



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD**

Patrícia Della Torre

**A reprodutibilidade museológica no legado de Sophia Jobim:
Biografia cultural do mantelete da baronesa no MHN**

Rio de Janeiro
2024

CIP - Catalogação na Publicação

D314r Della Torre, Patricia
A reprodutibilidade museológica no legado de Sophia Jobim: Biografia cultural do mantelete da baronesa no MHN / Patricia Della Torre. -- Rio de Janeiro, 2024.
202 f.

Orientador: Prof. Dr. Madson Oliveira .
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Design, 2024.

1. Indumentária Histórica . 2. Design de Moda .
3. Reprodutibilidade Museológica . 4. Sophia Jobim.
5. Biografia Cultural dos Objetos . I. Oliveira ,
Prof. Dr. Madson, orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD**

Patrícia Della Torre

**A reprodutibilidade museológica no legado de Sophia Jobim:
Biografia cultural do mantelete da baronesa no MHN**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design

Orientador: Madson Luís Gomes de Oliveira

Rio de Janeiro
2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD**

**A reprodutibilidade museológica no legado de Sophia Jobim:
Biografia cultural do mantelete da baronesa no MHN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design

Aprovada em: 26/06/2024.

 Documento assinado digitalmente
MADSON LUIS GOMES DE OLIVEIRA
Data: 26/06/2024 18:22:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Madson Luís Gomes de Oliveira (Orientador) | PPGD EBA | UFRJ

 Documento assinado digitalmente
IVAN COELHO DE SA
Data: 02/07/2024 13:49:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Ivan Coelho de Sá (Externo) | PPG-PMUS/UNIRIO

 Documento assinado digitalmente
JOFRE SILVA
Data: 02/07/2024 15:33:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Jofre Silva (Interno) | PPGD EBA | UFRJ

Dedico esta dissertação à memória de Emília Ferreira, carinhosamente conhecida como "Tia Guida". Foi ela quem cuidou de mim durante a infância e me ensinou as primeiras lições de costura, bordado e modelagem. Sua influência e amor continuam a inspirar meu trabalho e minha vida.

AGRADECIMENTOS

A seção de agradecimentos, por motivos óbvios, foi realizada na primeira pessoa do singular, EU, nesse momento de finalização de um percurso de dois anos que, para muitos, pode parecer curto, mas, no caso dessa pesquisa, se estendeu por mais de um ano, considerando a fase preparatória para seleção do mestrado no PPGD. Por isso, gostaria de expressar minha profunda gratidão, nominalmente, a várias pessoas que tornaram possível a realização desta dissertação:

Às minhas filhas, **Maria Luz** e **Flora**, agradeço a compreensão nos dias difíceis e por minha ausência. Vocês são minha fonte de inspiração e motivação.

À minha sogra, **Maria Elisabete**, pelo cuidado amoroso com minhas meninas nos finais de semana, permitindo-me dedicar tempo aos meus estudos.

Às minhas irmãs, **Camila** e **Marcela**, por sempre me estimularem a seguir em frente, oferecendo apoio e encorajamento constante.

Às minhas melhores amigas, **Diana**, **Juliana**, **Jeni** e **Lucy**, por me ajudarem a relaxar nos momentos livres e sempre estarem prontas para uma boa risada. A amizade de vocês foi fundamental para manter minha sanidade, durante este processo.

Ao professor **João Braga**, cuja importância em minha formação é imensurável. Sou eternamente grata por sua fé em mim e por seu contínuo apoio.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD** –, pelas trocas reflexivas, que acolheram minha pesquisa, de interesse pessoal, mas também com repercussão que se estende para toda a sociedade, pela abrangência do tema Moda.

Ao meu orientador, **Prof. Madson Oliveira**, pela paciência e generosidade em me guiar e me lapidar academicamente. Sua mão firme e suporte nos momentos mais difíceis foram cruciais para que eu pudesse concluir esta jornada.

Aos membros titulares da banca, **Prof. Ivan Sá** e **Prof. Jofre Silva**, os primeiros leitores da dissertação, desde o momento da qualificação até essa versão final, pelos apontamentos e leitura crítica.

Aos professores que concordaram em acompanhar o nosso trabalho, como suplentes da banca examinadora, **Larissa Elias** (suplente interno) e **Carlos Gonçalves Terra** (suplente externo).

Ao Museu Histórico Nacional – MHN, por diversos motivos, mas especialmente ao Diretor Substituto, **Pedro Colares Heringer**, por abrir as portas do museu para essa defesa acontecer no espaço físico, onde se encontra o acervo pesquisado; à Reserva

Técnica, nas pessoas de **Adriana Cordeiro** e **Jeane Mautoni**, por darem acesso e acompanharem as visitas técnicas ao acervo; ao Arquivo Histórico, por meio de **Daniella Gomes** e **Bebel**, que gentilmente disponibilizaram documentos e manuscritos essenciais para nossa pesquisa; à Biblioteca, nas pessoas de **Eliane Vieira** (funcionária aposentada), **Gisely Melo** (bibliotecária) e demais funcionárias, pelas consultas aos livros, periódicos e folhetos do acervo que pertenceu à Sophia Jobim; ao Arquivo Institucional, **Bianca Mendes**, por ajudar na pesquisa de exposições do MHN, com o acervo de Sophia Jobim.

À restauradora **Marcia Cerqueira**, pela disposição em me passar informações essenciais para a pesquisa, referentes ao mantelete da Baronesa de Inoã.

À Secretaria de Cultura de Maricá, na pessoa de **Renata Gama**, pela assistência e pelo apoio valiosos, na busca de documentos e informações a respeito da Baronesa de Inoã.

Ao Instituto Histórico e Geográfico Itaborahyense, por meio de **Deivid Pacheco**, pela colaboração e contribuições inestimáveis, na localização de documentos e pessoas que pertenceram à família da Baronesa de Inoã.

Aos familiares de Nenê Maya Monteiro, **Ofélia Aparecida** e **Tânia Cristina Sarto de Maya Monteiro**, pela generosidade em me permitirem entrar na história de suas vidas. Sou grata pela confiança e por compartilharem suas histórias e intimidades comigo.

À professora de Modelagem e Costura, **Raquel Oliveira**, que me auxiliou na compreensão dos moldes do mantelete estudado, assim como pelo feito das diversas peças confeccionadas, ao longo da pesquisa.

Ao designer gráfico, **Felipe Antônio**, pela ajuda inestimável, em toda a parte prática, no que tange aos desenhos técnicos, modelagem e protótipos digitais.

A todos os **amigos** e **familiares** que, de uma forma ou de outra, estimularam ou ajudaram, durante o período desta pesquisa.

Muito obrigado!

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado tem como foco a análise de uma peça de roupa feminina do século XIX, originária da França e que pertenceu à Baronesa de Inoã. A referida peça faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN), desde 1968, quando foi doada juntamente com outros itens da coleção de Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968), conhecida como Sophia Jobim. Este estudo busca, por meio da cultura material, compreender a construção, técnicas de confecção e as formas do objeto de estudo, incluindo a identificação dos materiais têxteis, como tecidos e bordados, além da análise de seus detalhes técnicos. Igualmente, visa contextualizar sobre os costumes e hábitos das mulheres da elite brasileira do final do século XIX, que se vestiam de acordo com a moda francesa, mas também permite apreciar a maestria artesanal e a beleza do design da época. Metodologicamente, o projeto se baseia em um estudo de caso com viés na pesquisa histórica, abordando temas como indumentária, sociedade e design. Também explora aspectos visuais, estéticos e museológicos relacionados à roupa. A etapa prática da pesquisa compreendeu a reprodução de uma peça semelhante ao traje estudado, adaptando-a à atualidade. Destacamos a reprodução de uma peça de vestuário datada do século XIX, visando a preservação estética do artefato histórico, atualizando-a os parâmetros de confecção do século XXI. A escolha de materiais contemporâneos e matéria-prima tecnológica, como tecidos com propriedades avançadas, representa um esforço para harmonizar a autenticidade do design original com as demandas e inovações do momento presente. Essa proposta busca incorporar elementos atuais, como técnicas de estamparia unindo artifícios tradicionais de confecção. A utilização de recursos contemporâneos ressalta a evolução tecnológica, além de enfatizar a importância de preservar e revitalizar técnicas tradicionais que, de outra forma, correriam o risco de se perder ao longo do tempo. Ao reconectar o passado ao presente, por meio da moda, propomos uma reflexão sobre o desenvolvimento das práticas de vestuário, estimulando uma compreensão da cultura material em diferentes períodos históricos. Essa abordagem, ao integrar elementos tradicionais mesclando às técnicas inovadoras, oferece uma perspectiva sobre a interseção entre história, moda e design.

Palavras-chave: Indumentária Histórica; Design de Moda; Reprodutibilidade Museológica; MHN; Sophia Jobim; Biografia Cultural do Objetos; Baronesa de Inoã.

ABSTRACT

This master's research focuses on the analysis of a 19th-century women's garment originating from France and belonging to the Baroness of Inoã. This piece of clothing has been part of the collection of the National Historical Museum (MHN) since 1968 when it was donated along with other items from the collection of Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968), known as Sophia Jobim. This study seeks, through material culture, to understand the construction, tailoring techniques, and forms of the object of study, including the identification of textile materials such as fabrics and embroideries, and the analysis of their technical details. Similarly, it aims to contextualize the customs and habits of Brazilian elite women from the late 19th century, who dressed according to French fashion, also allowing the appreciation of the craftsmanship and beauty of period design. Methodologically, the project is based on a case study with a bias towards historical research, addressing topics such as clothing, society, and design. It also explores visual, aesthetic, and museological aspects related to clothing. The practical stage of the research comprised the development of an exhibition project, with the reproduction of a piece similar to the studied garment. For the theoretical-practical project, the proposal of recreating a 19th-century garment stands out, aiming not only at the aesthetic preservation of the historical artifact but also at updating it to 21st-century standards. The choice of contemporary materials and technological raw materials, such as fabrics with advanced properties, represents an effort to harmonize the authenticity of the original design with the demands and innovations of the present day. The proposal goes beyond physical reproduction, seeking to incorporate current elements, such as printing techniques combining traditional tailoring techniques. The use of modern resources not only highlights technological evolution but also emphasizes the importance of preserving and revitalizing traditional techniques that would otherwise risk being lost over time. By reconnecting the past to the present, through fashion, a reflection on the evolution of clothing practices is proposed, stimulating an understanding of material culture in different historical periods. This approach, by integrating traditional and innovative elements, offers a perspective on the intersection between history, fashion, and design.

Keywords: Historical Clothing; Fashion Design; Museum Reproducibility; National Historical Museum; Sophia Jobim; Cultural Biography of Objects; Baroness de Inoã.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Le Chalet du Cycle au bois de Boulogne – 1896. Fonte – Boucher (2010, p. 372).	22
Figura 02	Relação dos trabalhadores na área têxtil no ano de 1807 na Inglaterra. Fonte – Roche (2010, p. 297).	23
Figura 03	Influência Neoclássica – início do século XIX. Fonte – Boucher (2010): a) p. 308; b) p. 317; c) p. 325.	24
Figura 04	Mudanças rápidas na silhueta feminina já no início do século XIX. Fonte – Boucher (2010, p. 335).	25
Figura 05	Silhueta exagerada com ombros a mostra no final da segunda metade do século XIX. Fonte – Stevenson (2012, p. 55).	38
Figura 06	A crinolina se desloca para trás e já não é um círculo perfeito. Fonte – Laver (2011, p. 186).	40
Figura 07	Com deslocamento todo para parte de trás entre 1865-1870. Fonte – Stevenson (2012, p. 05).	40
Figura 08	Silhuetas entre 1875 e 1890 (Belle Époque). Fonte – Acervo pessoal Patrícia Della Torre.	42
Figura 09	1851 - Máquina de costura prática desenvolvida por Isaac Merritt Singer, com agulha reta e orifício na ponta. Fonte – Site Singer – www.singer.com.br .	42
Figura 10	Designed by Charles Frederick Worth - 1866-1868. Fonte – https://www.philamuseum.org/collection/object .	44
Figura 11	Periódico Journal of Design, 1849. Fonte: https://tinyurl.com/journalfodesign .	64
Figura 12	Matéria jornalística sobre visita de Vivien Leigh ao MIH. Fonte – Hemeroteca da Biblioteca Nacional.	79
Figura 13	Sophia Jobim com embaixador Sette Câmara. Inauguração MIH 15/07/60. Fonte – Arquivo Museu Histórico Nacional.	80
Figura 14	Envelope e antigas fichas museológicas do extinto Museu Simoens da Silva. Fonte – Arquivo Museu Histórico Nacional.	86
Figura 15	Notícia nos principais jornais da época sobre a inauguração do MIH. Fonte – Arquivo Museu Histórico Nacional	87
Figura 16	Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro/RJ. Fonte – Arquivo pessoal Patrícia Della Torre.	90
Figura 17	Panfleto da exposição Indumentária – Arte e Documento em 14/08/1970 Fonte – Arquivo Museu Histórico Nacional.	102
Figura 19	Panfleto da exposição E por falar em moda 2002/2003. Fonte – Arquivo Museu Histórico Nacional.	105
Figura 20	Panfletos das exposições. “E por falar em moda” e “Uma brisa no ar” sobre os leques da coleção Sophia Jobim – 2002/2003 e imagem sobre os 80 anos do MHN. Fonte – Arquivo Institucional Museu Histórico Nacional	106
Figura 21	Folheto de seminário durante a exposição E por falar em Moda em 2002/2003 e a imagem do mantelete sinhá-moça. Fonte – Arquivo Institucional Museu Histórico Nacional.	107
Figura 22	Casaco sinhá-moça. Fonte – Patrícia Della Torre.	109
Figura 23	Folha de caderno com informações sobre trajes imperais da coleção Nenê Maia Monteiro e detalhes. Fonte – Arquivo Histórico/MHN (SMet131).	111
Figura 24	Fichas antigas – a) ficha MIH; b) ficha MHN. Fonte – Dossiê SM 17565/MHN.	113

Figura 25	Mantelete. Fonte – ICOM.	116
Figura 26	Capa da primeira revista A Estação, 15/02/1879. Fonte – Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil	117
Figura 27	a) Mantelete Xale; b) Mantelete manga dolman. Fonte – Revista “A Estação”: a) Edição 18 ^a ., 30/09/1879; b) Edição 9 ^a ., 15/05/1879.	119
Figura 28	Coletes para usar abaixo do Mantelete. Fonte – Revista “A Estação”. Edição 9 ^a . 15/05/1890	120
Figura 29	Manteletes com ombros altos. Fonte – Revista “A Estação”, Edição 11 ^a ., 15/06/1882	120
Figura 30	Manteletes com “murça”. Fonte – Revista “A Estação”, Edição 11 ^a ., 15/06/1882.	121
Figura 31	Franjas em macramê. Fonte – Revista “A Estação”, Edição 1 ^a . 15/05/1879	123
Figura 32	a) Técnica de bordado com flores e caule para roupas e decoração. Fonte - Revista “A Estação”, Edição 1 ^a ., 15/05/1879/ b) Bordados no mantelete da baronesa sinhá-moça Fonte – Patrícia Della Torre.	125
Figura 33	Imagem a) e b) - Manteletes usado sobre vestidos Fonte – Revista “A Estação”, Edição 23 ^a ., 15/12/1880.	129
Figura 34	Mantelete Sinhá-moça. Fonte – Patrícia Della Torre.	129
Figura 35	Mantelete Sinhá-moça, costas da parte interna aberta. Fonte – Patrícia Della Torre.	130
Figura 36	Jornal “A Estação”. Fonte – Revista “A Estação”. Edição 1 ^a ., 15/05/1879.	140
Figura 37	Certidão de batismo de Amélia Eugênia de Menezes Vasconcelos Drummond. Fonte – Arquivo da família Drummond – junho 2023.	145
Figura 38	Registro de batismo Izabel Maria Soares Ribeiro. Fonte – https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X82-S6TV .	146
Figura 39	Árvore genealógica família Soares Ribeiro/ Drummond/ Nabuco. Fonte – Patrícia Della Torre.	150
Figura 40	Árvore genealógica família Estrella e Maia Monteiro. Fonte – Patrícia Della Torre.	152
Figura 41	Exemplo de reprodução de Spencer. Fonte – ITALIANO, VIANNA, BASTOS e ARAÚJO (2021, pp. 153-155).	163
Figura 42	Desenho técnico feito manualmente com as medidas e costuras do mantelete da baronesa. Fonte – Patrícia Della Torre.	167
Figura 43	Modelagem no acetato e as partes individuais no papel <i>craft</i> , compreensão das pregas, franjas e pences Fonte – Patrícia Della Torre.	168
Figura 44	Decalque manual do bordado sendo realizado em plástico transparente para proteção da peça de museu. Fonte – Patrícia Della Torre.	168
Figura 45	a) Desenho técnico da modelagem e b) peça completa. Fonte – Patrícia Della Torre.	169
Figura 46	Teste de caimento digital Fonte – Patrícia Della Torre.	170

Figura 47	Peça piloto feita em tecido 100% algodão, com as franjas em macramê. Fonte – Patrícia Della Torre.	170
Figura 48	Variante dos tecidos para aprovação, veludo e neoprene. Fonte – Patrícia Della Torre.	171
Figura 49	Mantelete sinhá-moça feita digitalmente. Fonte – Patrícia Della Torre.	172
Figura 50	A direita, a peça original, ao meio reprodutibilidade e a lado peça piloto usada para estudo das formas. Fonte – Patrícia Della Torre.	175

SUMÁRIO

RESUMO.....	008
ABSTRACT.....	009
1. INTRODUÇÃO.....	014
2. CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE MODA.....	021
2.1 Vestuário e sociedade.....	031
2.2 Historiografia da moda.....	047
2.3 Século XIX e o design de moda.....	057
3. INDUMENTÁRIA E MODA EM MUSEUS.....	069
3.1 Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH.....	077
3.2 Museu Histórico Nacional – MHN.....	090
3.3 Coleção Sophia Jobim – CSJ, no MHN.....	094
4. O MANTELETE DA BARONESA.....	108
4.1 A Belle Époque.....	134
4.2 A Baronesa de Inoã e o mantelete sinhá-moça.....	144
5. REPRODUTIBILIDADE MUSEOLÓGICA.....	155
5.1 A reprodução do Mantelete – Estudo prático: formas e materialidade.....	165
6. CONCLUSÃO.....	176
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
8. ANEXOS.....	184
8.1 Matéria sobre os 80 anos do MHN, contendo a restauração do mantelete sinhá-moça, Jornal do Brasil, Caderno B, em 10/10/2002.....	184
8.2 Relatório de restauro do mantelete, peça 17565, processo de restauro do “casaco” sinhá-Moça, com informações fornecidas por Márcia Cerqueira ao Prof. Madson Oliveira, em 10/02/2023.....	185
8.3 Documento sobre o recebimento do título nobiliárquico de José Antônio Soares, em 30/01/1886.....	190
8.4 Relato de viagem à Petrópolis, em 07/05/2023, para coleta de depoimentos de Tânia Cristina Sarto Maya Monteiro e Ofélia Aparecida Sarto de Maya Monteiro.....	192
8.5 Notícia sobre Amélia e sua filha, Isabel, no Brasil, em 1907, sobre o inventário da família, após a morte do Barão de Inoã.....	201
8.6 Notícia sobre a morte de Amélia Eugênia (Baronesa de Inoã), em 1940, no Jornal do comércio,09/03/1940.....	202
8.7 Márcia Esteves Cerqueira. Depoimento não publicado, concedido em 17 de maio de 2023	203

1. INTRODUÇÃO

No amplo cenário da moda, as vestimentas transcendem à mera funcionalidade do vestir, manifestando-se como complexas expressões da identificação pessoal e cultural. Apesar das roupas sugerirem características de origem étnica, afiliações religiosas e inclusive refletindo escolhas subjetivas e individuais é válido reconhecer que a escolha do vestuário nem sempre traduz a verdadeira essência de uma pessoa. Em alguns contextos, a adoção de determinadas vestimentas pode ser motivada por obrigações, como a necessidade de uniformização, sem necessariamente refletir a autenticidade interior.

Nosso foco de pesquisa recai sobre uma peça de vestuário feminino que pertenceu à Baronesa de Inoã, Amélia Eugênia Drummond Soares Ribeiro (1851-1940), uma personalidade da sociedade de elite durante e após o segundo império no Brasil. Atualmente, essa peça encontra-se resguardada na reserva técnica do Museu Histórico Nacional (MHN) desde 1968, integrando a coleção da museóloga e indumentarista Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho¹ (1904-1968).

O MHN, como guardião de um dos acervos históricos mais relevantes do Brasil, destaca-se, igualmente, por abrigar uma das maiores coleções de indumentária da América Latina.

Este estudo visa analisar a influência das formas e dimensões dessa peça de roupa, bem como seu papel na compreensão da evolução da moda e da sociedade brasileira na transição do século XIX para o século XX.

O objeto central de nossa investigação, comumente denominado “casaco”, revelou-se uma peça de significativa importância no período em análise. Após uma pesquisa mais aprofundada, tornou-se claro que, durante o segundo período do século XIX, esse item de moda era designado como mantelete e desempenhava um papel importante no cotidiano das pessoas, transcendendo a mera categorização de vestuário comum. A análise desta peça nos permite compreender as complexas interações da moda nesse período, além de revelar as escolhas e preferências de Sophia Jobim como colecionadora e fundadora do Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades (MIH) em 1960. Sophia desempenhou diversos papéis, incluindo docente, jornalista, ilustradora,

¹ Sophia Jobim é como Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho (nome de casada) preferia ser chamada, muito embora alguns documentos e pesquisadores prefiram usar o nome com F. Mas, o prof. Fausto Viana (2020) conseguiu uma cópia da certidão de nascimento dela, mostrando a grafia com PH. Além disso, essa era uma espécie de assinatura artística e num texto sobre seu ex-líbris que ela própria desenvolveu, criou um poema solicitando ao final, que: “Com PH eu exijo que meu nome seja escrito” (SMet122).

pesquisadora e figurinista para teatro e cinema, sua formação como museóloga ocorreu ao concluir o curso de Museus (quando ainda funcionava no prédio do MHN)² e o MIH, fundado por ela, pode ser considerado uma das motivações para ingressar naquele curso, finalizando a graduação na turma de 1963. Isso sugere a possibilidade de que o desejo de doação do acervo ao MHN esteja relacionado ao histórico de estudos de Sophia na instituição, indicando um vínculo emocional significativo dela com o local, integrando-a à trajetória profissional e acadêmica da pesquisadora.

Abordamos o vestuário como um artefato multifacetado que transcende sua função prática. Cada peça de vestuário constitui um testemunho do contexto em que foi concebida e utilizada, proporcionando um maior entendimento sobre tendências de moda, tecnologias têxteis e eventos históricos. A moda, enquanto expressão estética, reflete mudanças políticas e econômicas, consagrando trajes históricos como autênticas obras de arte que testemunham a criatividade e habilidade de seus criadores. A moda exposta em museus torna-se um meio de narrar histórias, preservar heranças culturais e inspirar novas gerações a compreender e apreciar as transformações ao longo do tempo. Ao analisar exposições de moda em museus, desvendamos as metamorfoses na sociedade, utilizando a roupa como um meio de representação dessas mudanças. Trajes musealizados desempenham um papel crítico na educação e preservação da história, permitindo que as gerações futuras aprendam sobre o passado e inspirem os designers contemporâneos. Ao examinar a moda em museus, estamos investigando as transformações que ocorreram em períodos específicos e a forma como essas mudanças foram retratadas, demonstrando assim como, por meio dos objetos, é possível construir histórias de um período marcado por transformações sociais significativas. Isso permite que o estudo aqui representado seja enraizado em uma análise mais ampla em relação às tendências e influências culturais de uma determinada época, no caso desta pesquisa, o final do período oitocentista.

Nesse contexto, nossa pesquisa se destaca como uma investigação no campo do design de moda, com enfoque específico na segunda metade do século XIX, período que exerceu impacto significativo na sociedade e na indústria têxtil. Assim, amplia nosso entendimento sobre a história do design de moda e da sociedade brasileira, contribuindo para o avanço do conhecimento acadêmico e prestando homenagem à memória de Sophia Jobim.

A justificativa para este estudo é ampla, abarcando desde a contribuição para

² Criado pelo decreto 21129, de 07/03/32 desde a década 1970. Este curso superior de museologia é vinculado a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

pesquisas mais abrangentes sobre Sophia Jobim até o conhecimento do patrimônio cultural representado pela peça de vestuário em questão. A pesquisa também se entrelaça com o contexto da moda e do vestuário feminino no Brasil, durante o período do Segundo Reinado (1840-1889), oferecendo informações sobre a silhueta, os materiais e as técnicas de confecção da época. Como mencionado anteriormente, nosso esforço de pesquisa se concentra na origem desta peça histórica, analisando as circunstâncias que a conduziram às mãos da museóloga Sophia Jobim. Buscamos esclarecer sua trajetória desde aquisição por parte de Sophia e a subsequente chegada ao MHN. Neste sentido, utilizar o conceito de “Biografia cultural dos objetos” é um caminho metodológico imprescindível.

Nossa intenção também é atualizar as fichas no MHN, com terminologia contextualmente apropriada à época estudada, demonstrando nosso compromisso com a preservação e transmissão da história do design de moda. Nossa abordagem é embasada em estudos que adotam uma perspectiva biográfica em relação aos objetos, citando a obra de Igor Kopytoff (2008).

A motivação subjacente a este estudo reside na relevância da influência da moda ao longo da história da sociedade, bem como em seu papel como reflexo das mudanças políticas e econômicas. Em síntese aspiramos contribuir para a compreensão da moda como um reflexo da sociedade.

Para conduzir este estudo, utilizamos a metodologia de Pesquisa Histórica em Design, considerada a mais adequada, conforme proposto por Aguinaldo dos Santos (2018). Essa abordagem, adaptada para o campo do Design, utiliza fontes documentais de acervo, artefatos, incluindo itens iconográficos e pesquisa bibliográfica, integrando elementos relacionados à estética, sociedade, análises históricas, assim como aspectos materiais, visuais e museológicos, optamos por complementar a pesquisa histórica com a abordagem descritiva. Para obter uma compreensão mais aprofundada das questões em foco, recorreremos ao levantamento de materiais preexistentes, principalmente livros e artigos científicos. Essa estratégia proporcionou um embasamento robusto sobre os comportamentos individuais e sociais da segunda metade do século XIX, assim como as razões subjacentes às mudanças e a formação e preservação de tradições. A fusão da pesquisa histórica com a revisão bibliográfica aborda questões sociais e econômicas do século XIX, com foco no vestuário e suas particularidades, como: formas, linhas, texturas e funcionalidade. Essa abordagem combinada oferece uma compreensão aprofundada do contexto, enriquecendo nosso estudo e estabelecendo uma base para análises históricas e museológicas. Além disso, ampliamos nosso conjunto de fontes ao incorporar diversos

estudos, como dissertações, teses, artigos e livros, que exploram diferentes aspectos da vida pessoal e profissional de Sophia Jobim, da historiografia e da museologia da moda.

Associada à metodologia histórica, experimentamos empregar o estudo genealógico, por meio da utilização da “Cronologia como método”, assim como fez a equipe da Profa. Margareth Pereira, quando se debruçou sobre o inventário da obra de Grandjean de Montigny, no qual a equipe desenvolveu uma “Cronologia da vida e da obra de Grandjean de Montigny”³. Eles recorreram a variadas fontes de pesquisa, ao mesmo tempo em que delinearão esquematicamente uma espécie de planilha composta por colunas (divididas em uma unidade de tempo) e linhas (configurando eventos, deslocamentos, fatos e situações relevantes para a análise). Assim, eles mapearam, identificaram e localizaram os feitos na vida e obra do arquiteto oitocentista, traçando um mapa, em que as células representavam, temporalmente, um acontecimento e o encadeamento desses fatos dava uma dimensão aproximada dos impactos deles, quando ocorreram. Fizemos algo similar com Sophia Jobim, para tentar entender as movimentações e os deslocamentos profissionais dela, destacando “como” e “quando” o mantelete da baronesa se inseriu no acervo da indumentarista.

A abordagem prática de nossa pesquisa se materializa na reprodução da vestimenta em análise utilizando matéria-prima e processos atuais, incorporando a roupa ao presente. Por meio desse procedimento, almejamos elucidar os aspectos históricos, estilísticos e socioculturais que permearam o contexto da época em que a peça foi originalmente utilizada. A ênfase na reprodutibilidade museológica reflete nosso compromisso em compreender as técnicas empregadas na confecção da vestimenta, objeto desse estudo. Esta empreitada abrange distintos domínios de pesquisa, contemplando a história do vestuário e do design de moda, dos têxteis e das técnicas de modelagem e costura. Transcendendo a esfera teórica, efetuamos a uma análise prática do artefato, estabelecendo um elo tangível entre os conceitos acadêmicos e sua aplicação prática na contemporaneidade. Durante esse processo, adquirimos uma compreensão detalhada dos materiais, métodos de produção e técnicas artesanais que predominavam na época da criação do mantelete, em contraste com a abordagem contemporânea na confecção das nossas roupas. Exploramos a transição entre técnicas antigas e o uso de

³ SANTOS, Ana Maria Pessoa dos; SANTOS, Ana Lúcia Vieira dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEIXOTO, Priscilla. “Gosto Neoclássico, Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850): inventário e questões de método”. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2017.

materiais de vanguarda, que caracterizaram a concepção do mantelete, para métodos mais modernos e materiais contemporâneos aplicados na atualidade ao desenvolver uma nova peça. Essa experiência proporcionou uma perspectiva sobre a evolução da moda.

Assim, a pesquisa está estruturada em quatro capítulos, além da introdução, conclusão, referências bibliográficas e os anexos, abordando diferentes aspectos, proporcionando uma visão abrangente e contextualizada sobre o tema da moda e sua relação com a sociedade, indumentária histórica e design, ao longo do tempo. No capítulo 02 da dissertação desenvolvemos uma **Contextualização sobre Moda** e com o propósito de fornecer base para a compreensão do papel da moda na sociedade, abordando os subcapítulos essenciais que o compõe. No primeiro subcapítulo, **Vestuário e sociedade**, exploramos a interseção entre as roupas e os valores, normas e identidades culturais, analisando como o vestuário reflete e influencia a sociedade em diferentes épocas e contextos. No segundo subcapítulo, **Historiografia da moda**, investigamos as abordagens históricas e os métodos de estudo da moda ao longo do tempo, destacando as principais correntes de pensamento e contribuições no campo da moda e sua relação com a história. Por fim, no terceiro subcapítulo, **Século XIX e o design de moda**, concentramos nossa análise nas mudanças fundamentais ocorridas na moda e no design de moda, durante o século XIX, um período importante que moldou a moda contemporânea, explorando como o design de moda avançou e se adaptou às demandas de uma sociedade em transformação.

O capítulo 03, intitulado de **Indumentária e Moda em Museus**, representa um panorama na temática da preservação e exibição de indumentária histórica em contextos museológicos. Desta forma, os subcapítulos desempenham papéis distintos e complementares. Em **Apontamentos sobre a procedência da indumentária histórica**, discutimos a importância crítica da proveniência das peças de vestuário histórico, enfatizando como a compreensão da origem das indumentárias pode enriquecer a interpretação museológica. No subcapítulo **Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH**, concentramos nossa análise em um museu específico, fundado por Sophia Jobim, examinando sua história, coleções e abordagens curatoriais relacionadas à indumentária histórica e à moda. Além disso, no subcapítulo dedicado ao Museu Histórico Nacional (MHN), investigamos o papel e a contribuição deste museu, abordando inclusive o histórico curso de Museus, ministrando aulas naquele prédio até 1978. Este curso desempenhou um papel importante na formação de profissionais para atuar na preservação, pesquisa e gestão de acervos museológicos. Além disso, no

subcapítulo **Museu Histórico Nacional – MHN**, investigamos o papel e a contribuição deste museu na exposição e preservação de indumentária histórica, que recebeu o acervo que pertenceu à Sophia Jobim, após a morte dela. E por último, mas não menos importante, no subcapítulo **Coleção Sophia Jobim – CSJ, no MHN**, analisamos a coleção de Sophia Jobim que se encontra no Museu Histórico Nacional, avaliando seu impacto e relevância no cenário museológico da indumentária histórica, contextualizando o conjunto de peças, para focar no objeto de estudo, no capítulo seguinte.

O capítulo 04, intitulado **O Mantelete da Baronesa**, aborda a figura de Amélia Eugênia Drummond Soares Ribeiro, Baronesa de Inoã, assim como a relevância de seu mantelete sinhá-moça (nosso objeto de estudo). No primeiro subcapítulo, **A Belle Époque**, apresentamos uma análise sobre o contexto histórico e cultural da *Belle Époque* na cidade do Rio de Janeiro, pois este período caracterizou a vida da Baronesa, no uso do nosso objeto de estudo. No segundo subcapítulo, **A Baronesa de Inoã e o mantelete sinhá-moça**, destacamos a biografia da Baronesa de Inoã e o simbolismo por trás da indumentária pesquisada, proporcionando uma visão sobre o período e seus elementos característicos.

O quinto e último capítulo da dissertação, intitulado **Reprodutibilidade Museológica**, é composto por uma subcapítulo, **Mantelete – Estudo prático: formas e materialidade**. Seu principal objetivo é realizar uma análise teórico-prática desta pesquisa, uma etapa desafiadora, na qual propusemos reproduzir uma peça de vestuário dialogando com o objeto de nosso estudo. Neste processo, exploramos suas formas e materialidades, utilizando técnicas, tecidos e aviamentos contemporâneos, atualizando assim nosso objeto de pesquisa para o contexto atual. Além disso, este segmento da dissertação investiga outros estudos com objetivos semelhantes, bem como as abordagens adotadas por museus ao enfrentar o desafio de recriar e exibir vestimentas históricas. Este exame proporciona uma análise crítica dos diversos aspectos envolvidos na reprodução museológica de indumentária, discutindo práticas contemporâneas de preservação e interpretação do patrimônio têxtil.

Essa estrutura de capítulos e subcapítulos pretende proporcionar uma compreensão abrangente e contextualizada sobre o tema da moda e sua relação com a sociedade, indumentária histórica e o design, ao longo do tempo.

Na busca por conhecer a estrutura e formas das roupas e suas possíveis justificativas, no contexto daquela sociedade no século XIX, assim como alguns aspectos culturais e comportamentais, nos debruçamos sobre autores destacados, como: François

Boucher (2010), James Laver (2011), João Braga (2006, 2011 e 2021), Gilda de Mello Souza (2019), entre outros citados ao longo do texto. Essa bibliografia nos deu subsídio para observar com um olhar mais atento os grandes e os pequenos detalhes do mantelete que estudamos. Contamos com pesquisas semelhantes à essa, desenvolvidas por dois professores e pesquisadores: Fausto Viana (2016, 2019 e 2020) e Flávio Oscar Nunes Bragança (2021), nas quais nos baseamos para a reprodução do mantelete. Foram trabalhos fundamentais no desenvolvimento da parte teórico-prática desta pesquisa. Essas pesquisas e experiências serviram como um guia para o planejamento e as construções dos moldes e da reprodução de nosso objeto de pesquisa proporcionando um arcabouço teórico-prático para nossa investigação.

Esses autores, juntamente com outras fontes acadêmicas, formaram a base para a pesquisa que se segue e a importância que Sophia Jobim teve e sua dedicação ao estudo da indumentária, moda e da cultura brasileira, enquanto pesquisadora e indumentarista, conforme gostava de ser reconhecida.

Almejamos que este estudo sirva de estímulo para futuras pesquisas que abordem a compreensão da moda no contexto brasileiro, considerando a trajetória profissional de Sophia Jobim, destacando seu papel como colecionadora e museóloga, cujo legado foi confiado ao MHN.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE MODA

O capítulo que inicia esta pesquisa desempenha o papel de firmar a relação entre moda e sociedade, apresentando-se como uma base para as análises subsequentes. Nesse contexto, percebemos a moda como um reflexo das preferências individuais e também como um fenômeno coletivo, destacando sua capacidade de moldar as tendências estéticas e comportamentais, além de ser adaptada por uma miríade de influências, que vão desde os movimentos sociais e políticos até as inovações tecnológicas e os valores em constante evolução da sociedade.

