteira entre a santidade e a prostituição.

Segundo Renato Ortiz (1991, p. 167), o luxo abusivo só existia em relação ao elemento feminino, que era núcleo das estratégias de liberação e de domesticação dos desejos.

Quando decidimos voltar nossos olhares para as roupas do MMP, dando início às primeiras pesquisas sobre a moda local em contexto de interesses comuns a outros museus, retirávamos também a mulher da invisibilidade. Colocando-nos entre três temáticas marginais: Museu<sup>66</sup>, Mulher e Moda.

Anteriormente relegadas, diferente das obras mais valiosas como as da pinacoteca, as roupas se encontravam há oito décadas no acervo museológico<sup>67</sup>, sem nunca terem sido objeto de pesquisa aprofundada. Talvez, por ser a roupa vista há tempos como subproduto do interesse pela sexualidade.

No entanto, esta pesquisa buscou tirar as roupas femininas do anonimato, afinal, além da coleção dos trajes militares e reais, os trajes femininos pertencentes ao museu são referências da moda no século XIX e ainda é preciso entender como a moda se constituía por aqui. Mas o acervo do MMP tinha mais a oferecer, pois encontramos outros documentos diretamente relacionados como as fotografias de personalidades que marcaram a moda e alguns outros documentos - como as notas de roupas - que nos ajudaram a fazer o percurso histórico.

Hoje, há maior aceitação em realizarmos uma pesquisa sobre as roupas o que torna “fácil ver os limites dessa História das coisas banais”, parece que uma biografia das coisas nunca se completa sem a biografia de seus proprietários (ROCHE, 2000, p.329). Por isso, a necessidade de dar visibilidade aos contornos de quem não está mais presente.

Os vestidos vazios são vazios que garantem a presença de alguém, são fragmentos de um ser ausente que mostram a insistência do privado de quem deveria estar distante. Mas, diferente do que possa parecer, o museu se mostrou um universo permeável.

A partir do interesse do museu por algumas mulheres pude atravessar um universo de representações e alcançar a roupa. Encontrar o objeto pelo interesse por ele mesmo, pois um vestido não é somente um fragmento de mulher.

Como o detalhamento da roupa nos mostrou um pouco do cotidiano das mulheres, reviramos os avessos observando as técnicas, os materiais e os instrumentos utilizados. O que

---

<sup>66</sup> “O lugar dos museus e da museologia na agenda das Ciências Sociais têm sido periférico ou marginal. Apesar dos museus serem campos de práticas sociais, apesar de estarem na moda e ocupando grandes espaços na mídia nesses tempos de globalização e pós-modernidade, eles não têm merecido a atenção dos cientistas sociais brasileiros” In: CHAGAS, Mário de Souza. Museu, museologia e pensamento social brasileiro. Cadernos do CEOM - Ano 18, n. 21 - Museus: pesquisa, acervo, comunicação. Jun. 2005.

<sup>67</sup> “[...] apenas em 2013 iniciou-se a primeira pesquisa sobre a coleção de indumentárias do museu, realizada pela doutoranda em Ciências Sociais (UFJF), Andrea Lomeu Portela” (FREESZ, 2015, p.159).

nos permitiu alcançar os fungos, os puídos, os pontos elaborados e precisos que garantiram a longa vida dos vestidos, como também, os remendos toscos que falam de práticas que não se vê nas palavras dos romances e nem mesmo nos livros técnicos. As manchas e os puídos seriam pontos de mortificação e de resistência que o objeto comunica. Ali o objeto é o ator, ampliando os atores sociais como sugere Latour (2012).

Figura 126 – O avesso das roupas



Fonte: DA AUTORA, 2014.

Então, foi preciso trazer o avesso, o interesse por aquilo que não é mostrado. Os avessos são muito importantes para entender o detalhismo, a preciosidade que o objeto encarna e porque, afinal, roupa é elemento estético, mas também é artefato técnico que pode dizer mais sobre si mesmo se abirmos o seu interior.

Sobre o detalhismo na confecção das roupas podemos dizer que, apesar da importância do trabalho manual, as máquinas muito colaboraram, Adrian Forty (2007) mostra que foram as mudanças do design, possíveis a partir da evolução da máquina de costura no século XIX o que permitiu o aumento dos adornos na roupa, mantendo seu custo de fabricação e provocando mudanças na moda. Por fora e por dentro.

Mas o que acontece quando as roupas são viradas do avesso?

No espaço secreto dos avessos, tantas vezes invisível e intocável, podemos encontrar bolsos insuspeitos como os de D. Pedro II, forros brilhantes, etiquetas, bainhas e outras terminações das bordas, e uma infinidade de pontos, de modos de abotoar ou prender.

Pelo avesso, podemos conhecer melhor os processos de fabricação que fizeram delas o que são, resistindo por muitos anos ou se tornando dignas de serem guardadas, sobretudo devido ao grau de integridade ser elemento diretamente subordinado aos procedimentos que somente ali se pode notar.

Mas o que pensar de uma história que fecha os olhos para as mutilações que ali estão instaladas? Marcas, remendos ou fiapos deslocados são sinais de inúmeras ações. As etiquetas, por exemplo, inventadas no século XIX, mostram alguns interiores tão elaborados que facilmente percebemos porque foi importante para o fabricante deixar na roupa sua inscrição. A História da Moda, ao se concentrar em apontar aspectos estruturais exteriores, como as silhuetas, as alturas, os volumes, as cores e as dimensões laterais, desvia seu olhar dessas composições tão bem arranjadas. Do mesmo modo, caberia aos museus refletir melhor sobre o valor desses interiores.

Seriam necessárias novas propostas para uma expografia que integre o roto e o puído, colocando em xeque os modos como museus tradicionais se apresentam. Ao levarmos em conta que à moda interessa tanto a novidade como o desgaste, como motor de seu funcionamento enquanto sistema, é possível supor que, com a moda levada para o museu, possamos considerar que nos desgastes da peça está também sua graça.

A virtualização dos museus talvez aponte uma alternativa eficiente para este tipo de exploração, permitindo fornecer conhecimento em relação aos aspectos de deterioração e/ou de técnicas diversas, se abrindo à possibilidade de montagem de exposições em novos contextos e perspectivas, desafiando a precariedade e os limites que as exposições de roupas enfrentam. Por outro lado, se o museu escolher a sua substituição pelo espaço virtual, se limitará a atender aos aspectos educacionais e de representação, eliminando a experiência da visita e a de sentir (assistir) o objeto em atuação.



## 9 A EXPERIÊNCIA TECIDA

A vida não pode sequer ser imaginada sem os objetos, mas estes costumam ser relegados a panos de fundo nas Ciências Sociais como se em nossas relações não fôssemos envolvidos por eles. O que nos motivou a buscar, na coleção de Objetos Pessoais do MMP, roupas que pudessem revelar as tramas sociais urdidas ao longo de suas vidas. Porque um museu é um cenário em que as coisas se encontram em condição rara, resignadas ao espaço de tal modo que deixamos de perceber o quanto estamos engajados, ali encontramos os objetos expostos, supostamente humildes e acomodados. A priori, seríamos nós – sujeitos humanos diante das coisas – porém, elas provocam estranhamentos vários, nos fazem sentir e pensar à revelia do cenário histórico do qual seriam parte.

Roupas são modos do Outro se fazer presente, por vezes, a ponto de não nos sentirmos Outro. Estas roupas envolveram corpos e construíram aparências de moda, de tradição ou de poder, e até hoje mobilizam inúmeras ações do MMP, muitas vezes submetido a elas e não o contrário.

Desenhamos um quadro geral de dados muito diversos para destacarmos questões como o colecionismo, como prática de atribuição de singularidades (APPADURAI, 2008), em conexão com os critérios de atuação do museu. Ou, como observou Andrade (2008, p.134), ao revelar os rotos de um vestido do Museu Paulista, é preciso perceber a importância de fornecer um novo olhar sobre o objeto antigo, pois “ele não está mais no passado e sim no presente”.

Experimentando olhar o MMP como palco de atuação das roupas, no sentido de potencializar a construção sociológica da indumentária da coleção, teceu-se nosso trabalho de campo.

E, pela insuficiência de uma literatura específica que dê conta das temáticas envolvidas, somente a interdisciplinaridade foi possível. Portanto, a pesquisa não se constituiu linearmente, como um passo a passo de uma história, mas se formulou em processo montado por muitas explorações buscando estabelecer conexões entre elas.

Deparamo-nos com as determinações da moda que viaja até o cotidiano local formando uma complexa rede de influências que não são simplesmente obedecidas. Assim, retornamos a Juiz de Fora e ao museu na perspectiva em que se encontra na atualidade, via escuta de seus agentes.

Encontrei, nos arquivos visitados, informações organizadas especificamente por e para historiadores, resistentes em seguir a palavra-chave ‘roupas’, enquanto minha busca

intencionava informações mais amplas, sobre acontecimentos, meios de produção, comércio, cultura ou política pelas quais elas estariam cercadas. Cada vez que diziam ‘aqui não há nada’ ou ‘sobre roupas não posso te ajudar’, me animei em desfazer a cortina de julgamento para encontrar o que importava, e não sem lucros.