Ao longo da história, a moda desempenhou um papel significativo na integração e na coesão social, aproximando e conectando diferentes camadas da sociedade. No entanto, é importante destacar que a influência da moda não se limita apenas aos grupos sociais dominantes, conforme Elizabeth Wilson (1985), à medida que as tendências da moda se espalhavam, elas refletiam os valores das elites e influenciavam as minorias e os grupos marginalizados, proporcionando-lhes novas formas de expressão e pertencimento (Wilson, 1985, p. 25).

Ao considerarmos a relação entre as tendências da moda e as dinâmicas sociais, é importante refletir sobre as palavras de Gilda de Mello e Souza (2019), que destaca a dualidade intrínseca desse fenômeno. Em sua citação, a autora ressalta que a moda não é apenas uma expressão estética ela é também um meio de distinção social, no qual os poderosos buscam manter suas posições privilegiadas:

“Com efeito, ao mesmo tempo em que traduz a necessidade do adorno, a moda corresponde ao desejo de distinção. A maior parte das leis suntuárias atestam a intenção, entre os reis que a editavam, de manter as distinções de classe sobre as quais a sociedade repousa” (Souza, 2019, p. 47).

No entanto, a autora vai além ao destacar que as tendências da moda não se limitavam em refletir os valores das elites, mas tinham um impacto profundo na população comum. Ao oferecer novas formas de expressão e pertencimento, a moda se tornou uma ferramenta de inclusão social, desafiando as normas estabelecidas e permitindo que diferentes segmentos da sociedade reivindicassem sua própria identidade.

A imagem a seguir (Figura 01), explana o final do século XIX, retirada do livro de François Boucher (2010), trata-se de uma ilustração vívida desse fenômeno, destacando o impacto das elites na definição das tendências. Reparem na modelagem das

calças Bloomer⁴, criticadas inicialmente, quanto ao papel da moda na promoção da inclusão e da diversidade social, inicialmente pelos grupos sociais influentes em cada época e, na sequência, influenciando as minorias.



Figura 01 – Le Chalet du Cycle au bois de Boulogne, 1896.
Fonte – Boucher (2010, p. 372).

Esses primeiros parágrafos servem justamente para uma maior compreensão da moda como uma manifestação estética, uma expressão que permeia a totalidade da vida social e que se entrelaça com diversos aspectos da vida cotidiana. O autor Daniel Roche (2007), ressalta a transformação significativa que a moda trouxe para o debate econômico no século XIX. Nesse período, a moda emergiu como um elemento central que influenciou não as tendências de vestuário e os valores econômicos e sociais de toda uma era. Segundo Roche (2007, p. 331), “O século XIX incluiu a moda no cerne do debate econômico, uma vez que ela foi capaz de alterar os valores da economia cristã e

⁴ A calça Blommer, ou Blommer, foi um visual revolucionário no século XIX, criado por Elizabeth Smith Miller em 1851. Consistia em calças bufantes apertadas nos tornozelos, túnica de saia ampla e cintura apertada. O nome é uma homenagem à feminista Amelia Jenks Bloomer, que popularizou o estilo por meio de seu jornal *The Lily*. Apesar das críticas, Bloomer promoveu a ideia tanto nos Estados Unidos quanto na Grã-Bretanha, desafiando as normas de vestimenta da época e promovendo a igualdade de gênero.

estacionária, porque iniciou a economia da circulação, da mudança pessoal e do individualismo”.

A moda não era mais apenas uma questão de estética ou status social, mas também o testemunho de uma mudança na forma como a sociedade percebia e valorizava o comércio e o consumo. Anteriormente, a economia era caracterizada por valores mais conservadores e estáticos, fundamentados em princípios cristãos e em uma visão mais tradicional da vida econômica. No entanto, a ascensão da moda desafiou esses valores estabelecidos, inaugurando um novo momento de maior dinamismo econômico, no qual a circulação de bens, a mudança de gostos pessoais e o culto ao indivíduo passaram a desempenhar um papel central. No estudo de Daniel Roche (2007, p. 297), é possível visualizar, por meio da imagem (Figura 02), o contingente de trabalhadores empregados na indústria têxtil, durante o início do século XIX (Forty, 2007), esse número cresceu exponencialmente após 1870 durante a *Belle Époque*.

Tabela 3. Trabalhadores com caderneta do setor têxtil e do vestuário em 1807

Produção de tecido		Manufatura de roupas	
Fiandeiros	771	Alfaiates	3.700
Tecelões	959	Fabricantes de botas e sapatos	7.474
Manteiros	641	Chapeleiros	1.912
Tintureiros	79	Costureiras	12.000
Impressores em linho	196	Peruqueiros	2.460
Tecelões de gaze e linho	623	Peleteiros	47
Tecelões de fita	222	Perfumistas-luveiros	420
Tecelões de malha	1.603	Bordadores	19
		Negociantes de moda	2.500
		Diversos	119
Total	5.094	Total	30.651

Figura 02 – Relação dos trabalhadores na área têxtil no ano de 1807 na Inglaterra.
Fonte – Roche (2007, p. 297).

Essa transformação redefiniu os padrões de consumo e produção e influenciou as estruturas sociais e culturais da época. A moda se tornou um símbolo de liberdade individual e expressão pessoal, permitindo que as pessoas se destacassem em uma sociedade cada vez mais voltada para o individualismo e para a busca do novo. Portanto, vale a pena refletir sobre o impacto abrangente e multifacetado da moda, demonstrando como ela moldou além da forma como nos vestimos, até os dias de hoje.

O autor João Braga (2011, p. 39), cita que “se a moda também é sinal de um tempo

ou indicadora de uma época, ela se torna uma identificadora daquele exato período e, conseqüentemente, motivo de estudo e reflexão”. Anos após a exposição inicial da ideia, o autor reitera a concepção da moda como um reflexo dos hábitos contemporâneos, como evidenciado em entrevista publicada na revista *Zmagazine*, em 2022:

“Moda é criação, moda é negócio, moda é forma de comunicação não verbal. Mas, sendo o que for, sua característica principal é a mudança visual. Hoje é curto, amanhã é longo. Hoje é justo, amanhã é solto. Hoje é colorido, amanhã é neutro. A moda precisa encontrar suas respostas para se fazer presente. E as mudanças vão acontecendo dentro dos respectivos contextos: social, histórico, religioso, político, cultural. A moda não é autorreferente, ela dialoga com diversas outras áreas e está dialogando com a contemporaneidade” (Entrevista, 2022).

Sendo assim, a moda transcende o vestuário, estendendo-se a diversas dimensões da vida social, influenciando e sendo influenciado pelos valores culturais e sociais vigentes em determinados momentos históricos. Por extensão, podemos considerá-la como cultura. Dessa forma, compreender o termo moda equivale a entender a dinâmica social da imitação que ocorre desde o século XV. Para historiadores da moda, como François Boucher (2010), a tal dinâmica social surge neste mesmo período, durante o Renascimento, embora ressalte que a moda feminina tenha despontado expressivamente no século XIX. Assim, Boucher (2010), divide a história do vestuário em três grandes fases. A primeira estende-se da Antiguidade ao século XIV, pois nessa fase, a roupa sofreu poucas mudanças e não havia caráter nacional definido em todas as classes. A segunda fase situa-se entre o século XIV e XIX, quando o vestuário se tornou curto e ajustado e se desenvolveu industrialmente, a partir do século XIX, quando a roupa adquiriu um caráter pessoal e nacional, e começou a sofrer variações constantes.

Isso pode ser observado nas imagens a seguir, figura 03, com forte influência neoclássica.



Figura 03 - Influência Neoclássica – início do século XIX.
Fonte - Boucher (2010): a) p. 308; b) p. 317 e c) p. 325.

Ainda, conforme Boucher (2010), durante o período de 1817 a 1823 (Figura 04), os vestidos femininos passaram por mudanças distintas, em termos de silhueta, tecidos e detalhes ornamentais. Em 1817, os vestidos refletiam a estética neoclássica predominante, caracterizada por silhuetas esbeltas e saias longas com cinturas altas, geralmente abaixo do busto, criando uma aparência alongada.

Os tecidos leves, como musselina e cambraia, eram comuns, muitas vezes adornados com bordados delicados e rendas sutis. Os vestidos frequentemente apresentavam detalhes inspirados na arte grega e romana, como pregas suaves e motivos florais estilizados. Por outro lado, a partir de 1821, observamos mudanças na silhueta em direção à estética mais romântica e extravagante. As saias começaram a se tornar mais cheias e volumosas, com cinturas marcadas. Os tecidos luxuosos, como seda e veludo, ganharam destaque, muitas vezes adornados com bordados elaborados, babados e drapeados. Detalhes como mangas bufantes e decotes mais amplos também se tornaram mais comuns, adicionando uma sensação de opulência e romance aos vestidos da época.

A terceira fase, iniciada na segunda metade do século XIX e que se estende até nossos dias, é marcada pelo surgimento do vestuário cada vez menos pessoal e mais global.



Figura 04 - Mudanças rápidas na silhueta feminina já no início do século XIX.
Fonte – Boucher (2010, p. 335).

Gilles Lipovetsky (2009), no livro “O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas”, publicado na França em 1987, ressalta que a moda é entendida como um fenômeno histórico relacionado às transformações sociais que caracterizam a modernidade, como a individualização dos sujeitos por meio da aparência. Ao longo do texto, o autor descreve a construção da moda desde sua emergência em fins da Idade Média, até “a [sua] ascensão [...] ao poder nas sociedades contemporâneas, no lugar

central, que ocupa nas democracias engajadas no caminho do consumo e da comunicação de massa” (Lipovetsky, 2009, p. 12). O autor, primeiramente analisa o objeto moda, para, na sequência, investigar as relações desta com a sociedade contemporânea, ou seja, com o mundo da comunicação e com a indústria. Desse modo, acaba por pesquisar a produção, o consumo e a informação de moda e nos descrever um pouco seu início como um sistema social:

“No início da Idade Média, as condições de vida da população eram problemáticas e incertas; só se pensava na própria sobrevivência. A história da vestimenta nesse período não teve tanta influência. Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias” (Lipovetsky, 2009, p. 24).

Assim, Lipovetsky (2009) define a moda como um meio de expressão individual, destacando a busca por ser único conforme cita:

“A identidade é o caráter do que é uno, do que permanece idêntico a si próprio; é o fato, para uma pessoa, de ser indivíduo e de poder ser assim reconhecido, sem nenhuma confusão, graças aos elementos que o singularizam. A identidade compreende, portanto, uma primeira dimensão de ‘mesmice’. Essa dimensão supõe a unicidade, a permanência, a continuidade, que como vimos, não se define senão na diferença” (Lipovetsky, 2009, p.140).

A ideia era ser distinto e não se parecer com gerações passadas. A moda, ao oferecer uma vasta gama de opções e estilos, permitiu que as pessoas construíssem e comunicassem suas vontades pessoais de maneira única e distintiva. Por meio das escolhas de roupas, acessórios e estilos, as pessoas puderam transmitir suas preferências, valores, gostos e até mesmo suas aspirações. Assim, para Lipovetsky (2009), a moda refletia a identidade de uma pessoa e também desempenhava um papel ativo na formação e na expressão da subjetividade, permitindo que indivíduos fossem reconhecidos e se destacassem em meio à diversidade da sociedade contemporânea.

Como afirmado por Souza (2019), a moda é muito mais do que simplesmente o que vestimos: “[...] é um fenômeno complexo que permeia diversos aspectos da nossa sociedade, é um todo harmonioso e, de certa forma, indissolúvel, ela influencia a estrutura social e reflete as divisões existentes entre as classes” (Souza, 2019, p. 29). Por meio das roupas que escolhemos usar, podemos sinalizar nossa posição social, nossos valores e até mesmo nossos desejos. Entretanto, a moda não se limita apenas a uma expressão superficial de status, ela também desempenha um papel importante na reconciliação do

conflito entre o impulso individualizador de cada indivíduo e a necessidade de pertencer a um grupo. Ao mesmo tempo em que buscamos nos destacar como indivíduos únicos, também desejamos nos integrar e ser aceitos por nossa comunidade. Assim, “A moda oferece um meio de expressar nossa identidade pessoal, enquanto ainda nos conectamos com os outros por meio de um código comum” (Souza, 2019, p. 29).

A moda, além de expressar identidade, colabora com integração social, proporcionando uma ilusória igualdade ao permitir que o indivíduo se funda ao grupo. Essa dinâmica, porém, revela uma complexa teia de imitação e pretensões, na qual as vestimentas atuam como meio de conexão entre classes, delineando nuances da estrutura social. Como ressalta Souza (2019), a moda desempenha uma função niveladora, mas a escolha das vestimentas, frequentemente ditada pela classe dominante, cria uma dinâmica peculiar de anseio e repetição. A autora ratifica:

“Com efeito, [a moda] é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dá apoio e segurança. E como as modas vigentes são sempre as da classe dominante, os grupos mais próximos estão, a cada momento, identificando-se aos imediatamente superiores através da imitação das vestimentas” (Souza, 2019, p. 130).

Como demonstrado em outra passagem a autora enfatiza como a moda pode ser tanto um símbolo de status e pertencimento quanto uma fonte de desigualdade, criando aspirações e divisões dentro da sociedade, ressaltado pelo trecho: “A moda não apenas serve como um meio de identificação dentro de grupos sociais mais amplos, mas também espelha as complexas dinâmicas de poder e status presentes na sociedade”. Isso realça a ideia de que a moda cria uma hierarquia que influencia os padrões de consumo, e os comportamentos individuais e coletivos:

“[...] Essa mesma ‘democracia’ que não estabelece barreiras nítidas entre as classes inventa um novo suplício de Tântalo, permite que as elites usufruam uma moda que a classe média persegue sem jamais alcançar e que os pequenos funcionários e todos os párias sociais espiam nas vitrinas com seu olhar sequioso” (Souza, 2019, p. 141).

Em seu livro “Enfeitada de sonhos: Arte e comunicação” (1985), Elizabeth Wilson destaca que “[...] a moda não tem nem história nem função material, ela é um sistema de signos, dedicado a transformar o arbitrário em natural. O seu objetivo é fazer que as mudanças absurdas e sem significado, que constituem a moda pareçam naturais”

(Wilson, 1985, p. 81). Autora continua afirmando que a transformação da moda moderna se tornou democrática ao deixar de ser um privilégio exclusivo dos ricos se tornando acessível à maioria das pessoas, especialmente com o advento da produção em massa durante o período industrial. Isso trouxe desafios e paradoxos, conforme autora cita a seguir:

“Inicialmente, a moda era vista como uma expressão de status e poder, reservada apenas para a elite. No entanto, com a industrialização da produção de vestuário, a moda se tornou mais acessível e disponível em larga escala para a população em geral. Isso possibilitou que indivíduos de diferentes origens sociais utilizassem a moda como uma ferramenta de auto expressão e afirmação pessoal” (Wilson, 1985, p. 25).

No entanto, essa democratização da moda não veio sem custos. Wilson (1985), aponta para o paradoxo cruel de que, embora a moda tenha se tornado mais acessível, isso frequentemente ocorreu à custa da exploração do trabalho feminino em níveis globais, como observado no trecho: “Mulheres foram frequentemente empregadas em condições precárias e mal remuneradas na indústria da moda, o que lança uma sombra sobre o aspecto positivo da democratização da moda” (Wilson, 1985, p. 28).

Além disso, a moda transcende o aspecto da aparência física, sendo também uma forma de comunicação. Ela expressa ideias, sentimentos e valores, funcionando como uma linguagem que se manifesta por meio de criações artísticas. Cada peça de roupa, cada estilo, carrega uma mensagem que pode ser interpretada de várias maneiras, dependendo do contexto. Embora as qualidades dos materiais tenham marcado as diferenças entre as classes sociais, a moda moderna oferece uma variedade de estilos e opções para que as pessoas possam encontrar sua própria voz e definir sua subjetividade por meio do vestuário.

Para Wilson (1985), “a moda é um ramo da estética, da arte e da sociedade moderna, passatempo das massas, uma forma de divertimento em grupo, um tema de cultura popular. Estando relacionada tanto com artes sérias como com a arte popular como uma espécie de arte-espetáculo” (Wilson, 1985, p. 83).

A interconexão entre as novidades em áreas distintas, como: gastronomia, música, arquitetura, artes visuais, padrões de beleza, o vestir e seus adornos, são somente alguns entre tantas outras áreas que está subsumida sob o termo moda pela convenção social. Essa abordagem holística destaca sua importância e seu papel na construção de uma identidade cultural ampla, incorporando uma variedade de manifestações e práticas repetitivas que moldam coletivamente o panorama sociocultural em determinados

períodos e localidades. Essa concepção ampla de moda é formidável para uma análise abrangente de seu impacto e influência em várias esferas da vida cotidiana. Para Braga (2011), “a moda para sua sobrevivência, precisa de prestígio social, em primeiro lugar, e depois da popularização” (Braga, 2011, p. 21). Uma vez que uma tendência ou estilo é percebido como exclusivo e desejável por uma elite, há um impulso natural para que seja adotado e difundido em uma escala maior. Braga (2011) faz a seguinte definição:

“A moda é reflexo de uma época ou da cultura de um povo. Uma denunciadora de períodos e locais uma sinalizadora dos tempos. Por ela, podemos contextualizar estudos históricos, observar hábitos e costumes e distinguir o gosto, estudar processos criativos, estudar a economia verificar o desenvolvimento tecnológico e inclusive entender a mente humana” (Braga, 2011, p. 22).

Assim, a moda depende tanto do prestígio social inicial para criar desejo e demanda quanto da popularização subsequente para garantir sua disseminação e relevância contínuas. Uma vez que uma tendência se populariza, novas aspirações de prestígio social podem surgir, alimentando um ciclo contínuo de inovação, adoção e difusão na indústria. Portanto, a interação dinâmica entre prestígio e popularização é constitucional para a evolução e sobrevivência deste setor tão influente e mutável.

A moda não é somente uma questão de escolha pessoal, mas uma parte intrínseca da vida em sociedade. Ela reflete e entusiasma nossas relações interpessoais, nossas percepções de nós mesmos e dos outros, e até mesmo nossas visões de mundo. Assim, ao considerarmos o papel da moda nesta dissertação, foi necessário reconhecê-la como um acontecimento multifacetado que vai muito além do mundo do vestuário.

João Braga (2011) destaca que “o estilo vai além da própria moda, pois representa uma mudança na percepção estética. Enquanto a moda se refere à popularização, à democratização e à aceitação coletiva de determinados estilos, o estilo é a vanguarda, a inovação que redefine esses padrões” (Braga, 2011, p. 23). Além disso, a moda é caracterizada pela negação dos gostos e regras anteriores, especialmente os do passado recente, refletindo uma constante busca por novidades e diferenciações marcantes. Como evidência da diferença entre estilo e moda, Braga (2011) declara:

“O estilo em moda está a frente da própria moda por ser a mudança de percepção; ao passo que a moda é a popularização, a democratização, a aceitação coletiva e modificada do estilo. Outra condição da moda é negar gostos e regras anteriores (principalmente de um passado recente) Moda é código de pertencimento. Significa que você pensa de uma determinada maneira e pertence a um grupo de semelhantes. Se

somos cidadãos do mundo, estamos vestidos para qualquer parte dele [...]. Sendo um nítido espelho do seu próprio tempo” (Braga, 2011, p. 23).

Com a globalização e a disseminação rápida de informações, estamos conectados a um mundo de possibilidades e influências. A velocidade das mudanças na moda reflete essa interconexão, com a busca por diferenciações marcantes que impulsionam a comercialização e, ao mesmo tempo, gera uma certa uniformidade massificada. Por fim, a moda é vista como um espelho do seu próprio tempo, ajuizando as preferências estéticas, os valores, as preocupações e as dinâmicas sociais de cada época. A compreensão da moda como um reflexo da sociedade ao longo do tempo nos permitiu analisar como as mudanças ocorreram também em relação à economia e à política, que se manifestaram por meio das escolhas estilísticas e estéticas.

Embora a moda abranja uma ampla gama de aspectos, incluindo design, estilo, beleza, acessórios e até mesmo comportamento, é o vestuário que geralmente surge como a associação mais imediata ao termo moda, segundo Wilson (1985). A moda é um conceito vasto e abrangente que engloba diversos segmentos e o vestuário continua sendo o ponto de partida, como a principal porta de entrada para muitas pessoas, quando se trata de compreender e participar do mundo da moda. Por isso, no subcapítulo, Vestuário e Sociedade, desvelamos a intricada relação entre a roupa e a vida cotidiana, destacando sua natureza heterogênea e indo além de uma mera expressão estética. O vestuário emerge como um instrumento ativo que molda a interação entre indivíduo e seu ambiente social, transcendendo a função de simples cobertura do corpo. Conforme Wilson (1985), ao refletir e moldar as condições de vida, as roupas tornam-se um meio de comunicação, pois elas decifram as preferências individuais, como aspectos climáticos, de origens e de inserção geográfica. Essa análise evidencia o vestuário como uma forma de expressão que desempenha um papel crítico na construção da identidade cultural, social e econômica em diferentes contextos históricos.

Nossa pesquisa busca, assim, oferecer uma compreensão da importância dos trajes como cultura material. No subcapítulo dedicado à Historiografia da Moda, entramos no universo da documentação histórica e sua relevância iconográfica. A seriedade de documentos escritos, como: cartas, manuscritos, diários e revistas, ganham destaque, assim como registros históricos visuais, como a fotografia e as artes visuais, como um todo. Esses registros não são meramente testemunhos passivos da moda em diferentes épocas, mas eles desempenham uma importante função na construção e na compreensão

do progresso do vestuário ao longo do tempo. Para esta pesquisa, eles foram determinantes.

No subcapítulo seguinte, dedicado ao Século XIX e seu impacto no *design* de moda, investigamos as mudanças significativas com foco no *design* de moda. Inicialmente, concentramo-nos em sua eclosão na Europa e, em seguida, estudamos suas implicações e desdobramentos no contexto brasileiro.

2.1 Vestuário e sociedade

O vestuário na Europa, na segunda metade do século XIX, se desenvolveu em meio a uma série de transformações sociais, econômicas e culturais que impactaram profundamente a maneira como as pessoas se vestiam e que refletiram no vestuário as percepções em relação a todas essas mudanças, conforme Prado e Braga (2011) consideram que este período foi marcado por alterações significativas na sociedade, incluindo a Revolução Industrial que teve um impacto substancial na produção têxtil e na disponibilidade de roupas prontas e que foi sentido no Brasil somente na primeira metade do século XX, conforme os autores:

“No período da Belle Époque, não havia no Rio de Janeiro, capital do país, muitas casas comerciais centenárias, e a produção de roupas em série restringia-se a peças femininas básicas como manteaux, robes de chambre e alguns acessórios e a poucas peças masculinas, como camisas e gravatas. Até meados de 1910, a oferta de roupas prontas para homens e crianças era mínima. Com exceção das roupas de cama, mesa e banho e de algumas peças do vestuário feminino, a maior parte das coisas era encomendada em costureiras” (Prado; Braga, 2011, p. 50).

É importante compreender que o século XIX, especialmente no contexto do vestuário e da moda, requereu uma análise abrangente que levou em consideração os períodos históricos anteriores. Estudar apenas um período sem considerar o que aconteceu antes, em relação ao vestuário, seria como tentar entender um capítulo de um livro de romance sem ler os capítulos anteriores e não compreender a trama em sua totalidade. A moda e o vestuário não surgiram do nada no século XIX. Eles apresentaram uma história longa e rica que foi moldada por uma série de fatores históricos, culturais, sociais, políticos e econômicos que tiveram suas raízes em momentos anteriores.

Na França, a moda, a arte e o vestuário desempenharam papéis centrais na vida cotidiana das pessoas e acabavam por influenciar os cidadãos comuns e a classe

trabalhadora. Sob os reinados de Luís XIV (1638-1715) e Luís XV (1710-1774), milhões de franceses vestiam-se e despiam-se diversas vezes, ao longo do dia. Conforme afirma Daniel Roche (2007):

“Cerca de 20 milhões de franceses sob o reinado de Luís XIV e perto de 28 milhões sob o de Luís XV, um pouco mais de mulheres e meninas do que de homens e meninos, vestiam-se todas as manhãs e despiam-se todas as noites; o que dá uma ideia de quantas camisas, camisolas, saias e vestidos, pantalonas e calças, meias, sapatos e tamancos estavam em circulação” (Roche, 2007, p. 79).

Assim, as palavras do autor nos lembram da importância de reconhecer e apreciar a riqueza simbólica e cultural subjacente às roupas, ao longo da história. Elas são mais do que simples adornos. São testemunhas silenciosas das aspirações, dos valores de quem as vestem. Roche (2007) realizou uma análise da evolução das coleções de moda francesa, a partir de meados do século XVIII. Ele observou um notável aumento na produção e disseminação desses materiais, que consistiam em catálogos contendo desenhos e descrições detalhadas das vestimentas em voga na época. Essas coleções impressas desempenhavam um papel essencial na documentação e divulgação das últimas tendências da moda para um público consumidor ávido por novidades. Como observado por Roche (2007):

“O vestuário fala de muitas coisas ao mesmo tempo, seja em si próprio, seja por um detalhe. Ele tinha uma função de comunicação, pois por ele passava a relação de cada um com a comunidade. O traje revelava primeiro a vinculação a um sexo, a uma comunidade, à idade, a um estado, a uma profissão, a uma posição social. Essa linguagem geral devia ser compreendida por todos, apesar de suas variações segundo o nível de fortuna, dos modos de vida, do avanço da idade, da evolução da mobilidade social das famílias” (Roche, 2007, p. 258).

O pesquisador destaca que, a partir de 1750, “houve uma significativa expansão na quantidade de coleções de moda produzidas, sendo que aproximadamente 66% delas surgiram após essa data” (Roche, 2007, p. 28). Essas coleções não estavam restritas apenas à França, mas alcançavam diversos países da Europa, e além. Eram instrumentos centrais para a disseminação dos estilos predominantes e exerciam uma forte influência sobre as escolhas de vestuário em escala global. Além disso, ele observa que essa produção de coleções não foi interrompida durante e após a Revolução Francesa (1789), continuando a se expandir mesmo em períodos de instabilidade política e social. Essa persistência destaca a resiliência da moda como um fenômeno cultural duradouro e sua capacidade de permanecer relevante e influente em meio a contextos turbulentos. Esses achados fornecem clareza sobre a evolução da moda e sua importância contínua na

sociedade ao longo do tempo. O vestuário, como expresso por Roche (2007), transcende sua natureza meramente física, funcionando como um elo com a comunicação social. Cada peça, seja em sua totalidade ou por meio de detalhes específicos, assume o papel de mensageiro, transmitindo simultaneamente diversas informações. Essa função comunicativa é fortificante, uma vez que o traje serve como um veículo que traduz a relação de cada indivíduo com sua comunidade. Ao analisar o vestuário, é possível decifrar uma série de mensagens codificadas que vão além da simples escolha de roupas. Roche (2007) afirma: “O traje se revela como um discurso visual que, em primeiro lugar, evidencia a vinculação do indivíduo a questões fundamentais, como seu gênero, comunidade, idade, estado civil, profissão e posição social” (Roche, 2007, p. 258).

Essa linguagem inerente ao vestuário é, por sua vez, uma forma de comunicação universal, cujo entendimento é essencial para todos os membros da sociedade, embora sujeito a variações de acordo com fatores como o nível de fortuna, estilos de vida, progressão da idade e evolução da mobilidade social das famílias. O vestuário emerge constituindo um elemento agregador na comunicação visual entre os indivíduos e suas comunidades. A moda tem poder de influenciar estilo pessoal e também de comunicar a subjetividade, conforme ressalta Roche (2007):

“A moda, entre liberdade e sujeição, se presta a todos os jogos da distinção, do poder. Podemos considerar a vestimenta em primeiro lugar entre os agentes da ‘civilização dos costumes’ e da ‘civilização de corte’, mas sempre levando em conta o laço profundo que se cria entre o mundo e o indivíduo. É o que ensina Denis Diderot (...): o traje é a expressão do ser, qualquer mudança de traje induz transformações da pessoa, das coisas que a cercam” (Roche, 2007, pp. 13-14).

Essa citação ressalta a capacidade da moda de transmitir mensagens complexas sobre quem somos e como nos relacionamos com nosso dia a dia. A escolha das roupas e acessórios não é apenas uma questão de gosto pessoal, mas também um meio de expressar nossa afiliação a determinados grupos sociais, valores e ideais.

Vamos analisar a distinção entre “vestuário” e “indumentária” na citação de Pimentel e Volpi (2023), para compreender melhor suas nuances e significados:

“O termo vestuário refere-se ao conjunto de roupas e acessórios utilizados para cobrir ou complementar o corpo. Ele evoca a ideia de vestimenta adequada para diferentes situações e contextos sociais. Por sua vez, indumentária vai além da mera descrição do que cobre o corpo. Originado do termo latino *indumentum*, que significa ‘o que reveste’, e formado a partir do adjetivo espanhol ‘indumentário’, esse

termo abrange não apenas as peças individuais de roupa, mas também toda a arte e a história por trás do traje em uma determinada sociedade. A indumentária não se limita apenas às roupas físicas; ela incorpora os significados simbólicos, sociais e culturais associados às vestimentas e acessórios. Ela reflete as práticas e tradições de uma sociedade em relação à moda, estilo e identidade” (Pimentel; Volpi, 2023, p. 16).

Portanto, ao estudarmos a indumentária de uma cultura, estamos examinando não apenas as peças de roupa em si, mas também os valores, crenças e estilos de vida que estão embutidos nelas. É relevante observar que nem todas as culturas têm uma concepção de “roupa” como a entendemos. Algumas sociedades podem expressar sua identidade por meio de ornamentos corporais, tatuagens ou outras formas de interferência no corpo que não se encaixam na definição tradicional de vestuário. Assim, ao explorarmos o conceito de indumentária, é essencial estarmos abertos a uma compreensão mais ampla e inclusiva das práticas culturais relacionadas à moda e ao vestuário.

Podemos observar como a moda é muito mais do que simplesmente escolher roupas para vestir. Para James Laver (2011), ela é um complexo sistema de símbolos e significados, onde diferentes categorias de vestimentas desempenham papéis distintos na representação social e cultural. Desde os tempos antigos até o século XIX, essas categorias já eram muito representativas e desempenhavam um papel importante na comunicação visual e na construção da subjetividade individual e coletiva.

Da mesma maneira, Laver (2011) faz um estudo acerca dos trajes e materiais utilizados no desenvolvimento das roupas e do mundo ocidental, evidenciando a mudança nas linhas das roupas no final do século XVIII e início do século XIX. Isso nos permite ter uma compreensão mais completa e profunda das tendências, práticas e dos significados por trás do vestuário, e assim, compreendermos que o vestuário já exercia uma influência significativa na sociedade europeia. O autor também aborda a evolução da vestimenta, ao longo da história, destacando a dicotomia entre vestuário masculino e feminino como uma linha divisória. Ele avaliou que, embora a distinção entre calças e saias parecesse uma característica distintiva entre as vestimentas masculinas e femininas, essa divisão não é absoluta ao longo da história. Laver (2011) destaca exemplos históricos, como:

“O uso de túnicas pelos gregos e romanos, que seriam equivalentes a saias, assim como o uso de saias por povos de regiões montanhosas, como os escoceses e os gregos modernos da mesma forma, menciona que mulheres do Extremo Oriente e do Oriente Próximo usavam calças e ainda o fazem, desafiando a noção tradicional de vestuário exclusivamente masculino ou feminino” (Laver, 2011, p. 07).

As distinções entre vestuário masculino e feminino, mencionadas pelo autor, já existiam há séculos e eram fortemente enraizadas nas sociedades antigas. Roupas como túnicas, togas, quimonos e vestidos diferenciavam os gêneros e também transmitiam informações sobre o status social, a ocupação e até mesmo a filiação religiosa das pessoas que as usavam. Além disso, a moda sempre esteve intrinsecamente ligada à ideia de pertencimento a determinados grupos sociais, como citado anteriormente. Seja por meio de trajes cerimoniais usados por reis e nobres, uniformes militares ou trajes distintivos de profissões específicas, as roupas sempre foram uma forma de identificar e solidificar a posição de uma pessoa na sociedade.

Souza (2019) destaca a vestimenta como uma linguagem simbólica e complexa, capaz de transmitir uma ampla gama de significados e informações sobre o indivíduo que a veste. Ela descreveu a vestimenta como um artifício que o ser humano utiliza para tornar visíveis e compreensíveis uma série de ideias e aspectos de sua vida. Ao longo da história, a roupa tem sido muito mais do que simplesmente uma forma de cobrir o corpo. Ela é um meio poderoso de comunicação não verbal. Por meio do que escolhemos vestir, expressamos nosso estado emocional e até mesmo nosso nível de conforto com o ambiente ao nosso redor. De acordo com Souza (2019), “Isto porque a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador” (Souza, 2019, p. 125). Por isso, a roupa desde cedo ultrapassou as funções primárias de proteção ou de pudor.

Conforme Roche (2007), “a Era Vitoriana fez da moda um sistema de significação que aprendeu a jogar com todas as possibilidades da linguagem para acelerar o consumo” (Roche, 2007, p. 257).

Podemos perceber essa importância atribuída à roupa ao longo da história, conforme ilustrado pela citação de Souza (2019), por meio das palavras da autora, somos transportados para um contexto em que a moda não é apenas uma questão de estética:

“Talvez agora seja possível compreender melhor o interesse excessivo que a moda desperta nos escritores da época, com que descrevem as cores, os tecidos, as joias, os perfumes, enfim, toda a ambiência mundana da mulher, A posse das roupagens, o acariciar com os olhos, as palavras, a máscara da vestimenta cingida muito rente ao corpo representavam, naquela época de severa vigilância, a única intimidade permitida” (Souza, 2019, p. 154).

Na sociedade descrita pela autora, onde a vigilância era severa e a intimidade muitas vezes restrita, a escolha e posse das vestimentas representavam uma das poucas formas de expressão e individualidade permitidas.

Embora as qualidades dos materiais tenham marcado as diferenças entre as classes sociais, a moda moderna oferece uma variedade de estilos e opções para que as pessoas possam encontrar sua própria voz e definir sua subjetividade por meio do vestuário.

Boucher (2010) sugere uma distinção entre “vestimenta” e “vestuário”, explorando as diferentes influências que moldam esses conceitos. Boucher (2010, p.14) afirma que “o vestir corresponde ao fato de cobrirmos o corpo”. O autor está se referindo à função prática e material da vestimenta, relacionada às necessidades básicas como clima e saúde, bem como à disponibilidade de tecidos e materiais têxteis. Por outro lado, o autor indica que o vestuário vai além da mera cobertura do corpo, envolvendo escolhas específicas de roupas com base em fatores mentais e sociais. O autor conclui que: “Esses fatores podem incluir crenças religiosas, considerações estéticas, status social, diferenças étnicas e até mesmo a tendência à imitação” (Boucher, 2010, p. 13). Ao questionar se a vestimenta surge antes do vestuário ou vice-versa, o autor levanta uma reflexão sobre a ordem cronológica e o processo de desenvolvimento desses elementos. Essa ponderação sugere uma investigação mais profunda sobre como as condições materiais, sociais e culturais interagiram para moldar as práticas de vestuário ao longo do tempo.

A vestimenta, durante a história, transcendeu sua função de cobrir o corpo humano para se tornar um símbolo poderoso de expressão cultural e social. Conforme observado por Roche (2007, p. 28), “A roupa e suas diversas representações então tomaram lugar na galeria das maravilhas da natureza e dos prodígios da criação humana”. De fato, ao longo dos séculos, as vestimentas têm sido muito mais do que simples peças de tecido. Elas são veículos de desejos, status e comunicação. Desde os rituais cerimoniais das civilizações antigas até as tendências da moda contemporânea, a roupa tem desempenhado um papel na forma como os indivíduos se apresentam ao mundo e como são percebidos pelos outros.

Boucher (2010) também discorreu sobre as motivações que levaram os seres humanos a cobrir seus corpos:

“Gregos e chineses julgaram que, nos primórdios, cobriríamos o corpo para nos proteger do clima adverso. A Bíblia, ao contrário, assim como os etnólogos antigos e os psicólogos modernos, invoca uma razão mental: o pudor, no caso dos antigos; a ideia de tabu ou de influência

mágica e o desejo de agradar, no dos modernos” (Boucher, 2010, p.13).

Para Braga (2011), o desenvolvimento do sistema de moda moderno começou a se consolidar com a ascensão de casas de moda renomadas na metade do período oitocentista, e com o estabelecimento de centros de produção no corte, na costura e no bordado, tendo Paris como referência global. Braga (2011) argumenta que:

“Roupas independente de moda, sempre foram, são e serão diferenciadores e denunciadores das camadas da sociedade a qual o portador pertence, verdadeiras estratificadoras sociais, seja pela cor, tecido, corte, volume, forma e técnica. Contudo, o tempo de durabilidade de um determinado padrão, gosto ou exigência já foi bem mais duradouro” (Braga, 2011, p. 36).

Nesse contexto, a história do desenvolvimento de moda ganhou destaque. O século XIX testemunhou uma transição de uma abordagem mais artesanal para a produção de roupas industrializadas. A introdução de máquinas e das técnicas de produção em larga escala alterou drasticamente a dinâmica do setor têxtil, conforme apontou Elizabeth Wilson (1985):

“A manufatura das roupas, nas sociedades industriais do século dezanove, desenvolveu-se de duas maneiras diferentes. Havia uma procura de costureiras de encomenda e de trabalhos de costura delicados que só podiam ser feitos à mão, ao mesmo tempo que começava a produção em massa do vestuário. Na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, as fábricas, a princípio, faziam roupa para as forças armadas (e nos Estados Unidos também para os escrav[izad]os); nos grandes portos, as roupas grosseiras para os marinheiros começavam a ser feitas em massa - o comércio acelerou-se nos Estados Unidos em consequência da corrida ao ouro nos meados do século” (Wilson, 1985, p. 101).

A citação acima reafirma que novos materiais e processos de fabricação desenvolveram-se a ponto de tornar disponíveis novas técnicas, permitindo a criação de peças mais elaboradas e acessíveis.

Analisando a procedência dessas vestimentas, refletimos sobre a estética de uma determinada era e que denuncia o contexto cultural, econômico e político no qual foram concebidas. Assim, podemos desvendar os segredos guardados em cada costura, revelando além do que as pessoas vestiam também o porquê de suas escolhas, considerando determinadas peças em momentos específicos da história. Este estudo nos fez refletir sobre o quanto as vestimentas moldaram a maneira como percebemos e nos expressamos por meio delas.

O surgimento de estilos distintos, ao longo do século XIX, impactou mudanças no ato de se vestir, assim como alterações na vida em sociedade. A segunda metade do período oitocentista foi caracterizada pela mudança de estilos mais complexos e ornamentados, como o Romantismo e o início do movimento *Arts and Crafts*⁵.

Conforme Stevenson (2010), na segunda metade do século XIX e no início da década de 1860, o estilo predominante ainda foi influenciado pela era Vitoriana, caracterizado por vestidos volumosos, (Figura 05), por meio do uso de crinolinas e saias amplas, sustentadas por armações de aço, eram uma marca registrada dessa época, enquanto os ombros à mostra e os corpetes ajustados complementavam o visual. Segundo



Figura 05 – Silhueta exagerada com ombros a mostra na segunda metade do século XIX.
Fonte – Stevenson (2012, p. 55).

Stevenson (2012, p. 54): “Os vestidos de noite eram sempre decotados e até os vestidos das crianças expunham os ombros”.

⁵ *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios) refere-se a um movimento cultural e estético que surgiu no final do século XIX, principalmente na Inglaterra, como uma reação à industrialização e à produção em massa. Esse movimento enfatizava a importância do artesanato, da qualidade artística e da conexão entre o artesão e a obra produzida.

De acordo com Boucher (2010), à medida em que as décadas do século XIX progrediam, os estilos mudaram. Por volta da metade da década de 1860, a crinolina cedeu lugar à silhueta em forma de sino, com saias ajustadas na cintura, porém, menos amplas na parte inferior. Assim, revela João Braga (2021) revela como o século XIX pode ser dividido, em relação à modelagem das roupas:

“O século XIX pode ser dividido em quatro fases, quanto aos modelos femininos da moda, sendo: a) o consulado (1790-1804); b) o império (1804-1820); c) o romantismo (1820-1840), e a partir de 1850, a Era Vitoriana, que é sobreposta pela *Belle Époque* (1890-1910). Cada período demarca uma silhueta distinta, sendo a Era Vitoriana inicialmente caracterizada pelo uso da crinolina, um conjunto de tecido com mistura de algodão com crina de cavalo com propriedades rígidas e flexíveis, ao mesmo tempo, mais as estruturas de metal para criar o efeito da armação da saia. A silhueta de saia rodada foi gradualmente modificada para concentrar o volume nas costas, com o uso dos *puffs* ou anquinhas, assim a moda evoluiu para os vestidos de frente reta, denominados *devant droid*” (Braga, 2021, pp. 64- 65).

Conforme Boucher (2010, p. 353), essa mudança intensa no século XIX foi impulsionada por fatores, como a Guerra Civil Americana (1861-1865), que afetou a disponibilidade de tecidos e recursos, levando a uma simplificação nos trajes femininos. Na década de 1870, os estilos continuaram a mudar, com ênfase na ornamentação e detalhes decorativos. Vestidos com babados, pregas e rendas eram populares, refletindo uma era de opulência e exuberância. Boucher (2010) detalha melhor essas características:

“Aos babados de 1850 sucede o vestido simplificado, inicialmente redondo, e depois alongando-se progressivamente atrás; a cintura abandona seu lugar natural e sobe. Os trajes compostos de tecidos diferentes tornam-se cada vez mais corriqueiros. Os penteados se misturam aos brincos e as pequenas capotas se alternam com as grandes capelinas” (Boucher, 2010, p. 364).

De acordo com Laver (2011), “em meados da década de 1860, a crinolina começou a se deslocar para a parte de trás deixando a frente mais ou menos reta” (Laver, 2011, pp. 187-188). Isso pode ser observado na Figura 06.



Figura 06 – A crinolina se desloca para trás e já não
Fonte - Laver (2011, p. 186).

Conforme Laver (2011), os corpetes tornaram-se mais estruturados e espartilhos eram frequentemente usados para alcançar uma silhueta desejada, por uma cintura fina com os ombros, agora, mais cobertos. Em 1868, outra mudança ocorreu com a armação da saia, se deslocando totalmente para trás, não passando, na verdade, de meia-crinolina. Havia um amontoado de tecido atrás, terminando em cauda, observando que a crinolina foi reduzida a uma espécie de anquinha. Isso tornou-se a característica da década seguinte (Figura 07).



Figura 07 – Com deslocamento todo para a parte de trás
entre 1865-1870.
Fonte – Stevenson (2012, p. 05).

A influência da estética naturalista e das reformas sociais começaram a refletir nos trajes, com uma tendência para linhas mais simples e formas mais próximas ao corpo. As saias tornaram-se menos volumosas e mais ajustadas, enquanto os corpetes perderam parte de sua rigidez. As mangas tornaram-se mais justas ao redor dos braços, muitas vezes terminando em punhos estreitos. Bordados delicados e detalhes de fitas eram comuns. João Braga (2021), as roupas femininas exigiam muitas camadas, espartilhos ajustados, o uso de muitos ornamentos e rendas, anquinhas, caudas, xales, sapatos de salto alto, chapéus, sombrinhas e leques.

Na década de 1875, houve uma mudança na preferência das mangas, marcada pela transição da parte inferior mais estreita e ajustada. Esta mudança foi influenciada pelo movimento estético da “Silhueta Sino”, que valorizava formas mais justa e elegantes. “À medida que a década de 1880 se aproximava, os estilos começaram a mudar mais uma vez” (Stevenson, 2012, p. 66). A esse respeito, a autora menciona:

“De 1870 ao início dos anos 1900, a silhueta mudou das primeiras anquinhas, que refletiam as formas das saias sustentadas por *panniers* do século XVIII, para as saias mais longas e justas com uma cauda, e depois para o exagerado busto único Eduardiano e a silhueta em forma de S, suportando uma profusão de adornos” (Stevenson, 2012, p. 64).

As rápidas mudanças na moda durante a *Belle Époque* podem ser atribuídas a uma série de fatores inter-relacionados, conforme afirmam os autores Boucher (2010), Laver, (2011), Braga (2011). A sociedade estava passando por transformações significativas, como urbanização e o aumento da classe média. Também é importante considerar o contexto histórico da época, incluindo eventos como a Exposição Universal de Paris de 1878, que apresentou as últimas tendências em moda e design, influenciando a estética da *Belle Époque*. Além disso, a ascensão da imprensa e da fotografia permitiu uma disseminação mais rápida das tendências, incentivando a mudança constante na moda, resultando em uma era de efervescência e diversidade na moda, como observamos na Figura 08, ano a ano.



Figura 08 – Silhuetas entre 1875 e 1890 (Belle Époque).

Fonte – <https://br.pinterest.com/pin/530510031099528131/>.

A história da máquina de costura pode ser definida como uma divisor na linha histórica e remonta a mais de dois séculos, com a obtenção inclusive de patentes por diversos inventores americanos e europeus, mas foi apenas em 1851 que Isaac Merritt Singer (1811-1875) fabricou a primeira máquina de costura prática, caracterizada por uma agulha reta com orifício na ponta (Figura 09), marcando assim, um momento significativo na evolução dessa tecnologia (Tavares, 2011, p. 20).



Figura 09 – 1851 - Máquina de costura prática desenvolvida por Isaac Merritt Singer, com agulha reta e orifício na ponta.

Fonte – www.singer.com.br.

A Singer estabeleceu-se em Boston, em 1851, fundando a I. M. Singer & Company, que posteriormente se tornou a The Singer Manufacturing Company, em Nova York, em 1863. Essas primeiras inovações tecnológicas estabeleceram as bases para o desenvolvimento de máquinas de costura mais eficientes e produtivas, que revolucionaram completamente a indústria têxtil e de confecção. A máquina influenciou a moda nas mulheres da classe média, como citado abaixo por Stevenson (2012):

“Depois que Isaac Singer patenteou a máquina de costura (1846), a preocupação com a elegância estendeu-se às mulheres de classe média, que tentavam imitar os modelos da alta-costura com conhecimentos de costura doméstica. Em 1860, *The Englishwoman's Domestic Magazine*, de Samuel Beeton, começou a vender por reembolso postal moldes de papel de vestidos femininos. Nos EUA, Ebenezer Butterick fez o mesmo para roupas masculinas em 1863 e para vestidos em 1866” (Stevenson, 2012, p. 54).

Paralelamente ao desenvolvimento da máquina de costura comercial, o trabalho dos criadores de moda ganhou reconhecimento. O principal nome da moda, neste período, foi o de Charles Frederick Worth (1825-1895), frequentemente considerado o primeiro modista do mundo, quando emergiu como figura central na cena da moda, contribuindo para a concepção de coleções exclusivas e estabelecendo uma relação mais direta entre quem desenvolve e quem compra. Sobre Worth, Braga (2021) cita abaixo:

“Foi nesse período que a moda encontrou uma grande maneira de se modificar, uma vez que, devido ao prestígio financeiro da burguesia industrial, o aspecto visual das roupas dessa nova classe era muito semelhante àquele da nobreza e da aristocracia. Surgiu então na década de 1850, na França, o conceito de alta-costura, criado por um inglês radicado em Paris – Charles Frederick Worth” (Braga, 2021, p. 60).

Entre 1860 e 1880, as caudas flutuavam nos vestidos femininos, símbolos de elegância e status. No início da década de 1860, as caudas eram discretas, mas com a chegada de 1870, o estilo elevou o bumbum e as caudas se alongaram. Como exemplo disso, mostramos o vestido verde criado entre 1866 e 1868, já com a utilização de etiqueta assinada por Worth & Bobergm (Figura 10). Isso exemplifica a maestria e o refinamento da marca, já utilizando essa assinatura autoral, reforçando o poder das marcas de moda. O vestido exibe um corte impecável e detalhes elaborados que revelam o talento excepcional do criador. A silhueta acentuada, com cintura fina e saias com cauda era característica daquela década, tornando-se símbolo de feminilidade.



Figura 10 – Vestido criado por Charles Frederick Worth, 1866-1868.
Fonte – <https://www.philamuseum.org/collection/object/90337>.

Ao abordarmos a moda sob a ótica do vestuário, tornamos evidente seu impacto significativo nos grupos culturais. Este acontecimento desempenhou uma função ativa na constituição e no desenvolvimento da estrutura social, moldando as interações e dinâmicas nas relações.

Conforme Braga (2021), as vestimentas tornaram-se um meio discernível de expressar a posição social, delineando sutilmente a afiliação ou aspiração a determinadas classes sociais. Contudo, é importante notar que a aparência vestimentária, por si só, não é uma medida infalível da afiliação social, pois pode ser utilizada estrategicamente para projetar uma imagem desejada, desafiando assim as percepções tradicionais de classe. Braga (2021, pp. 33-34), informa que mesmo antes do aparecimento do conceito de moda, no final da Idade Média e do início da Idade Moderna, as roupas sempre cumpriram essa função de diferenciação entre classes. O vestuário, como expressão cultural, refletiu e contribuiu para a construção de identificações coletivas e para a configuração das relações sociais, influenciando a forma como os indivíduos se percebiam e interagiam dentro de suas comunidades. Elizabeth Wilson (1985) enfatiza que:

“Foi a moda moderna, produzida em massa, que criou esta possibilidade. Na sua origem, a moda era, em grande parte, só para os ricos, mas, a partir do período industrial, a produção em massa do vestuário da moda tornou possível a utilização da moda como meio de autoafirmação e de auto expressão para a maioria das pessoas,

apesar de, em razão de um outro paradoxo cruel, o seu preço ter sido a exploração a nível mundial do trabalho feminino. A moda em si passou a ser mais democrática, pelo menos no que diz respeito ao estilo porque as diferenças na qualidade das roupas e nos tecidos com que elas são feitas ainda marcam a diferença entre as classes sociais. A moda de massas, que passou a ser uma forma de estética popular, pode muitas vezes ajudar os indivíduos a expressar e a definir a sua individualidade” (Wilson, 1985, p. 25).

Este fenômeno foi além das meras escolhas individuais, estendendo-se às obrigações pessoais e sociais que ditam até os dias atuais as vestimentas que devem ser usadas em diversas circunstâncias. Essas obrigações não se restringem apenas ao âmbito da preferência pessoal, mas também incorporam normas sociais e práticas repetitivas que definem o que é considerado apropriado em determinados contextos. Tais obrigações abarcam uma ampla variedade de cenários, desde o uso de uniformes de trabalho, que refletem a identidade profissional, até as vestimentas associadas a eventos cerimoniais, como: batizados e casamentos, que seguem convenções sociais preestabelecidas. Além disso, as fardas utilizadas em contextos específicos exemplificam como a moda transcende a esfera individual, incorporando-se às normas coletivas. Dentro do contexto da nossa discussão, sobre as roupas seguirem convenções sociais, Elizabeth Wilson (1985) argumenta que:

“Havia vestidos para usar de manhã, para a hora do chá, para a hora do jantar, para sair à rua, para viajar, para estar no campo, para os vários tipos de desporto (mais tarde), para o luto carregado, para o luto aliviado, para o meio-luto; trajes que já não refletiam uma posição ou um estatuto definido, mas que indicavam antes uma certa hora do dia socialmente estabelecida, ou uma ocasião ou estado” (Wilson, 1985, p. 52).

Dessa forma, ao analisarmos a moda como uma expressão intrincada do vestir, temos que considerar além das escolhas subjetivas as imposições e expectativas da sociedade que modelam a maneira como os indivíduos devem se apresentar em diferentes situações. Novamente, Elizabeth Wilson (1985) menciona:

“Para toda a gente, as roupas são uma coisa obrigatória. Isto produz dois tipos de indivíduos, em cada um dos extremos do espectro: aqueles que odeiam isto tudo, que, se não existisse a pressão social, não ligariam à estética da sua aparência e sentiriam a moda como uma forma de escravidão; e aqueles que a vivem obcecadamente, os fanáticos da moda, para quem o vestuário é uma fonte de interesse apaixonado, que são viciados pela moda; Vítimas da moda, os viciados da arte do adorno pessoal” (Wilson, 1985, p. 303).

Este enfoque holístico ampliou nossa compreensão da roupa ser um item que contribuiu e contribui para a construção e manutenção de normas culturais e sociais ao longo da história. Portanto, podemos afirmar que o vestir exerceu e continua exercendo influência na vida das pessoas, de diversas maneiras, funcionando como uma forma de confissão ou simulação, possibilitando que os indivíduos comuniquem suas preferências e valores, assim também como aspectos relacionados às suas ocupações e meios de subsistência. Além disso, a moda atua como uma linguagem não verbal, transmitindo mensagens, mesmo que de maneira não intencional tanto sobre a subjetividade do indivíduo que a utiliza, quanto como o status social, a profissão, entre outros aspectos.

Como uma forma de declaração artística, a moda inspira inovação e criatividade. Braga (2011), ajuíza sobre esse assunto esclarecendo que:

“A moda, entretanto, ao mesmo tempo que é reveladora, também pode ser um verdadeiro simulacro, podendo dizer a verdade ou enganar os olhos menos treinados, a moda é muito dissimulada. A moda é uma linguagem não verbal. A roupa não fala, mas nos diz muitas coisas. Inúmeros são os códigos, como as cores por exemplo assim como pode transmitir mensagens das nossas intenções, das nossas ideologias” (Braga, 2011, p. 17).

Designers de moda e artistas utilizam suas técnicas como meio para empreender na criatividade e transmitir mensagens, contribuindo para o desenvolvimento da cultura e da arte. Do ponto de vista econômico, a indústria têxtil desempenhou e continua desempenhando um papel significativo, gerando empregos e contribuindo para o crescimento econômico de muitos países. Ela abrange desde a produção de produtos até a publicidade, o *marketing* e o varejo.

O período oitocentista foi uma época de transformações sociais, tecnológicas e culturais. Mapeando essas mudanças, é notável observar como a produção têxtil, as influências da Revolução Industrial (1879) e os movimentos culturais moldaram a moda por meio do vestuário daquela época. Inclusive, no Brasil, Braga (2011) conclui que:

“Falar da moda brasileira é documentar significativos passos num relativo e curto espaço de tempo. Essa identidade só veio mesmo na segunda metade do século XX. Falar sobre as maneiras de cobrir o corpo no Brasil Colônia, ou mesmo no Brasil Império, talvez ainda seja registrar todo o processo de imposições da corte com seus escravos, portanto, uma genuína influência europeia para os favorecidos e africana para os menos afortunados” (Braga, 2011, p. 57).

Para Roche (2007), é importante enfatizar que a moda detém a notável capacidade de desafiar normas, questionar valores estabelecidos e, em última instância, catalisar transformações sociais de grande importância, afetando a maneira como as pessoas se expressam, se relacionam e percebem o mundo ao seu redor (Roche, 2007, p. 477).

2.2 Historiografia da moda

No século XIX, na Europa, a cultura material emergiu como um fator de suma importância na construção do entendimento de objetos, com ênfase nos trajes e tendo a moda como protagonista desse panorama transformador. Este foi um período caracterizado por mudanças profundas nas práticas culturais na sociedade, marcando uma era de transição e redefinição dos valores políticos e estéticos. A citação, dos autores Audebert e Sá (2016), destaca a distinção entre objetos e documentos, ressaltando que os objetos têm uma existência intrínseca, com funções específicas, enquanto os documentos são construídos a partir da interação humana e do questionamento:

“[...] as coisas não são documentos em seu nascedouro. As coisas são coisas. Em outros termos, os objetos nascem objetos, com determinadas e específicas funções. [...] Um documento se constitui no momento em que sobre ele lançamos o nosso olhar interrogativo; no momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria-prima é constituído, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas” (Chagas, 1996, p. 43 *apud* Audebert; Sá, 2016, p. 127).

Os trajes foram instrumentos visíveis dessa revolução cultural, tanto como elementos estéticos como mediadores sociais que delineavam a posição dos indivíduos na sociedade. A moda desse período não se limitava apenas ao vestir, pois era uma linguagem complexa que transmitia mensagens sobre pertencimento, status social, e posicionamento político e cultural. Como confirmado por Elizabeth Wilson (1985):

“As companhias privadas de caminhos de ferro foram as primeiras a introduzir uniformes para os seus empregados; essas roupas tinham a finalidade de lhes conferir autoridade em relação ao público. Elas eram uma marca da sua posição oficial e da sua dignidade. No entanto, elas assinalavam, ao mesmo tempo, que esses funcionários eram «servidores do público» e andavam vestidos desse modo para o servirem. O uniforme poderá parecer o oposto da moda, com a finalidade de submergir a personalidade em vez de lhe atribuir importância” (Wilson, 1985, p. 53).

Conforme Boucher (2010), a metamorfose observada nas práticas e costumes dessa época deixou uma marca indelével nos artefatos do cotidiano, sendo as roupas um dos reflexos emblemáticos dessa efervescente transformação a moda tornou-se um veículo expressivo para as inúmeras mudanças que permeavam a sociedade, refletindo nos movimentos artísticos e intelectuais como nas alterações nos papéis de gênero, nas estruturas socioeconômicas e nas ideologias emergentes. Para esse autor, a moda de fato iniciou a partir do Renascimento, conforme citação:

“Uma mudança igualmente capital no vestuário ultrapassa por sua amplitude os limites de uma simples variação temporária; mas podemos dizer que o surgimento do traje curto constitui, até certo ponto, a primeira manifestação da moda. Com efeito, é a partir do século XIV que assistiremos ao surgimento de elementos novos no vestuário, fruto antes da fantasia que da necessidade. Sem deixar de representar o desfecho, às vezes lento, de vários fatores de ordem política, econômica ou mesmo étnica, as variações no vestuário serão mais eventuais e limitadas. Corresponderão então a zonas igualmente restritas, mais "nacionais", a produções também locais, representando vertentes mais constantes, menos duradouras e mais espetaculares” (Boucher, 2010, p. 154).

Neste contexto, a cultura material, focalizada nos trajes, documentou as transformações e desempenhou um papel ativo na formação e reformulação das subjetividades, tanto individuais quanto coletivas. As roupas são objetos com uma ampla circulação social e uma longevidade que as permite atravessar diferentes espaços e tempos. Assim, como cita Andrade (2008) em sua tese:

“Roupas são objetos que têm uma circulação social. Sua longevidade, geralmente maior que a humana, possibilita-lhes transitar por diferentes espaços e tempos. Para pensar as roupas numa perspectiva cultural e histórica, é necessário apreendê-las em contextos específicos, já que sua condição circulante e suas inerentes propriedades deteriorantes deslocam-nas continuamente para novas situações, para novos estados” (Andrade, 2008, p. 16).

Para Roche (2007, p. 477), os vestígios deixados pelos trajes e acessórios da moda do século XIX são, valiosos documentos que nos permitem acessar e interpretar a historicidade desse período de forma mais significativa. A análise de uma peça do vestuário, assim como documentos históricos (conforme ele detalhou em seu livro), possibilita o conhecimento sobre dados e processos.

As mudanças na moda ao longo do período oitocentista, além de refletirem as

tensões e os avanços da sociedade europeia também constituem importantes documentos e registros históricos. Os estilos distintos que emergiram, influenciados por movimentos artísticos como o Romantismo e o Realismo, bem como pela industrialização em ascensão, representaram as mudanças estéticas e evidências das transformações tanto da mentalidade coletiva quanto das aspirações individuais. Braga (2011) nos conta que:

“O processo da revolução industrial, que caracterizava o comportamento de todo o século XIX, teve seu início no século XVIII, mas, a partir do Romantismo e abrangendo principalmente o período Vitoriano e *La Belle Époque*, é que se tornaram visíveis outras formas espetaculosas de se exibir pelo uso da moda” (Braga, 2011, p. 68).

Conforme Laver (2011, p. 213), “a *Belle Époque* foi um período da história da França que começou no final do século XIX e durou até a primeira guerra mundial e foi considerada época da era de ouro, beleza, inovação e paz, entre França e Inglaterra”. O percurso cultural capturado nas vestimentas e na moda, oferece uma narrativa rica e multifacetada sobre uma sociedade em desenvolvimento, destacando-se como um dos pilares para compreensão, a complexidade do século XIX europeu.

Ao examinarmos a história da moda e das vestimentas, somos levados a uma jornada das diferentes eras e culturas, na qual a roupa emergiu como uma das mais poderosas formas de expressão humana. Dessa forma, a observação da preservação seletiva dos materiais têxteis, justificou a necessidade de uma abordagem criteriosa ao estudar o design de moda, conforme discutido pelos autores a seguir:

“Estudar tecidos depende, antes de tudo, da sobrevivência por séculos daqueles materiais naturalmente propensos à deterioração e criados para serem usados e descartados. Estudá-los significa estudar o excepcional e o especial, já que o comum, de uso cotidiano, raramente sobreviveu a seu usuário” (Viana; Neira, 2010, p. 210).

Portanto, quando os pesquisadores estudam tecidos antigos ou históricos, eles geralmente estão lidando com materiais excepcionais e especiais, que resistiram ao tempo, de alguma forma. Isso pode incluir peças de vestuário usadas em ocasiões especiais, tecidos guardados em condições favoráveis ou materiais que, por algum motivo, foram preservados ao longo dos anos. Essa perspectiva ressalta a importância de reconhecer que os materiais têxteis que sobreviveram até os dias atuais podem não ser representativos da totalidade dos tecidos que foram usados em determinadas épocas ou sociedades. Isso também destaca a necessidade de abordagens cuidadosas e contextualizadas ao estudar artefatos têxteis antigos, considerando não apenas sua estética ou função, mas também sua história de uso, preservação e significado cultural.

Os tecidos são fascinantes elementos da cultura material que merecem uma investigação mais aprofundada. Conforme cita Andrade (2008), documentar roupas não se limita apenas à identificação dos materiais utilizados. Envolve também a análise das articulações, dos métodos de confecção, das costuras e dos diferentes usos das peças de vestuário. Cada museu adota seus próprios critérios de documentação, porém, nem sempre esses critérios satisfazem completamente as necessidades dos pesquisadores. Andrade (2008) aponta que:

“Os tecidos são outro aspecto da cultura material que merecem mais investigação. Documentar roupas implica em identificar materiais, articulações, modos de confecção, costuras e usos. Cada museu adota seus critérios de documentação que nem sempre satisfazem as necessidades do pesquisador” (Andrade, 2008, p. 134).

A análise dos tecidos é muito importante para compreendermos a história das roupas, mas enfrenta desafios semelhantes aos encontrados no estudo das vestimentas preservadas. Como observa Roche (2007):

“As traças têm uma preferência pela lã, resultando na escassez de exemplares dessa fibra ao longo dos séculos. Em contrapartida, materiais como seda, algodão, linho e cânhamo resistiram melhor ao tempo, conferindo às coleções expostas uma atmosfera festiva e um toque de nostalgia campestre” (Roche 2007, p. 24).

Para alcançar objetivos mais abrangentes, é indispensável o conhecimento detalhado dos tecidos e dos materiais utilizados na confecção das vestimentas. Isso é o que reforça Daniel Roche (2007): “A comparação entre o tecido e o traje, considerando a data aproximada e a trajetória social, é decisiva para uma análise precisa” (Roche, 2007, p. 24).

Dentro do contexto dos jornais de moda, é interessante observar a sua função como meio de comunicação e expressão artística. Estes periódicos não se limitavam apenas a apresentar coleções de moda, mas cumpriram a função de disseminar estilos e influências culturais e inovações inclusive para a indústria. Segundo Roche (2007):

“Esses jornais, que surgiram na França no século XVIII, encontravam-se um século depois difundidos na Espanha, em Portugal, na Inglaterra, no Brasil, nos Estados Unidos, na Alemanha e na Itália. Tendo a França como modelo e inspiração, todos esses países mantiveram no século XIX jornais dedicados à publicação de gravuras de moda que se faziam acompanhar da sua descrição e, muitas vezes,

de artigos, realizando o que Roche chama de associação entre imagens e reflexões” (Roche, 2007, p. 448).

Ao combinar cuidadosamente texto e imagens, os jornais de moda transcenderam a simples documentação visual, transformando-se em narrativas que capturavam a essência e a mudança das tendências ao longo do tempo. Além disso, servem como testemunhos históricos.

As leituras sobre a moda no período oitocentista desempenharam a função de destaque como ferramentas para pesquisadores multidisciplinares que almejavam uma compreensão das nuances da cultura material da época. Estes registros constituem uma espécie de arquivo abrangendo as complexidades sociais e os desdobramentos das mentalidades que caracterizaram o cenário da Europa do século XIX, com ênfase na França e na Inglaterra. Os documentos relacionados à moda não são simples narrativas sobre o que estava em voga, mas sim representações detalhadas das transformações econômicas e culturais que moldavam a vida coletiva.

Conforme o professor Fausto Viana (2020), vestimentas, acessórios e adornos eram muito mais do que itens decorativos. Eles funcionavam como portadores de significados simbólicos, revelando as aspirações, valores e identificando os estratos sociais. A respeito das questões holísticas da indumentária histórica, Viana (2020) nos coloca em contato com as palavras de Sophia Jobim, por meio de seu livro intitulado “Almanaque da indumentarista Sophia Jobim. Um guia de indumentária, moda, reflexões, culinária, imagens e anotações pessoais”, no qual Sophia Jobim, argumentava que:

“Temos evoluído bastante psicológica e industrialmente para saber que o complexo e atraente estudo da indumentária em todas as suas facetas, é tarefa grande demais, talvez, para uma só vida humana. Um indumentarista completo teria de ter um pouco do homem de ciência, do artista, do historiador e do arquiteto. Os seus fascinantes estudos, levados a sério, se relacionam com todas as coisas que desde o começo do mundo preocuparam o homem: sua vida social, moral e física” (Viana, 2020, p. 155).

Ao reconhecer a necessidade de uma visão interdisciplinar, Jobim destacava a complexidade e a profundidade desse campo de pesquisa. Ela argumentava que uma análise completa da indumentária requer uma síntese de diferentes áreas de conhecimento. Essa perspectiva integrada amplia o escopo de investigação além do simples estudo das roupas, conectando aspectos essenciais da experiência humana. Cada peça de roupa documentada torna-se um ponto de entrada para analisar o gosto estético

da época e as dinâmicas sociais subjacentes. A escolha de determinados trajes e acessórios era um ato consciente que refletia a estética individual, e o posicionamento social, a adesão a movimentos culturais e a resposta às mudanças políticas daquele momento.

Os escritos sobre trajes e moda proporcionaram uma visão intensa das mentalidades e valores que impulsionaram as escolhas de vestuário em momentos anteriores, esses registros constituem uma rica fonte de informações, permitindo aos pesquisadores desvendarem e compreenderem como as pessoas se expressavam e se identificavam, por meio de suas vestimentas. Essa análise detalhada torna-se importante para uma percepção abrangente da interação dinâmica entre moda, sociedade e cultura material, durante o século XIX e como reflexo dos períodos posteriores. Os trajes não eram meramente vestimentas, mas expressões visíveis das transformações que caracterizavam a sociedade europeia da época.

Ao descrever os adornos utilizados pelo homem antigo, Viana (2020), nos leva a refletir sobre as complexas interações entre cultura, ambiente e personalidade:

“Assim podemos dizer que as origens do traje devem ser tão velhas quanto a humanidade. Cabe-nos, pois, investigá-las nas suas remotas etapas do homem meio-bestial ainda, quando este vivia sem dignidade humana em sombrias cavernas conquistadas aos animais selvagens, mais bem armados, mais protegidos e por isso mesmo mais agressivos. Não podemos determinar, a rigor, em que época o homem começou a se vestir. Mas, admitindo o adorno e a tatuagem como origens da indumentária, podemos afirmar, no entanto, que já nos últimos períodos da pré-história, ele se enfeitava com conchas, nácar, chifres, dentes, crânios e pássaros, vértebras e seixos – suas primeiras joias” (Viana, 2020, pp.156-157).

No entanto, ao considerarmos as afirmações de Jobim sobre as origens da indumentária, importante questionar e examinar criticamente essas ideias à luz de evidências contemporâneas e perspectivas alternativas. Embora reconheçamos a importância do trabalho dela em ampliar nosso entendimento sobre o progresso do traje humano, é necessário lembrar que o campo da indumentária histórica está em constante mudança, com novas descobertas e interpretações emergindo continuamente. Portanto, ao investigarmos suas raízes, é importante adotar uma abordagem multidisciplinar e estar aberto ao diálogo entre diferentes pontos de vista. A diversidade de perspectivas permite enriquecer nossa compreensão da história e do design da moda e nos desafia a questionar suposições preconcebidas, promovendo assim um debate acadêmico mais robusto e enriquecedor.

Na segunda metade do século XIX, no Brasil, a influência europeia se tornou evidente nas camadas mais abastadas da sociedade, nas quais a moda desempenhou um papel expressivo na definição da estética da elite brasileira. A adoção de vestimentas e estilos de moda europeus tornou-se um motivo pelo qual a alta sociedade expressava sua aspiração por sofisticação e afirmava suas conexões visuais estabelecidas no continente europeu. A distância entre o Brasil e os centros europeus de moda começou a diminuir, a partir da abertura dos portos. Rainho (2002) informa uma medida decretada por D. João VI, em 1808, permitiu o florescimento do comércio de produtos luxuosos e trajes importados ao Rio de Janeiro. Em Salvador, essa abertura portuária não apenas encerrou o pacto colonial, mas também consolidou a posição privilegiada da Inglaterra no comércio com o Brasil (Rainho, 2002, p. 51). A autora complementa:

“Em 1822, com a tensão crescente desse tratado em relação a outras nações, a integração do Brasil ao mercado mundial foi finalmente concretizada, beneficiando os países europeus revolucionados pela ascensão da grande indústria capitalista. Assim, o país sul-americano se viu plenamente inserido no cenário global, marcando um ponto de virada significativo em sua história comercial e econômica” (Rainho, 2002, p. 51).

Com a europeização foram alterados de forma profunda os costumes da boa sociedade e também sua relação com as outras camadas da população. Segundo Maria do Carmo Rainho (2002): “Pode-se dizer que essa europeização foi a base do chamado processo civilizador” (Rainho, 2002, p. 55).

O sucesso alcançado pelo comércio francês devia-se em grande parte ao fato de a França ter-se tornado um modelo de bom gosto e elegância que, durante todo o século XIX, dominou, especialmente, os trajes femininos. Segundo Gilles Lipovetsky (2009), essa influência ocorria, aliás, em todo o mundo:

“Paris dita a moda: com a hegemonia da Alta Costura aparece uma moda hipercentralizada, inteiramente elaborada em Paris e ao mesmo tempo internacional, seguida por todas as mulheres *up to date* do mundo (...). Com certeza, isso não é absolutamente novo: a partir do século XVII, a França se impôs cada vez mais como farol da moda na Europa, e a prática das ‘bonecas de moda’, essas primeiras embaixatrizes de moda, que se torna corrente no século XVIII, revela ao mesmo tempo a tendência à unificação do traje europeu e o polo atrativo de Paris” (Lipovetsky, 2009, p. 73).

Esse fenômeno, marcado por uma interseção única de culturas, refletiu as mudanças no vestuário, e atuou como um documento histórico vivo, testemunhando a

interação complexa entre o velho e o novo, o global e o local. As vestimentas tornam-se, assim, um meio tangível de observação das transformações socioculturais que permearam a sociedade brasileira ao longo do tempo ao mesmo tempo que paralelamente foram construindo sua própria documentação de moda histórica. No Brasil, a capacidade de reinterpretar e adaptar as tendências da moda revelam além de uma construção estética tupiniquim e inconscientemente uma identidade nacional em um contexto globalizado. Este processo, ligado à elite, ecoa na construção de um documento histórico rico e plural, onde as roupas não são meramente elementos estéticos, mas narradores silenciosos de um desenvolvimento cultural, que moldou a subjetividade da nação brasileira.