As contribuições históricas foram fundamentais para entendermos as configurações da moda no interior do Brasil, sob as influências da capital, o Rio de Janeiro, essa fronteira tão direta em se tratando de Juiz de Fora. E em um contexto capitalista que impunha um modelo europeu de consumo e multiplicação de objetos e de desejos.

O colecionismo está entre as práticas de reverência a este modelo de mundo, de luxo, individualismo, conhecimento, arte e poder, a partir do qual o colecionador cria um universo de coisas que ele mesmo estabelece e organiza. No entanto, é o objeto que exerce sob o colecionador o encanto que o obcedia,

Cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma mise-en-scène de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. O mundo além do que podemos focar está dentro de nós e através delas, e por intermédio da comunhão com a coleção é possível comungar com ele e se tornar parte dele (BLOM, 2003, p.219).

O trabalho exaustivo do colecionador foi “classificar a imensa vegetação dos objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento” (BAUDRILLARD, 2002, p. 9). Nosso trabalho, por sua vez, escolheu uma coisa entre tantas outras desse emaranhado de materiais: a Roupas. Não somente as peças de roupa em si, como também a atitude das roupas enquanto participantes da vida daqueles que as vestiram e como insistem em dispersar ações dentro do museu. Em todo o tempo sendo intensas por estarem integradas às pessoas, talvez mais do que outro tipo de objeto, porque roupas podem ser ambientes tanto quanto ser corpos e, simultaneamente, ser ambos.

Evidente que não pude observar as roupas em separado das outras coleções, mas procuramos o que antes não havia sido considerado, por isso, entre as peças dessa coleção, elegemos as roupas femininas para ressaltar e desfiar suas linhas. E porque se associam a um contexto da moda, por vezes evocando tradição, e porque nunca tinha sido feita uma reunião de dados a respeito. Curioso que, em uma cidade tão à frente de seu tempo pela cultura, pelo desenvolvimento industrial têxtil e do comércio, ainda não tivesse despertado o interesse de pesquisadores neste sentido mais restrito.

Com a proposta de lançar um olhar sobre a indumentária singular de um museu para superar sua condição de representação, dando reconhecimento à materialidade, enfrentamos o fato das peças não estarem expostas e apenas algumas serem conhecidas do público. Mas foi justamente o anonimato de algumas roupas, pelo fato de estarem distante do público, o fator fundamental para liberar estes objetos do mundo material e representativo e poder senti-las a partir do mesmo tecido existencial do qual se constituem os humanos e os não humanos. A trajetória de vida de cada uma, junto às inúmeras relações sociais nas quais estão envolvidas, agrega, a elas, tanto a condição de objetos quanto de sujeitos.

A materialidade, esquecida desde Aristóteles, é vista através de fluxos de materiais pelos emaranhados de linhas processuais, sempre contínuas e criativas. Superando, de certo modo, a condição de representatividade que sempre é atribuída a objetos, como as roupas de museu.

A representação é importante papel de atuação das coisas, porém, objetos - como multidimensionais que são - nos permitem outros modos de análise. Como na montagem de cenários históricos, são montadas diferentes relações entre pessoas e objetos, embora todas constituam os fluxos de integração com que tecemos a vida.

Entre objeto e coisa, através de conceitos, vimos noções diferentes e complementárias conforme a montagem do que se pode estabelecer em diferentes instantes:

Se objeto é capaz de diálogo e troca: Objeto é mediador das relações sociais (MOLES, 1981). Objeto é parte que constitui a sociedade (BONNOT, 2002).

Mas objeto é indutor de ações (GELL, 1998). Quando o objeto nos afeta ele deixa de ser representação, é quando o encontramos no exercício de sua potência (BRANDÃO, 2008).

Se coisa é capaz de ação: A coisa é acontecimento enquanto objeto, é um fato consumado (HEIDEGGER, 1971). As coisas não são apenas significantes, são também significados e se explicam por si mesmas (MOLES 1981). Objeto-coisa é unidade base do mundo material e é determinado pela cultura (ATTFIELD, 2000).

A cultura é um mecanismo que põe a matéria em processo: A materialidade é dinâmica (LATOUR, 2012). A coisa não existe por ela mesma, é uma máquina de elos e forças transversais em processo, portanto, as coisas são devires (DELEUZE; GUATARRI, 2000). A vida se dá no fluxo dos materiais e na ação as coisas se revelam (INGOLD, 2000).

Os conceitos reunidos revelaram um processo no qual nos constituímos continuamente como fluxo de coisas que envolvem - as pessoas e as coisas - mas não as separa. Conceitos que nos deram a possibilidade de falar das roupas do museu sem o discurso de lugar sacralizado. Ou apenas como representação de status, posturas, ideologias para a

conformação do homem, qualificando determinados grupos sociais com a carga simbólica e emocional que os objetos provocam. E, dessa maneira, excluindo o que não se dá a ver.

Os objetos se doam a todos que diante deles estão emanando impressões.

É tarefa impossível estabelecer uma definição concludente sobre a noção de objeto-coisa, pois flutua nas formas em que são concebidos, dispostos e/ou usados em diferentes culturas, em diferentes fluxos de ação como arranjos provisórios.

Objetos-roupas são coisas que nos revestem e nos engolem, as roupas que usamos e pelas quais nos deixamos usar constroem diferenças que não estão de fato concretizadas, mas estabelecidas e articuladas temporariamente. As roupas do museu também não são apenas materialidade inerte e representativa porque elas formam fluidos contínuos vitais ao mundo da matéria e afetam nossos sentidos. Ou seja, estas roupas estão vivas, se poderia dizer, enquanto transbordam fluxos que vão além dos processos mentais.

A contribuição desta tese se dá no modo como as coisas são tratadas, pondo em dúvida a força representativa como potência limite dos objetos. Uma experiência de observação e formulação de um quadro de coisas, desfiando as tramas pela tradição da fala e procurando ouvir, sabendo considerar a imprecisão da escuta, resultando em um apanhado de traduções em que antropólogos, sociólogos, museólogos, historiadores, designers, entre outros, podem se encontrar em comunhão, fabricando um tecido ainda mais entrelaçado e espesso.

Entre as especificidades, não me coube fazer julgamentos sobre as técnicas de restauro, entendo cada processo como o procedimento vigente de um período que fez parte da vida das roupas, o que deixo a outros especialistas. Como designer, pude me ater aos modelos, em um tempo sem pressa, em que parece haver maior liberdade criativa na construção de peças de roupa em extremo detalhismo, o que colaborou para entendermos como se produziram e se produzem, através das roupas, certas distancias sociais.

As imagens foram fundamentais, tendo em vista o pouquíssimo tempo de contato com as peças. Seria preciso estar diante delas por um prazo maior, para refletir sobre os pormenores, pois são muitos. No entanto, acredito que apresentamos uma visão panorâmica, capaz de descobri-las a partir de uma linguagem nova, um jeito de falar sobre elas, de fornecer pistas para novas pesquisas.

Considero importante ter construído uma pequena passagem da História da Moda com as imagens do acervo do MMP. O espírito de novidade estranhamente se converte na disposição entre tradição e novo, em uma transformação dos sentidos da moda pelo recente interesse pela moda nos museus.

Ali está um pequeno apanhado da construção do imaginário do estilo brasileiro. Como formularam a narrativa identitária e/ou como fomos descritos pelos outros. O nós e os outros. Contou também um pouco de nossas escolhas, da potência criativa que se instala nessas mesmas escolhas, da seleção de coisas que negam outras contrariando o padrão hegemônico, revelando nossas assimetrias sociais e gostos considerados confusos. Arranjos, materiais, reformas e outras ações na conjuntura de coisas, recortes que são as evidências do modo singular do brasileiro interiorano se vestir, não descrevendo um modelo exemplar de aparência, mas o que potencializou o seu devir.

Esta pesquisa também sugere futuras investigações com novos recortes, as roupas da Guarda Nacional, acessórios, aspectos de consumo e publicidade pelas notas de aquisição de roupas e anúncios de jornais, além do universo de costureiras e alfaiates. Poderíamos conhecer mais informações sobre os materiais usados e a linguagem atribuída aos materiais. Como também, os aspectos estruturais que permitiriam a construção de miniaturas e réplicas para outros modos de estudo. Porém, preocupados em não deixar de fora questões subjetivas, este projeto se afasta do que comumente é caracterizado como cultura material.

Porque a complexidade das descrições e as muitas variáveis são vigorosas para descrever as coisas e as aparências, e porque ambas importam. Porque mentalidades do século XIX ainda estão por aí, fabricando a condenação de coisas, como a moda, que julgam próprias do gênero feminino, mesmo que os seus significados políticos e sociais tenham sido determinados pelos homens. As roupas ajudam a entender mais do que - o papel que foi desempenhado por homens e mulheres - na construção dos gêneros, mas o que construiu a diferença entre ambos, estabelecendo diferenças, inclusive, em seus interesses estéticos. No entanto, são as mulheres que nos convidam a observar objetos tão perto em suas vidas diárias, na produção, no resguardo, na valorização coletiva, no apego e, até mesmo, no uso dos instrumentos de nossa própria opressão.