A dinâmica abstrusa de influências culturais e sociais desdobrou-se no processo de adaptação da moda europeia ao contexto brasileiro. Conforme Viana (2020), a alta sociedade brasileira adotou as tendências europeias, mas também as adaptou, incorporando elementos locais e criando uma fusão de estilos. Essa síntese cultural refletiu a aspiração por uma identidade cosmopolita e revelou a capacidade da sociedade brasileira de reinterpretar e incorporar influências externas de maneira criativa e contextualizada.

O traje é um documento complexo, porque é material e espiritual ao mesmo tempo, e por isso mesmo Balzac (1799-1850), assinalou: “o historiador que pesquisar os trajes de um povo fará a sua história mais nacionalmente verdadeira” (Viana, 2020, p. 165).

Ao adotar e adaptar as vestimentas e os hábitos europeus, a sociedade brasileira moldou sua própria expressão visual e contribuiu para a formação de uma conformidade cultural brasileira, em constante movimento. Esse fenômeno destaca a capacidade da moda de transcender fronteiras físicas e temporais, conectando sociedades de diferentes contextos e contribuindo para a construção de uma narrativa globalizada da moda. Conforme cita Braga (2011, p. 57), “a influência em fins do século XIX é totalmente europeia; para ser mais preciso é francesa e, para ser mais específico, é parisiense. Herdamos todo o charme e glamour de uma *Belle Époque à la française*, com sutis adaptações aos trópicos”. O mesmo autor continua em outro de seus livros, “História da Moda, uma narrativa” (2021):

“Nas artes, especialmente as decorativas e aplicadas, e também na arquitetura, os valores tinham de fato mudado. O que prevaleceu nesse momento foi o gosto curvilíneo, orgânico e ornamental do *Art Nouveau*. Essa Arte Nova, quando na Inglaterra, recebeu o nome de *Modern Style*, correspondeu a um período de grande singularidade, uma vez

que a predominância das formas foram as de linhas curvas” (Braga, 2021, pp. 63-64).

Portanto, impulsionada pela moda europeia, a estética da elite brasileira do século XIX, se moldou e deixou um legado duradouro na identificação cultural brasileira, marcando uma interseção interessante entre as influências europeias e a dinâmica sociocultural única do Brasil, naquele período.

Os documentos escritos oferecem uma narrativa detalhada, permitindo que os pesquisadores possam entender melhor as nuances das escolhas e percepções individuais e das transformações culturais que moldam o cenário em cada momento. Além disso, a fotografia e a arte visual capturaram visualmente as camadas estéticas, proporcionando uma representação vívida das vestimentas e dos estilos predominantes em diferentes eras. Como registrado nos escritos de Sophia Jobim, gentilmente compartilhado pelo professor Fausto Viana em seu livro sobre a indumentarista:

“E como a etnografia, nosso mais rico campo de ação para os atraentes e exaustivos estudos da indumentária, é uma ciência de análise, sobretudo, aí teremos a nossa disposição uma infinidade de capítulos dos mais variados e sedutores, como: história do vestuário e sua evolução – fatores psicológicos e econômicos que influem no lançamento das novas modas; simbolismo das decorações; anatomia comparada das várias épocas históricas; história da arte; estilo; artes suntuárias; história e tecnologia dos tecidos; indústria e comércio de roupas; armas; joias; outros acessórios dos trajes; história e simbolismo das religiões; história e psicologia das sociedades humanas, etc.” (Viana, 2020, p. 158).

A importância iconográfica desses registros reside na capacidade de proporcionar uma compreensão visual e contextual da moda, transcendendo as limitações das descrições verbais. Ao examinar imagens e representações visuais, somos capazes de absorver e nos deixar sermos influenciados pelos detalhes e até mesmo pelas subjetividades associadas às escolhas em voga de determinada geração. Esses apontamentos se tornaram documentos, ilustrando a moda como uma expressão estética e proporcionando um melhor esclarecimento sobre as dinâmicas coletivas e individuais que influenciaram as escolhas ao longo do tempo.

A importância intrínseca das roupas, dos sapatos e dos adornos como elementos de iconografia da moda é categórica para a profundidade do estudo e da pesquisa nesse campo multifacetado. Estes não são apenas artefatos físicos, mas narradores silenciosos de épocas passadas, expressando de maneira única as nuances culturais, sociais e

estilísticas de cada era. Por meio deles ganhamos acesso a um repertório vasto e complexo de informações. Os sapatos, muitas vezes negligenciados, revelam o desenvolvimento do design, e as condições e atividades cotidianas de quem os utilizava, podendo contar histórias sobre mobilidade social, padrões de comportamento e até mesmo sobre o status de gênero em uma sociedade específica. Os adornos, por sua vez, transcendem o mero ornamento, sendo marcadores simbólicos de identidade, status e crenças.

Cada peça de vestuário, cada par de sapatos e cada acessório carrega consigo um propósito estético, uma história única e complexa sobre a cultura que os produziram. Ao estudarmos esses artefatos, podemos desvendar uma infinidade de informações que vão muito além do âmbito da moda. Assim, a análise da iconografia na moda, enriquece o campo do design e amplia nosso entendimento das interconexões entre moda, sociedade e história contribuindo para o patrimônio histórico e a cultural da humanidade.

Conforme Bragança (2021), “a concepção de patrimônio cultural está associada aos objetos da memória coletiva ou suportes que perpetuam o passado, sejam eles documentos, compreendidos além da escrita, e objetos que perderam sua funcionalidade original, mas ganharam nova significação e força simbólica” (Bragança, 2021, p. 05).

A historiografia da moda é um vasto território de pesquisa que supera o simples estudo de tendências e estilos e não se limita a catalogar as mudanças ao longo do tempo, mas sim entre outros detalhes já mencionados, analisar o papel dos designers, dos consumidores e das instituições na construção da identidade visual de uma época. Ela nos permite compreender as escolhas estéticas, e também os valores, as ideologias e as relações de poder que permeiam a indústria e o varejo. Da mesma forma, ao analisarmos os debates e as controvérsias que surgem em torno da moda ao longo do tempo, somos levados a questionar as normas sociais e os padrões de beleza que são perpetuados pelo comércio. Além disso, a historiografia da moda nos convida a refletir sobre questões de identidade, representação e inclusão. Ao estudarmos como diferentes grupos sociais foram retratados e representados na moda ao longo da história, podemos desvendar narrativas ocultas e subverter estereótipos prejudiciais.

Em resumo, a historiografia da moda não apenas fornece um registro das mudanças estéticas ao longo do tempo, como também nos convida a refletir sobre questões mais amplas relacionadas individualmente à subjetividade, à representação e à diversidade. É por meio dessa investigação reflexiva que podemos compreender plenamente o papel da moda na construção da cultura e da sociedade no coletivo.

2.3 Século XIX e o *design* de moda

A contextualização sobre moda não pode ser plenamente compreendida sem examinarmos o desenvolvimento do design na Inglaterra, durante o final do século XIX, quando esse conceito começou a se consolidar como uma disciplina distintamente reconhecida. No contexto histórico, conforme Boucher (2010), o século XIX testemunhou a transição do artesanato para a produção em larga escala, marcando o advento da revolução industrial. Esta mudança impactou significativamente a maneira como os objetos eram concebidos, produzidos e percebidos. Para Braga (2011, p. 41), “a cultura de massa está ligada ao contexto cultural via produção e consumo numa sociedade industrial e que tem, nos meios de comunicação, um pilar de suma importância para a difusão de ideias, o que vai inevitavelmente acarretar mudanças de comportamento”. A esse respeito, Lipovetsky (2005) menciona que:

“O século XIX, com seu desenvolvimento industrial e sua mecanização crescente, vai tornar os produtos reproduzíveis em série e, portanto, acessíveis a um maior número de pessoas. Emerge nessa época ‘um supérfluo no ordinário e o triunfo da maneira burguesa de consumir’, que agita os signos externos de sua riqueza” (Lipovetsky, 2005, p. 117).

O termo *design* começou a ganhar destaque, à medida que o mundo industrial buscava eficiência e estética simultaneamente. Designers consideráveis, como Christopher Dresser (1834-1904) e William Morris (1834-1896) contribuíram para a definição e consolidação do design como uma disciplina distinta, focada na integração harmoniosa de forma e função. O autor Adrian Forty (2007), em seu livro “Objetos de Desejo: *Design* e Sociedade desde 1750”, compara e contrasta as filosofias de *design* de Dresser e Morris. Ele observa que, embora ambos estivessem preocupados com a qualidade e beleza do desenho, “Dresser defendia a produção em massa para democratizar o acesso ao *design*, enquanto Morris defendia a produção artesanal para preservar a qualidade e o valor dos objetos” (Forty, 2007, pp. 56-57).

Durante o século XIX, o *design* emergiu como uma força transformadora em diversos campos, deixando uma marca indelével em setores-chaves, como: arquitetura, artes visuais e, naturalmente, vestuário. Conforme Forty (2007), a abordagem sistemática em relação ao desenho estimulou a criatividade e moldou a maneira como os produtos eram concebidos e fabricados. Essa nova mentalidade valorizou a estética e a funcionalidade, buscando encontrar um equilíbrio entre forma e função.

No Brasil, esse movimento não foi exceção. A influência do *design*, mesmo que inconsciente, se fez sentir nas primeiras décadas do século XX, permeando a sociedade e impactando a maneira como as pessoas interagiam com o mundo ao seu redor. Conforme Rafael Cardoso (2005), esse acometimento estava intrinsecamente ligado ao surgimento da produção industrial, à medida que os princípios estéticos e funcionais eram incorporados à fabricação em massa de uma variedade de produtos utilitários.

Entretanto, o termo *design* não era comumente utilizado, sendo a prática mais associada à funcionalidade do que a uma disciplina artística e conceitual, resultando em uma demora na sua assimilação. A compreensão e adoção plena do conceito ocorreram em um contexto pós-moderno, no qual as disciplinas do *design* se diversificaram e se integraram em vários campos. Conforme Cardoso (2005):

“Os anos de experimentação entre a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em 1951, e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial [ESDI], em 1963, marcam uma mudança fundamental de paradigma. Surgiu nessa época, não o design propriamente dito – ou seja, as atividades projetuais relacionadas à produção e ao consumo em escala industrial, mas antes a consciência do design como conceito, profissão e ideologia” (Cardoso, 2005, p. 07).

Cardoso (2005) explica que no Brasil, a assimilação do termo *design* foi um processo gradual, até a década de 1960, o que hoje chamamos de *design* era geralmente chamado de “desenho industrial”, “desenho gráfico” ou simplesmente “desenho”. Essa demora pode ser atribuída a uma série de fatores, incluindo aspectos culturais e históricos que moldaram a percepção e a prática do desenho no país, e também sua industrialização tardia, a influência do modernismo europeu e a tradição artesanal brasileira, como a forte presença de uma estética tradicional com a valorização de determinadas formas artísticas, impedindo uma compreensão mais ampla do design.

Além disso, aspectos históricos, como a herança de um modelo econômico voltado para a produção e exportação de matérias-primas, também influenciaram a percepção do desenho como algo mais funcional e utilitário, em detrimento de sua dimensão estética e conceitual. Assim como Cardoso (2005) nos conta, a seguir:

“Em última análise, quem determina o sentido que se dá aos termos é a própria construção da sua história, feita necessariamente a posteriori. Como toda palavra cuja aplicação envolve qualquer questão concreta de poder ou prestígio, design é um sítio discursivo cuja posse é disputada por diversos agrupamentos sociais e agentes culturais. O

valor comercial de expressões como *design* moderno, *design* de interiores ou *design* italiano e seu uso na publicidade, bem como a proliferação de títulos fantasiosos como *web designer* e *hair designer*, dão um indício do grau de animosidade que essa disputa é capaz de gerar, sobretudo entre os que se consideram detentores morais dos valores da profissão, como é o caso de algumas faculdades, associações de classe e outras agremiações institucionais” (Cardoso, 2005, pp. 08-09).

O modernismo impulsionou a valorização da brasilidade, inspirando a criação de peças que refletiram a diversidade cultural do país. Conforme Cardoso (2005), arquitetos renomados, como Oscar Niemeyer (1907-2012) e Lúcio Costa (1902-1998), Sérgio Rodrigues (1927-2014) e Lina Bo Bardi (1914-1992) foram muito importantes para o desenvolvimento do *design* no país, indo além da arquitetura e influenciando o mobiliário, e espaços interiores. Essa interconexão entre arquitetura e *design* tornou-se distintiva no Brasil, consolidando uma identidade única e contemporânea. A influência desses pioneiros superou suas áreas específicas, moldando o cenário inicial e pavimentando o caminho para uma compreensão com mais embasamento e aceitação da disciplina no contexto nacional.

Na década de 1960, o Brasil vivenciou um período de transformação e expansão. Com o processo de industrialização em ascensão, houve uma crescente demanda por profissionais capazes de contribuir para o desenvolvimento de produtos mais esteticamente agradáveis e funcionais. Nesse contexto, o *design* passou a ganhar destaque, especialmente nas áreas de design gráfico e de produtos. Cardoso (2005) também menciona esse reflexo no Brasil:

“Em retrospecto, fica claro que a implantação no Brasil de uma ideologia do design moderno, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 – em grande parte, patrocinada pelo poder público, coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial negociado em Bretton Woods. O Brasil moderno de Getúlio e da Petrobras, de JK e Brasília, de Assis Chateaubriand e do Masp, de Carlos Lacerda e da Esdi pretendia-se um novo modelo de país, aquele do futuro, concluindo a ruptura com o passado arcaico e escravocrata iniciada pelo pensamento republicano positivista” (Cardoso, 2005, p. 10).

A busca por inovação e modernidade impulsionou a incorporação de elementos estéticos e funcionais nos produtos industriais, refletindo uma mudança em sua abordagem.

Em relação à moda no Brasil, Volpi (2016), afirma que, praticamente durante todo

século XX, o estudo da moda era frequentemente relegado a campos como a história da arte, a sociologia e até mesmo a filosofia. Isso se deve ao fato de que a moda, enquanto disciplina acadêmica, não recebia a mesma valorização que outros campos de estudo. Para compreender e discutir a indumentária e a moda, os acadêmicos muitas vezes dependiam da intersecção com outras áreas do conhecimento, como a história da arte e a sociologia da cultura. A moda era vista mais como um fenômeno social e cultural do que como um campo de estudo autônomo (Volpi, 2016, p. 55).

Apenas a partir de meados da década de 1990 é que se observou uma mudança significativa nesse panorama. Com o crescimento da indústria têxtil e do mercado de vestuário e calçados, ocorreu uma demanda crescente por profissionais qualificados no campo da moda. Como resultado, surgiram diversas iniciativas para expandir os cursos superiores de moda no país, refletindo uma valorização da área e uma maior compreensão de sua importância tanto no contexto econômico, quanto no cultural, conforme Volpi (2016):

“A pesquisa e o ensino da Indumentária e da Moda no Brasil tiveram origem nos primeiros cinquenta anos do século XX no campo da sociologia da cultura e no âmbito da história da arte. A partir de 1995 houve uma grande expansão dos cursos superiores de moda, uma demanda da cadeia de produção de tecidos e vestuário para atender a um mercado consumidor crescente. Publicações em português de autores ingleses e franceses consagrados como os historiadores da arte James Laver, François Boucher e Elizabeth Wilson; o semiótico e crítico literário Roland Barthes, o historiador social Daniel Roche ou o sociólogo da cultura Frédéric Monneyron entre outros, contribuíram para o embasamento teórico e metodológico do campo dos Estudos de Indumentária e Moda numa perspectiva interdisciplinar, envolvendo diferentes áreas do conhecimento como a Semiótica, a Engenharia de Produção, a Sociologia ou a História” (Volpi, 2016, p. 55).

Contudo, à medida que o Brasil avançou no cenário global e experimentou mudanças sociais e culturais, o design ganhou espaço como uma disciplina vital para a inovação e a expressão criativa. A intersecção entre fatores culturais, históricos e sociais moldaram a trajetória do campo no país, culminando em uma compreensão mais abrangente e integrada desse conceito nos dias de hoje.

Ao considerar a contextualização sobre moda, é importante entender o papel transformador do design no século XIX e sua influência multifacetada em várias esferas, a interconexão entre ambos é evidente no modo como respondem às mudanças sociais e industriais, influenciando além do vestuário, a estética e a funcionalidade de diversos produtos e objetos em um determinado período histórico.

Forty (2007) menciona sobre o processo de mudança no *design*, no decorrer da

história, ter sido gradual e que não ocorreu instantaneamente, como muitas vezes podemos supor. Ele destaca que este desenvolvimento não foi rápido, mas sim um processo lento e contínuo, que se desenrolou ao longo do tempo e cita abaixo:

“É importante lembrar que o grau de mecanização nas indústrias de meados do século XIX era muito menor do que geralmente se supõe, a manufatura de vários produtos baseou-se durante muito tempo na habilidade manual e na força dos trabalhadores. Mesmo onde foram introduzidas, as máquinas raramente eram aplicadas todos os estágios da produção e muitos processos continuaram a ser feitos à mão. Por exemplo, no corte e confecção de roupas, até o final do século, as máquinas só eram utilizadas para poucos tipos de costuras. Na metade do século XIX, de todas as indústrias manufatureiras britânicas, somente a produção têxtil estava amplamente mecanizada” (Forty, 2007, p. 63).

Conforme Braga (2021), em relação às diferentes eras estilísticas, a Era Vitoriana (1837-1901) e a *Belle Époque* (final do século XIX até o início do século XX) desempenharam papéis significativos no desenvolvimento do design de moda. A Era Vitoriana é caracterizada por uma abordagem conservadora e complexa à moda, com silhuetas volumosas, enquanto a *Belle Époque* representa uma mudança para estilos mais leves, marcando o surgimento da alta costura. A influência do neoclassicismo (1785–1795) e do orientalismo, após a abertura dos portos no Japão, em 1850, pode ser observada nas estampas e nas formas dos trajes da época, refletindo um interesse renovado pelas culturas antigas e exóticas e influenciando o movimento *Art Nouveau*, que prosperou nas últimas décadas do século XIX. Esse movimento deixou sua marca em diversas áreas, incluindo o design de interiores e as artes decorativas. Vale ressaltar, que o interesse crescente pela cultura oriental nesse período desempenhou um papel significativo, influenciando a moda e o vestuário. Na perspectiva de João Braga (2011):

“O fim do século XIX inaugurou uma nova expressão nas artes decorativas, ansiosa por novas formas, associadas ao conceito de *design*, que determinou o que viria a ser o estilo *Art Nouveau* (arte nova) ou Estilo 1900, assim, denominado na França. Em outros países, recebeu nomes distintos, para caracterizar uma mesma vontade de valorização estética, privilegiando a liberdade e renovação e fugindo do academicismo e do ecletismo do século XIX. O *Art Nouveau* prevaleceu entre 1890 e 1910 valorizando linhas curvas, sinuosas e ondulantes, de nítida inspiração nas formas da natureza, como galhos de árvores, asas de insetos e borboletas, folhas, flores e vegetais, em geral, que muitos priorizavam aspectos assimétricos” (Braga, 2011, p. 81).

Em suma, a contextualização sobre moda na segunda metade do século XIX

colabora para compreendermos as mudanças estilística e técnicas e as complexas interações entre moda, sociedade e *design*. A transição para métodos de produção industriais, o papel dos primeiros criadores de moda e as influências das eras estilísticas, como a Vitoriana e a *Belle Époque*, bem como o impacto do movimento *Art Nouveau*, marcam esse período como um momento diferenciado na história da moda.

Conforme apontou Lipovetsky (2005), “enquanto a alta-costura consagrou a união entre o artesanato, a arte e a indústria, o progresso da mecanização, no mesmo momento, permitiu o aparecimento de um semiluxo, de um falso luxo de preço menor, destinado às classes médias” (Lipovetsky, 2005, p. 44).

Forty (2007) estabeleceu uma conexão entre a história do design e a história das sociedades, demonstrando como um desempenhou importância em relação ao outro:

“Ao longo da história, homens e mulheres sempre usaram roupas diferentes e, mesmo quando as mulheres começaram a usar calças, ou quando a moda ‘unissex’ apareceu na década de 1960, a convenção, apesar da interferência temporária, nunca esteve em sério perigo de ser abandonada. Entre as maneiras possíveis de classificar as roupas, como por classe, idade ou raça do usuário, o sexo é a primeira e a mais comum nas histórias do vestuário, pois, ainda que o design das roupas usadas por homens e mulheres tenha mudado, os trajes masculinos, em qualquer tempo e em qualquer lugar, quase sempre foram instantaneamente reconhecidos como diferentes dos femininos” (Forty, 2007, p. 90).

Conforme Boucher (2010), o design de vestuário no século XIX foi pelas mudanças industriais e pela ascensão da burguesia e pela busca por status social, refletidas nas roupas da época. Com ênfase em peças elaboradas e luxuosas influenciadas pela alta-costura, a moda do século XIX não só expressava tendências estéticas, mas também as aspirações sociais e os valores culturais da época. Este período foi caracterizado por uma multiplicidade de influências que moldaram tanto as tendências estéticas quanto as funcionais, destacando as mudanças culturais, políticas e tecnológicas da época. A revolução industrial viabilizou a produção em massa de vestuário e acessórios, alterando profundamente as práticas de consumo. Conforme observado por Veblen (*apud* Rainho, 2002), as classes sociais mais altas buscavam distinguir-se por meio de roupas elaboradas e adornos, enquanto a ascensão da classe média impulsionava a demanda por moda acessível e prática, influenciando as representações de gênero no vestuário do século XIX.

De acordo com Wilson (1985), as vestimentas femininas eram frequentemente utilizadas como símbolos de status e conformidade com as normas sociais. Por exemplo,

os espartilhos, símbolos de feminilidade e beleza idealizada, foram amplamente adotados durante esse período, refletindo as expectativas culturais sobre o corpo feminino. Além disso, o século XIX testemunhou a emergência de movimentos artísticos e intelectuais que deixaram uma marca indelével no *design* de moda. Para Laver (2011), o movimento Romântico valorizava a expressão individual e a nostalgia pelo passado, influenciando as silhuetas e os padrões ornamentais da moda da época.

Com a revolução, fez-se necessário diferenciar o ato de desenhar (*to draw*) e o ato de planificar, projetar, designar (*to design*), pois as atividades produtivas que surgiram demandavam novos modos. No final do século XVIII e início do século XIX a sistematização do desenho, que possibilitava a representação rigorosa de formas tridimensionais, começaram a colocar fim às construções empíricas que nem sempre levavam a resultados seguros (Sulz, 2014).

Conforme Boucher (2010), na primeira metade do século XIX, principalmente na Inglaterra, foram editadas obras técnicas sobre o vestuário e livros destinados ao corte e costura, sendo cada dia mais numerosos. O autor continua:

“Diversas obras destinadas a esses ofícios foram publicadas, sendo que em 1829 foram lançados *The Improved Tailors Aera*, de J. Jackson; em 1839, *Science Complete in the Art of Cutting* de W. Walker; 1884, *A Practical Guide for the Tailors Cutting-Room* de J. Coutts. Na França, publicados em 1834, o *Traité encyclopédique de l'art du tailleur*, de F. Barde e o *Manuel du tailleur* de G. Dartmann em 1837. Na Alemanha, em 1832, ainda é lançado o *Praktischer Unterricht*, de A. Heimdorf” (Boucher, 2010, p. 332).

Na França, o ensino técnico da confecção de roupas começou a se estabelecer gradualmente. Em 1780, em Liancourt, uma cidade francesa, foi estabelecida uma escola de alfaiates e sapateiros. Já em Paris, no ano de 1852, Elisa Le Monnier abriu uma escola profissional com cinquenta alunos. Entre outras disciplinas, essa escola ensinava trabalhos finos para roupas de baixo e costura (Boucher, 2010).

Um movimento de democratização da roupa se iniciou nesse período, devido a tendência à padronização do vestuário, justificada por um conjunto de condições, como: o estado de espírito da época, os progressos da indústria e do comércio, afluxo de invenções e concentração de capitais (Boucher, 2010). Sobre isso, o autor continuou:

“Na realidade, foram apenas as influências francesas e inglesas que instauraram sua supremacia: uma sobre o vestuário masculino, uma sobre a toalete feminina; e isso sobre modalidades bem diferentes (...). Não resta dúvida, com efeito, de que as modas estrangeiras não

tiveram as mesmas incidências nem a mesma duração em todos os países da Europa. Cada um deles adapta, a seu gosto nacional, as tendências oriundas do estrangeiro, e essa assimilação bem perceptível em todas as épocas, só parece ter se atenuado durante o século XIX sob o efeito da confecção, que uniformizou os tipos de roupas no plano mundial” (Boucher, 2010, p. 332).

O aperfeiçoamento do desenho, coincidiu com o aprimoramento das técnicas industriais, e passou a ser uma importante ferramenta de projeto em substituição às formas empíricas do fazer. Em 1849, no *Journal of Design* (Figura 11), surgiu o termo *design* funcional⁶, que abrangeu mais do que ornamento aplicado, como também a valorização do conhecimento de processos e materiais de fabricação, designando as novas criações da indústria mundial, propiciadas por inovações tecnológicas, dentre elas a tecelagem automática, combinando tecnologia e arte para melhorar a estética dos produtos (ARP, 2014).

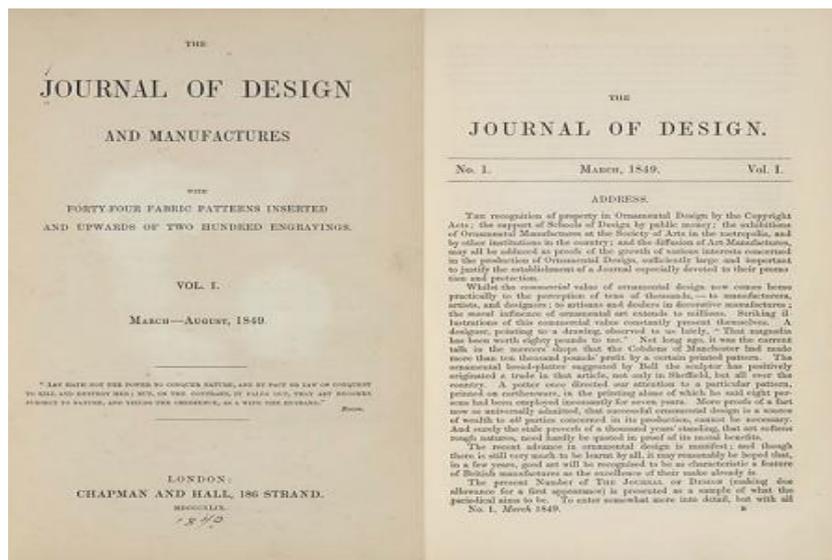


Figura 11 – Periódico *Journal of Design*, 1849.
Fonte – <https://tinyurl.com/journalfodesign->.

Compreender e dominar os elementos básicos do design visual é essencial não apenas para os designers, mas também para profissionais de diversas áreas criativas. Esses elementos, como ponto, linha, forma, cor, entre outros, constituem os fundamentos da linguagem visual e são cruciais para a criação de trabalhos esteticamente atraentes e

⁶ Em 1849, o funcionário público e inventor inglês Henry Cole publica o termo em seu efêmero periódico *Journal of Design* (Revista *Ágora* • Vitória • n. 30 • 2019 • p. 261-271 • ISSN: 1980-0096). Disponível em: <https://tinyurl.com/journalfodesign->. Acesso em: 10 abr. 2024.

eficazes em diversas disciplinas do design. Por exemplo, no mercado gráfico, o uso adequado da forma, cor e tipografia pode melhorar a legibilidade e a atratividade de materiais impressos e digitais, como panfletos, *websites* e logotipos. Da mesma forma, no design de produtos, entender a relação entre forma e função é fundamental para criar produtos ergonomicamente eficientes e visualmente atraentes. Além disso, em áreas como decoração e arquitetura, o conhecimento dos elementos visuais é de suma importância para criar espaços que sejam esteticamente agradáveis, funcionais e que atendam às necessidades dos usuários. O uso adequado de cor, textura e escala pode transformar um ambiente e influenciar o comportamento e o bem-estar das pessoas que o habitam.

No design de moda, entender como os elementos visuais se combinam é decisivo para criar coleções que sejam visualmente impactantes e comercialmente viáveis. A escolha de tecidos, padrões e silhuetas pode comunicar uma mensagem ou contar uma história por meio da roupa.

O trecho abaixo, citado por Dondis (2015), sugere a importância dos elementos visuais, argumentando que esses são blocos de construção essenciais que os designers utilizam para desenvolver pensamento e comunicação visual e eficaz:

“Todos esses elementos, o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a dimensão e o movimento são os componentes irredutíveis dos meios visuais. Constituem os ingredientes básicos com os quais contamos para o desenvolvimento do pensamento e da comunicação visuais” (Dondis, 2015, p. 82).

Ao afirmar que esses elementos são “irredutíveis”, Dondis (2015) destacou sua importância fundamental e indispensável no processo de design. Cada um desses componentes contribuiu de maneira única para a composição visual e a comunicação de ideias. Por exemplo, o ponto e a linha são usados para criar formas e padrões, enquanto a cor e a textura adicionam profundidade e interesse visual.

Além disso, ao mencionar “o desenvolvimento do pensamento e da comunicação visual”, Dondis (2015) sugeriu que o uso habilidoso desses elementos não apenas resultou em designs esteticamente atraentes, mas também facilitou a transmissão eficaz de mensagens e conceitos. Em suma, o autor destacou a importância de compreender e dominar esses elementos básicos para o sucesso no campo do design, em todos os setores.

Simultaneamente, a implantação de grandes vias de comunicação e os avanços nos meios de transporte, como estradas, canais navegáveis, ferrovias e navios a vapor,

desempenharam muita importância na interconexão global. Esses progressos permitiram à Europa obter, em escala mundial, os produtos necessários para vestimenta e outras necessidades. A eficiência logística resultante desses avanços contribuiu para a expansão do comércio internacional, possibilitando que as nações adquirissem uma ampla variedade de produtos provenientes de diferentes partes do mundo. Essa interligação global impulsionou o desenvolvimento econômico e promoveu uma troca cultural significativa entre as nações. A industrialização crescente do continente gerou o seguinte comentário de Boucher (2010):

“É na Europa agora que se erguem os ateliês do mundo, levando o aumento das exportações: da seda crua, diante das devastações de suas sericulturas pelas doenças do bicho-da-seda, a do algodão, cujo uso aumenta a cada ano, e a da lã. Ela devolve em seguida os produtos transformados” (Boucher, 2010, p. 353).

O autor continuou explicando sobre o avanço na produção e conseqüentemente o quanto o consumo propiciou um aumento da necessidade de diferenciação, destacando a importância do design e da produção em larga escala:

“A maquinaria, incessantemente aperfeiçoada, aumenta a produtividade horária em todas as indústrias. Na tecelagem, a lançadora aumenta sua velocidade; na fiação, o número de fusos por tear passa de quatrocentos para 1.200. O surgimento da costura consolida os valores espirituais de criação e do bom gosto. Se, na manifestação de Londres, a supremacia industrial da Inglaterra triunfa no vestuário pelo custo barato das matérias-primas, em contrapartida, a qualidade francesa ali prevalece pela elegância e concepção original. A máquina de costura, aperfeiçoada, domina a fabricação da roupa e é empregada na luvaria. Na sapataria, máquinas instalam o salto, costuram o cano, encaixam a gáspea na sola. É em 1851 começa a fabricação industrial dos calçados” (Boucher, 2010 p. 353).

Dois outros fatos importantes também marcaram esse período segundo Boucher (2010), na Inglaterra: o primeiro foi corante sintético, a *malveína*, que permitiu obter tons violáceos impossíveis de alcançar com corantes naturais. Por outro lado, em “1858, Worth estabeleceu, em Paris, as raízes da costura moderna, enquanto o mercado da confecção se organizava. Essas inovações propagam-se e desenvolvem rapidamente” (Boucher, 2010, p. 354).

No contexto do século XIX, o desenvolvimento do produto de moda assumiu uma importância marcante. Casas de moda, como as lideradas por Charles Frederick Worth, introduziram novas silhuetas e materiais e também solidificaram a conexão entre moda e

status social.

A compreensão do design de moda no século XIX exigiu uma análise das influências históricas, incluindo o impacto da industrialização, o surgimento de revistas especializadas e os movimentos artísticos da época.

Ao transitar para a contemporaneidade, a necessidade de preservar e compreender a evolução do design de moda torna-se imediato. Nesse sentido, a museologia de moda⁷ emergiu como uma disciplina que abarcou esse cenário, onde museus especializados assumiram o papel de guardiões do patrimônio da moda. Instituições como o *Victoria and Albert Museum*, em Londres e o *Museo de la Moda*, em Santiago, dedicaram-se à preservação, pesquisa e exposição de peças históricas, contribuindo para o entendimento mais amplo da história da moda e conseqüentemente registrando o nascimento do design de moda. A museologia de moda não apenas assegura a preservação material das peças, mas também facilita a contextualização crítica e histórica do design de moda, conforme a seguinte citação:

“Entender os museus significa, pois, entender como os objetos, no decorrer de longo período histórico, ascenderam à posição de ‘entes representacionais’, ou seja, itens que representam a si mesmos, podendo, pois, indicar as relações sociais que os geraram e lhes atribuíram utilidade. Nesse sentido, o objeto de museu não pode ser pensado fora de uma ‘atitude narrativa’, que os toma parte de amplas formações discursivas. Entender a formação e a dinâmica de tal ‘atitude narrativa’ implica estudar os contextos e as políticas de criação das instituições museológicas, suas políticas de aquisição e suas exposições” (Bittencourt, 2001, p. 10).

O entendimento aprofundado do contexto cultural, tecnológico e social em que uma peça foi concebida é essencial para uma apreciação mais rica e significativa do produto de moda ao longo do tempo. Assim, a preservação do design de moda transcendeu a mera conservação de vestuário. Ela se tornou uma contribuição para o enriquecimento do conhecimento cultural e histórico.

Ao encerrarmos este capítulo, damos início a uma nova jornada rumo ao estudo da museologia da moda. Neste próximo capítulo, adentramos na interseção entre arte, história e moda, explicando a missão dos museus na preservação, exibição e interpretação

⁷ O termo "museologia da moda" refere-se ao estudo acadêmico e à prática museológica dedicados à preservação e exposição de vestuário e acessórios. Destacou-se em 2023 com o livro "Museologia da Moda - Acervos e Coleções no Brasil", organizado por Manon Salles, que aborda a gestão de acervos de moda no contexto brasileiro.

da indumentária histórica. Apresentando o Museu de Indumentária Histórica (MIH), o Museu Histórico Nacional (MHN), onde atualmente se encontra o acervo de Sophia Jobim. Além de especularmos sobre os vínculos entre eles, também refletimos sobre o desenvolvimento dos museus, que se transformaram em locais de celebração e análise do desenvolvimento e progresso do vestuário, destacando sua importância cultural ao longo das eras.

3. INDUMENTÁRIA E MODA EM MUSEUS

O terceiro capítulo, **INDUMENTÁRIA E MODA EM MUSEUS**, tem como objetivo destacar a importância da indumentária no âmbito museológico, demonstrando como a preservação de registros históricos no campo da moda, ao longo do tempo, é importante como documento para o entendimento contemporâneo. Ademais, nosso estudo se assentou exatamente a partir de uma peça de vestuário histórica, que se encontra numa instituição museológica.

A indumentária histórica, enquanto artefato tangível do passado, configura-se como uma fonte de informações, proporcionando uma compreensão das distintas camadas da história da moda e das culturas que a influenciaram. Ao empreender uma análise da procedência de um vestuário, desvelamos uma narrativa que transcendeu a mera apreciação dos trajes, evidenciando, de forma elucidativa, a complexidade intrínseca às relações humanas, às tradições culturais e às expressões artísticas que permearam determinado contexto temporal em cada lugar do mundo.

O historiador Braudel (1995), destacou que a análise da indumentária ao longo da história foi além de uma simples descrição das variações nas silhuetas, ao longo do tempo. Para ele, as roupas constituíram um elemento central da cultura material, onde se entrelaçaram questões econômicas, mobilidade dos grupos sociais e valores culturais. Em outras palavras, as vestimentas não são apenas reflexos de modismos, mas revelam intrincadas conexões com aspectos econômicos, movimentações sociais e as próprias crenças culturais. Segundo Fernand Braudel (1995):

“A história das roupas, é menos anedótica do que parece. Levanta todos os problemas, das matérias-primas, dos processos de fabrico, dos custos de produção, da fixidez cultural, das modas, das hierarquias sociais. Variado, o traje por toda a parte, se obstina em denunciar as oposições sociais” (Braudel, 1995 *apud* Vieira, 2013, p. 281).

Em outro momento, o autor endossa o comentário anterior apontando que a “roupa revela tanto da sociedade que é possível saber a datação das pinturas do período por meio das peças representadas nas obras realizadas” (Braudel, 1995 *apud* Vieira, 2013, p. 25). A necessidade por uma abordagem mais substancial na interpretação da indumentária histórica emerge da essencialidade de transcender a análise meramente estética das vestimentas e analisar por um prisma de suas formas, simbologia e materialidade. Torna-se indispensável compreender o significado cultural desses artefatos, vislumbrando os

esclarecimentos que podem enriquecer os estudos sobre a cultura e a sociedade. As roupas, longe de serem singelas peças de vestuário, configuram-se como documentos que preservam informações sobre a coletividade.

Dentro do contexto dos acervos e da cultura material, Ivan Sá (2023), afirmou que a indumentária se destacou como um elemento profundamente ligado à experiência humana, devido à sua função utilitária, que envolveu a proteção contra as intempéries. Além disso, é essencial considerar a relação única que o vestuário estabeleceu com o ser humano, uma vez que as peças entraram em contato direto com o corpo, tornando-se uma extensão do próprio ser. Essa proximidade física intensa contribuiu para a interconexão entre a indumentária e a experiência humana. Assim, Ivan Sá (2023) destacou:

“Além desta função básica, a indumentária agrega outras funções, geralmente associadas a valores simbólicos e culturais, tais como as distinções por sexo, idade, trabalho, religião e posição social, além de tabus, regras morais e conveniências sociais. Estes valores a torna extremamente importante como estudo da sociedade e de suas transformações políticas, econômicas, sociais, culturais e comportamentais. Com isto podemos depreender que dentre os objetos produzidos pelo ser humano a indumentária, em todas as suas manifestações civil, religiosa, militar, regional, etnográfica... – consiste numa das mais expressivas evidências materiais e imateriais tanto do homem, individualmente, quanto das sociedades e de seus contextos históricos” (Sá, 2023, pp. 26-27).

A autora Michelle Benarush ressaltou, em seu artigo intitulado “A memória das roupas”, que “muitos pesquisadores ainda negligenciam a importância da interpretação da roupa como artefato da cultura material” (Benarush, 2012, p. 114). Ela também levantou a questão de como as vestimentas podem ser mais do que simples adornos ou peças funcionais, representando objetos que carregam consigo significados culturais profundos. Essa perspectiva propõe que as roupas são além de expressões estéticas, são documentos que transmitem as complexidades e as nuances de uma determinada sociedade.

Ao destacar a negligência percebida por parte de alguns pesquisadores, a autora sugere que a análise das indumentárias poderia enriquecer consideravelmente os estudos do design de moda. Ela argumenta que, ao compreender as roupas como elementos integrantes da cultura material, os pesquisadores podem desvendar histórias, valores e transformações sociais encapsulados nessas peças do vestuário. Portanto, a observação de Benarush (2012), destaca a necessidade de uma abordagem mais abrangente na interpretação das indumentárias, a fim de desvendar a preciosidade de conhecimento que

esses artefatos culturais podem proporcionar aos estudos de moda.

A integração das coleções de vestuário como padrões culturais e hábitos aponta para uma questão central: o papel da roupa como um reflexo das transformações da mentalidade e do comportamento ao longo do tempo. Dentro dos acervos de cultura material, a indumentária se destaca como um elemento que mantém uma relação com a experiência humana, uma vez que está intrinsecamente ligada a funções utilitárias, como a proteção e contra as condições climáticas adversas.

Peter Stallybrass (2016), no livro “O casaco de Marx. Roupa, memória e dor”, lança um olhar social e afetivo sobre a história da vestimenta ressaltando e analisando os aspectos socioeconômicos dos relatos que envolvem tecidos e roupas, que destaca no seu estudo, e analisa concomitantemente como as pessoas constroem relações simbólicas, revelam conexões amorosas e familiares e constroem um registro histórico de si mesmas a partir do vestuário. Este autor relata:

“Numa sociedade da roupa, pois, a roupa é tanto uma moeda quanto um meio de incorporação ela prende as pessoas em rede de obrigações. O poder particular da roupa para efetivar essas redes está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade de ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade de durar no tempo. A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória, ou para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória” (Stallybrass, 2016, p.14).

Além disso, é essencial considerar a dinâmica da interação entre o vestuário e o indivíduo. Essa perspectiva, conforme discutido pelo autor Ivan Coelho de Sá (2023), enfatiza a singularidade da relação entre a indumentária e o ser humano, destacando a importância dessa expressão visual como um meio intrínseco de compreender as mudanças culturais e individuais ao longo das eras. Portanto, o autor menciona:

“A sintonia das coleções de indumentária com os usos e costumes converge para uma questão central: a indumentária como termômetro da moda e das transformações de mentalidade e comportamento. No âmbito dos acervos de cultura material a indumentária talvez seja a que tem uma relação mais forte com o ser humano por estar intrinsecamente associada a uma função utilitária que faz dela uma das prioridades mais básicas e implicar diretamente proteção contra as intempéries. Além disso, devemos considerar a interação do vestuário com o ser humano, uma vez que se estabelece um contato direto peças com o próprio corpo, ou seja, uma relação de proximidade muito íntima, como se fosse a extensão do próprio corpo” (Sá, 2023, p. 26).

Fausto Viana (2020), reconhecido como um dos pioneiros a estudar o acervo de Sophia Jobim, apresentou uma citação dela em um de seus livros “Almanaque da Indumentarista Sophia Jobim: Um guia de indumentária, moda, reflexões, culinária, imagens e anotações pessoais”. Nesse texto, Jobim discutiu as diferenças entre História da Indumentária e Indumentária Histórica, oferecendo uma perspectiva sobre a natureza e a importância do vestuário para os estudos acadêmicos. Ela defendia que a moda não é apenas uma questão de aparência ou frivolidade, mas sim um reflexo dos diversos movimentos culturais e sociais de uma época. É importante considerar que sua ênfase na distinção entre “História da Indumentária” e “Indumentária Histórica” pode ser interpretada como uma tentativa de valorizar excessivamente o campo da Indumentária Histórica em detrimento de outros aspectos da moda. De acordo com o autor, Sophia tentou esclarecer essa aparente ambiguidade:

“Todos nós sabemos que as modas foram e serão sempre inspiradas em qualquer movimento espiritual, político, literário ou artístico da época, apesar de sua aparência de futilidade. Quando se trata de despir a indumentária de sua frivolidade aparente, para colocá-la no seu justo plano de um dos ramos da sociologia, convém não confundir Indumentária Histórica – que é a nossa complexa matéria – com História da Indumentária – dois assuntos de profundidades bem diversas. História da Indumentária é apenas um dos muitos capítulos de Indumentária Histórica, com que podemos nos distrair, durante um par de meses, através de uma coleção de gravuras pitorescas, satisfazendo uma curiosidade superficial. Indumentária Histórica é o assunto que nós estudamos há quase 30 anos e o que nos propusemos a ensinar pela primeira vez no Brasil, nesta nobre Casa. Apesar de suas extremas dificuldades, é, no entanto, assunto muito mais sério, fascinante e absorvente, que nos deverá trazer preocupados durante a vida inteira” (Viana, 2020, p. 156).

Ao reconhecer a visão de Jobim, demonstramos uma compreensão mais abrangente e crítica do papel da moda na sociedade. Além de, enfatizar a seriedade e a fascinação da Indumentária Histórica como um campo de estudo que incentiva a considerar a moda como um tema digno de investigação séria e contínua ao longo da vida. Embora reconheçamos a seriedade e a importância desse campo de estudo, é fundamental não menosprezar a relevância da História da Moda. Ao insistir na superioridade da Indumentária Histórica, corre-se o risco de limitar nossa compreensão da moda a uma perspectiva mais acadêmica e menos acessível ao público em geral. Portanto, ao reconhecermos a importância da Indumentária Histórica como um campo de estudo denso, também estamos valorizando a História da Indumentária como uma forma de estudar a moda de maneira mais ampla e inclusiva, reconhecendo sua influência em

diversos aspectos da vida cotidiana e sua capacidade de refletir e moldar as tendências culturais ao longo do tempo. Dessa forma, podemos apreciar plenamente a complexidade e a diversidade da moda como uma manifestação cultural.

Neste capítulo, também fundamentamos nossa abordagem na perspectiva da biografia cultural dos objetos, conforme delineada por Rita Moraes de Andrade (2008), em sua tese de doutorado. Algo semelhante fez o professor Madson Oliveira (2021), ao escrever artigos e capítulos de livros com essa abordagem, especificamente dando conta do acervo de indumentária e moda da coleção Sophia Jobim, no MHN.

Baudrillard, autor da obra “A Sociedade de Consumo”, retrata a afinidade do consumo em relação aos indivíduos:

“Vivemos o tempo dos objetos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente. Atualmente somos nós que os vemos nascer, produzir e morrer, ao passo que em todas as outras civilizações anteriores eram os objetos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações humanas” (Baudrillard, 1981, p. 15).

Analisar a mercantilização de objetos culturais é interessante para compreendermos a complexidade dos processos sociais e econômicos envolvidos na produção, circulação e consumo de mercadorias. Ao estudarmos a vida social dos objetos sob uma perspectiva cultural, foi possível examinar seu valor comercial e também os significados simbólicos e culturais que eles carregam. Por meio desse enfoque, reconhecemos uma via de investigação, considerando que os objetos têm uma biografia cultural única, influenciada por uma variedade de fatores, como contexto histórico, cultural e social. Igor Kopytoff (2008), em “A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo”, estuda a mercantilização de objetos culturais. Este trabalho também integra a obra “A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural”, organizada por Arjun Appadurai (2008), que ilumina essa abordagem de estudos a respeito de objetos colecionados. Rita Andrade (2008) utilizou muito apropriadamente esse conceito para desenvolver a tese dela de doutorado e destacamos o seguinte trecho:

“Ao estudar roupas que estão em um museu estamos lidando com objetos que já foram mercadoria de algum tipo, mas cuja trajetória os desviou da circulação de troca para outros tipos de circulação, como: vestir outros corpos (ou o mesmo corpo em outras épocas), atender às demandas de exposição e estudo da universidade a que pertence e a seus visitantes, entre outras coisas” (Andrade, 2008, p. 26).

Essa citação acima discute a transformação de roupas em mercadorias para artefatos culturais expostos e estudados em um ambiente museológico e é por esse tipo de abordagem que adentramos, em nossa pesquisa.

Cada objeto é moldado por sua jornada desde a sua fabricação até o seu uso final, refletindo e contribuindo para as práticas culturais e sociais das comunidades em que foram inseridos. Como não são apenas mercadorias a serem compradas e vendidas, tornam-se também mediadores de relações, estabelecendo conexões entre indivíduos e grupos sociais. Dessa forma, conseguimos investigar o funcionamento do mercado e as relações que moldam e são moldadas pela produção, circulação e consumo dos artefatos.

Esse enfoque nos ajudou a compreender melhor a complexidade das sociedades contemporâneas e as maneiras pelas quais os objetos desempenham um papel central em suas dinâmicas sociais e culturais, assim, como enriquecem o campo da museologia ao evidenciar a relevância dos museus como instituições que preservam e interpretam esses artigos dentro de um contexto mais amplo, como salientado por Ygor Kopytoff (2008):

“Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem as pessoas. Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esses status, e a época e a cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual 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 sua utilidade chega ao fim” (Kopytoff, 2008, p. 92).

Ao se dedicar pela biografia de um objeto, as perguntas levantadas são semelhantes às que seriam feitas sobre pessoas. Como o autor coloca, sociologicamente, são analisadas as possibilidades biográficas inerentes aos diferentes status dos objetos em relação à época e à cultura em que foram produzidos, assim como as manifestações dessas possibilidades. Também indaga sobre a origem do objeto e quem o fabricou, além de investigar sua trajetória até o momento atual e a trajetória idealizada para ele dentro da sociedade. Essas indagações permitem analisarmos as várias fases de vida reconhecidas de um objeto, bem como os mercados culturais associados a eles. Adicionalmente, é possível observar como os usos dos objetos mudam ao longo do tempo, à medida que envelhecem, e qual é o destino desses itens quando sua utilidade chega ao fim. Essas considerações, forneceram uma compreensão mais detalhada dos produtos em si, e no fizeram refletir sobre as complexas interações entre cultura, sociedade e materialidade.

De acordo com Kopytoff (2008), os estudos sobre a biografia cultural dos objetos carregam consigo histórias, memórias e significados que refletiram as sociedades em que foram produzidos, comercializados e consumidos. Portanto, os museus desempenham um papel importante ao oferecerem um espaço para a preservação e exposição desses artefatos, permitindo que o público explore e compreenda sua complexidade cultural. Além disso, a museologia também se beneficiou ao adotar uma abordagem mais contextualizada e interdisciplinar, integrando conhecimentos da antropologia, sociologia, história e outras áreas para interpretar e comunicar o significado dos objetos em suas exposições e programas educacionais.

Dessa forma, os museus contribuem para a preservação do patrimônio cultural e estão promovendo o diálogo e a reflexão sobre questões sociais, culturais e históricas relevantes. Conforme Rainho (2023), no museu, um objeto foi retirado de seu contexto original e inserido em um ambiente no qual sua história e significado se contextualizaram e foram interpretados de forma mais ampla. Isso permitiu que os visitantes pudessem entender a função original do item além de sua importância histórica, cultural e social. A autora afirma que:

“Um objeto de museu é uma coisa transformada em objeto; este, nenhum caso, é uma realidade bruta ou um item cuja coleta é suficiente para sua entrada em uma determinada instituição. O objeto tão pouco apresenta uma realidade intrínseca; no museu ele é desfuncionalizado, historicizado, recontextualizado não servindo mais ao que era destinado anteriormente” (Rainho, 2023, p. 55).

Portanto, conforme a citação da autora, um objeto deixa de ser usado para o propósito para o qual foi criado e passa a ser exibido como uma peça de interesse patrimonial. Essa desfuncionalização permite que a mercadoria seja apreciada de uma nova maneira, livre das restrições de sua função anterior se tornando parte da narrativa e sendo interpretado à luz do contexto histórico em que foi criado e usado, fornecendo informações sobre a vida e as sociedades passadas e enriquecendo assim a experiência dos visitantes do museu. Essa historicização ajuda a preservar a memória coletiva e colabora transmitindo conhecimentos sobre o passado às gerações futuras.

Além disso, ao ser exibido em um museu, um objeto é colocado em um novo contexto, em que pode ser comparado e contrastado com outros objetos semelhantes ou relacionados. Portanto, a missão do museu na transformação e interpretação de objetos é efetivo, tornando-os acessíveis ao público de uma maneira que vai além de sua função original.

A combinação dos estudos sobre a biografia cultural das coisas com a importância da museologia destacou a necessidade de abordagens dinâmicas e interdisciplinares para compreender e preservar a diversidade cultural e material do mundo. Os museus emergiram como espaços para a promoção do entendimento mútuo, da valorização da diversidade e da construção de uma sociedade mais inclusiva e informada.

Na análise do papel do vestuário como um meio de compreender a sociedade, reconhecemos nas palavras de Sophia Jobim, escrita pelo professor Fausto Viana (2020), como uma reflexão crítica. Ela enfatizou que o estudo abrangente do vestuário requereu uma compreensão multifacetada que transcendeu os limites da moda.

Concordamos que, para compreender plenamente a relação entre vestuário e sociedade, foi necessário integrar conhecimentos de diversas áreas, como ciência, arte, história e arquitetura. Reconhecemos que o vestuário não é apenas uma questão de estilo, mas também um reflexo das preocupações humanas fundamentais, incluindo aspectos sociais, morais e físicos. E, por isso, se torna importante uma abordagem interdisciplinar para buscar todas as dimensões do vestuário e sua influência na experiência humana ao longo do tempo. Essa perspectiva coletiva reforçou a importância de levar a sério o estudo do vestuário como parte integrante da investigação acadêmica sobre a sociedade. Ao reconhecer a complexidade envolvida no estudo do vestuário buscamos compreender plenamente as múltiplas facetas do vestuário e sua relação com a sociedade.

Após a apresentação da museologia da moda, direcionamos nossa atenção ao Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades (MIH), um espaço pioneiro concebido por Sophia Jobim e inaugurado em 1960, no Rio de Janeiro, a partir de experiências observadas por ela, em outros países.

Documentado por Oliveira e Mautoni (2020), o evento oficial de inauguração do MIH ocorreu em 15 de julho de 1960, na residência do casal Magno de Carvalho, situada no alto do bairro de Santa Teresa (RJ). Este museu representou uma inovação para sua época, oferecendo um ambiente onde peças de indumentárias históricas e antiguidades eram preservadas e exibidas, proporcionando uma imersão fascinante na evolução da moda e da cultura ao longo dos anos.

Posteriormente, após analisarmos a complexa relação entre moda e o MIH adentrarmos em um novo território de análise: o Museu Histórico Nacional (MHN). Esta instituição, estabelecida em 1922, desempenhou e ainda desempenha um importante papel na preservação e divulgação do vasto patrimônio histórico e cultural do Brasil. Neste subcapítulo, dedicamos nossa atenção à relevância e contribuições específicas do

MHN para a compreensão e apreciação da história e da cultura do nosso país. Nesse contexto, examinamos sua história, destacando a significância desse local na vida pessoal e profissional de Sophia Jobim, além do impacto que a instituição exerceu na promoção e preservação da herança cultural brasileira. Ainda, abordamos o histórico curso de Museologia (chamado à época de Curso de Museus), ministrado internamente até 1978, e sua influência na formação de profissionais dedicados à preservação do patrimônio museológico. No último subcapítulo dedicado à Coleção Sophia Jobim (CSJ) no Museu Histórico Nacional (MHN), pesquisamos o legado deixado por Sophia Jobim e sua influência na história da indumentária. Após o falecimento de Sophia, em 1968, sua coleção pessoal, meticulosamente reunida ao longo de anos de pesquisa e dedicação, foi transferida e incorporada ao acervo do MHN. A partir desse ponto, a coleção de Sophia passou a servir como um recurso importante para estudiosos, pesquisadores e entusiastas da moda e da história, oferecendo um maior entendimento do progresso das vestimentas ao longo do tempo. Esse momento marcou a preservação de uma coleção singular e também a consolidação do compromisso do museu em documentar e celebrar a riqueza da cultura material brasileira. Por meio da musealização do vestuário, somos capacitados a vislumbrar os costumes, as identidades e as tendências estéticas de diferentes épocas e sociedades, proporcionando uma perspectiva mais completa e enriquecedora da trajetória da humanidade.

Assim, ao estudarmos a museologia na moda, somos convidados a apreciar a complexidade e a beleza das vestimentas como testemunhas silenciosas do passado, mas que “falam” pelos rastros deixados de sua existência.

3.1 Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH

Nesse subcapítulo concentramos nossa atenção para explicar como se configurou o Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH⁸, um espaço inovador para a época e que foi concebido por Sophia Jobim, ao longo dos anos e inaugurado em 1960. Conforme Oliveira e Mautoni (2020), Sophia Jobim e seu marido empreenderam uma

⁸ Muito embora Sophia Jobim tenha denominado sua coleção como Museu de Indumentária e Antiguidades, tudo indica que este acervo deve ser entendido como particular, pois não atende aos preceitos de uma instituição museológica conforme conhecemos atualmente.

reforma na casa para destinar algumas salas à exposição de manequins com trajes históricos e exibir itens menores em armários e vitrines. Segundo os autores: “Essa inauguração marcou o início de uma iniciativa que se tornaria um importante legado na preservação e disseminação da história da indumentária” (Oliveira; Mautoni, 2020, p. 55).

O museu funcionava na própria casa do casal, que se abria ao público para visitas guiadas no bairro de Santa Teresa, na cidade do Rio de Janeiro, conforme nos conta um pouco mais Audebert e Sá (2016):

“Neste sentido, é muito importante o Museu de Indumentária criado por ela e que funcionava em sua residência no Bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. Apesar do caráter um tanto diletante do Museu é fácil perceber que Sophia destinava tempo e se empenhava em divulgá-lo. O Museu possuía papel timbrado, livro de assinaturas e foi por diversas vezes matéria de cobertura de revistas e jornais tendo sido visitado por personalidades inclusive estrangeiras como é o caso da atriz americana Vivien Leigh. O Museu de Indumentária pode ser entendido como uma das motivações que teriam levado Sophia a matricular-se como aluna no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional em 1961, tendo formando-se museóloga na turma de 1963, já com idade bastante avançada” (Audebert; Sá, 2016, P.120).

No entanto, é importante notar que essas visitas eram direcionadas a um público especializado, refletindo o interesse específico e o cuidado de Sophia em compartilhar sua coleção com indivíduos que demonstravam genuíno interesse e apreço pela história da indumentária.

“O museu foi um sucesso inicialmente, mas não havia possibilidade de atrair o grande público. Era no alto da colina de Santa Tereza, acessível por carro ou bonde – mas este parava muito longe. As ruas eram de paralelepípedos e a caminhada sobre eles, para subir ou descer, não era fácil. O museu ficou restrito ao grupo de amigos de Sophia e das personalidades que frequentavam a casa, em ocasiões festivas ou comemorativas” (Viana, 2016 p. 150).

Interessante notar que a citação acima menciona a frequente visitação de pessoas importantes ao MIH, no qual mostramos um exemplo disso na Figura 12, de um registro jornalístico, em que a atriz britânica Vivien Leigh visitou o “museu de Sophia”, no alto de Santa Tereza, no Rio de Janeiro.



Figura 12 – Recorte de jornal, com a visita de Vivien Leigh ao MIH.
Fonte – Arquivo Histórico/MHN.

Volpi e Oliveira (2019) expandem ainda mais nossa compreensão dessa narrativa, conforme apresentado em “Estudos de Indumentária e Moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim”, ao oferecerem informações adicionais sobre essa história:

“Sua paixão por roupas levou-a a adquiri-las em viagens ou leilões durante toda a vida. Em 15 de julho de 1960 foi inaugurado o Museu de Indumentária Histórica e Antiquidades, o primeiro no Brasil, em sua residência, situada na R. Júlio Ottoni, 589, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Estiveram presentes amigos, familiares e autoridades, como o governador do estado da Guanabara, José Sette Câmara Filho, e o diretor do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu da República o acadêmico Josué Montello” (Volpi; Oliveira, 2019, p. 88).

A museóloga organizava exposições e eventos (Figura 13), vemos mais um registro fotográfico na inauguração oficial do MIH, quando autoridades prestigiaram o evento, em que Sophia tinha intenção de divulgar e promover sua coleção.



Figura 13 – Sophia Jobim com embaixador Sette Câmara. Inauguração MIH 15/07/60.
Fonte – Arquivo Histórico/MHN (SMdp20 112.407)

Com base na análise prévia de Viana (2020), sua citação é um tributo eloquente à riqueza do legado deixado por Sophia e à profundidade de seu impacto em áreas tão diversas:

“Sophia Jobim era uma curiosa por natureza e vários temas interessavam a ela, mas ela se dedica a dois de maneira bastante intensa: a indumentária (e a moda) e a gastronomia. Suas maiores pesquisas, bem como sua biblioteca, são especializadas no assunto. Era apenas natural que isso fosse refletido no material manuscrito que sobrou: os dois temas dominam os 125 cadernos que pesquisei no acervo do Museu Histórico Nacional” (Viana, 2020, p. 35).

Ao longo das frequentes viagens ao exterior, impulsionadas pelo trabalho de Waldemar, seu esposo, Sophia Jobim dedicou-se intensamente ao aprimoramento de seu conhecimento artístico. Durante essas ocasiões, ela se dedicou em conhecer diversos contextos culturais e históricos, visitou museus, instituições de arte, bibliotecas e demais centros de conhecimento. Portanto, podemos inferir que as experiências de viagem de Sophia colaboraram para sua educação artística e enriqueceram sua perspectiva, influenciando suas paixões e interesses, como discutido na citação subsequente:

“Desde as primeiras viagens do casal Magno de Carvalho, Sophia se incumbiu de acumular material para o repasse do conhecimento, que atribuímos ser uma de suas essências: o ensino, por conta de sua formação como pedagoga. Todo o material arrecadado ao longo da vida dela se constituiu numa extensa coleção de trajes, objetos raros, livros etc. No entanto, esse mesmo material servia-lhe de fonte para as aulas, as palestras, os desfiles e as exposições que realizou mostrando parte deste acervo. Assim, sua coleção foi crescendo, enquanto ela própria se constituía como colecionadora e respeitada especialista no assunto Indumentária” (Oliveira; Oliveira, 2023, p. 67).

Tais vivências proporcionaram à Sophia Jobim uma compreensão aprofundada das diversas correntes artísticas, estilos e períodos, contribuindo de maneira significativa para a expansão de sua bagagem cultural, entusiasmando diretamente sua abordagem museológica e colecionista. Essas existências no cenário internacional aumentaram sua perspectiva e moldaram a forma como ela concebeu e valorizou a arte em seu trabalho e em sua coleção pessoal, como mencionado por Fausto Viana (2020), no trecho a seguir:

“Assim, a fecunda vida de Sophia Jobim Magno de Carvalho se projetara provavelmente, no futuro, no rico Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades que ela fundou na sua própria residência, para a mocidade estudiosa do Brasil, pois o seu generoso espírito não poderia guardar egoística a satisfação individual de tão precioso arquivo. O lindo Museu é uma coleção preciosa de trajes históricos reunidos através de suas infatigáveis viagens pelo mundo (Viana, 2020, p. 87).

É possível perceber, por meio de seus diários e escritos uma clara influência de suas convicções por meio dessas viagens, conduzindo-a comprometer-se de maneira constante com a pesquisa e preservação da história relacionada à indumentária. Conforme Sophia Jobim deixou escrito: “[...] há nesta coleção de peças selecionadas com carinho, através de vários lustros, raros trajes de terras estranhas e longínquas, destinadas a enriquecer as minhas aulas e levar um pouco de beleza às almas sensíveis a Arte” (Viana, 2020, p. 149).

Sua abordagem metódica e apaixonada para com a indumentária revela-se em sua busca incessante por conhecimento, imergindo em diversas disciplinas, desde a arqueologia até a escultura, a fim de compreender plenamente as complexidades envolvidas na criação e interpretação das vestimentas. Essa paixão evidente pela indumentária levou Sophia a deixar escrito sobre a importância do ofício de um bom indumentarista, atestado nas palavras dela:

“O bom indumentarista precisa de alguma coisa mais que talento. Começa pelo alicerce de certa cultura básica, é mais um grande apetite

para estudos sérios, pois precisa se intrometer no terreno do arqueologista, do etnógrafo, do historiador, do arquiteto e do escultor. Seu trabalho é complexo e por isso mesmo fascinante” (Viana, 2020, p. 140).

A citação de Sophia Jobim, ressaltando a complexidade do trabalho do bom indumentarista, enfatiza a necessidade de uma ampla gama de habilidades e conhecimentos, o que não deixa de ser verdadeira, em se tratando de um ofício que requer um conhecimento reunido por meio de outros tantos. Ela completou seu pensamento, argumentando que além do talento, é essencial para esse profissional possuir uma base sólida de cultura geral e um apetite voraz por estudos sérios. Assim, sugeriu que o bom indumentarista deve estar preparado para adentrar em territórios de diversas disciplinas. Portanto, por meio desse pensamento, podemos entender parcialmente como ela própria se enxergava, com relação ao seu papel, enquanto indumentarista.

No entanto, é válido destacar que enquanto Jobim ressaltou a importância desses conhecimentos interdisciplinares, questionamos se ela não estava se excedendo na amplitude das exigências para essa profissão. Uma análise mais focada pode considerar se todas essas áreas de conhecimento são igualmente cruciais para o conhecimento da indumentária ou se há uma ênfase exagerada em certos campos. Portanto, embora reconheçamos a validade de sua argumentação sobre a complexidade da expertise em indumentária, é possível inferir que sua intensa paixão pelo assunto pode ter influenciado sua perspectiva.

Mas, voltando ao MIH, erguido nas encostas do morro de Santa Teresa, a residência de Sophia Jobim se destacou, por apresentar um grande terreno. As amplas janelas panorâmicas, estrategicamente posicionadas ao lado oposto da casa, proporcionavam uma vista expansiva da cidade do Rio de Janeiro, conforme Madson Oliveira e Wagner Oliveira (2023). Ao longo do tempo, a residência passou por três intervenções civis, sendo a primeira datada de 1956, porém sem detalhes precisos sobre suas modificações. As transformações mais significativas se deram durante a segunda reforma, realizada entre 1959 e 1966, período tido como o apogeu das atividades de Sophia. Nesse contexto, as peças da coleção foram reorganizadas de maneira detalhada, recebendo identificações específicas e setorizações que conferiram uma exposição mais estruturada.

Madson Oliveira e Wagner Oliveira (2023) informam que, em fevereiro de 1958, um periódico francês noticiou obras na casa visando a criação de um museu de

indumentária. Tais intervenções desempenharam um papel interessante ao consolidar a residência de Sophia Jobim como um espaço dedicado à preservação e exposição da história da moda e da indumentária. À medida que pesquisamos as transformações na casa, ao longo do tempo, percebemos que cada reforma, especialmente a segunda, foi importante na ascensão do espaço, proporcionando à coleção de peças um ambiente mais organizado e destacado, refletindo o ápice da realização de Sophia, conforme detalhado por Madson Oliveira e Wagner Oliveira (2023):

“Encontramos indicações que a casa passou por três reformas civis. A primeira, em 1956, mas não temos certeza, ainda, sobre a amplitude desse melhoramento, nem seu porquê, mas sabemos que teria ocorrido antes da reforma, em 1958, quando as peças da coleção ficaram armazenadas em arcas, gavetas, armários (em algum cômodo). Embora guardadas, estavam prontas para serem exibidas. A segunda, teria ocorrido entre 1959 e 1966, auge da realização de Sophia, pois após as reformas, as peças conquistaram um espaço definido na casa, onde eram exibidas de forma mais organizada e com suas devidas identificações e setorizações” (Oliveira; Oliveira, 2023, p. 68).

Mais do que um acervo, era a materialização da paixão de Sophia pela história e pela indumentária. Os indícios extraídos dessas experiências se tornaram pontos de sondagem, desvendando uma das vertentes mais distintas de sua herança: sua notável atuação como colecionadora e museóloga. De acordo com autora Cristina Volpi (2016), os estudos e pesquisas se misturavam com seus próprios materiais de aula:

“Seus métodos de estudo consistiam em croquis, desenhos aquarelados, anotações e traduções de livros. Reuniu ao longo de sua vida mais de 700 ilustrações de próprio punho, além de gravuras artísticas, fotografias e postais que somam mais de 2.000 imagens, que empregava como material didático das aulas” (Volpi, 2016, p. 61).

Ao adquirir objetos de arte, peças e acessórios de indumentária para sua crescente coleção, Sophia parecia já estar estruturando seu museu particular. À luz das incursões acadêmicas e artísticas de Sophia Jobim, observamos sua formação cosmopolita conforme elucidou Viana (2020):

“Estudiosa por hereditariedade, com irresistível tendência para as artes plásticas, Sophia Jobim Magno fez curso na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, na Central Art School de Londres, no British Institute, na Traphagem School de Nova York, etc. Fez estudos e pesquisas sobre Indumentária Histórica no South Kensington Museum de Nova York, e no Museu Benaki, em Atenas. Sobre arte Bizantina no Museu

de Atenas – Grécia. E sobre arqueologia no Museu do Cairo no Egito, onde foi em Missão Cultural, como professora da Universidade do Brasil em 1951” (Viana, 2020, p. 86).

A coleção do MIH, fruto das viagens e pesquisas de Sophia, era composta por roupas estrangeiras (europeias, americanas e orientais), trajes populares brasileiros e indumentárias indígenas, tecendo um panorama histórico e cultural de grande riqueza. Conforme Oliveira e Mautoni (2020) mencionam:

“A Coleção Sophia Jobim – CSJ⁹ foi agregada por muito tempo e sua formação era composta por uma variada tipologia de itens, desde bonecas em trajes nacionais que Sophia Jobim afirmava ter ganhado ainda na infância (mas também de amigos na idade adulta), até perucas e instrumentos musicais, adquiridos nas viagens que realizou e em encomendas que fez” (Oliveira; Mautoni, 2020, p. 55).

Especificamente no caso de Sophia Jobim, ela tinha orgulho de sua compilação de itens e parece ter se inspirado em experiências de locais e culturas que conheceu pelo mundo, para posteriormente abrir seu museu. Nesse sentido, os objetos culturais que ela comprou, ganhou ou adquiriu em leilões robusteceram a coleção de Sophia e se transformaram nos itens que estavam à mostra no MIH, como a citação:

“A segunda entrada de peças para o "museu de Sophia" refere-se a outro leilão em que ela adquiriu itens para integrar o futuro MIH e descobrimos numa das visitas ao arquivo histórico do MHN, quando a arquivista Daniella Gomes nos mostrou um envelope pardo com fichas amareladas, com a seguinte frase escrita pelo lado de fora: ‘Documentos dos meus trajes adquiridos no Museu Simoens da Silva’ [...]” (Oliveira; Mautoni, 2023, p. 63).

A respeito da citação acima, mostramos algumas fichas descobertas pela arquivista do MHN, onde se encontram, mas sem terem sido ainda classificadas na ocasião. De acordo com o que foi pesquisado posteriormente pela equipe do Prof. Madson Oliveira, essas fichas correspondem aos objetos adquiridos por Sophia, num importante leilão ocorrido no ano de 1957, com peças que pertenceram ao Museu Simoens da Silva,

Sophia levava sua coleção tão a sério que buscava constantemente a ajuda de profissionais especializados para compreender as informações contidas nela. Essa

⁹ A Coleção Sophia Jobim é citada algumas vezes neste texto como CSJ (como abreviação), muito embora os códigos dos itens dessa coleção nos acervos na Biblioteca e no Arquivo Histórico iniciem com as letras SM, pois quando de sua classificação as letras SJ já eram usadas para identificar outra coleção.

abordagem demonstrou o compromisso dela com o aprimoramento de seu conhecimento e a precisão em sua pesquisa sobre indumentária, conjecturando sua dedicação e paixão pelo assunto, conforme texto de Viana (2020):

“Sophia Jobim traduzia ou pagava para traduzir partes ou até mesmo livros inteiros de indumentária e moda. No entanto, ela não deixava anotado no material de onde aquela tradução tinha vindo, ou se era um texto de sua autoria. Ficava claro que ela tinha uma organização pessoal impecável e penso mesmo que ela desejava publicar este material ou utilizá-lo para escrever sua própria obra. Algumas vezes, muito raramente, ela anotava a referência completa, citando autor, obra, editora e ano” (Viana, 2020, pp. 33-34).

Certo é que o “museu de Sophia” foi se constituindo à medida em que ela ia adquirindo peças, culminando com a inauguração do Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH, em julho de 1960. A busca por vestimentas de diferentes lugares e épocas, ilustrou a dedicação da protagonista em adquirir um saber que transcendeu fronteiras geográficas e temporais. Esses artefatos tornaram-se objetos materiais como testemunhos tangíveis do conhecimento compartilhado pela indumentarista (como gostava de ser chamada) em suas atividades acadêmicas e educativas.

De acordo com a autora Ângela Luz (2016), Sophia se configurou como uma pesquisadora de indumentária, contando com a significativa conexão entre a situação econômica do casal Magno de Carvalho e suas viagens ao exterior:

“A situação econômica do casal permitia que realizassem viagens ao exterior, o que lhe garantia um conhecimento cada vez maior, pois buscava no trabalho de campo o domínio de um saber que ainda não era tão comum para as mulheres. Em suas viagens internacionais ia adquirindo vestimentas de diferentes locais. Buscava também em leilões as indumentárias que marcaram a presença da mulher no tempo, na sociedade e no lugar, materializando no objeto a evidência do saber que compartilhava em suas aulas, palestras e conferências” (Luz, 2016, p. 47).