Para aceitar esse convite, é preciso reconhecer que as roupas antigas reclamam maior atenção e que a reunião de dados é eficaz para a proposição de novos projetos para o Museu Mariano Procópio, seja na organização do acervo ou na projeção do futuro dessas roupas.

Um museu foi instituído para ostentar objetos que denotavam status para exercer o controle social ou ostentar o poder político. O luxo seria uma estética da visualidade subordinado à sociabilidade, no entanto, os sentidos mudam e ganham novas formas com o passar do tempo. E se alguns se destacaram no cenário de representações quando os objetos evocaram pessoas, o ser ausente se fez contraponto à ideologia silenciosa do luxo, e o cidadão

juiz-forano comum tem no seu museu o lugar de espiar as riquezas como referência de construção de existência, um mundo que lhe é negado.

A vida social dos objetos, analisada através de objetos como roupas, perpassa por questões de cunho histórico. Desde que, uma história que abarque coisas e humanos integrados na mesma dimensão em todo o tempo, pois as roupas fabricam necessidades que nos induzem a ações e museus são teares dessas relações de tempo mobilizando outras relações sociais que jamais se concluem.

Mas uma roupa pode mais, pode emocionar pelo modo como foi construída, pela sua beleza ou outra impressão que provoque o gosto, os sentidos e os sentimentos; pelo seu design; pela duração ou raridade; pelo modo como foi fabricada ou por serem objetos-chave de outras dimensões: outros corpos, outros valores, outras ideologias, outros passados.

E assim, esta tese se propõe como ‘coisa’ que atice novas possibilidades de pensar e agir sobre as roupas do Museu Mariano Procópio, projetando devires que podem parecer escapar de mim, que possam vir de novos pesquisadores, e/ou do próprio museu, mas que nos deixa em conexão com o protagonismo das coisas.

Minha experiência diante destas roupas e a possibilidade de tocá-las foi além da escrita e da leitura, fabricou uma oportunidade rara para quem estuda roupas no Brasil e provoca a necessidade de outros desdobramentos. Por isso, o objeto é ao mesmo tempo o ponto de partida e o ponto final de retorno.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração do Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ALMEIDA, Adilson José de. **Uniformes da Guarda Nacional**: de 1831 – 1852. A indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada. Dissertação (Mestrado em História). 1998. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

ALVES, Caleb Farias. A agência de Gell na Antropologia da Arte. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun., p. 315-338, 2008.

ANDRADE, Rita Morais de. **Bouè Souers RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. 2008. 224f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva material. Tradução: Agatha Bacelar – Niterói: Ed. Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARAÚJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a moda masculina da época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ATTFIELD, Judy. **Wild things**: The material culture of everyday life. New York: Berg, 2000.

AVELAR, Suzana. **Moda, globalização e novas estéticas**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ÁVILA, Cristina. **Imagens de Minas - Juiz de Fora - Manchester Mineira**. Belo Horizonte: Neoplan, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/sergioluz/docs/juizdefora>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

BALDINI, Massimo. **A invenção da moda**: as teorias, os estilistas, a história. Tradução: Sandra Escobar. Porto: Edições 70, 2006.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2005.

BASQUES, Messias. Uma antropologia das coisas.... Espaço ameríndio. Porto Alegre, v. 4, n.1, p.150-165, jan./jun., 2010.

BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage**: sua vida, sua obra, sua descendência, genealogia. 2. ed. Edições Paraibuna, Juiz de Fora (MG), 1991.

BATISTA, Caio da Silva. Crimes de escravos urbanos noticiados pelo jornal O Pharol na cidade do Juiz de Fora entre 1970 a 1888. Anais XIX Encontro Regional de Historia (ANPUH MG). Juiz de Fora, 28-31 Jul. 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. 5. ed. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BIBLIOTECA DA COSTURA. Dicionário da costura. Disponível em: <<http://bibliotecadacostura.blogspot.com.br/2012/04/dicionario-da-costura.html>>. Acesso em: 10 maio 2016.

BLOM, Philipp. **Ter e Manter**: Uma história íntima de colecionadores e coleções. Tradução: Berilo Vargas. São Paulo: Record, 2003.

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara**: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BONNOT, Thierry. **La vie des objets**: d'ustensiles banals à objets de collection. Paris: Mission du Patrimoine ethnologique, Collection Ethnologie de la France, 2002. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=q-9JBacZQGUC&pg=PA235&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=q-9JBacZQGUC&pg=PA235&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 18 mar. 2016.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

BRANDÃO, Ludmila. **Interrogando espaços domésticos**: O que podem os objetos? Revista Dobras, vol. 2. N. 2, 2008. p. 66-72

CANCLINI, Néstor Garcia. **O patrimônio cultural e a construção imaginária do Nacional**. Tradução: Mauricio Santana Dias. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, 1994.



CANCLINI, Néstor Garcia. O porvir do passado. In: \_\_\_\_\_ **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão; tradução da introdução: Gênese Andrade. – 4.ed. – São Paulo: EDUSP, 2008. – (Ensaio Latino-americanos, 1). p. 158 – 204.

CATELLANI, Regina Maria. **Moda ilustrada de A a Z**. Revisão: Lais Helena da Fonseca Pearson. Barueri, SP: Manole, 2003.

CAVALCANTE, Maria Ângela Camargo. **Maria Ângela Camargo Cavalcante**: entrevista [out. 2014]. Entrevistadora: Andrea Lomeu Portela. Juiz de Fora: Em sua residência, 2014.

CHALLONER, Jack (ed.). **1001 invenções que mudaram o mundo**. Tradução: Carolina Alfaro – Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CLIFFORD, James. **Colecionando arte e cultura**. Tradução: Anna O. B. Barreto. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, 1994.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **Código de ética do ICOM para Museus**: versão lusófona. Imprensa Oficial, Rio de Janeiro, 2011.

COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda**: Da antiguidade aos dias atuais. Tradução: Ana Resende. Itinerário/ Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012.

COSTA, Manuela Pinto da. **Glossário de termos têxteis e afins**. Revista da Faculdade de Letras Ciências e técnicas do patrimônio. Porto, 2004. I série. Vol III, pp. 137-161.

COSTA, Carina Martins. **Uma arca das tradições**: Educar e comemorar no Museu Mariano Procópio. Tese (Doutorado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2011.

COSTA, Evanise Pascoa. **Princípios básicos da museologia**. 21 ed. - Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

CSORDAS, Thomas. Introduction: the body as representation and being-in-the world. In: **Embodiment and experience**. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. A corporeidade como um paradigma da antropologia. In: **Corpo, significado, cura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

COX, Barbara et al. **Última moda**: Uma história ilustrada do belo e do bizarro. Tradução: Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2013.

CRANE, Diane. **A Moda e seu papel social**: classe, gênero e identidades das roupas. Tradução: Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

D'ANGELO, Marta. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Percepto, Afecto e Conceito. In: \_\_\_\_\_. **O que é filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.

**DOCE França**: recortes da vida privada na coleção do Museu Mariano Procópio. Coord. Heleny Pires de Castro, Douglas Fasolato. – Juiz de Fora (MG): Fundação Mariano Procópio - MAPRO, 2010.

DORFLES, Gillo. **Modas e modos**. Tradução: Antônio J. Pinto Ribeiro. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1990.

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

FASOLATO, Douglas. **Douglas Fasolato**: entrevista [jan. 2016]. Entrevistadora: Andrea Lomeu Portela. Juiz de Fora: Sede MAPRO/ Fundação Museu Mariano Procópio, 2016.

FASOLATO, Valéria Mendes. **As representações de infância na Pintura de Maria Pardos**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

FEIJÃO, Rosane. **Moda e Modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

FERRARI, Angelita. **Pinturas em Miniatura**: a coleção de pinturas em miniatura da viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: Funalfa, 2013.

FERRAZ, Rosane Carmanini. Colecionismo e a formação da coleção de fotografias oitocentistas no acervo do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora (MG). IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina PR, 2013. p. 2868-2882.

FIGUEIRA, Maria Salete Ferreira. **Experiência no trabalho**: entrevista [maio 2016] Entrevistadora: Andrea Lomeu Portela. Juiz de Fora: DAT/ Museu Mariano Procópio, 2016.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sobrados e Mucambos**: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. 15. ed. São Paulo: Global, 2004. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil – 2).

FRENCH, Ann; HEIBERGER, Barbara; BALL, Stephen. Conservação de coleções de vestuário. In: MUSEOLOGIA: Roteiros práticos. Tradução: Mauricio O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Edusp, 2005. 224 p. (9).

FREESZ, Clara Rocha. **A odisseia das roupas de D. Pedro II**: Dos guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio. Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

GELL, Alfred. **Art and agency**: an anthropological theory. New York, London: Clarendon Press, 1998.

GENOVEZ, Patrícia Falco. **As malhas do poder**: uma análise da elite de Juiz de Fora na segunda metade do século XIX. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Tradução: Lea P. Zylberlivht. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: \_\_\_\_\_ **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Museu, memória e cidadania, 2007. 256p. Disponível em: <[http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia\\_dos\\_objetos\\_V41.pdf](http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf)>. Acesso em 05/10/2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Nina P.; SAMPAIO, Roberta G. (Orgs.). **A alma das coisas**: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

GUIA FEMININA. Disponível em: <<http://guiafeminina.com.br/medidas-para-um-corpo-perfeito/>>. Acesso em: 12 maio 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVEY, John. **Homens de preto**. Tradução: Fernanda Veríssimo. São Paulo, UNESP, 2003.

HENARE, Amiria et al. **Thinking through things**: theorizing artefacts ethnographically. London/New York: Routledge, 2007.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas**: A evolução do traje moderno. Tradução: Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução: Grupo Taylor & Francis. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **Trazendo as coisas de volta à vida**. Horizontes antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n.37, p.25-44, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **The perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2000.

KITE, Marion. Conservação de acessórios de vestuário. In: MUSEOLOGIA: **Roteiros práticos**. Tradução: Mauricio O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Edusp, 2005. p. 173-177 (9).

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. Tradução: Jefferson Luís Camargo 2ª Ed.– São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Tradução: Agatha Bacelar. Niterói: EDUF, 2008, p. 89- 142.

KRICK, Jessa. Charles Frederick Worth (1825–1895) and The House of Worth. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000– (October 2004). Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd\\_wrth.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm)>. Acesso: 13 jan. 2016.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: Ensaio de sociosemiótica. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LATOURET, Bruno. Como falar do Corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre ciência. In: NUNES, J Joao Arriscado, ROQUE, Ricardo (org.). **Objectos Impuros**: Experiências em Estudos sobre a Ciência. Edições Afrotamentos e autores, 2008.

\_\_\_\_\_. **Jamais fomos modernos**: Ensaio de antropologia simétrica. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Edição 34, 1994.

\_\_\_\_\_. **Reagregando o social**: Uma introdução à Teoria Ator-Rede. Tradução: Gilson César Cardoso Sousa. Salvador – Bauru: EDUFBE – EDUSC, 2012.

\_\_\_\_\_. **Reensamblar lo social**: Una introducción a la teoría actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LAVIE, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. **O luxo eterno**: Da idade do sagrado ao tempo das marcas. Tradução: Maria Lúcia Machado. 5. ed. São Paulo Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades. Tradução Maria Lúcia Machado – São Paulo: Companhia das Letras, 10ª ed., 2007.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACEDO, Joaquim Manoel. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Edições do Senado Federal. Vol. 41, 2005.

MACHADO, Eduardo de Paula. **Contatos com as roupas do museu**: entrevista [abr. 2016]. Entrevistadora: Andrea Lomeu Portela. Juiz de Fora: Sede Museu Mariano Procópio, 2016.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MAPRO - Histórico do Museu. Disponível em:  
<<http://www.pjf.mg.gov.br/mapro/museu/historico.php>>. Acesso: 15 maio 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Como explorar um museu histórico**. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Memória e cultura material**: documentos pessoais no espaço. Estudos Históricos. 1989, pp. 89-103. Disponível em:  
<[http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/memoria\\_cultura\\_materia\\_l\\_ulpiano\\_meneses.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/Documentos/memoria_cultura_materia_l_ulpiano_meneses.pdf)> Acesso: 15/10/2013.

MENEZES, Lená Medeiros de. **Francesas no Rio de Janeiro**: modernização e trabalho segundo o Almanak Laemmert. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nº 423, abr/jun. 2004, pp.111-31.

\_\_\_\_\_. **À francesa**, dos pés à cabeça. Revista de História, 1/11/2007. Disponível em:<  
<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/a-francesa-dos-pes-a-cabeca>>. Acesso: 15/01/2016.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

\_\_\_\_\_(ed) . **Material Culture**: Why some things matter. London: University College London, 2001.

MOLES, Abraham A. **A teoria dos objetos**. Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. (Biblioteca Tempo Universitário; 62).

MONNEYRON, Frédéric. **A moda e seus desafios**: 50 questões fundamentais. Tradução: Constância Morel. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007.

MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas**: A corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro 1840-1889). Doutorado em História Econômica (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

MOUTU, Andrew. Collection as a way of being. In: HENARE, Amiria et al. **Thinking through things**: theorizing artefacts ethnographically. London/New York: Routledge, 2007. p. 93-112.

MUSEOLOGIA: Roteiros práticos. São Paulo: Edusp, 2005. 224 p. (9). Tradução: Mauricio O. Santos e Patrícia Souza.

NASCIMENTO, Rosana. O objeto museal como objeto de conhecimento. Em: **A Historicidade do Objeto Museológico**. Cadernos de museologia nº03 - U L H T - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994.

NOROGRANDO, Rafaela. **Moda & Museu**: Instituições, patrimonializações, narrativas. Revista D'Obras, 2016. p.103-112.

NUNES, Claudia Regina. **A Restauração do Traje da Coroação do Imperador D.Pedro II**: Uma Intervenção com Adesivo Beva 371. In: Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Conservadores – Restauradores de Bens Culturais – ABRACOR, Salvador, 1998, p. 321- 323.

O MUSEU Mariano Procópio. Juiz de Fora: Tribuna de Minas, 1996. 120 p.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**: A França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAULA, Teresa Cristina Toledo. **Tecidos no museu**: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 253-298. jul.- dez. 2006.

PERITO, Renata. **Costura à mão**: Fundamentos. 21.ed. Tubarão: Copiart, 2013.

PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução: Denise Bottman e Bernardo Joffily. 5.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: História, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Senac, 2007.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. Livraria Martins: São Paulo, 1942.

PINTO, Guido Conrado. **Pode o mundo inteiro caber numa maçã?** – Proposta para uma historiografia de moda. Disponível nos Anais do VI Colóquio de Moda - São Paulo, 2010.

PINTO, Rogério Rezende. **Alfredo ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora MG**. Juiz de Fora: 2008. (Dissertação de Mestrado, História, UFJF) – Capítulo 2 “A coleção”.

\_\_\_\_\_. Para encantar aos olhos, a mente e ao coração. In: Fundação MUSEU MARIANO PROCÓPIO. **Doce França: recortes da vida privada na coleção do Museu Mariano Procópio**. Juiz de Fora: MAPRO, 2010. p. 27-37.

\_\_\_\_\_. Os fardões de D. Pedro II e sua incorporação definitiva ao acervo do Museu Mariano Procópio. In: ANAIS Museu Mariano Procópio/Fundação MMP. Vol.1. Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014.

PLONCZSNSKI, Nancy Corrêa. **Noções de preservação dos objetos antigos: releituras inesquecíveis**. Juiz de Fora MG: Funalfa, 2008.

\_\_\_\_\_. **O trabalho com os objetos do museu**: entrevista [maio. 2016]. Entrevistadora: Andrea Lomeu Portela. Juiz de Fora: Em sua residência, 2016.

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

POLLINI, Denise. **Breve história da Moda**. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. Memória-História. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.



PRADO, Luís André; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: Das influências às autorreferências. 2 ed. São Paulo: Disal & Pyxis editorial, 2011.

RAIMUNDO, Eidele Maria. **Um estudo terminológico bilingue (português – francês) do vocabulário da moda**: subárea vestuário. Universidade Estadual de Londrina. Dissertação de Mestrado. Londrina, 2003.

RASPANTI, Márcia Pinna. Vestindo o corpo: breve história da indumentária e da moda no Brasil, desde os primórdios da colonização ao final do Império (pp.195 – 221). Em: **História do Corpo no Brasil**/ Mary Del Priore, Márcia Amantino (orgs) – São Paulo: Editora UNESP, 2011.

RENAULT, Delso. **Indústria, escravidão, sociedade**: Uma pesquisa historiográfica do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Revista EM VOGA, Juiz de fora, **Imagens do Passado**. 146 03/2001, p. 09.

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

\_\_\_\_\_. **História das coisas banais**: Nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSA, Rita de Cássia Vianna. **As mulheres de ‘Paraiburgo’**: representações de gênero em jornais de Juiz de Fora/MG (1964 a 1975). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2009.

SABINO, Marco. **Dicionário da Moda**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SANT’ANNA, Patrícia. A moda no museu. I Congresso Internacional de Moda, CIM 2008, Madrid, 2008.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. A dor manifesta: O vestuário de luto no século XIX. 5. ed. dObra[s]. São Paulo: Estação das Letras e Cores, mar. 2009. p. 75-80.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca dos trópicos. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras e Cores, 1998.

SERRES, Michel. **Hominescências**: O começo de uma outra humanidade. Tradução: Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SILVA, Camila Borges da. **O símbolo indumentário**: Distinção e prestígio do Rio de Janeiro (1808 -1821). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2010.

SOARES, Luiz Carlos. **O povo de cam na capital do Brasil**: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX. Rio de Janeiro: Faperj-7Letras, 2007.

SOLA, Tomislav. **Identidade**: reflexões sobre um problema crucial para os museus. Cadernos Museológicos, n.1, p.25, U L H T - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1986.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

STALLYBRASS. Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução: Tomaz Tadeu. - 3 ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STEELE, Valerie. L'aristocrate comme oeuvre d'art. In: PARIS MUSÉES. **La mode retrouvée**: Les robes trésors de la comtesse Greffulhe. , 2015, p. 61-65.