No entanto, o ano de 1957 foi muito proveitoso para “alimentar” o futuro MIH, sem sair do Brasil, pois tomamos conhecimento da participação de Sophia Jobim em leilões, adquirindo peças para sua coleção, como foi o caso do Museu Simoens da Silva e da coleção do embaixador Frederico Castello Branco Clark (Oliveira, 2021, p. 59). Conforme figura 14.

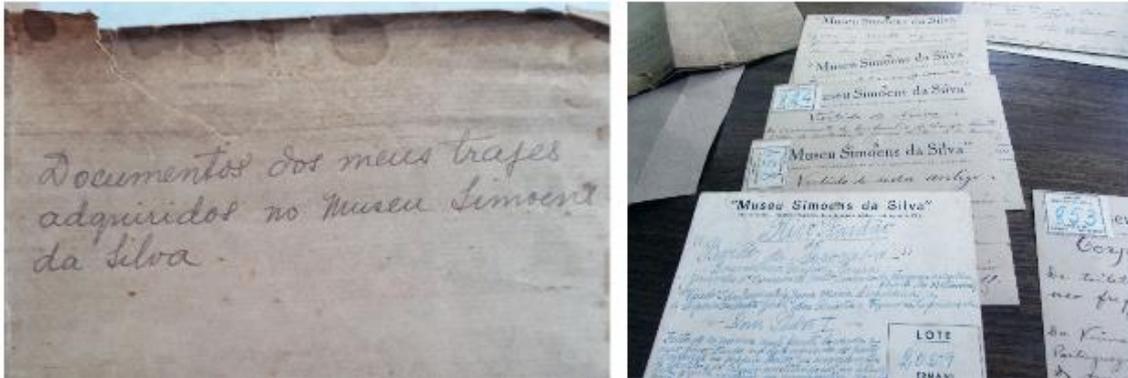


Figura 14 – Envelope e antigas fichas museológicas do extinto Museu Simoens da Silva.
Fonte – Arquivo Histórico/MHN.

Embora o MIH de Sophia Jobim detenha uma notável importância para a história da indumentária, é relevante observar que, em sua essência, não assumiu a forma convencional de um museu aberto ao público em geral. Este espaço, concebido pelo casal Magno de Carvalho, diferenciava-se de instituições tradicionais que consolidam um museu, por meio de uma abertura formal ao público e a disponibilidade de todos os documentos e registros essenciais para uma imersão completa. Embora o MIH não tenha seguido o modelo tradicional de museus formais, sua inauguração foi amplamente reconhecida e respeitada. Como destacado por Volpi e Oliveira (2019), o evento foi anunciado e celebrado pela imprensa da época, evidenciando sua significância e aceitação pela comunidade, conforme:

“A iniciativa da criação do Museu de Indumentária foi saudada pela imprensa da época, o que valeu a Sofia Jobim Magno de Carvalho um voto de louvor do governo estadual. Nos anos que se seguiram o museu continuou atraindo visitantes famosos, dentre embaixadores, membros internacionais do Clube Soroptimista ou atrizes de Hollywood, segundo notas na imprensa, servindo também para atividades complementares às aulas na ENBA. Motivada para cuidar adequadamente da coleção que reuniu, a incansável professora graduou-se no curso de Museologia do MHN em 1963, aos 59 anos” (Volpi; Oliveira, 2019, p. 88).

Um pouco do que foi descrito acima, observamos no conjunto de notícias divulgando o “empreendimento” cultural de Sophia Jobim, junto à imprensa carioca, conforme Figura 15.

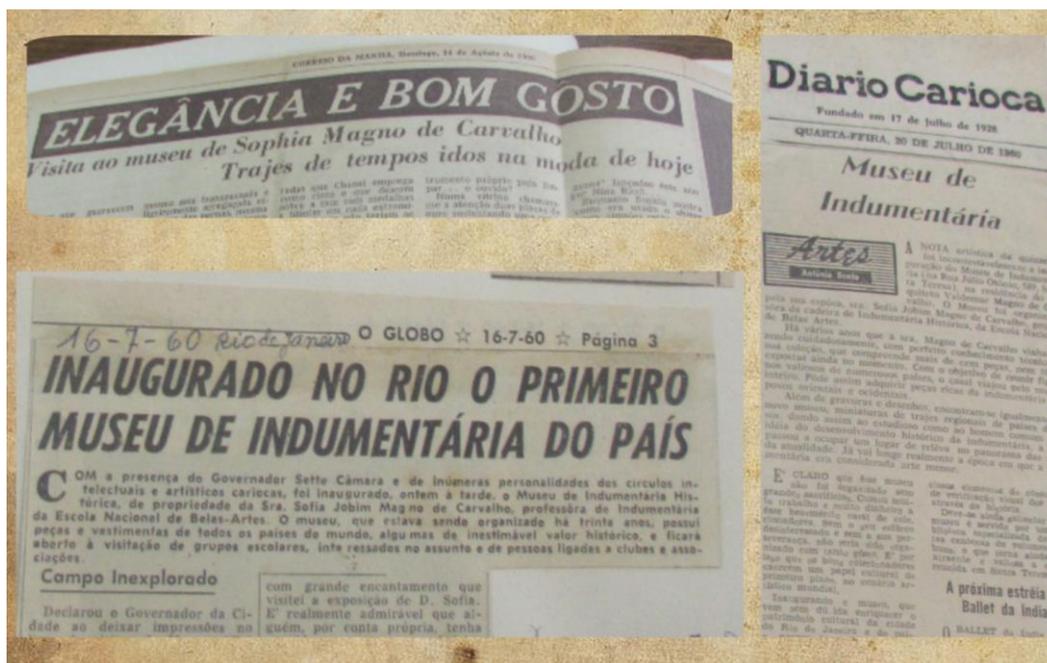


Figura 15 – Notícia nos principais jornais da época sobre a inauguração do MIH.
Fonte – Arquivo Histórico/MHN.

Em outra passagem, Cristina Volpi (2016), destacou que além da cobertura da imprensa sobre a inauguração do museu, a relevância do acervo ficou enfatizada no apoio significativo recebido pelo governo do estado:

“O conjunto formado por mais de 100 peças, entre trajes e acessórios contemporâneos, etnográficos ou históricos, foi exposto, ao lado de ilustrações e da biblioteca especializada, cujas prateleiras eram enfeitadas com pequenas bonecas vestidas com trajes regionais de várias partes do mundo. A iniciativa da criação do Museu de Indumentária foi saudada pela imprensa da época, o que valeu a Sofia Jobim Magno de Carvalho um voto de louvor do governo do estado. Nos anos que se seguiram, o Museu continuou atraindo visitantes famosos, servindo também para atividades complementares às aulas na E.N.B.A.” (Volpi, 2016, p. 307).

O MIH, ao que se sabe, pode ter sido um espaço mais íntimo e restrito em comparação com as características típicas de um museu convencional. Detalhes sobre sua estrutura física, acessibilidade ao público e amplitude de documentos disponíveis podem variar. Contudo, é possível que a natureza singular desse museu estivesse mais centrada na preservação e estudo de peças específicas de indumentária, refletindo a paixão e expertise de Sophia Jobim nesse campo. Em concordância com as afirmações de Oliveira (2018) destacamos que:

“O Museu de Indumentária criado por Sophia Jobim em 1960 foi apresentado como a concretização de sua prática colecionista. Os elementos valorizados foram o aspecto processual da iniciativa, o caráter limítrofe enquanto projeto que se posiciona entre o público e o privado e o esforço da colecionadora em tornar sua coleção acessível, dando a ela um sentido social mais amplo, considerando-o inclusive diante do conjunto mais amplo de museus na cidade do Rio de Janeiro” (Oliveira, 2018, p. 238).

De qualquer forma, nada tira o mérito de que o MIH desempenhou importante papel na preservação e pesquisa da história do vestuário, marcando um ponto de partida para a investigação dedicada ao vestuário no contexto brasileiro, tornando-o um ponto de referência para o desenvolvimento de estudos sobre o desenvolvimento da moda e do vestuário. Estudar um pouco sobre o MIH nos oferece, além de um vislumbre do passado, também informações inestimáveis para pesquisadores, acadêmicos e entusiastas que desejam compreender as complexidades da história da indumentária global, incluindo a brasileira. Sua importância se tornou muito mais do que um resguardo de peças de vestuário, uma vez que o MIH foi o início do epicentro das pesquisas, exposições e debates que enriqueceram a compreensão coletiva da moda como um fenômeno cultural e histórico.

Examinar o surgimento e encerramento deste museu é efetivo para uma análise abrangente da história da indumentária no país pois representou um ponto de inflexão fundamental que gerou a continuidade desse legado no Museu Histórico Nacional (MHN), por meio da criação da Coleção Sophia Jobim (CSJ), em concordância com Audebert e Sá (2016):

“É importante ressaltar a relação entre os estudos de indumentária e a produção acadêmica/intelectual produzida por mulheres nesse tema que certamente era ainda pouco legitimado. Não é nosso objetivo nesta comunicação aprofundar essa questão mas gostaríamos de deixá-la sinalizada. Esses são exemplos expressivos para considerarmos que a temática da moda e indumentária despertava o interesse de intelectuais brasileiras a partir da mesma lógica de trabalho com coleções com que Sophia Jobim operava” (Audebert; Sá, 2016, pp. 125-126).

Após o falecimento de Sophia, em 1968, o irmão dela, Danton Jobim (1906-1978), doou a coleção ao Museu Histórico Nacional (MHN). Lá, parte foi restaurada e digitalizada, estando disponível para consulta online, perpetuando o legado de Sophia e democratizando o acesso ao seu acervo. Essa coletânea é o reflexo da paixão e o empenho de Sophia pela indumentária, e também revelou sua visão sobre a importância dos museus

como mensageiros vivos de tempos passados. Como ela mesma expressou em suas palavras:

“Através de minhas andanças por este mundo de Deus, consegui juntar uma coleção de trajes, onde cada um tem, repito, a sua história. A sua lenda. A sua mensagem. Sim, uma mensagem! Porque um Museu de Antiguidades é sempre uma mensagem viva de um mundo morto ou agonizante que nós gostaríamos de poder fazer reviver a todo custo” (Viana, 2020, p.150).

Essa citação ressaltou a profundidade do significado que Sophia atribuía à sua coleção e a importância dos museus como veículos para preservar e transmitir essas mensagens ao longo do tempo. Oliveira (2016) explica ainda mais esse momento:

“Quando Sofia faleceu [em julho de 1968], e não deixando herdeiros, seu irmão Danton Jobim se encarregou, pessoalmente, em fazer a doação ao Museu Histórico Nacional (MHN) entre os meses de setembro e outubro de 1968. No dia 8 de outubro, o acervo de Sofia foi conduzido à nova morada, sendo recepcionado por Maria Laura Ribeiro, conservadora do MHN e responsável por chefiar a equipe de trabalho, armazenando-o, provisoriamente, no Salão do Museu Filatélico” (Oliveira, 2016, p. 213).

A transição do MIH para o MHN foi mais do que uma transferência física de peças de vestuário, pois entendemos que foi um desdobramento natural que perpetuou o compromisso com a preservação e interpretação da história da moda, tão valorizada pela própria dona das peças.

O legado do MIH continuou refletindo no MHN, onde a CSJ representa mais do que uma coleção de roupas antigas e sim um arquivo vivo que conecta o passado e o presente, proporcionando uma visão das transformações sociais e culturais que se refletiram na forma como nos vestimos ao longo dos anos. Portanto, examinar a trajetória do MIH é estudar tanto o percurso de um museu quanto a organização da história das referências do design de moda no Brasil. Para tanto, é preciso conhecer melhor a instituição museológica, onde se encontra atualmente as peças que pertenceram à Sophia Jobim, em seu MIH.

3.2 Museu Histórico Nacional – MHN



Figura 16 – Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro/RJ.
Fonte – Arquivo pessoal Patrícia Della Torre.

O Museu Histórico Nacional (MHN), Figura 16, é uma instituição cultural localizada na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Fundado em 1922 por iniciativa do polígrafo Gustavo Barroso (1888-1959)¹⁰, o espaço foi inaugurado pelo presidente Epitácio Pessoa (1865-1942), como parte das comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Seu objetivo inicial era preservar e divulgar a memória nacional, bem como promover o estudo e a pesquisa da história do Brasil. De acordo com Louza e Malta (2016):

“A partir de 1924, o acervo do MHN começou a expandir-se através de doações, entre as quais, destacava-se a doação de objetos pertencentes à família Guinle e Miguel Calmon (Bittercourt, *op. cit.*, p. 67). Entre 1925 e 1956, houve um acelerado crescimento do acervo através de doações, principalmente após a diminuição dos recursos do governo destinados ao museu, em 1945. O Museu, que até então possuía um papel ativo na coleta de objetos, passava por outro momento de sua trajetória, entendido por uns como de coletor passivo (*Ibid.*, p. 71), onde houve um aumento significativo de absorção de itens doados e entendidos e entendidos como objetos históricos ou artísticos, a partir de doações individuais” (Louza; Malta, 2016, p. 214).

¹⁰ Gustavo Adolfo Luís Guilherme Dodt da Cunha Barroso foi um advogado, professor, museólogo, político, contista, folclorista, cronista, ensaísta e romancista brasileiro. É considerado mestre do folclore brasileiro (https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Barroso).

O MHN é uma das unidades museológicas do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e abriga um vasto acervo composto por cerca de 300 mil itens, representando 67% do patrimônio museológico brasileiro sob a guarda do Ministério da Cultura (MinC). Suas coleções incluem manuscritos, iconografia, mobiliário, armaria, escultura, pintura, fotografia, indumentárias, entre outros. Localizado em uma área histórica, onde anteriormente havia o Forte de São Tiago da Misericórdia e outros edifícios. Segundo apresentado por Rainho (2016):

“O Museu Histórico Nacional conserva, atualmente, 258 mil itens, divididos em três grandes áreas: a Reserva Técnica onde se encontram cerca de 170 mil objetos tridimensionais, como as peças de indumentária, pinturas, esculturas, louças, brinquedos, moedas, medalhas, selos; a Biblioteca, com obras do século XVI ao XXI, incluindo livros raros e periódicos e o Arquivo Histórico, que contempla o acervo textual e iconográfico com aproximadamente 55 mil itens” (Rainho, 2016, p. 88).

O MHN possui uma história pioneira no campo da museologia brasileira. Em 1932, criou-se o Curso de Museus, o primeiro curso de formação profissional de museus nas Américas, que mais tarde se tornou parte da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Em 1934, também nas instalações do MHN, foi criada a Inspeção de Monumentos Nacionais, precursora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Conforme Louza e Malta (2016):

“Por meio das informações consultadas nos livros de registros e no Catálogo de 1924, publicado e organizado pelo diretor do Museu, reforçadas por Vera Lima (LIMA; NACCARATO, 2002, p. 321), museóloga e curadora da Coleção de Indumentária do MHN, a constituição do acervo de indumentária dentro do MHN se deu desde os primeiros anos de sua fundação, sendo a maior parte de origem militar, como fardas, dragonas, quepes, chapéus, faixas, etc. Em 1928, o Museu recebeu as librés dos cocheiros dos carros Daumont e Vitória, que haviam servido à Presidência da República. Na década de [19]30, a instituição recebeu dois vestidos de estilo Império, datados de 1825, um que pertenceu à Viscondessa de Monserrat, e outro, para baile, da Baronesa de Loreto. Atualmente, além da coleção Sofia Jobim, o acervo é composto por trajes civis e militares e uma importante coleção de trajes infantis” (Louza; Malta, 2016, p. 215).

Sobre a integração dos itens é importante considerarmos a diversificada origem dos artefatos que compõem seu acervo, desde sua fundação recebeu significativas contribuições, muitas delas provenientes de doações. Essa prática de doação não é uma novidade, como atestam registros históricos, conforme a citação:

“Muitos artefatos foram adquiridos por doação de particulares e, sobretudo, de instituições públicas e privadas, em diferentes épocas. Para a sua constituição em 1922 o Museu contou com a transferência do patrimônio até então sob a guarda do museu do Arquivo Nacional e do gabinete de numismática da Biblioteca Nacional. Examinando-se a ‘Estatística dos objetos do Museu por procedência’, de 1924, vemos que apenas do Arquivo Nacional foram encaminhá-los trezentos itens” (Bittencourt; Fernandes; Tostes, 1995, p. 69 *apud* Rainho, 2023, p. 90).

Ao longo dos anos, o MHN expandiu significativamente seu acervo, tornando-se uma das principais instituições dedicadas à preservação do patrimônio histórico e cultural do país. Além de sua função museológica, ele também exerce um papel importante na promoção da educação. O museu oferece programas educacionais para o público em geral, incluindo visitas guiadas, palestras, cursos e atividades interativas. Além disso, suas instalações abrigam uma biblioteca especializada e um centro de pesquisa que apoia estudiosos e pesquisadores em seus estudos sobre a história do Brasil.

No decorrer da história do MHN, um segundo momento significativo foi marcado pela incorporação da Coleção Sophia Jobim, em 1968 (Rainho, 2023, p. 92). Esta coleção se destacou por representar um grande investimento no colecionismo de itens de indumentária, área de interesse profissional da doadora. A doação efetuada por Sophia também se diferenciou de um padrão comum associado ao período de Gustavo Barroso, não se restringindo à lembrança de eventos históricos nacionais ou a símbolos patrióticos. Mesmo assim, essa contribuição manteve a ênfase atribuída pela instituição à origem das peças e à história dos doadores, a maioria dos quais pertencentes às elites do país, grupo ao qual Sophia pertencia.

Isso é evidenciado pelo fato de que a coleção Sophia Jobim foi inventariada em sua própria residência, seguindo orientações encontradas em sua biblioteca pessoal (Rainho, 2023). Essa abordagem ressaltou a influência desses doadores na configuração das coleções do Museu, mesmo quando suas contribuições representaram uma mudança em relação aos padrões estabelecidos anteriormente.

O MHN desempenhou um importante papel no campo da Museologia ao sediar, até o ano de 1978, um curso interno dedicado à disciplina. Essa iniciativa representou um marco significativo no desenvolvimento da formação de profissionais voltados para a preservação e gestão do patrimônio cultural brasileiro. Ao oferecer esse curso, o MHN reforçou sua posição como uma instituição cultural de destaque e contribuiu para a disseminação do conhecimento museológico e para a formação de especialistas

qualificados nessa área.

Conforme Sá (2023), ao oferecer o curso de Museologia em uma universidade, como a UNIRIO, o ensino tornou-se mais abrangente e multidisciplinar, incorporando diversas áreas do conhecimento, como história, antropologia, arqueologia e conservação. Isso proporcionou aos alunos uma formação mais sólida e diversificada, preparando-os para enfrentar os desafios complexos do campo museológico contemporâneo, e inclusive no campo da museologia da moda conforme explica Sá (2023):

“A musealização é o primeiro e mais eficiente mecanismo de preservação e na medida em que as peças de indumentária são retiradas do mundo natural, adquirem estatuto de objeto de museu. Este processo equivale a todo um trabalho de preservação: o objeto recebe um número e passa a ter uma ‘existência’ musealizadas, na qual as estratégias de conservação preventiva garantirão sua materialidade e sua permanência no museu, ou seja, a conservação preventiva é o suporte principal que fundamenta o conceito de musealização. No caso específico dos acervos têxteis, pelas características de extrema sensibilidade e passível finitude, esta relação intrínseca é potencializada e torna-se vital à manutenção desta frágil materialidade” (Sá, 2023, p. 45).

Os museus proporcionam um ambiente único onde os estudantes podem ter acesso direto a artefatos, objetos históricos e exposições que abordam uma ampla gama de temas, desde história e ciência até arte e cultura. Esses espaços educativos permitem que os alunos saiam das salas de aula tradicionais e mergulhem em ambientes imersivos, onde podem estudar de forma prática e interativa conceitos e conteúdos aprendidos em sala de aula. Além disso, os museus incentivam o desenvolvimento do pensamento crítico, da curiosidade e da criatividade, estimulando os estudantes a fazerem perguntas, investigarem e descobrirem por si mesmos.

Para compreender a relevância da documentação e da organização das coleções, é pertinente mencionar o exemplo do Museu Histórico Nacional, conforme descrito por Rainho (2023):

“Atualmente mantém uma coleção impressionante de 258 mil itens, distribuídos em três grandes áreas: Reserva Técnica, Biblioteca e Arquivo Histórico. Essa referência ilustra a necessidade de um inventário detalhado e de um sistema de classificação eficaz para catalogar e localizar rapidamente cada item dentro de uma coleção tão vasta, a documentação de coleções exige rigor, e a construção e uso de um thesaurus são fundamentais para descrever as relações entre os objetos” (Rainho, 2023, p. 88).

Ao integrar os museus na educação, podemos oferecer aos alunos uma educação mais completa e contextualizada, que vai além dos livros didáticos e das aulas teóricas. Os museus desempenham um papel importante na preservação e divulgação do patrimônio cultural e histórico, permitindo que as gerações presentes e futuras tenham acesso ao legado cultural da humanidade. Conforme ressaltado por Rita Moraes de Andrade (2023):

“A presença de vozes plurais na educação – por meio das universidades e dos museus –, leva a uma mudança de desenho, de reflexão e de ação. Por sua vez, essas novas relações pedem uma prática docente, de pesquisa, de consumo, de presença no mundo, que contribuam mais efetivamente para harmonizar as diferenças, não no sentido de ocidentalizar ou homogeneizar, mas sim no de reconhecer e reconectar as nossas diferentes ancestralidades. Ailton Krenak (2020) expressa isso muito bem quando diz que o homem branco quando pisa na terra faz barulho porque pisa forte. Ele, mas também outras lideranças indígenas e afro-americanas, têm persistentemente nos alertado para a urgência de tomarmos consciência de que não existe um homem universal e que essa ideia às transformações tão necessárias” (Andrade, 2023, pp. 121-122).

Após a apresentação do Museu Histórico Nacional, direcionamos a atenção para a coleção Sophia Jobim, uma parte significativa do acervo do museu, para ir conduzindo nosso leitor para um dos itens, objeto principal dessa investigação. Esta coleção foi nomeada de Sophia Jobim, em homenagem à personalidade no campo da indumentária no Brasil, por sua representatividade e importância na história e cultura do vestuário. A coleção Sophia Jobim oferece uma variedade de artefatos, documentos históricos e obras de arte que abordam diversos aspectos da sociedade e da cultura do Brasil e do mundo, ao longo do tempo.

3.3 Coleção Sophia Jobim – CSJ, no MHN

A contribuição de Sophia Jobim para o campo da moda e da indumentária tem sido objeto de interesse e investigação em diversos trabalhos acadêmicos, ao longo desses mais de cem anos. Sua dedicação à preservação da história do vestuário e seu compromisso em reunir uma coleção abrangente de indumentárias, acessórios, publicações e documentos renderam-lhe reconhecimento tanto nacional, quanto internacionalmente. Essa notoriedade levou a um interesse significativo por parte dos acadêmicos na área do design têxtil, da história da moda e da arte, resultando em uma

extensa literatura que analisa vários aspectos da vida de Sophia e de seu trabalho. Suas observações detalhadas das peças individualmente, em sua coleção, até estudos mais amplos sobre o cenário da moda nas décadas que antecederam sua morte foram de muita importância para nosso conhecimento atual.

Os trabalhos acadêmicos sobre Sophia Jobim abordam uma variedade de temas, refletindo a complexidade e a riqueza de seu legado. Conforme Audebert e Sá (2016, p. 126) mencionam, “os estudos de coleções constituem parte importante das pesquisas em ciências humanas e sociais, em especial no campo da Museologia”. Além disso, esses estudos a destacam como uma figura pioneira no estudo da indumentária na América do Sul.

Conforme destacado novamente pelos mesmos autores acima mencionados, a ausência de filhos, muitas vezes, permite que os indivíduos direcionem sua energia e recursos para outras áreas de suas vidas. No caso de Sophia, essa possibilidade pode ter proporcionado a oportunidade de se dedicar inteiramente à realização de seu sonho de construir um museu. Sem as demandas da criação e cuidado com os filhos, Sophia pode ter tido mais liberdade para se envolver profundamente na pesquisa, na coleta de artefatos e na organização de exposições para o museu que tanto desejava. Sua dedicação e foco para a construção do museu podem ter sido impulsionados pela falta de responsabilidades parentais, permitindo-lhe concentrar-se totalmente em sua paixão e visão para preservar a história e a cultura para as futuras gerações, além de seu interesse nato pelo tema. Essa ausência de filhos pode ter sido uma bênção disfarçada, capacitando Sophia a deixar um legado duradouro por meio do museu que ela criou. Em harmonia com os argumentos dos autores, Ângela Luz (2016) reafirma que:

“A falta de filhos, tantas vezes lamentada por Sofia, lhe propiciava uma agenda aberta para seus interesses profissionais, com a liberdade necessária para se lançar em novas frentes. Casada com o engenheiro Waldemar Magno de Carvalho, responsável pela compra de equipamentos e até mesmo de locomotivas para a Central do Brasil, possuía uma estabilidade econômica que lhe permitia a imersão neste mundo de pesquisa, criação, moda e história. Sofia e Waldemar foram casados durante quarenta anos. Ele faleceu em 1967 e ela no ano seguinte (Luz, 2016, p. 47).

Oliveira e Mautoni (2020) relatam que após o falecimento de Sophia, em julho de 1968, seu irmão Danton Jobim, honrou uma promessa ao fazer a doação de toda a coleção de Sophia ao Museu Histórico Nacional. Atualmente, essa coleção está integrada ao acervo do museu, e segundo a descrição dos autores, a CSJ é dividida em três partes

correspondentes aos setores de mesmo nome na instituição: arquivo histórico, biblioteca e reserva técnica. O arquivo histórico abriga documentos, fotos, correspondências, ingressos, menus, entre outros materiais. A biblioteca contém livros, folhetos e periódicos. Por fim, “a reserva técnica é responsável por objetos artísticos, joias, calçados, acessórios e peças de indumentária, proporcionando um rico panorama da coleção e do legado de Sophia Jobim no Museu Histórico Nacional” (Oliveira; Mautoni, 2020, p. 54).

Portanto, a CSJ, no MHN constitui-se de uma diversificada seleção de peças, documentos e informações provenientes de diferentes fontes e origens. As peças foram adquiridas ao longo da vida de Sophia Jobim, tanto por meio de suas próprias pesquisas e aquisições, quanto por doações de particulares e instituições públicas e privadas. Entre as fontes de origem das peças estão instituições e diversas coleções particulares, ressaltadas pelo Prof. Madson Oliveira (2021), no seguinte trecho:

“A coleção que pertenceu a Simoens da Silva foi uma importante entrada de peças para o ‘museu de Sophia’, adquirida num leilão no qual ela arrematou itens para integrar o futuro MIH. Em visita ao MHN, descobrimos um envelope pardo com fichas amareladas, com a seguinte frase escrita pelo lado de fora” (OLIVEIRA, 2021, p. 93).

É na reserva técnica que a CSJ fica salvaguardada e após uma revisão e novos registros fotográficos, Madson Oliveira e Jeane Mautoni (2023, pp. 115-116), sintetizaram o quantitativo de 690 objetos, divididos em 28 grupos abaixo discriminados na Tabela 001.

CLASSIFICAÇÃO	QUANTIDADE
Acessórios de Indumentária	063
Acessórios de transporte terrestre	008
Acessório de Interiores	006
Amostras – fragmentos	007
Arma	006
Artigo de viagem – campanha	001
Artigo de tabagismo	002
Artigo de toalete	001
Embalagem	002
Equipamento artista – artesão	003
Equipamento comunicação – escrita	001
Escultura	005
Insígnia	002
Instrumento de sopro	001
Instrumento musical	006
Munição e acessório	001

Objeto de auxílio – conforto pessoal	029
Objeto de adorno	124
Objeto de devoção pessoal	002
Objeto de iluminação	001
Objeto de interiores	001
Peça de indumentária	360
Peça de mobiliário	001
Pintura	002
Ritual	002
Souvenir	040
Trabalho ou objeto de teatro	002
Utensílio de cozinha – mesa	011
TOTAL GERAL	690

Tabela 001 – Quadro sintético de tipologias da CSJ
Fonte – OLIVEIRA; MAUTONI (2023, pp. 115-116)

A partir da síntese apresentada acima, podemos perceber que o maior número quantitativamente de objetos é composto por peças de indumentária, perfazendo 360 objetos. Depois, são os objetos de adorno pessoal, listados em maior quantidade, num total de 124 peças. E, os acessórios de indumentária totalizam o quantitativo de 63 peças. Por essa tabela, percebemos o maior interesse de Sophia Jobim pelos itens de costumes, acessórios, adornos e vestuário.

Os dados e informações contidos na CSJ, permitiu a compilação de um vasto conjunto de informações sobre a história da moda, da cultura e da sociedade do Brasil e de diversos países, desde o final do século XIX até a década de 1960. Esses dados incluem registros detalhados sobre cada peça da coleção, sua origem, estilo, contexto histórico e social, entre outros aspectos relevantes. Conforme Ângela Âncora da Luz (2016), “ao todo são 5.923 documentos textuais e iconográficos, desenhos utilizados em suas aulas, álbuns de fotografias além de receitas de pratos típicos, que ela recolhia em suas viagens, doados pela família ao Museu Histórico Nacional” (Luz, 2016, p. 50).

Diversos pesquisadores dedicaram seus projetos ao acervo de Sophia Jobim, abordando momentos relevantes em suas análises. Destaca-se o trabalho pioneiro do professor Fausto Viana, iniciado em 2007, quando liderou as primeiras pesquisas acadêmicas sobre a CSJ, reconhecendo a importância de Sophia como fonte valiosa para investigações relacionadas à indumentária, estabeleceu um alicerce significativo para estudos posteriores Viana (2007). Ao conduzir sua pesquisa, o professor Fausto visitou o MHN, no Rio de Janeiro, onde teve acesso à coleção de trajes de Sophia Jobim. Durante essa incursão, no arquivo histórico da época, teve a oportunidade de pesquisar as

primeiras peças, conforme ele revela a seguir:

“Tive contato pela primeira vez com a coleção de aquarelas feitas por ela para ilustrar suas aulas na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Eu já tinha visto as referidas gravuras, mas nunca tinha, de fato, olhado para elas como documentos históricos. Foi uma sensação de deslumbramento ver todo aquele material na minha frente” (Viana, 2020, p. 23).

O encontro inaugural com o acervo marcou o início das pesquisas acadêmicas sobre o tema e serviu como catalisador para estudos subsequentes, revelando a riqueza histórica e cultural preservada nos itens cuidadosamente colecionados por Sophia Jobim. Ao adentrar no MHN e ter acesso à coleção reunida por ela, os pesquisadores na área de design de moda foram imersos em um universo de narrativas entrelaçadas nos tecidos e nas costuras de cada peça.

A partir desse momento, o estudo da indumentária ganhou uma nova dimensão, transcendendo o mero exame estilístico para se tornar uma exploração profunda da história e da identidade cultural. A CSJ, com sua diversidade de trajés e acessórios, testemunhou o desenvolvimento em diversos momentos e revelou os costumes sobre as relações sociais, as práticas religiosas, as identidades étnicas e os valores estéticos de diversas épocas e culturas. Assim, este acervo não se limitou a preservação de vestimentas antigas, mas também à compreensão profunda e holística da história humana por meio da indumentária.

Sendo mais detalhista conforme aponta Oliveira e Mautoni (2023), no arquivo histórico estão inúmeros itens que foram subdivididos em classes, de acordo com a classificação:

“Com relação à coleção Sophia Jobim, o Arquivo Histórico abriga uma grande quantidade de objetos genericamente denominados de documentos, contendo: a) Apontamentos manuscritos e datilografados (Agendas, Apostilas, Cartas, Censo / Certidões, Crônicas / *Curriculum*, Estudos, Materiais didáticos, Fichários, Gráficos, Listagens, Livros de assinaturas, Minutas / Ofícios, Poemas, Projetos de Lei / Leis, Receitas Culinárias); b) Textuais impressos (Cardápios, Cartões, Cartazes, Contas e Recibos, Convites, Diplomas, Guardanapos com anotações, Programas e Prospectos, Recortes de Jornais, Recortes de Revistas, Livros e Folhetos); c) Iconográficos (Cartões Postais, Fotografias, Aquarelas, Desenhos, Reproduções de arte – Gravuras, etc.), Moldes, Plástico (adesivo), Álbuns e Envelopes e outros (partituras e pastas)” (Oliveira; Mautoni, 2023, p. 109).

Estudar uma coleção tão grande impõe algumas dificuldades, principalmente pelo fato de ela estar dividida em três setores: arquivo histórico, biblioteca e reserva técnica, sendo que cada um desses setores no MHN tem seus horários (que funcionam sob agendamento), suas regras e particularidades. No entanto, aquilo que se apresentou como uma provocação também pode ser entendido como uma vantagem, uma vez que tudo está numa mesma instituição.

Talvez nosso maior desafio nessa pesquisa foi estarmos sempre atentos a manipular o grande acervo, para encontrar, em meio a tantas outras informações, a ligação entre os três setores e relacionar os documentos e fotos (arquivo histórico), às peças e os acessórios de indumentária (reserva técnica), com os livros, periódicos e folhetos (biblioteca). Nossa ideia com essa pesquisa de mestrado é reforçar a tarefa antes empreendida por outros pesquisadores, apresentando novas notas sobre alguns itens que passaram a integrar a CSJ, antes mesmo da inauguração do MIH e que, com a morte da colecionadora, passou a integrar o acervo do MHN, que ora pesquisamos.

Ao avançar com a pesquisa usando como estratégia “A biografia cultural das coisas” (Kopytoff, 2008), dialogando com “a biografia cultural de um vestido” (Andrade, 2008) e com a experiência descrita no catálogo do acervo que pertenceu à família Messel (Haye; Taylor; Thompsom, 2005) estamos também conhecendo mais sobre a coleção de Indumentária que pertenceu à Sophia, e, por conseguinte, sua derradeira ocupação: a de colecionadora.

Também estudamos a biografia de Sophia Jobim, analisando sua trajetória pessoal e profissional, compreendendo sua influência sobre o estudo da indumentária e de sua conexão com o foco de nossa pesquisa, em questões que dizem respeito à origem, procedência e o rumo dessa peça de vestuário. Assim, vamos mapeando as variadas ocupações e momentos de deslocamentos que Sophia Jobim fez, ao longo do tempo, a fim de localizar temporalmente, quando os eventos se deram. Essa estratégia de pesquisa é semelhante ao que a equipe da Profa. Margareth Pereira realizou ao destrinchar um intrincado inventário a respeito dos feitos de Grandjean de Montigny (1776-1860) e que teve como fundamento o estudo genealógico e a cronologia como método¹¹. Assim, estudar a CSJ é também mapear a biografia de Sophia Jobim, de acordo com Madson

¹¹ Para ter acesso ao estudo citado, ver: SANTOS, Ana Maria Pessoa dos; SANTOS, Ana Lúcia Vieira dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEIXOTO, Priscilla. “Gosto Neoclássico, Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850): inventário e questões de método”. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2017.

Oliveira (2016):

“Sophia Jobim foi a primeira professora de Indumentária, quando da criação do Curso de Arte Decorativa, no final dos anos 1940, na então Escola Nacional de Belas Artes (Universidade do Brasil). Porém, ela desenvolveu outras atividades de destaque, sempre se relacionando de perto com a arte, o vestuário e o ensino” (Oliveira, 2016, p.155).

O acervo representa uma coleção pessoal, além disso, proporciona uma visão privilegiada para a pesquisa em moda e indumentária, traçando uma narrativa curiosa da história da moda, da cultura e da sociedade brasileira, desde o final do século XIX até a década de 1960, segundo a perspectiva apresentada por Audebert e Sá (2016):

“O que hoje se designa por Coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho no Museu Histórico Nacional é um amplo conjunto composto por documentos, discursos e palestras, anotações de aula e estudos, desenhos de figurinos e trajes que exemplificam a evolução da indumentária, objetos pessoais, fotografias, correspondências, material bibliográfico diverso (livros e periódicos), reportagens de jornais e as peças de indumentária e trajes típicos. Desta heterogeneidade resultou o seu conseqüente desmembramento para fins de acondicionamento e pesquisa no Museu, de modo que os itens se encontram alocados no Arquivo, Biblioteca e Reserva Técnica da instituição” (Audebert; Sá, 2016, p. 126).

Na reserva técnica (MHN), no que tange ao acervo de indumentária e acessórios, há uma considerável diversidade, abrangendo uma vasta gama de estilos e tipologias, desde roupas de alta costura até trajes populares, uniformes militares, roupas de trabalho, lingerie e acessórios. Essa amplitude permitiu observar uma miríade de aspectos da moda e da indumentária, como a progresso dos estilos, as mudanças nos costumes e as influências culturais, que funcionaram e ainda funcionam como um verdadeiro laboratório para pesquisas em diversas áreas, incluindo história da moda, estudos culturais, sociologia da moda, técnicas de confecção, restauro e conservação têxtil. Suas peças proporcionam uma oportunidade única de examinar a interseção entre moda e sociedade, oferecendo a percepção sobre identidade, classe social, gênero e valores culturais.

Diversos estudos acadêmicos utilizaram as peças da CSJ como fonte de pesquisa, resultando em dissertações, teses, exposições e publicações que contribuíram para o conhecimento da história da moda. No entanto, o acervo enfrentou desafios, como a necessidade de um espaço adequado para sua preservação e a formação de profissionais especializados em pesquisa, em moda e indumentária. Superados esses obstáculos teve o

potencial de se tornar um centro de referência para pesquisadores na área do design da história da moda e da indumentária, enriquecendo nosso entendimento da cultura material e contribuindo para o desenvolvimento dessa área de conhecimento no Brasil e além.

Dessa forma, esta pesquisa amplia nosso entendimento da história do design de têxtil e da museologia da moda, contribuindo para o avanço do conhecimento acadêmico, ao mesmo tempo em que presta uma homenagem à memória de Sophia Jobim.

Ainda em vida, Sophia Jobim participou de momentos importantes para o segmento do vestuário, por meio de seu conhecimento em indumentária histórica e, só para citar um desses momentos, resgatamos a participação dela como convidada de honra para mostrar parte de seu acervo e proferir conferência, junto à I FENIT – Feira Nacional da Indústria Têxtil, no Pavilhão Internacional do Parque Ibirapuera, em São Paulo, em 19 de novembro de 1958. Na ocasião ela discursou a respeito de seus estudos e peças de indumentária que havia transportado do Rio de Janeiro para São Paulo, dizendo:

“O copioso material didático, que eu consegui reunir através de longos anos para as minhas aulas na Universidade, possuem exemplares de um valor inestimável, aos olhos do especialista. Algumas destas peças já há muito não existem no seu país de origem. Outras são raridades de um grande valor sentimental para nós, porque brilharam nos românticos salões do nosso Império. Aí está, por exemplo, um famoso vestido da Baronesa de Estrela, que dançou no último baile da Ilha Fiscal, poucos dias antes da proclamação da nossa República” (Arquivo Histórico – MHN / SMdp11 *apud* Oliveira; Oliveira, 2023, p. 82).

Como este exemplo, mostramos como Sophia Jobim era vista por seus pares, a partir da posição que ocupava, junto à pesquisa em termos de indumentária histórica e devido a importância de sua coleção que, mesmo antes da inauguração oficial do MIH, já dava a ver como tinha se tornado referência no assunto, tendo em vista que a I FENIT aconteceu dois anos antes.

Quando combinadas, abrangência e diversidade enriquecem nossa compreensão do mundo ao nosso redor, e promovem o diálogo interdisciplinar com a inovação e o progresso em todas as áreas do conhecimento. Outro bom exemplo na CSJ é o conjunto de bonecos etnográficos, que sugerem um interesse em representações culturais e étnicas, possibilitando um estudo detalhado das vestimentas e costumes de diferentes grupos ao redor do globo e de diversas regiões e períodos históricos. É evidente que Sophia possuía uma perspicácia singular para selecionar e reunir uma ampla gama de objetos relacionados à moda, cultura e identidade. Seja por meio de suas viagens ou recebendo

presentes, ela enriqueceu sua “reserva técnica” com uma variedade impressionante de itens, cada um contando sua própria história e contribuindo para um entendimento mais profundo da diversidade cultural do mundo.

Só para termos uma ideia do esforço empreendido por Sophia na constituição de seu acervo, transcrevemos uma citação de Fausto Viana (2016):

“A parte da extensa biblioteca de Sophia Jobim sobre assuntos de indumentária é de fato expressiva e fica evidente o nível do investimento financeiro feito pela professora na aquisição de tais bens. As publicações estrangeiras adquiridas por ela vão de obras do século XIX ao material mais recente lançado então em Paris, Londres ou Nova York” (Viana, 2016, p. 142).

A notoriedade da Coleção Sophia Jobim levou a um interesse significativo por parte dos acadêmicos, resultando em uma extensa literatura que analisa vários aspectos de sua vida e trabalho, desde observações detalhadas das peças individuais em sua coleção até estudos mais amplos sobre o cenário da moda.

O MHN sediou diversas exposições que utilizaram as coleções de indumentária itinerantes. Conforme destacado pelos autores Louza e Malta (2016), a primeira exposição dedicada à CSJ foi intitulada de “Indumentária – arte e documento” (Figura 17.)



Figura 17 – Catálogo da Exposição “Indumentária – arte e documento”. 14/08/1970. Fonte – Arquivo Institucional/MHN.

Inaugurada em 14 de agosto de 1970, ou seja, dois anos após a transferência do acervo de Sophia para o MHN. Os autores informam que: “A cerimônia de abertura contou com a presença de Clóvis Bornay, museólogo e conservador do Museu Histórico Nacional (MHN), juntamente com a equipe de funcionários do museu” (Louza; Malta, 2016, p. 216). A organização da exposição, conforme o esquema encontrado na biblioteca do MHN, dividiu a mostra em três setores distintos. Essa contextualização proporcionou uma compreensão mais abrangente da importância histórica e cultural da CSJ, assim como do empenho e colaboração de diversos profissionais envolvidos na sua apresentação ao público.

A exposição intitulada “Indumentária – Arte e Documento” provavelmente recebeu esse nome com o propósito de destacar a dualidade presente nas peças de vestuário: sua função como arte, refletindo tendências estéticas e expressões criativas, e como documento histórico, registrando aspectos culturais, sociais e políticos de uma determinada época. Ao combinar o termo “indumentária”, que remete à vestimenta em seu contexto mais amplo e histórico, com “arte e documento”, a exposição sugere uma abordagem que busca não apenas apreciar a estética das peças, mas também interpretar seu significado cultural e histórico. Dessa forma, o título da exposição sugere uma exploração multifacetada das roupas, reconhecendo sua importância como artefatos que podem tanto inspirar admiração estética quanto oferecer insights sobre o passado.

Ainda com base em Louza e Malta (2016), “a segunda exposição dedicada à CSJ ocorreu em 9 de dezembro de 1982, às 13 horas e foi intitulada História do Vestuário” (Figura 18).



Figura 18 – Catálogo da Exposição “História do Vestuário – 1982/1983. Capa e apresentação
Fonte – Arquivo Institucional/MHN.

Esta exposição temporária destacou trajes dos séculos XIX e XX, oferecendo uma visão abrangente do desenvolvimento da moda ao longo do tempo (Louza; Malta, 2016, p. 218). Além das peças do acervo de Sophia Jobim, a mostra também incluiu indumentárias de outros doadores. Adicionalmente, foram expostas a coleção de bonecos em miniatura de Sophia Jobim, bem como seus livros sobre indumentária

Para entendermos melhor os motivadores dessa segunda exposição, resolvemos transcrever a APRESENTAÇÃO, escrita no folder desenvolvido e doado aos participantes da Mostra, quando de sua inauguração:

“Através desta exposição o Museu Histórico Nacional objetiva, mais uma vez, a dinamização de suas atividades e a devolução de informações culturais a partir do seu próprio acervo.

Para este evento foi escolhido um tema específico, mas de abrangência universal ‘História do Vestuário’, oferecendo oportunidade para apresentação de peças de indumentária e seus acessórios além de numeroso e importante material bibliográfico da Biblioteca Geral do MHN, numa demonstração de que vai longe o tempo em que as bibliotecas eram consideradas apenas preservadoras da cultura como meras depositárias de material bibliográfico, de acesso frequentemente difícil.

Esta mostra procura atender de maneira particular aos estudantes e historiadores, contribuindo para a definição de bases para pesquisas, através do registro de farta bibliografia especializada atinente ao

assunto.

Nesta oportunidade, o MHN presta reverente homenagem à memória de D. Sophia Jobim Magno de Carvalho, doadora do acervo ora exposto, sem) o qual não teria sido possível a organização desta mostra.

Da palestra que esta ilustre estudiosa proferiu na Escola Nacional de Belas Artes, em 1960 – sob o tema O que é a indumentária Histórica, transcrevem-se alguns trechos neste catálogo, os quais testemunham ser a moda sempre inspirada em qualquer movimento espiritual, político, literário ou artístico de uma determinada época.

E é por isto que, aqui, nesta exposição, estão convivendo trajes típicos de diferentes povos e regiões “Abrigando, distinguindo, defendendo fisiologicamente o Homem, diferenciando-o, decorando-o, corrigindo-o e melhorando-o anatomicamente, a Roupas não é um simples envoltório, que protege, enfeita, disfarça ou colore o corpo humano, como pode parecer ao leigo, à primeira vista.

O traje é um documento complexo, porque é material e espiritual ao mesmo tempo e por isso mesmo Balzac assinalou: ‘O historiador que pesquisar os trajes de um povo, fará a sua história mais nacionalmente verdadeira’. Gerardo Britto Raposo da Câmara (Diretor na época Museu Histórico Nacional) (SM - 163 - Folheto - História do Vestuário - [Rio de Janeiro] - Museu Histórico Nacional - 1982-1983).

A Coleção Sophia Jobim impactou nas práticas do Museu Histórico Nacional e promoveu um lento movimento de apropriação que ainda hoje se percebe. A entrada da CSJ para o MHN trouxe uma série de suscitações museológicas para a instituição, em termos de: documentação, preservação, pesquisa, comunicação. O fato de ser uma coleção formada por uma mulher indica que esta coleção introduz um outro grande desafio do ponto de vista ético: ela torna visível as relações de gênero existentes no contexto dos museus. Isso faz parte do processo, e este trabalho colabora para tornar essa questão evidente (Oliveira, 2018, p. 240).

Ana Audebert Oliveira (2018) ressalta que “No início dos anos 1990 diversos artigos colocaram o acervo Sophia Jobim em evidência ou citaram a Coleção, em um movimento que ora privilegiou aspectos gerais, ora colocou o foco na colecionadora” (Oliveira, 2018, p. 240). Conforme autora, em um segundo momento, a partir dos anos 2000, a memória de Sophia se diluiu no discurso expositivo mais amplo do acervo do MHN e as peças de sua coleção passaram a ser utilizadas de forma mais temática e não associada à memória da colecionadora.

Durante o período de seis meses, entre outubro de 2002 e abril de 2003, o Museu Histórico Nacional foi palco da exposição “E por falar em moda...”. A exposição destacou-se por sua extensa programação, que incluiu uma variedade de eventos, palestras, seminários e apresentações, conforme detalhado na Figura 19.

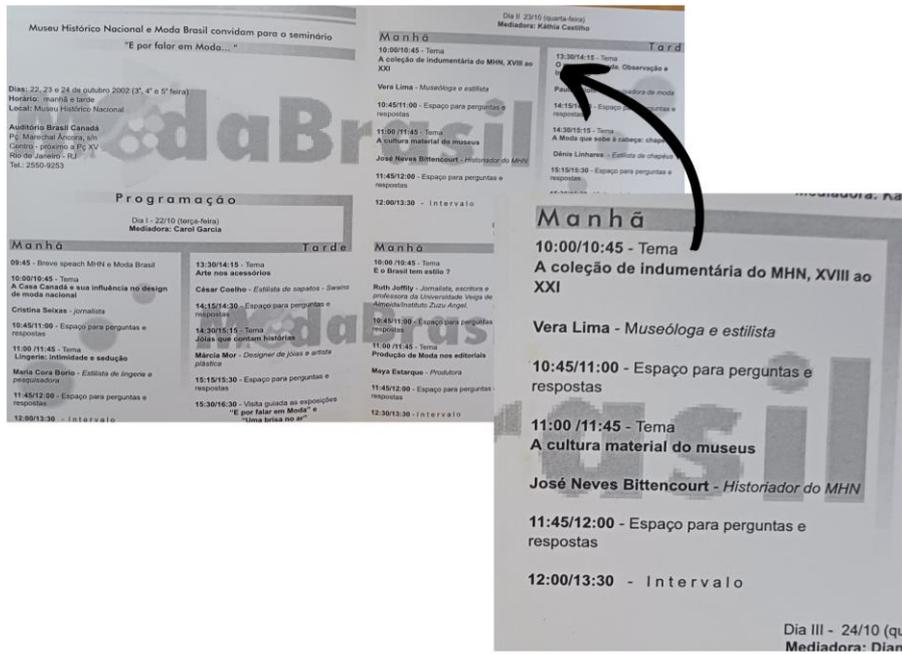


Figura 19 – Panfleto da exposição “E por falar em moda...”, 2002/2003.
 Fonte – Arquivo Institucional/MHN.

Esta foi uma iniciativa que coincidiu com as comemorações do 80º aniversário do MHN, que montou duas exposições em paralelo: “E por falar em moda...” e “Uma brisa no ar”, ambas com elementos do acervo do MHN, referentes aos usos e costumes, incluindo indumentária, acessórios e moda (Figura 20).



Figura 20 – Panfletos das exposições “E por falar em moda...” e “Uma brisa no ar” sobre os leques do MHN – 2002/2003 e imagem sobre os 80 anos do MHN.
 Fonte – Arquivo Institucional/MHN.

Nessas exposições (e em outras que ocorreram ao longo dos anos), os visitantes tiveram o privilégio de apreciar coleção de peças de vestuário e acessórios, abarcando a coleção de leques do acervo do MHN, incluindo algumas peças da CSJ. Mas, o mais importante desse registo específico, é que localizamos uma fotografia da sala expositiva da mostra “E por falar em moda...” e identificamos o objeto de nosso estudo, nessa pesquisa de mestrado: o mantelete da baronesa (Figura 21). Ao que tudo indica, essa foi a última vez que essa peça histórica foi exposta.



Figura 21 – Folheto de seminário durante a exposição “E por falar em Moda...”, em 2002/2003 e a imagem do mantelete sinhá-moça.
Fonte – Arquivo Histórico/MHN. Rio de Janeiro

Sobre o mantelete da baronesa, dedicamos o próximo capítulo para mostrar nossas descobertas, que é o foco principal de nossa pesquisa.

4. O MANTELETE DA BARONESA

O capítulo quatro deste trabalho concentra-se na análise daquilo que denominamos de **O MANTELETE DA BARONESA**, uma peça de vestuário que pertenceu à Amélia Eugênia Drummond Soares Ribeiro (1851-1940), depois conhecida como Baronesa de Inoã. A investigação em torno deste item nos transporta para o século XIX, especialmente no período da *Belle Époque*, que abrangeu as décadas entre 1870 e 1910, tempo vivido pela Baronesa. Esse momento histórico ficou marcado por uma atmosfera de elegância e sofisticação. Este contexto reflete as tendências da moda e a dinâmica da sociedade no final do século XIX e início do século XX.

Este capítulo permite compreender a história e o contexto da peça de vestuário em análise, colaborando com a pesquisa ao inseri-la em um vasto cenário, relacionando-a com as influências da moda, da arte, da comunicação, do urbanismo e da cultura de gênero na sociedade brasileira, da segunda metade do século XIX.

No subcapítulo, A Baronesa de Inoã e o mantelete sinhá-moça, apresentamos quem foi Amélia Eugênia Drummond Soares Ribeiro e qual o papel dela na história desse mantelete, destacando como essa roupa entrelaçou-se com sua vida e a influência da moda.

Chamamos a atenção para o termo atribuído ao objeto de nosso estudo, após sua doação para o acervo de Sophia Jobim como: “sinhá-moça”. Especulamos, nessa parte do trabalho, o significado por trás desse termo e como esse nome se relacionava com a história da peça.

Nessa análise, buscamos a compreensão dos detalhes técnicos que o cercaram. Investigamos o design deste traje, explorando a modelagem utilizada em sua confecção e examinando como as formas se adaptaram ao corpo e conseqüentemente refletiram as tendências, em termos de moda da época. Além disso, investigamos a matéria-prima que o compõe, os aviamentos que o adornam, suas cores, o minucioso trabalho de bordado, assim como suas franjas que se entrelaçaram com a história e a cultura da *Belle Époque* e, com a vida da Baronesa de Inoã e da coleção de Sophia Jobim, posteriormente.

Cada detalhe que examinamos contribuiu para uma visão mais esclarecedora da história e da cultura material que envolveu essa vestimenta e como resultou para a aparência final dessa peça do vestuário oitocentista.

É importante ressaltar que, em um determinado ponto de nossa pesquisa, o traje inicialmente foi chamado de “casaco” e por meio dessa pesquisa passou a ser referido

como “mantelete” e essa transição se deu à medida que fomos avançando na análise do objeto de pesquisa, ao consultar revistas e livros dando conta de trajes da época, cotejando com outras peças semelhantes usadas na *Belle Époque*, considerando as formas e o design que o distinguem. Trata-se de um ajuste de nomenclatura, representando uma expansão em nossa compreensão da peça e de seu contexto histórico.

Dentre os autores, cujas obras colaboraram com esse capítulo da pesquisa, destacam-se Luís André do Prado e João Braga (2011), na obra “História da moda no Brasil: das influências às autorreferências”, que proporcionou uma visão abrangente do desenvolvimento da moda no Brasil. Integramos a contribuição de Elizabeth Wilson (1985), autora de “Enfeitada de sonhos: arte e comunicação”, que elucidou nossa percepção da moda como um significativo meio estético para a expressão de ideias. Maria do Carmo Teixeira Rainho (2002), autora de “A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções, Rio de Janeiro Século XIX”, ofereceu uma análise esclarecedora da relação entre moda e urbanismo no período oitocentista no Brasil. Também consideramos a pesquisa de Joana Monteleone (2022), autora de “O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)”, que se concentrou na questão do consumo e de gênero na corte brasileira, abrangendo também o período da *Belle Époque* no Brasil.

Na Figura 22, observamos uma foto da peça, atualmente, na reserva técnica do MHN.



Figura 22 – Mantelete sinhá-moça.
Fonte – Patrícia Della Torre.

A roupa em questão, denominada mantelete “sinhá-moça”, é parte integrante da CSJ e suscita uma série de questionamentos no contexto da nossa pesquisa de mestrado. Entre elas, a coincidência em ter sido nomeada pelo título do filme no qual Sophia Jobim trabalhou, desempenhando o papel de figurinista e que estreou nas telas de cinema, em 1953. No entanto, a conexão entre o nome da peça e o filme é um enigma a ser ainda desvendado, pois os relatórios e documentos sobre a vestimenta estão com data posterior ao lançamento do filme. De qualquer forma, temos indícios de que antes do filme Sophia já imaginava ter um museu (anos antes da inauguração oficial) e, portanto, já poderia ter a peça em seu acervo, conforme aponta Madson Oliveira (2021) na citação a seguir, que grifamos a respeito do “início do museu”:

“A matéria noticiando a visita de Vivien Leigh ao ‘museu de Sophia’ revela bastante sobre a colecionadora, pelos seguintes destaques: a) ela se orgulhava de ter um raro ‘manto de Imperador chinês’, sem réplicas em outro museu; b) a grande maioria dos itens do museu, tinham sido devidamente arquivados e catalogados por ela própria, sendo adquiridos em viagens pelo mundo; e, principalmente, c) ela explicava a **data de início do ‘seu museu’**, pois aquelas eram as peças que **‘há dez anos vem sendo colecionadas’**. Ou seja, temos cada vez mais indícios de que o projeto de se tornar colecionadora estava avançando e que o MIH começou a ser colocado em prática em 1952 (mesmo ano do recorte de jornal com informação sobre MUSEU DE MODA PARA PESQUISA, de Londres) e ratificado em 1962, quando da visita de Vivien Leigh e a publicação dessa matéria com informação sobre início da coleção de indumentária” (Oliveira, 2021, p. 93, grifos nossos).

Apesar de existirem alguns estudos concluídos a respeito de Sophia Jobim, há ainda bastante material a ser investigado e muitos temas foram pouco explorados, uma vez que as pesquisas na CSJ continuam em andamento.

Em virtude dessa peça que estudamos fazer parte de uma coleção museológica de indumentária que integra a CSJ, e atualmente sob a guarda do MHN, decidimos consultar as recomendações do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – ICOM, que nos oferece a seguinte explicação sobre coleções em museologia:

“De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um

conjunto (relativamente) coerente e significativo” (ICOM, 2013, p. 32 *apud* Sant’Anna, 2020, p. 192).

Em nossa pesquisa, nos deparamos com um manuscrito intitulado de “Trajes imperiais brasileiros da coleção de Nenê Maia Monteiro”, de autoria de Sophia Jobim, relacionando as peças que compunham o acervo do Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH (Figura 23). Esse manuscrito que se encontra no Arquivo Histórico (MHN), ou seja, afastado da reserva técnica, onde a peça se encontra, mas foi fundamental para o pontapé inicial da investigação.

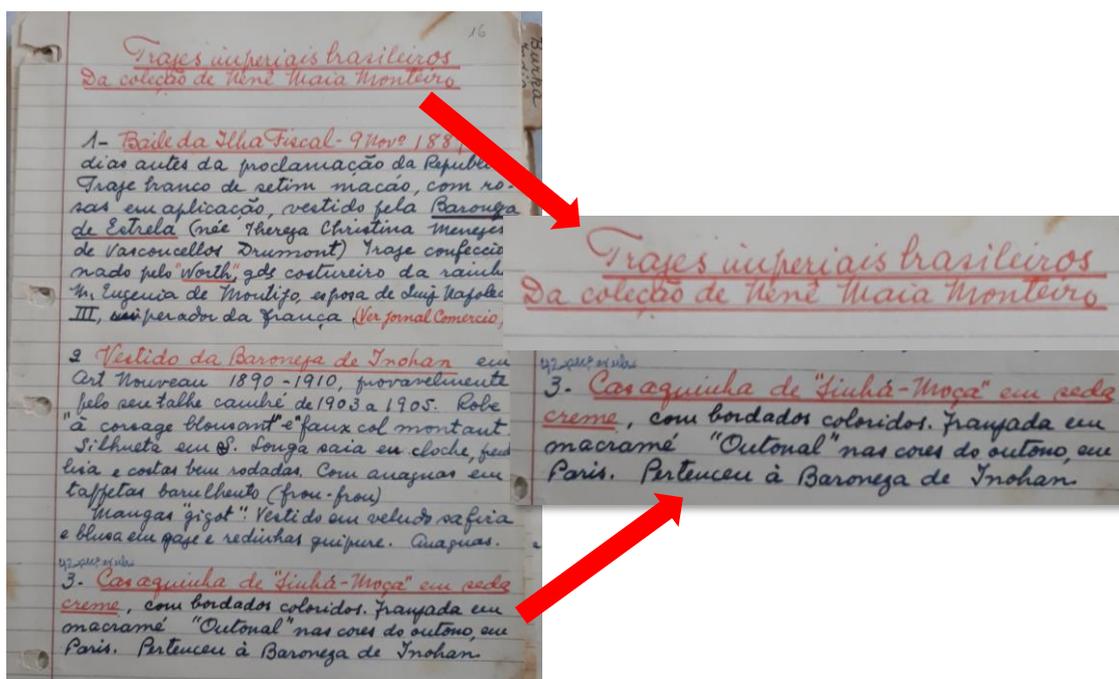


Figura 23 – Folha de caderno com informações sobre trajes imperiais da coleção Nenê Maia Monteiro e detalhes.

Fonte – Arquivo Histórico/MHN (SMet131).

Este documento foi localizado no Arquivo Histórico – MHN, durante visitas realizada pelo prof. Madson Oliveira, quando capturava imagens de outros documentos e está classificada como um documento da Série Estudos Etnográficos e recebeu o código SMet131, contendo inúmeras páginas de um caderno pautado, todo manuscrito (variando caneta azul e vermelha), referindo-se a várias peças de roupas e acessórios.

A lista completa das peças e sua procedência podem ser conferidas no artigo de Madson Oliveira (2021), no qual especifica ter seis páginas, constando vinte e dois itens detalhadamente descritos, inclusive com a procedência de algumas dessas peças. Dentre elas, o referido artigo identifica a peça em questão como “casaquinha de sinhá-moça”,

mostrado na Figura 23. Interessante notar que a roupa é descrita no gênero feminino e é atribuída à França, como sua nação de origem.

Conforme observado por Daniel Roche (2007), durante o século XVIII e início do século XIX, a França estabeleceu um sistema de ateliês e pequenas confecções de roupas prontas, o que explica em grande parte a origem predominante dessas roupas prontas a partir desse país. No entanto, temos conhecimento de a França ter se tornado o “berço” da moda, ainda no século XVII, durante o reinado de Luiz XIV.

É importante ressaltar, que a peça analisada nesta pesquisa pertenceu originalmente à Baronesa de Inoham¹², mas, na Figura 23 havia outra informação importante que vamos detalhar melhor, mais a frente, pois aquele manuscrito dava conta de uma lista de “Trajes imperiais brasileiros, da coleção Nenê de Maia Monteiro”. O registro também nos apresenta informações têxteis importantes, revelando que a peça se trata de uma indumentária confeccionada em seda creme, adornada com bordados e franjas em macramê.

O descritivo da peça dá conta de um agasalho de outono, confeccionado em Paris, no final do século XIX e que pertenceu à baronesa de Inoã. Além disso, o documento menciona outras vestimentas que pertenceram à Amélia Eugênia (Baronesa de Inoã) e à irmã dela, Theresa Christina (Baronesa de Estrella), destacando-se entre elas um traje utilizado no derradeiro baile realizado na Ilha Fiscal, na véspera da Proclamação da República, em 1889, usado pela Baronesa de Estrella. Outra informação curiosa é que esses trajes listados, antes de passarem para Sophia, pertenceram à Nenê de Maia Monteiro e isso também é motivo de investigação que aprofundamos mais a frente.

Além desse documento, que se encontra no Arquivo Histórico do MHN, localizamos outros registros que nos dão pistas a respeito de sua procedência, uma vez que Sophia mantinha fichas museológicas, nas quais ela detalhava sobre seu acervo, com o timbre de “seu museu”, como sendo Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH.

Como escrevemos anteriormente, em 1968, uma grande parte do que compunha o MIH foi transferido para o MHN, por familiares de Sophia, após a morte dela (Oliveira, 2016). Isso é o que podemos observar na Figura 24, dividida em duas imagens: a) a ficha manuscrita do MIH e b) a ficha datilografada do MHN, a respeito da mesma vestimenta. Na Figura 24a, temos a oportunidade de examinar a ficha manuscrita originária do MIH,

¹² A grafia foi atualizada para Inoã, tendo se transformado num bairro de Maricá, atualmente.

na qual estão registradas informações sobre a peça. Conforme representado e já mensurado anteriormente, a roupa novamente foi atribuída à França, como sua nação de origem, mas aparece como “casaquinho”, no masculino. O registro também nos apresenta informações têxteis. Novamente, o descritivo da peça é traçado como um agasalho de outono, confeccionado em Paris, no final do século XIX. Além disso, na Figura 24b, podemos ler quase as mesmas informações da ficha anterior, mas datilografadas, com a data de entrada no MHN, em 08/10/1968.

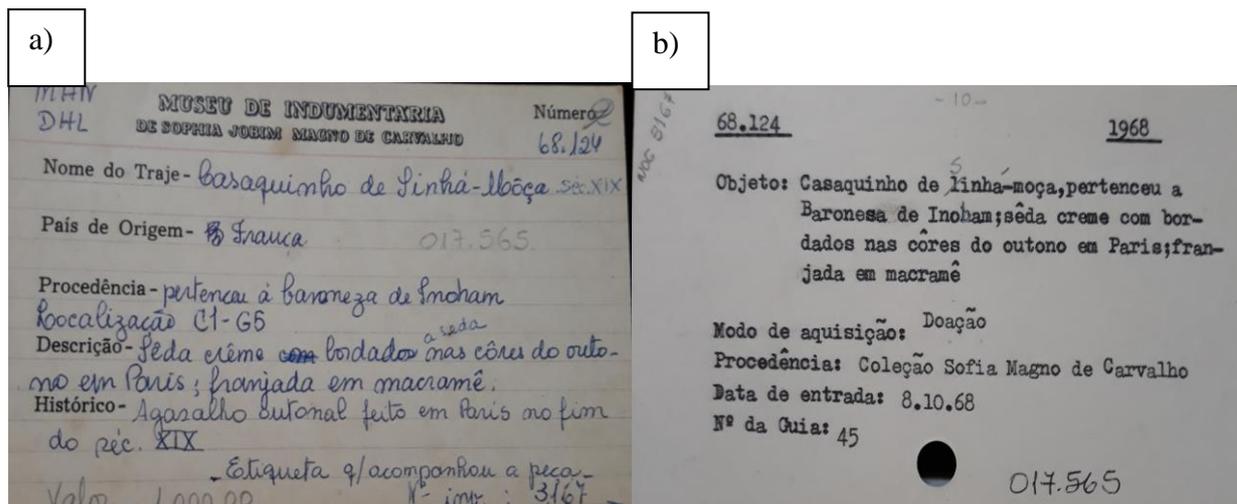


Figura 24 – Fichas antigas – a) ficha MIH; b) ficha MHN.
Fonte – Dossiê SM 17565/MHN.

Ao investigar a história por trás do mantelete que pertenceu à Amélia Eugênia Drummond Soares Ribeiro, adentramos no universo de uma mulher da elite do século XIX. No entanto, essa análise conecta-se com o contexto da época e as influências europeias presentes, principalmente na capital do Brasil, na segunda metade do século XIX. Esse contexto está em sintonia com a afirmação da seguinte citação, ressaltando que:

“Se Paris ditava a moda para o mundo, no Brasil, a capital federal, então sediada no Rio de Janeiro, irradiava valores para o resto da nação impondo novas modas e comportamentos e se tornando, de acordo com Gilberto Freyre, uma cidade ‘pan-brasileira’ que centralizava todos os eventos e valores mais caros do país” (Prado; Braga, 2011, p. 27).

Aquele foi um período marcado por crescimento e modernização e, assim, compreendemos a relação entre moda e sociedade. O vestuário se tornou uma narrativa da nação, capaz de contar histórias, representar identidades e capturar a essência de um período específico. Um dos fatores que explicam isso é a expressiva comunidade francesa

residente e investidora na cidade do Rio de Janeiro, como evidenciado na citação a seguir:

“O Rio de Janeiro havia finalmente se tornado francês, ou melhor, havia sido tomado por francesas, que controlavam não apenas o comércio de luxo, mas a confecção de roupas e acessórios para a elite. Os franceses prosperavam na cidade. No mesmo curto espaço de tempo descrito por Joaquim Manuel de Macedo, os franceses de fato tomaram conta do comércio de luxo da capital do império” (Monteleone, 2022, p. 11).

Ao explorarmos as entranhas desse traje, temos o entendimento de seu design e a conexão com figuras importantes, mas também honramos a memória e o legado de Sophia Jobim que com sua dedicação permitiu que o traje fosse conservado, que garantiu a perpetuação da história por trás da roupa, para as próximas gerações.

A citação a seguir demonstra a importância de Sophia Jobim e dos seus trajes musealizados:

“Desde 1968, o acervo que pertenceu à Sophia está sob a guarda do Museu Histórico Nacional – MHN, local em que ela frequentou (entre 1961 e 1963), quando esteve matriculada no Curso de Museus. Pela proximidade com o MHN e sendo conhecedora da importância histórica da instituição, tinha o desejo que sua coleção repousasse junto a outros tantos objetos que narram parte da história do Brasil e do mundo” (Oliveira; Mautoni, 2023, p. 109).

Os termos “casaquinha” e “casaquinho”, mostrados anteriormente (Figura 23 e Figura 24, respectivamente), foram inicialmente identificados como o nome da peça investigada. No entanto, ao examinarmos mais detalhadamente as características do artefato em relação ao contexto histórico e considerando o avanço da moda, encontramos peças semelhantes ao nosso objeto de estudo, denominadas de mantelete. Esse tipo de peça foi comumente usado na segunda metade do século XIX e François Boucher (2010) descreve alguns dos tipos a seguir:

“Os **manteletes**, já utilizados sob a Monarquia de Julho para as saídas vespertinas, dura até o final do Império, porém mais como roupa informal durante o dia. Em 1850, faz furor sob o nome de *pardessus*. De forma variada, curto, semi-justo ou muito justo, frequentemente enfeitado com um babado de renda de lã, novidade do momento, é difícil acompanhá-lo em suas extravagâncias” (Boucher, 2010, p. 365, grifo nosso).

O livro “Terminologia e catalogação do vestuário: percursos interdisciplinares”, organizado por Janine Pimentel e Maria Cristina Volpi (2023), traz um capítulo assinado

por Madson Oliveira e Jeane Mautoni (2023), fazendo menção ao “casaco sinhá-moça”, como sendo um conjunto composto por uma pelérine e um colete, frente única. No entanto, descobrimos que essas duas peças foram desmembradas numa restauração realizada em 2002 (causando essa aparente confusão), para diminuir a tração das costuras internas nos ombros, uma vez que o colete era preso à capa, naquela região superior. Ademais, durante nova intervenção realizada em 2022, a restauradora e museóloga Márcia Cerqueira afirmou que esse mantelete deveria ser entendido como uma peça dupla, mas única, em vez de duas como descrito no artigo de Madson Oliveira e Jeane Mautoni, fato que retificamos com nossa pesquisa.

Ao contextualizarmos o período histórico, a forma das peças e o cenário da época, passamos ao entendimento de que a designação mais precisa para esse traje é mesmo o de mantelete. Para corroborar com essa questão, consultamos alguns periódicos do século XIX, que davam notícias sobre a moda e encontramos a seguinte passagem:

“Que as mantas e os xales estão de novo inscritos na lista dos elegantes do *toilette* do bom tom, é fora de toda dúvida: os últimos **manteletes**, chamados manteletes-xales, já revelavam a proximidade dessa transição da moda, cuja necessidade fazia sentir-se há muito. Não obstante, as elegantes parisienses ainda trajam o mantelete-xale, mas o empregam somente em certos casos em que se casa bem a ocasião com o *toilette* acompanhado de tal adorno. O trajar grave requer um xale, e as mantas substituem o **mantelete**, uma vez que o vestido é afogado” (Jornal das Senhoras, 08/08/1852, p. 42, grifos nossos).

A partir dessa constatação, percebemos ser importante uma atualização terminológica junto ao MHN para proporcionar uma catalogação mais adequada ao contexto deste tipo de peça do vestuário histórico, contribuindo para uma compreensão mais precisa da moda em finais do século XIX. Nossa pesquisa desempenha o papel de também atualizar o registro histórico e a catalogação da cultura material dessa época.

O Comitê Internacional de Museus e Coleções de Vestuários (2014) tem uma lista com as principais peças de vestuário feminino, masculino e infantil, elaborado em inglês, francês, alemão e espanhol e mais recentemente, uma primeira proposta em português de adequação dos termos quadrilíngue foi elaborado por uma equipe multidisciplinar. Portanto, o ICOM, em seu “*Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume, Women’s Garment: Outerwear*” (collectionstrust.org.uk), define esse tipo de peça do vestuário como sendo “abrigo com mangas compridas, geralmente com abertura na parte frontal. Seu comprimento pode chegar a qualquer altura entre os quadris e os pés”. Em inglês, a peça está classificada como “*Mantle*” ou mesmo “*Mantle Dolmen*”. Mas, numa

versão preliminar e recém-lançada entre um grupo de pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, esse tipo de peça recebeu o nome de “Mantelete”, conforme Figura 25, demonstra numa representação simplificada, a respeito desse tipo de peça.