STOCKING JR., George. Essays on Museums and material culture. In: \_\_\_\_\_. (ed.) **Objects and others**: essays on museums and material culture. Madison> The University of Wisconsin Press, 1985, p. 236-246.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Posfácio. In: Baudrilard, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 213-230.

VACCARI, Alessandra. O vestuário nas artes decorativas e no design (pp. 97- 108). Em: SORCINELLI, Paolo (org). **Estudar a moda**: corpos, vestuários, estratégias. São Paulo: SENAC –SP, 2008.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## GLOSSÁRIO

**Acessórios:** complementos das roupas (SABINO, 2007).

**Alta-costura:** estilo de roupas de alto luxo, feitas à mão e com exclusividade, produzidas por artistas-costureiros famosos.

**Anágua:** peça antiga, muito usada no século XIX, tem objetivo de dar volume ou esconder transparências (SABINO, 2007).

**Anquinha:** Peça usada para dar volume à estrutura das saias pode ser confeccionada de vários modelos e materiais. Usada entre 187 e 1880 (SABINO, 2007).

**Assimetria:** Dá-se esse nome a formas diferentes e desproporcionais que parecem não combinar, mas na moda muitas vezes causam um bom efeito visual. Decotes um ombro só e saia com pontas irregulares são bons exemplos (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Aviamento:** Nome que se dá aos elementos que são pregados à roupa, como miçangas, fivelas, entretelas, fitas, botões, linhas, cós, galões e zíperes (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Babado:** Peça de tecido em tira franzida e costurada à barra de uma peça de roupa, que pode ser saia, manga de blusa, calça ou vestido. Ele pode ser de tecido e estampa diferentes (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Bainha ou Barra:** parte inferior das roupas, consistindo em uma dobra simples que serve como acabamento (SABINO, 2007).

**Barbatana:** Barbatanas de baleia eram muito usadas no fim do século XIX em espartilhos femininos. Eram cortadas em pedaços servindo de sustentação à peça fechada por cordões. As barbatanas podiam ser confeccionadas em outros materiais e também sustentavam crinolinas (usadas em 1850 a 1860) (SABINO, 2007).

**Barbatanas de baleia:** são lâminas córneas presas aos maxilares das baleias, atuando como filtros para a retenção de alimentos e por sua flexibilidade, mostram-se ideias como elementos de firmeza tanto da confecção dos espartilhos e crinolinas do final do séc. XIX como em fabricação de guarda-chuvas, chapéus e tabaqueiras. A demanda pelo material na época colocou em risco a extinção do animal (SABINO, 2007).

**Barrete:** tipo de chapéu de tecido, malha ou crochê, sem abas e mole, facilmente ajustável à cabeça (SABINO, 2007).

**Bengala:** nome de origem na cana de Bengala, um material muito utilizado na fabricação desse acessório. Entre os séculos XVIII e XIX passou a ser considerado item de elegância e passou a ser confeccionado em materiais nobres como prata, ouro e madrepérolas etc (SABINO, 2007).

**Bicórnio:** tipo de chapéu usado desde o final do século XVIII. As partes frontal e posterior eram coladas à copa, com a formação de dois bicos laterais (SABINO, 2007).

**Blusa:** vestimenta feminina com ou sem mangas, que cobre o busto, indo até a cintura ou um pouco abaixo.

**Camafeu:** pedra esculpida em alto relevo usada em bijouterias ou jóias. Perfis, ramos de flores e rostos femininos costumam ser os temas dos camafeus (SABINO, 2007).

**Cambraia:** Tecido de algodão ou linho leve e fino, muito usado em camisaria e blusas finas. O nome se origina da cidade de Cambraia, França (PEZZOLO, 2007).

**Canutilho:** peça tubular, em vidro, plástico, gelatina, brilhante ou fosca, existente em várias cores usada em bordados, bijuterias e aplicações de roupas e acessórios (SABINO, 2007).

**Capa:** peça do vestuário, usada sobre outras roupas, de tecido ou pele, larga e sem mangas, com ou sem capuz, pendente nos ombros.

**Casaco:** vestimenta com mangas compridas, aberta na frente, que cobre o tronco, pode ser usado sobre trajes masculinos ou femininos.

**Cauda:** é o alongamento da parte traseira da saia ou vestido.

**Cetim:** Espécie de pano de seda, lustroso e fino (COSTA, 2004).

**Chamalote:** Tecido de pelo ou de lã, de várias cores, geralmente misturado com alguma seda (COSTA, 2004).

**Chulear:** Costurar o tecido para dar um acabamento nas bordas e evitar que o pano desfie (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Couliissê:** palavra de origem francesa que designa o acabamento tubular por onde passam cordões, fitas ou tiras de tecido que ajustam e dão aspecto franzido a barras, punhos, cintura e capuz de diversas peças de roupa. Amarração.

**Conjunto:** vestimenta composta por duas ou mais peças combinadas pelo material, estampa ou cor.

**Corpete/corselet:** peça indumentária usada há muitos séculos e sofreu modificações estruturais conforme o período histórico (SABINO, 2007).

**Corselete:** Datação 1512. Antiga armadura leve para o peito. Corpete (FERREIRA, 1999).

**Corset:** o mesmo que espartilho em português é uma peça íntima feminina para estruturar o corpo e afunilar a cintura (SABINO, 2007).

**Crinolina:** estrutura para armar as saias (SABINO, 2007).

**Culote:** calças largas na parte superior e ajustadas nas pernas, usadas para andar à cavalo. Tem origem na palavra francesa *culotte* que faz referências às calças masculinas com comprimento dos joelhos ou abaixo deles, usadas pelos nobres a partir de 1678 (SABINO, 2007).

**Decote:** recorte na parte superior das roupas com infinitas variações através dos tempos (SABINO, 2007).

**Drapeado:** efeito harmonioso produzido por dobras e pregas de um tecido (SABINO, 2007).

**Echarpe:** Palavra de origem francesa para designar lenço macio e longo feito de seda, crepe ou algodão, usado ao redor do pescoço (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Eduardiano:** período entre 1901 e 1910, quando Eduardo VII era o rei da Inglaterra e que sucedeu à era vitoriana (SABINO, 2007).

**Enviesado:** corte feito em diagonal nos tecidos (SABINO, 2007).

**Espartilho (corset):** cinta longa de corte anatômico que vai dos quadris até abaixo dos seios. Possui recortes modeladores e ilhoses com tirar na abotoadura.

**Feltro:** tecido confeccionado sem trama, não desfia e é muito utilizado em chapéus, faixas bolsa (SABINO, 2007).

**Filó:** Tecido aberto e fino como a rede (COSTA, 2004).

**Forro:** Nome do revestimento da parte interna das roupas, que pode ser feito de tecidos finos ou estruturados. Tule e voal são as melhores opções para dar volume aos vestidos e saias (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Franzido:** Efeito que se obtém no tecido, antes de costurar, no qual são colocadas pequenas pregas juntas para tornar uma parte ou toda a roupa mais volumosa (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Galão:** Tira ou cadarço de tecido bordado ou fios trançados, usado como arremate ou enfeite em roupas infantis, femininas, uniformes e decoração (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Gola:** Abertura na roupa que contorna o pescoço. Existem vários tipos de gola: capuz, marinheiro, polo, princesa, role, xale e muitas outras (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Insígnia:** comenda, condecoração ou emblema e é usada como distintivo de posto, comando, classe ou função. Na moda, são bordadas, aplicadas ou broches usadas como recursos decorativos das roupas. De inspiração militar (SABINO, 2007).

**Jabô:** Ornamento de renda ou outro tecido atado à base da gola de uma blusa ou camisa e que cai sobre o peito. Os homens usaram o adereço durante o reinado do francês Luís XV, no século 18 (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Lantejoulas:** discos finos e leves, confeccionadas em diversos materiais, usadas em bordados, aplicações e bijuterias. Encontradas em diversas cores e tamanhos. Conhecida também como paetês (SABINO, 2007).

**Leque:** usado contra o calor, sua existência remota às antigas civilizações. A versão dobrável surgiu na Europa no sec. XV, no sec. XVI tornou-se um objeto de charme ao ser pintado e dourado por artistas. No século XVIII as decorações dos leques ganharam novos materiais como madrepérola, tartaruga, rendas sedas e plumas. Foram grande moda no século XIX e no século XX deixaram de ser complemento da indumentária para ser acessório em dias de calor (SABINO, 2007).

**Madrepérola:** matéria-prima calcária, iridescente, encontrada na camada interna da concha de um molusco (SABINO, 2007).

**Manga presunto:** tipo de manga com grande volume na altura da cava, ajustando-se no punho e reproduzindo a forma de um presunto com osso. A manga presunto foi muito usada entre as décadas de 1880 e 1890, mas já foi revivida em outras décadas do século XX (SABINO, 2007).

**Manga:** parte da peça do vestuário por onde se enfia o braço (SABINO, 2007).

**Mantilha:** véu geralmente confeccionado em renda, usado para cobrir a cabeça e os ombros das mulheres. Usados pelas mulheres católicas em cerimônias na igreja. As mantilhas espanholas são mais exuberantes e são usadas em casamentos tradicionais por cima de grandes pentes presos no alto da cabeça (SABINO, 2007).

**Musseline:** tecido de algodão muito leve, transparente e macio, produzido em seda ou algodão (PEZZOLO, 2007).

**Nervura:** Dobra fina ou prega que se destaca num tecido e forma uma listra ou desenhos. No lugar em que se faz a nervura o pano afunila (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Paetê:** Bordados executados com lantejoulas. // Superfície preenchida com muitos pontos brilhantes (COSTA, 2004).

**Pala:** Parte recortada de vestido, saia, blusa ou calça, posicionada entre o ombro e a cava, entre a cintura e os quadris, ou entre a cintura e o busto. Pode ser destacável, tornando-se uma peça única (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Panier:** cestos utilitários de palha ou vime inspiraram modelos de bolsas femininas de mesmo nome. A palavra francesa refere-se também a um tipo de armação bilateral usada durante parte do século XVIII e à crinolina adotada entre 1860 e 1867. O *panier* conferia roda e volume às saias dos vestidos (SABINO, 2007).

**Passamanaria(s):** Trabalhos ou obras de passamanes. // Termo genérico designando produtos têxteis estreitos, produzidos por várias técnicas de tecelagem ou entrelaçamento: galões, franjas, fitas, etc (COSTA, 2004).

**Peça:** nome dado a cada item que compõe o vestuário.

**Pelerine:** inicialmente era um manto sem mangas ou cavas, usado pelos peregrinos. Depois, a pelerine apareceu, em diferentes períodos da história, em forma de capas de corte diagonal, jogada sobre os ombros com fendas para enfiar as mãos (CATELLANI, 2003).

**Pence:** pequena prega costurada no avesso da roupa que se estreita até o seu total desaparecimento, usada para marcar ou apertar peças de roupas masculinas ou femininas (SABINO, 2007).

**Petticoat:** anágua cuja barra era usada para dar volume e entrever a barra decorada (CATELLANI, 2003).

**Pincenê:** armação de lentes para os olhos, sem haste, usadas no século XIX presas no nariz por meio de molas. (pince-nez) (CATELLANI, 2003).

**Pince-nez:** termo francês para fazer referência a um tipo de óculos sem haste que se prende ao nariz por intermédio de uma mola, muito usado durante o século XIX e parte do século XX. Mesmo que lorgnon (SABINO, 2007).

**Pingente:** o mesmo que tassel (CATELLANI, 2003).

**Prega:** É uma dobra feita no tecido para dar forma à roupa. A embutida ou fêmea é curta, inserida na parte de trás da saia, perto da bainha, para dar mobilidade à mulher na hora de andar. Diferentemente dela, a prega macho é formada por duas dobras viradas para dentro e ficam de frente uma para a outra. A prega faca é estreita, passada a ferro, para formar vincos em saias ou vestidos (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Punho:** É o término das mangas, que envolve os pulsos ou o antebraço. Seu fechamento pode ser por botões ou elástico (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Renda:** tecido vazado cujos fios trabalhados manualmente ou a máquina se entrelaçam criando desenhos (PEZZOLO, 2007).

**Saia evasê:** saia cortado no sentido enviesado do tecido e costurada de forma que a extremidade da barra fique mais larga que os quadris.

**Saia:** vestimenta feminina, da cintura para baixo de comprimento variado. Pode ou não ser uma peça independente.

**Seda:** Tecido produzido com fio natural secretado por lagartas (PEZZOLO, 2007). Fibra animal de natureza proteica. No plural designa trajés de seda (COSTA, 2004).

**Silhueta:** refere-se ao contorno do corpo (SABINO, 2007).



**Sobressaia:** saia sobreposta à outra, presa no mesmo cós. A sobressaia é geralmente mais larga e tem efeito decorativo.

**Sobreposição:** Produções compostas de roupas colocadas umas sobre as outras. A regra básica pede as peças mais finas próximas da pele (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Spencer:** tipo de casaco curto em referencia ao *lord* inglês Spencer (1758-1834), primeiro a usar o traje. Adotado pelas mulheres no final do século XVIII e boa parte do século XIX (SABINO, 2007). Casaco curto feminino, de frente transpassado, comprimento até a cintura e mangas com punhos.

**Tafetá:** Tecido lustroso e armado feito de seda ou poliéster, com trama fina e superfície lisa com leve textura no sentido da trama (PEZZOLO, 2007).

**Tailleur:** conjunto feminino composto por saia e casaco ou casaco e calça (SABINO, 2007).

**Trama:** Fio móvel, que em um tear se dispõe transversalmente em relação à teia (COSTA, 2004). Trama: fios dispostos transversalmente no tear para a fabricação de tecidos (SABINO, 2007).

**Traspasse/Trespasse/Transpasse:** Efeito de sobrepor ou cruzar uma parte do tecido sobre a outra. Esse recurso de costura é usado em camisas, blusas, vestidos e saias (BIBLIOTECA DA COSTURA).

**Urdume/Urdidura:** Fios dispostos no sentido longitudinal, vertical ou de comprimento do tecido e que são entrelaçados pelo fio de trama, gerando o tecido plano (PEZZOLO, 2007).

**Vestido:** vestimenta feminina com blusa e saia inteiriças, costuradas em uma só peça, de comprimento e modelo diversificado, com abertura para cabeça (decote) e para os braços (mangas).

**Véu:** Peça de tecido leve e fina, que cobre o rosto da mulher. Foi usado desde a antiguidade e ainda hoje é um acessório muito visto nos vestidos de noiva (BIBLIOTECA DA COSTURA).

<b>APÊNDICE 1 - Relação de sapatos MMP</b>		
<b>(a partir de dados da planilha da coleção de Objetos Pessoais do MMP)</b>		
<b>Quantidade/ Tipo</b>	<b>Procedência</b>	<b>Observação</b>
(par) sapato	D. Pedro II	Veste da coroação
(par) bota	General Mourão Filho (1900-1972)	Couro, ilhós e cadarço. (coturno militar)
1 sapato	Sem procedência	
(par) sapato	Figurino (?)/Antônio Ramos (ator)	Couro, tecido, fios de seda, metal, pedraria.
(par) sapato de salto	Maria Pardos	Seda, couro, veludo, fio metálico.
(par) sapato tipo sapatilha	Sem procedência	
(par) sapato eclesiástico	Bispo católico Dom Justino	Pelica
(par) sapato	Coleção Surerus	Família de imigrantes alemães.
2 pares de sapatos	Paris	De couro e metal

Fonte: DA AUTORA, 2016.

## APÊNDICE 2 - Relação de chapéus MMP

(a partir de dados da planilha da coleção de Objetos Pessoais do MMP)

<b>Quantidade/ Tipo</b>	<b>Procedência</b>	<b>Observação</b>
1 capacete	Guarda de honra do império	Hoje Dragões da Independência
1 chapéu bicórnio	Almirante Saldanha da Gama	
1 quepe	Tenente Pedro Antônio Freesz	
1 chapéu trançado	Malásia	Fibra vegetal
2 chapéus bicórnio	Afonso Augusto Moreira Pena	
1 chapéu bicórnio	Visconde de Lima Duarte	
1 chapéu bicórnio	José Machado de Coelho Castro	
1 quepe	Barão de Catas Altas	
1 quepe	Sem procedência	
1 capacete	Tenente Pedro Antônio Freesz	
1 capacete	Sem procedência	Couro, lã, metal dourado
1 chapéu	Uniforme segurança MMP	Estilo militar
1 chapéu	Sem procedência	Masculino/fibra vegetal
3 chapéus	Maria Amália	Femininos
2 cartolas	Belmiro Braga	
3 capacetes	Sem procedência	Metal
2 chapéus	Maria da Graça O. Almeida	Uniforme militar
1 chapéu	Sem procedência	Uniforme militar
1 boina	Maria da Graça O. Almeida	Uniforme militar
2 bonés	General Mourão Filho	Uniforme militar
1 capacete	Sem procedência	Tecido, couro, metal e pluma
1 chapéu bicórnio	Dr. Cláudio Velho da Motta Maia	Couro, seda
1 chapéu bicórnio	Conde da Motta Maia	Couro, cetim, fio metálico, lantejoulas, miçangas
1 chapéu bicórnio	Visconde de Lima Duarte	

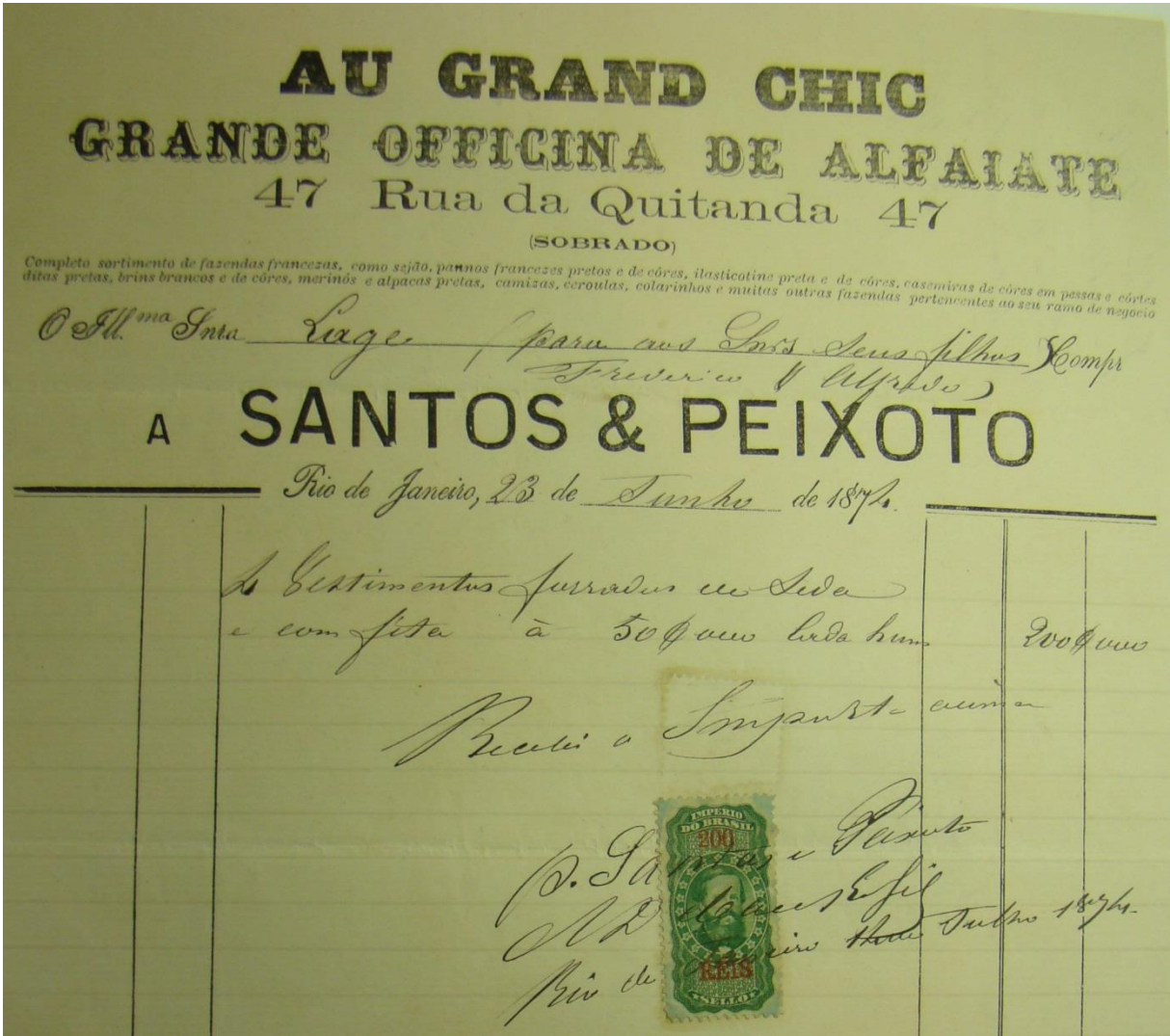
Fonte: DA AUTORA, 2016.

### APÊNDICE 3 – Localização dos pontos de medida do Quadro 4



Fonte: DA AUTORA, 2016.

ANEXO A – Fatura de aquisição de vestido de 1874



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.



**ANEXO B – Pormenor de nota de fatura de 1872, na ilustração o Palais Royal de Paris**

FAZENDAS E MODAS FRANCEZAS.

RIO DE JANEIRO  
Rua do Ouvidor  
100

**AU PALAIS ROYAL**

PARIS  
Rue Meslay,  
30.

ENXOVAES para CASAMENTO

Sedas, Rendas, Laço  
Chitas, Paletós de Seda  
e Caomina p.<sup>o</sup> Sen.<sup>o</sup> e M.<sup>o</sup>  
Chapeos  
Lingerie, Morins  
Loncos de diversas  
qualidades



ENXOVAES para BAPTISADO

Camalhas, Colteos  
Caminhas, Vãos, Flores  
Leques, Fitas, Cregas  
Guarnições  
Mandão por e  
enfeitão Chapeos  
da Moda

**DIDOT & GRASSET**

100 RUA DO OUVIDOR 100

FAZENDAS para LUTO.

LUVAS DE JOUVIN & C.<sup>o</sup>

O Sr.<sup>ma</sup> Irma Lou. D. Maria Augusta Ferr. de Deus  
Rio de Janeiro 24 de Março 1872

Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

**ANEXO C – Pormenor de nota de aquisição de calçados mostrando a fachada da loja, 1872**

FABRICA DE CALÇADO

Exposition Nacional

MEMO PERIDO NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1866

BOLEIRO SEGUNDO IMPERADOR DO BRASIL

Brazil Medalha de Prata



Exposition Universelle

MONTEUR UNIVERSELLE

NAPOLEON III

1867

Paris Mention Honorable

CALÇADO DE SENHORAS E CRIANÇAS.

CALÇADO APARAFUZADO PARA HOMENS

**ROESCH IRMÃOS**

60, Rua Sete de Setembro 60,

Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

**ANEXO D – Fatura de loja de modas de 1873, destaque para a modista francesa (Mme. Therese – assinatura em francês), com casa da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro**

**MODES PARISIENNES**

*Mme. Therese*

78 A RUA DOS OURIVES 78 A  
1.º ANDAR

Recebe de Sr. *J. Almeida* *Lago* *Senr* Emp

Typ. e lit. -- prono v -- de Per.ª J.ª

Rio, *1* de *Abri*l de 1873

travessa de S. Francisco de Paula n. 5 A

*Chapeo Capote de filo preto* *R\$ 1000*

*Recibo o importe assina em*  
*1 de Abri*l de 1873  
*Therese*

Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

**ANEXO E – Pormenor da fatura da casa de Mme. Therese com as incumbências da casa**

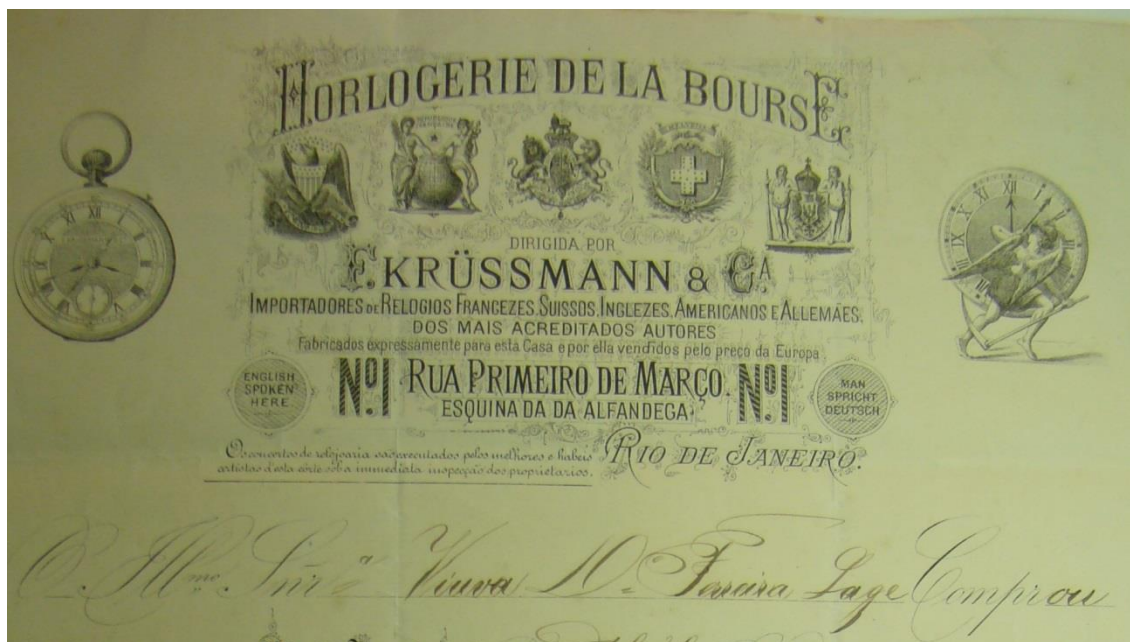
**INCUMBE-SE**

de fazer vestidos da ultima moda e pelos ultimos figurinos chegados da Europa; assim como encarrega-se de apromptar chapéus para luto em 6 horas, e de lavar e enfeitar com muita simplicidade, gosto e elegancia empregando fazendas de superior qualidade, com a maior brevidade possivel; por preços **commodos**

**A**



**ANEXO F – Pormenor de nota de aquisição de relógios, destaque para a elaboração gráfica, de 1884.**



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

**ANEXO G – Pormenor da fatura do Armazém de fazendas e modas, de 1887. Destaque para a fachada da loja, fundada em 1862.**




Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.




**ANEXO H – Pormenor de fatura com destaque para os selos imperiais e fachada da catedral de Notre Dame, em Paris, de 1884.**

PREÇO FIXO E À VISTA




SEDAS,  
RENDAS, LÃS,  
Chitas, Chales,  
Capas de Panno  
e Velludo,  
MANTELETES,  
Grinaldas de Flores,  
etc. etc. etc.

FAZENDAS PARA  
LUTO



A NOTRE DAME DE PARIS  
COMMUNICAÇÃO TELEPHONICA N. 159.



ENXOVÁES  
PARA  
CASAMENTO e CRIANÇAS,  
Morins,  
Panno de Linho,  
Pannos de Meza,  
ROUPA BRANCA  
de diversas qualidades para Sinos  
etc. etc. etc.

FAZENDAS PARA  
LUTO

**NOËL DÉCAP**

RUA DO OUVIDOR, LARGO DE S. FRANCISCO DE PAULA  
E TRAVÉSSA DO ROSARIO.

Fornecedor de S.M.A. Imperatriz e de S.S. Altezas Imperiaes.


*C. M. E. P. L. da Faria Lage Dove*  
Rio-de-Janeiro, 16 de Junho, de 1884

<i>Junho 16</i>	<i>12<sup>ms</sup> Cachemira de Sares</i>	<i>3,500</i>	<i>42,000</i>
<i>3</i>	<i>1<sup>m</sup> peignoir de la</i>		<i>28,000</i>
<i>3</i>	<i>1<sup>m</sup> velludo de coiz</i>		<i>10,000</i>
			<i>80,000</i>
<i>2</i>	<i>perny de brocat de cores</i>	<i>114</i>	<i>21,000</i>
			<i>760,000</i>

*Recebi o importe acima  
M. A. Faria Lage Dove  
17 de Junho 84  
Noël Décap  
Segue J. A. P. Rubi*

Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

**ANEXO I – Nota com grande sortimento de vestuário, de 1881. Abaixo, pormenor da gravura do Rio Sena, Paris.**



41 Rua do Ouvidor 41

**M. ALFREDO DE SOUZA NEVES**

*Compr* *M. Maria Amalia Ferreira Lage*

**A DINHEIRO**

RIO DE JANEIRO 30 de Junho de 1881

Por o/a para Manoel Teófilo Vilela

	1	Sobrecasaca Roubaix preto	
	1	Colete p. om. 4	
	1	Calça Corom. "	86/par.
Julho	4	1 Capa Bonade (Sem Foderes)	19/par.
Agosto	24	1 Fardo 250 lb <sup>o</sup> Alfofe - 100	25/par.
		Conta p <sup>o</sup> a Estaca	1/par.
		Frete desp. <sup>o</sup> por Mariam Orsi	5/340
			<b>R\$ 129/340</b>
31		% P. Lactaria - fut	31/820
			<b>161/160</b>

31 Agosto 1881

do M. M. Sr. Dr. Paulo Saraiva e emp. e  
supro *A. Alfredo de Souza Neves*

Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.





## ANEXO J – Fatura de casa de moda parisiense, c 188 [?].

**ROBES & MANTEAUX**

*M<sup>me</sup> Marc-Laussédat*

18, RUE DE CHOISEUL

*Madame Ferreira Lage D<sup>oit</sup>*

PARIS, le 188

juillet 91	1	Costume foulard rose lilas garni velours & guipure	300		
	1	Corset surah marine	80		
	1	garniture rubans & boutons	12		
	1	Corset petite rose ny et blanc	50		
	1	pois lilas et noir	55		
	1	Costume lainage gris garni noir	240		
août 91	1	Costume petit noir garni broderie tulle, rubans et pois	320		737
	1	Costume arroustelin ny et blanc garni tulle ny et velours	180		
	1	Costume lainage gris, doublure soie tuffes, boutons & facons	175		
	1	Corset surah noir	80		
	1	rob foulard grisaille, doublure rubans & facons	160		
	1	arrangement robe lilas guipure noir et facons	50		
		Total		968	1702 I

Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

ANEXO K – Nota de casa de moda do Rio de Janeiro, de 1888.

Rio de Janeiro, 23 de Fevereiro de 1888

O Sr. Sr. *Mrs. Fereira Lage* Deve

a Almeida, Gudim & Cia

Commissarios e Importadores

60 Rua do General Camara 60

Vendido a prazo de \_\_\_\_\_

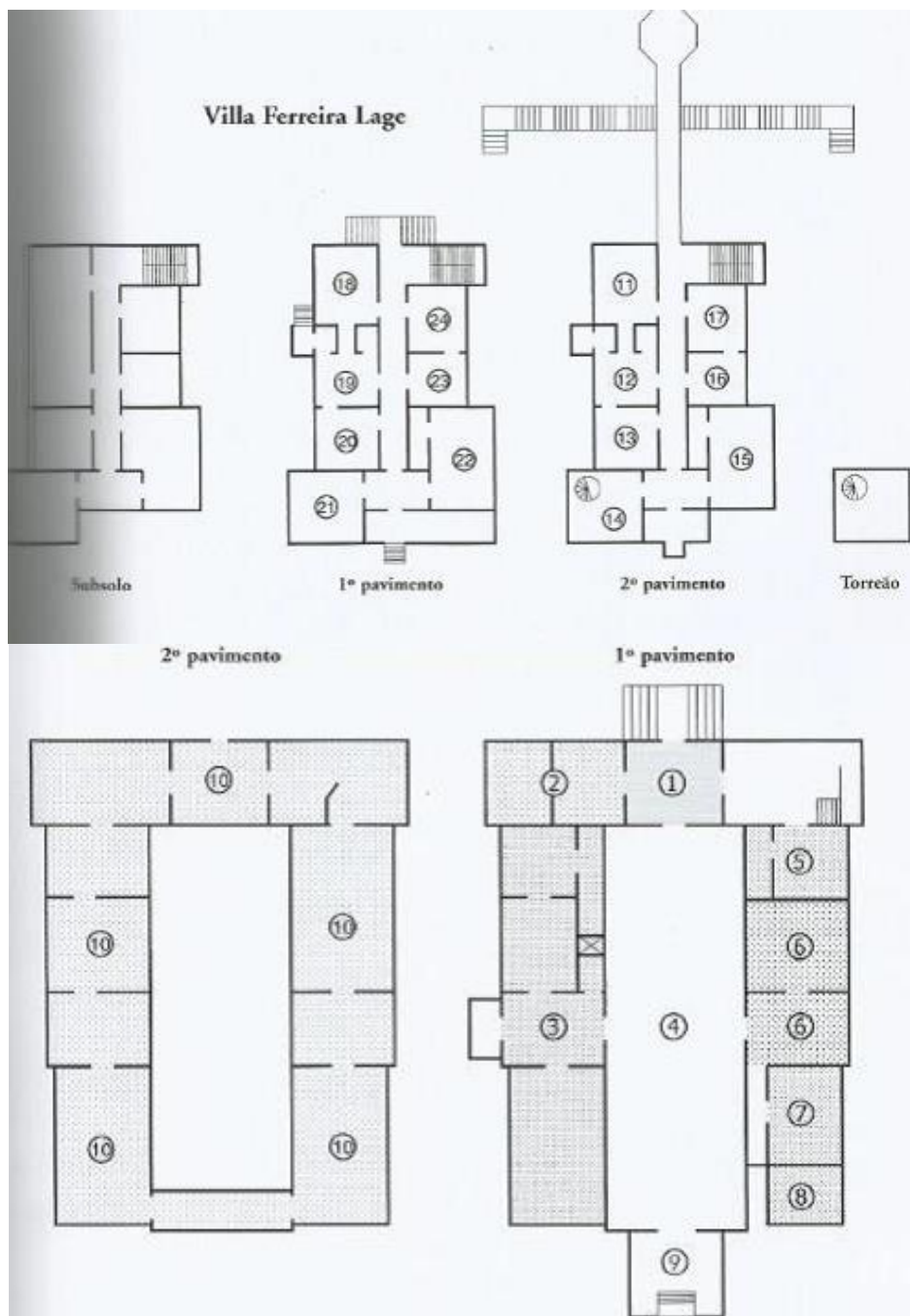
Contas até 100000 são pagas a dinheiro sem desconto.

D. LEUZINGER & FIGUEROA - QUVIDOR N. 1888 - 87

Debitos		
1 Colchete de lã		3000
Arrend. e docos imp. 5%		1000
		4000
Recebidos		
Pro 27 Março 1888		
<i>[Signature]</i>		

Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

**ANEXO L – Mapa do circuito expositivo do MMP. 1º e 2º pavimentos: Prédio anexo Mariano Procópio. 1-Recepção. 2- Biblioteca e arquivo histórico. 3-Reserva técnica. 4- Galeria Maria Amália. 6-História Natural. 9-Exposição temporária. 10-Exposição permanente (onde se localizava a Sala D. Pedro II). 12-Leito. 13-Quarto de Alfredo Ferreira Lage. 14-Sala História Antiga. 18 – escritório de Mariano Procópio. 20-Sala de costura e chá. 21-Sala de Música. 22-Sala de jantar. 23-Copa. 24-Cozinha.**



Fonte: SAFRA, 2006, p. 35.