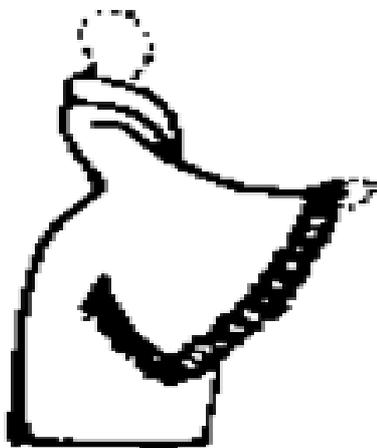


Figura 25 – Mantelete.
Fonte – ICOM.

Na discussão sobre trajes para passeio, Laver (2011) menciona essas peças que possuem a mesma modelagem que o mantelete da seguinte maneira:

“Os trajes para passeio eram mantos capas e pelerines, sendo os dois primeiros termos mais ou menos intercambiáveis. A pelerine, entretanto, era sempre mais curta, justa nos ombros e chegando até a cintura. (...). No final do século XIX iniciou-se uma alteração marcante na linha geral das roupas femininas, que pode ser resumida como uma transição. Muitas mulheres adotaram um colete de estilo masculino e até um vestido casaco” (Laver, 2011, p. 209).

O mantelete, como categoria específica de indumentária, é delimitado por suas características particulares, como tamanho, forma, ornamentação e função. Originalmente usado como uma cobertura leve e decorativa para os ombros e parte superior do corpo, transformou-se em diferentes estilos, ao longo dos anos, refletindo as tendências e normas estéticas da época, conforme Figura 25.

Encontramos essa descrição referente à segunda metade do século XIX, “As cinturas eram finas e o corpete justo; mas ao ar livre era costumeiro usar um xale ou **mantelete** fazendo com que a aparência geral da mulher a de um triângulo com base larga, sendo o efeito aumentado pelo pequeno chapéu” (Laver, 2011, p. 188, grifo nosso).

Ao pesquisar em periódicos na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, identificamos a revista “A Estação – Jornal Ilustrado para a família” (Figura 26), que circulou no Brasil, entre os anos de 1879 e 1904.



Figura 26 – Capa da primeira revista A Estação, 15/02/1879.
Fonte – Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

“A Estação” era uma das revistas de *Lipperheide*, empresa de publicações alemã que tinha colaborações com várias editoras, em diversos países da Europa e das Américas. A revista foi publicada pela primeira vez em 1879, pela editora brasileira *Lombaerts*. A versão brasileira tinha como objetivo ensinar as donas de casa como criar roupas para suas famílias, além de bordar e decorar suas casas com elegância e economia. Seu público-alvo era principalmente composto de mulheres casadas, pertencentes à classe comercial em ascensão e às jovens, que buscavam um casamento acima de seu nível social. Porém, como explica Crestani (2008), a editora se preocupou em oferecer a revista para toda família, já que a correspondente brasileira era dividida em duas partes: “Jornal de Modas”, que ocupava as oito primeiras páginas da revista e privilegiava os gostos das mulheres pertencentes à classe mais alta da sociedade brasileira, trazendo a cultura e a moda francesa como referencial para as leitoras do sexo feminino, mas também tinha a “Parte Literária”, destinada à toda a família.

A pesquisa realizada nesse periódico revelou um número significativo de imagens, incluindo desenhos e modelagens de manteletes variados. Embora o periódico tenha sido publicado no Brasil até o ano de 1904, encontramos referências a esse tipo de traje somente até 1899, marcando o final do século XIX. Isso nos coloca no espaço-temporal da *Belle Époque*, como vemos mais a frente.

Esse fenômeno se deve, em parte, às mangas exageradamente grandes que surgiram a partir de 1895. Conforme apontado por Laver (2011), “algumas mangas eram tão volumosas que requeriam enchimentos para mantê-las na forma desejada” (Laver, 2011, p. 208).

Essa revista tinha como foco principal a moda, destacando as tendências dos estilos Vitoriano e Eduardiano em seu caderno de moda, que consistia na adaptação da revista alemã *Die Modenwelt* que, numa tradução para o português, seria “O mundo da moda” e um suplemento literário com o objetivo de veicular textos de escritores brasileiros. Esse periódico tornou-se notável por publicar, em formato de folhetins, os escritos de Machado de Assis, incluindo seu romance “Quincas Borba”, antes mesmo de seu lançamento em livro, como revela o trecho abaixo:

“Dentre os colaboradores de ‘reconhecida habilidade’, destaca-se o nome de Machado de Assis que, já no primeiro mês de circulação do periódico, marca presença com a publicação do conto ‘Curiosidade’ (M. A Estação, jan. a jun. 1879). A revista contava também com a produção de outros escritores de reconhecida competência, como é o caso das poesias de Olavo Bilac, Raymundo Correa, Alberto de Oliveira, Luiz Delfino, Luiz Murat, Guimarães Passos; narrativas de Lúcio de Mendonça, Luiz Guimarães Júnior, Júlia Lopes de Almeida; crônicas de Arthur Azevedo, entre outros. Na parte final do editorial, o enfoque torna a reincidir sobre a moda, elemento decisivo para o sucesso da revista” (Crestani, 2008, pp. 329-330).

A presença contínua do termo mantelete nas páginas da revista “A Estação” ressalta a importância e a popularidade dessa peça de roupa. Portanto, nossa análise específica do traje permitiu identificar vários modelos que representaram variações desse item de vestuário, evidenciando as transformações estilísticas que ocorreram ao longo desse período, como forma de cotejar as peças ali demonstradas com o nosso objeto de estudo.

Ao explorarmos cada edição da revista “A Estação”, testemunhamos o desenvolvimento das tendências, ao longo da segunda metade do século XIX e das preferências que influenciaram o vestuário feminino, assim como as complexas mudanças na modelagem dos manteletes.

Iniciando pelas edições que abarcam o ano de 1879, tivemos o privilégio de explorar uma diversidade de estilos que adornaram as damas da época eternizando a atemporalidade dessa peça de vestuário.

Ao examinarmos cada edição da revista “A Estação”, testemunhamos as tendências ao longo das edições, assim como das preferências que moldaram o vestuário feminino e as mudanças distintas na modelagem dos manteletes. Nas páginas da 3ª edição de 1899, na parte referente às Crônicas de Moda, temos o seguinte contexto sobre o mantelete:

“(…) falando sobre as tendências de moda ‘E para variar é sempre a mesma coisa! Está-se preparando lindas capinhas que com certeza obterão grande êxito; é a facha comprida ‘Directoire’ o elegante **mantelete** do décimo oitavo século, com as pontas todas guarnecidas com rendas e concheados miudinhos” (A Estação,1899, 3ª edição p. 82 *apud* Crestani, 2008, p. 12, grifo nosso).

Identificamos uma ampla gama de manteletes disponíveis, incluindo opções para bailes e mulheres de diferentes faixas etárias, desde jovens até aquelas de meia idade. Além disso, há manteletes usados como xales (Figura 27a), para serem lançados sobre os ombros e modelos com a modelagem longa e as mangas distintas (Figura 27b). As mangas *dolmans* eram amplas em sua circunferência e levemente justas até o antebraço. Este modelo permitia um maior conforto de movimento, ao mesmo tempo em que agregava um elemento visual de destaque ao conjunto. Isso exemplifica a interação entre o design e a funcionalidade.



Além disso, a Figura 28 ilustra uma tendência interessante da moda no século XIX, que envolvia a criação de coletes que complementavam os casacos e os manteletes. Embora distinto do objeto central de nossa pesquisa, os coletes são descritos por alguns autores como tendo uma longa história que remonta à Idade Média e que a partir do início do século XIX foram adotados por muitas mulheres (Laver, 2011; Boucher, 2010).



Figura 28 – Coletes para usar abaixo do Mantelete.
 Fonte – Revista “A Estação”, Edição 9ª, 15/05/1890.

Voltando aos variados tipos de manteletes, a Figura 29 mostra um outro modelo com volume nas mangas deixando os ombros mais altos, enfatizando a estruturação da parte superior do corpo. Esse estilo destacava a influência das silhuetas da *Belle Époque* (1870-1910) e a experimentação com proporções que eram características da moda nas últimas décadas oitocentista.



Figura 29 – Manteletes com ombros altos.
 Fonte – Revista “A Estação”, Edição 11ª, 15/06/1882.

Essas escolhas de design moldaram a estética e influenciaram a maneira como as mulheres se apresentavam e se moviam na sociedade. No decênio seguinte, o exagero é das mangas. Portanto, nos últimos vinte anos do século XIX, as mulheres tinham os seus membros inferiores e superiores tolhidos de movimentos por conta da modelagem mais justa que antes (Souza, 2019).

A Figura 30 demonstra um exemplo de mantelete com uma capa menor sobreposta, conhecida como “murça”, com babados. Essa adição de tecido proporcionava uma dimensão extra ao mantelete, criando uma sensação de volume e dinamismo. Essa abordagem ornamentada e cheia de detalhes também era característica da moda vitoriana, na qual os enfeites eram valorizados como formas de expressão e status.



Figura 30 – Manteletes com “murça”.
Fonte – Revista “A Estação”, Edição 11^a, 15/06/1882.

Na segunda metade do século XIX, constatamos que o emprego de agasalhos não se circunscrevia aos meses invernais, conforme atestado pelas edições da revista “A Estação”. São raras as representações de vestidos, sem algum item por cima.

Os modelos denominados como “visita”, preponderantes ao longo de todo o período, apresentavam variações em seus cortes, de acordo com as estações e ocasiões. Verificamos que, ao mencionar o termo “passeio” para peças situadas abaixo dos quadris, estas comumente exibiam costuras mais ajustadas na cintura, com recortes do tipo “princesa”, caracterizados por curvaturas que se estendiam verticalmente até a barra, além de mangas mais amplas. Distinções entre o manto e a visita revelam-se sutis, compartilhando características estilísticas semelhantes. O mantelete, frequentemente citado, é identificado como uma vestimenta adequada a temperaturas mais amenas.

O sobretudo é mencionado de maneira recorrente, fazendo aparições específicas em janeiro, março, abril, outubro e dezembro. Embora sua utilização seja factível ao longo de todo o ano, sugere-se dispensá-lo durante o verão, já que nos meses quentes a revista menciona com mais frequência as ilustrações que mencionam visitas ou manteletes. O sobretudo é a vestimenta para a qual encontramos mais menções nos textos,

o que sugere uma possível generalização do termo “sobretudo” para referir-se a vestimentas de forma geral. Sob o ponto de vista estilístico, o sobretudo se caracteriza por possuir capuz nos meses mais chuvosos, comprimento inferior ao meio da coxa e modelagem mais ampla.

A pelerine, uma capa de dimensões reduzidas, também é mencionada, variando entre modelos que alcançam até o cotovelo e outros que descem até os quadris, conforme registrada na edição de junho, na qual é mencionado com capuz nos meses frios.

Esse distanciamento temporal entre a Era Vitoriana e a *Belle Époque* foi enfatizado pelas formas, cores e tecidos. Gilda Souza (2019), no trecho a seguir, dá detalhes da moda no século XIX: “Quanto mais ornamentada e requintada fosse a roupa, mais indicava posição social elevada de alguém na sociedade. No século XIX a vestimenta da mulher é enriquecida de rendas, bordados e fitas, babados, exageros e excessos” (Souza, 2019, p. 59).

A Era Vitoriana (1837-1901) no Reino Unido e a *Belle Époque* (aproximadamente 1870-1914) na França compartilham características comuns, mas também apresentam diferenças em termos de cultura, sociedade e estilos de vida. No contexto histórico, a Era Vitoriana coincidiu com o reinado da Rainha Vitória, caracterizando-se por avanços industriais e expansão do império britânico. Em contraste, a *Belle Époque*, conhecida como a “Bela Época”, representou um período de relativa estabilidade e prosperidade antecedendo a Primeira Guerra Mundial.

Nos estilos artísticos e culturais, a Era Vitoriana abraçou o Romantismo, Neogótico e o Realismo, destacando valores morais e vitorianos. A moda dessa época caracterizou-se por roupas volumosas e detalhadas. Na *Belle Époque*, a atmosfera de otimismo refletiu-se em silhuetas ajustadas enfatizando a cintura e a forma natural do corpo feminino, expressando uma abordagem hedonista e cosmopolita.

Em termos de avanços tecnológicos e estilo de vida, a Era Vitoriana experimentou a Revolução Industrial, transformando a produção e a vida urbana. Por outro lado, a *Belle Époque* viu avanços como a eletricidade e os automóveis, contribuindo para uma sensação de modernidade. Culturalmente, a Era Vitoriana foi caracterizada por forte moralidade, valores familiares e códigos de conduta rígidos. Na *Belle Époque*, o clima era mais descontraído, com uma cena cultural efervescente, especialmente em Paris.

Importante destacar que ambas são generalizações e as transições entre os períodos não foram abruptas, havendo sobreposições e variações em diferentes regiões e culturas.

Conforme destaca Boucher (2010), no contexto dos eventos sociais da segunda metade do século XIX, a vestimenta desempenhava um papel crítico. Nessas ocasiões, as damas da alta sociedade exibiam com pompa as excentricidades concebidas pelos famosos criadores da época. Os trajes femininos dessa época eram amplos, com uma abundância de adornos e acessórios, além da riqueza em termos de tecidos, padrões e cores, ainda que as silhuetas não seguissem um padrão uniforme.

As diversas modelagens de manteletes do século XIX demonstram a capacidade dos ateliês da época em criar peças que variavam em estilo, forma e função. Cada uma dessas variações representava uma escolha estética e refletia os valores culturais, os avanços tecnológicos e as necessidades práticas da sociedade.

Nas páginas do periódico “A Estação”, além de peças de vestuário, observamos inúmeros esquemas de bordados, tapeçarias e franjas de macramê, como demonstração do trabalho artesanal empregado na confecção de roupas da classe dominante. A Figura 31 exibe desenhos com modelos de franjas em macramê, um elemento decorativo muito utilizado no século XIX, como finalização de bordados que davam movimento e sofisticação ao vestuário feminino.

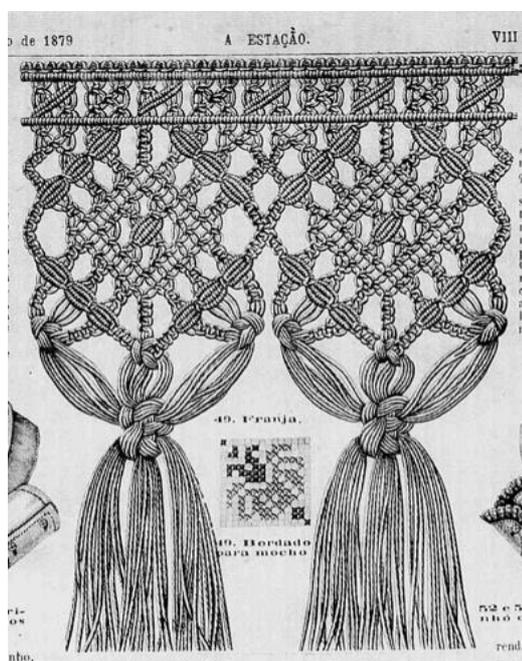


Figura 31 – Franjas em macramê.
Fonte – Revista “A Estação”, Edição 1ª, 15/05/1879.

No mantelete da baronesa (MHN), observamos uma franja de *macramê* semelhante à técnica retratada na imagem, enquanto a seguinte citação fornece

informações sobre a origem do *macramê*:

“A origem da técnica do macramê ocorreu no Oriente Médio, quando os guerreiros do século IX A.C. usavam roupas com trançado rígido ou franjas atadas. O macramê espalhou-se em direção ao norte da Europa, tendo sido levado para a Espanha pelos Mouros, no século VIII, e para a Itália, no retorno das Cruzadas, no século XIII. A palavra macramê não foi usada até o meio do século XIX e parece ter origem na Turquia da palavra ‘*Makrama*’, que significa nó. No árabe, era conhecido como ‘*Migramah*’, que significava franja ornamental” (Mottin; Silva, 2014, p. 02).

No início do século XX, algumas revistas femininas inclusive promoviam o uso da técnica de macramê em suas matérias, lembrando que se trata de uma técnica antiga de tecelagem com nós, que ganhou popularidade no século XIX, especialmente na Europa, durante a Era Vitoriana. Originária de regiões como a Pérsia e a Arábia, essa técnica se espalhou por diferentes partes do mundo ao longo dos séculos. Conforme trecho abaixo:

“A educação confessional e laica previa disciplinas e atividades de trabalhos de agulha e de economia doméstica, ambos para o sexo feminino. Como material didático de apoio a essas disciplinas, eram indicados os manuais vinculados ao jornal de moda de maior difusão no território brasileiro, A Estação. Esse jornal reforçava o discurso de educação feminina presente na legislação educacional republicana ao mesmo tempo que informava e qualificava tecnicamente costureiras e afins” (Novaes, 2020, pp. 88-89).

Uma característica valorizada do *macramê* era a sua durabilidade, sendo que as peças produzidas eram vistas como elementos decorativos que poderiam ser passados de geração em geração, refletindo o apreço pela arte manual e a criação de objetos que transcendiam o tempo.

Além do *macramê*, os bordados faziam parte de atividades femininas e eram valorizados na decoração dos diversos tipos de vestuário. Assim como o esquema de franjas, mostrado antes, a Figura 32a mostra a técnica de bordado na Revista A Estação, como recurso de acrescentar padronagens e decoração ao vestuário feminino, também muito comum às mulheres da elite do século XIX, em virtude de valor simbólico daquele tipo de trabalho, ao lado respectivamente na figura 32b os bordados no mantelete da Baronesa de Inoã.



Figura 32a - Técnica de bordado com flores e caule para roupas e decoração.
 Fonte - Revista "A Estação", Edição 1^a, 15/05/1879/ 32b Bordados no mantelete da baronesa
 sinhá-moça
 Fonte – Patrícia Della Torre.

Durante muito tempo, técnicas manuais, envolvendo fios e linhas desempenharam um papel central na esfera privada das mulheres, sendo transmitidas de geração em geração, por meio de tradições familiares. Parte desse ensinamento abrangia as habilidades consideradas “femininas” ou “prezadas domésticas”, como costura e bordado, refletindo a ênfase dada às meninas desde cedo, como observado na citação a seguir:

“As meninas, desde cedo, eram estimuladas a explorar seus estojos de costura a fim de aprender as mais diversas gamas de atavios e a confeccionar toalhas, toalhinhas bordadas e rendadas, caminhos-de-mesa, colchas, monogramas. Vale frisar que os bordados não tinham somente uma função ornamental, mas funcionavam como uma estratégia de individualização que acabou por se perpetuar nos diferentes trajes empregados nos ritos da vida privada e do cotidiano. A carga simbólica de cada peça era algo importante. Quando uma jovem se casava, muitas vezes, ela mesma tinha confeccionado seu próprio enxoval. As marcas de sua identidade estavam impregnadas em cada peça, tais como suas cores prediletas, seus amarrados e tramas, seus bordados e rendas” (Campos; Garcia, 2012, p. 03).

Assim como o esquema de franjas, mostrado antes, a Figura 32a mostra um esquema de bordado, como recurso de acrescentar padronagens e decoração ao vestuário feminino, também muito comum às mulheres da elite do século XIX, em virtude de valor simbólico deste tipo de trabalho, principalmente nos casos em que eram feitos à mão. Essas representações visuais mostram os elementos e materiais usados pelas mulheres daquela época, assim como desempenhavam um papel informativo e artístico, representando a forma de expressão feminina num período em que suas oportunidades

em se manifestar eram limitadas. Conforme cita François Boucher (2010): “É o caso do bordado que encontra uma receptividade toda particular durante a revolução, quando passou a ser utilizada na ornamentação de coletes, cintos e barras de vestidos” (Boucher, 2010, p. 327). João Braga (2006) também complementa a formação feminina, atribuindo a importância de técnicas artesanais, no seguinte trecho: “É nítida a continuidade da valorização do artesanal, à semelhança da segunda metade do século XIX, que negava os valores industriais da época para o resgate de um passado artesanal” (Braga, 2006, p. 64). O bordado é uma técnica artesanal que envolve a decoração de peças têxteis com agulha e linha, que tem experimentado um notável renascimento em tempos modernos, sendo um adorno que historicamente tem suas raízes em civilizações antigas, como: egípcios, chineses, persas e sumérios. Essas culturas utilizavam o bordado para decorar roupas, tapeçarias e objetos domésticos. Conforme informação disponível no site do museu Victoria e Albert sobre o assunto:

“Encontrados em tudo, desde meias e camisolas a vestidos de noiva e tapeçarias, os bordados são usados para decorar tecidos há mais de mil anos. De ponto-cruz ao forro inferior, nossa coleção inclui exemplos de técnicas de bordado de todo o mundo, feitas por profissionais qualificados e amadores” (Victoria and Albert Museum, 2021)¹³.

Durante a era vitoriana, especialmente na segunda metade do século XIX, o bordado era frequentemente associado à classe alta e à aristocracia, comumente feitos com fios de seda, lã e algodão. As mulheres da alta sociedade dedicavam tempo considerável ao bordado de roupas, muitas vezes como uma atividade social, numa forma de demonstrar habilidade artística, refinamento e status social. As mulheres passavam horas bordando à mão, em padrões intrincados em vestidos, blusas e acessórios e era uma habilidade caracterizada por uma profusão de detalhes estéticos carregados de significados simbólicos que refletia influências culturais e históricas da época. Motivos orientais, como os japoneses, eram populares, assim como elementos góticos e renascentistas. O bordado também era usado para transmitir mensagens, como: amor; luto e patriotismo e até mesmo questões de gênero e classe.

¹³ Tradução nossa. Texto original: “Found on everything from stockings and nightgowns to wedding dresses and wall hangings, embroidery has been used to decorate textiles for over a thousand years. From cross-stitch to underside couching, our collection includes examples of embroidery techniques from across the world, by skilled professionals and amateurs alike”. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Portanto, ao aprofundarmo-nos no nosso objeto de estudo foi importante considerar o contexto histórico e social no qual o bordado foi realizado, pois ele era mais do que apenas uma decoração, era uma forma de expressão dentro da sociedade do século XIX. Assim, é importante ressaltar que:

“O bordado como atividade se entremeia nesses processos e papéis sociais, e chega ao século XIX como uma prática doméstica, feminina, amadora. Nesse sentido, o bordado se ‘adequaria’ ao modelo de feminino a quem é reservado o cuidado com o lar. Ele não era visto como um ramo profissional estabelecido, ou com status artístico. Representaria mais uma ‘expressão do feminino’. Apesar disso, bordar foi (e ainda é) uma atividade de geração de renda informal para muitas mulheres. Até meados do século XIX, bordar como forma de obter retorno financeiro era um ramo feminino. Entendido como uma atividade doméstica, o bordado foi utilizado como ofício por muitas mulheres a quem era vetada a participação no mercado profissional. Ou seja, mesmo que a atividade de bordar não fosse entendida como um ‘ramo profissional’, foi aí que muitas mulheres puderam obter renda, pois era uma atividade possível de ser realizada no ambiente doméstico a que elas ‘pertenciam’, conciliando com sua função familiar” (Ferreira, 2022, p. 31).

Antes considerado uma atividade criativa de menor importância, o bordado agora é amplamente reconhecido como uma forma de expressão artística própria. Embora as técnicas variem, o princípio básico de usar agulha e linha permanece constante. Suspeita-se que o bordado tenha derivado da costura, uma vez que as pessoas, antes da industrialização têxtil, confeccionavam suas próprias roupas manualmente e, eventualmente, desenvolveram interesse em decorá-las para expressar aspectos sociais ou refletir sua personalidade.

Ao longo dos séculos, o bordado testemunhou avanços técnicos impressionantes, oficinas especializadas provavelmente contribuíram para aprimorar a técnica, especialmente durante a Europa medieval, quando aristocratas procuravam demonstrar seu status social por meio de roupas decoradas.

Existem várias técnicas populares de bordado, desde o ponto-cruz até o bordado em relevo. O bordado também desempenhou um papel social importante, especialmente para as mulheres em períodos de restrição ao acesso à educação e à vida política. Muitas bordadeiras anônimas do passado, cujas conquistas técnicas são reconhecidas em coleções de museus ao redor do mundo, encontraram expressão e comunidade por meio dessa prática artística. Conforme Rita Andrade (2008), informa, havia empresas especializadas em bordar as roupas da alta-costura e, algumas vezes, esse tipo de trabalho era terceirizado. As grandes casas de moda, no entanto, mantinham oficinas de bordados

para garantir o segredo das criações e a fidelidade ao estilo da casa (Andrade, 2008, p. 60).

A Inglaterra é um dos países ocidentais que se dedica à valorização e desenvolvimento das artes de agulha, sendo um dos poucos lugares do globo a oportunizar uma graduação com o título de Bacharel em Bordado – curso oferecido pela *Royal School of Needlework* (Escola Real de Bordado). O Centro Internacional de Excelência para a Arte do Bordado à Mão existe desde 1872, fundado pela *Lady Victoria Welby*¹⁴.

Tanto o *macramê*, quanto os bordados que encontramos como referência no periódico “A Estação” fazem estreita relação com o mantelete da baronesa que estudamos nessa pesquisa, inclusive, a identificação do nome mantelete como a denominação mais apropriada para o item até então chamado de “casaco”, na contextualização histórica na análise de artefatos do passado.

O mantelete tinha um significado maior do que apenas uma peça de roupa; era uma expressão da moda, tinha funcionalidade e status social. Sua utilização sobre os vestidos durante passeios e eventos sociais exemplificava a elegância e o cuidado com a aparência que caracterizavam a moda feminina desse período histórico. A peça era utilizada sobre vestidos e tinha a função tanto de proteger do frio quanto de adicionar um toque de sofisticação ao conjunto.

Durante a *Belle Époque*, a moda feminina era caracterizada por vestidos longos, Figuras 33a e 33b, estruturados, com saias volumosas e corpetes ajustados. O mantelete servia como uma camada adicional que podia ser facilmente removido ao entrar em ambientes fechados, mantendo a praticidade sem comprometer a elegância. O uso do mantelete variava conforme a ocasião e o horário do dia. Para os passeios ao ar livre, especialmente durante os períodos matutinos ou vespertinos, o mantelete oferecia uma proteção leve contra o vento e as intempéries, sem a necessidade de um casaco pesado, as mulheres podiam escolher manteletes de tecidos mais leves e cores suaves, combinando com a paleta de tons pastel, populares na moda da época. Já para eventos sociais à noite, como jantares e óperas, os manteletes eram confeccionados com materiais mais ricos e cores mais escuras, muitas vezes complementados por detalhes brilhantes e chamativos.

¹⁴ Dados retirados do site oficial da Royal School of Embroidery. Disponível em: <https://www.royal-needlework.org.uk/ourhistory/>. Acesso em: 15 fev. 2024.



Figura 33a e 33b - Manteletes usado sobre vestidos
 Fonte – Revista “A Estação”, Edição 23ª, 15/12/1880.

Conforme evidenciado na Figura 34, o antigo “casaquinho de sinhá-moça”, agora denominado mantelete da baronesa, assume uma importância marcante na história da moda, pois era uma peça de uso comum em várias épocas na vida das mulheres.



Figura 34 – Mantelete sinhá-moça.
 Fonte – Patrícia Della Torre.

Esse processo de reavaliação demonstra a natureza dinâmica da pesquisa histórica, na qual novas informações e interpretações podem surgir à medida que a investigação progride. Portanto, reconhecer e atualizar classificações é necessário para uma compreensão mais precisa e aprofundada do passado e sua conexão com o presente.

A singularidade dessa peça é evidenciada pelos diversos materiais e adornos que a compõem. Entretanto, o aspecto mais intrigante reside na descoberta de que duas peças ilustrado na imagem a seguir, constituíam, originalmente, uma unidade, já que o colete interno estava inicialmente acoplado à capa (externa). A opulência deste traje está nos intrincados bordados, que apresentam desenhos de flores, folhas e cercadura em uma ampla gama de cores. Os acabamentos, tanto na borda da parte externa, quanto da parte interna, adicionam um toque de sofisticação, incluindo uma franja em *macramê* e pequenos pendões de franjas de tasséis, aplicados na abertura frontal.

Durante nossa ida ao MHN, e ao conversar com as responsáveis pelo acervo, descobrimos que houve a separação das partes do mantelete por razões de preservação. As museólogas do MHN optaram por separar a parte externa da parte interna, evitando assim o peso excessivo ao pendurar o traje. Por algum tempo, as próprias funcionárias do MHN acreditavam que eram duas peças, mas com a revisão que está sendo realizada, isso deve ser retificado.

Um aspecto importante a se observar é que a parte interna (que parece ser um colete) foi bordada com a mesma técnica da parte externa, conferindo um padrão visual coeso. Em relação as costas da parte interna, temos apenas uma tira de tecido na cintura tornando a modelagem deste mantelete diferenciada (Figura 35).



Figura 35 – Mantelete sinhá-moça, costas da parte interna aberta.
Fonte – Patrícia Della Torre.

Outro toque artístico foi adicionado por meio das franjas em *macramé* que contornam toda a borda: tanto do mantelete, quanto dessa parte interna da peça. Além de emoldurar elegantemente o mantelete, essas franjas também preenchem as bordas da parte interna. A utilização da parte interna, mantida fechada e visível por baixo da capa, proporciona uma continuidade visual mesmo quando a porção superior se encontra igualmente fechada. A simetria gerada pelo padrão de franjas e bordados contribui para a obtenção de um equilíbrio estético, conferindo à peça como um todo uma sensação de harmonia.

Na sociedade antiga, a ênfase na cor e no ornamento era uma característica proeminente, tanto em situações do dia-a-dia quanto em eventos extraordinários. Esses valores, no entanto, não se restringiam apenas aos estratos privilegiados da sociedade. Como aponta Roche (2007, p. 24), “mecanismos como a redistribuição das vestimentas das classes mais altas possibilitavam que tais ideais fossem disseminados também entre as classes inferiores”.

Na era Vitoriana, o *macramê* ressurgiu como uma atividade apreciada pela alta sociedade, sendo um passatempo elegante para mulheres. Elas usavam o *macramê* para confeccionar acessórios, como: colares, pulseiras, cintos e enfeites para chapéus. As mulheres vitorianas frequentemente se reuniam em grupos sociais para praticar o *macramê*, trocar ideias e compartilhar padrões. A popularidade crescente do *macramê* levou à publicação de manuais e revistas com instruções detalhadas e padrões para projetos, tornando a técnica acessível a um público mais amplo. Por esse motivo, as revistas destinadas para o público feminino incentivavam a costura no lar, conforme revela a seguinte citação:

“O Macramê tinha *cahido* no esquecimento, e o processo de sua execução estaria, hoje, inteiramente esquecido se *elle* não fosse conservado em alguns conventos e entre alguns povos slavos, herdeiros da tradição. Há uns trinta *annos*, mais ou menos, quando o Macramê apareceu, dizia-se que se tratava de uma invenção, quando, na verdade, era já coisa velha. O Macramê é um dos labores mais interessantes e mais variados, porque *elle* encontra a sua aplicação na ornamentação e enfeite de uma porção de objetos. Demais, estes labores são de uma solidez a toda prova, o que tem contribuído grandemente para generalizar o seu emprego. Como se vê, o estudo do Macramê é o que há, no gênero, de mais recomendável. A sua dificuldade não é senão *apparente*. E desde que a leitora queira acompanhar com *atención* as nossas lições e observações, verá que, uma vez vencidas as primeiras dificuldades, tudo mais é fácil. Em resumo, o Macramê tem muito effeito e com *elle* pode-se executar uma enorme variedade de trabalho [...]” (Campos; Garcia, 2012, p. 03).

A beleza dessa peça de vestuário é enriquecida por bordados com elementos geométricos e muitas flores e folhas que adornam toda seu tecido. Esses bordados trazem à tona uma comunicação visual na qual as flores e folhas parecem contar uma história. Esses elementos decorativos agregam significado ao mantelete da baronesa, sugerindo uma abastada paleta de cores e formas.

Os materiais selecionados como a seda de tonalidade dourada que evoca a opulência do ouro, confere à peça um caráter nobre e elegante. Os intrincados detalhes dos bordados florais atraem a atenção devido à sua extrema delicadeza. Esses atributos refletem a influência da moda e da alta-costura da França na época, na qual a atenção minuciosa aos detalhes era uma característica distintiva. Conforme Andrade (2008):

“Além da cor, o tecido informa dados relevantes numa pesquisa histórica. Para as ocasiões mais formais ou, melhor, que permitiam mais extravagância da aparência dos corpos e dos vestires, a seda parece ter sido o material preferido. Esta faz parte do imaginário do luxo desde quando a Europa ocidental trouxe os primeiros fios da Ásia no início da Idade Média” (Drége, 2002 *apud*, Andrade, 2008, p. 99).

Rita Andrade (2008) informa que que até início do século XIX, a seda foi o material mais importante na fabricação de tecidos femininos usados na confecção de artigos de moda. Outras fibras como a lã e o linho eram muito usadas na confecção de roupas para o dia e roupas de cama e não concorriam com a seda no vestuário de luxo. Sobre especificamente a seda, Andrade (2008), afirma que: “As qualidades da seda como brilho, viscosidade, suavidade, a percepção de luxo historicamente constituída e envolta em mistério, certamente, contribuíram para que a seda fosse usada para vestir corpos especiais” (Andrade, 2008, p. 99). A partir do século XIX, o algodão foi a fibra que substituiu em grande medida as demais fibras usadas em tecidos do vestuário feminino para o dia.

É relevante salientar que o mantelete em questão possui dimensões equivalentes a um manequim de tamanho 34 (no Brasil) e 32 (na França), de acordo com os padrões contemporâneos de vestuário. Isso pode estar relacionado ao fato de que as mulheres do século XIX, em média, apresentavam estaturas menores do que as mulheres de hoje em dia. Esse padrão de beleza feminino, pode ser entendido pela citação de James Laver (2011, p. 174): “Era comum fazer de tudo para que as mulheres parecessem tão pequenas quanto, possível, em parte, talvez como uma homenagem à rainha Vitória, que era de estatura diminuta”.

De acordo com o relato de Márcia Cerqueira, o mantelete sinhá-moça já passara por um restauro anterior em 2002, quando foi selecionada para participar da exposição “E por falar em moda...”, no mesmo ano em que o MHN completou 80 anos de fundação, conforme citamos no capítulo 3 dessa dissertação (Anexo 8.1). O escopo do projeto incluiu uma série de procedimentos fundamentais, tais como: higienização, contenção de danos e reparos, abrangendo a reconstituição de bordados e costuras.

Alguns detalhes sobre o processo de restauração da roupa podem ser lido no relatório que anexamos a esse documento (Anexo 8.2) e que extraímos as principais informações a seguir. Essa restauração referiu-se a um projeto contemplando 74 peças da CSJ, que foi conduzido em 2022, pela museóloga terceirizada Márcia Cerqueira, nas dependências do próprio MHN. Dentre as peças selecionadas para restauração, destacamos o “casaco sinhá-moça” (17565) ou agora, com o termo atualizado, o mantelete.

Naquela ocasião, o mantelete apresentava desgastes no forro, com áreas descosturadas e manchas de envelhecimento, por isso foi realizada uma proteção de contenção, com o uso de tule na parte interna, preservando o forro danificado.

Na restauração de 2022, a mesma peça passou por uma nova intervenção mais abrangente devido o tempo decorrido, desde a última ação de restauro, 20 anos depois. Foi necessária a substituição completa do forro, que se encontrava deteriorado, tanto da parte interna, quanto da externa. Márcia Cerqueira chama nossa atenção para a descrição sobre o mantelete, a seguir:

“Durante esse processo, foi identificada uma peculiaridade na constituição da peça: em vez de pelerine e colete separados, o modelo é, na verdade, composto por um falso colete fixado à capa através de costuras internas nos ombros. Isso só foi evidenciado durante a troca do forro, já que não havia gola ou alças traseiras no colete, deixando os ombros livres. O tecido externo do casaco é de seda, com gramatura grossa e acabamento peletizado aparente, embora algumas áreas mostrem desgaste desse acabamento devido ao envelhecimento. O forro original era de seda com gramatura mais fina, porém encontrava-se completamente fragmentado” (Relatório de restauração fornecido por Márcia Cerqueira, de 10/02/2023, Anexo 8.2).

As intervenções específicas realizadas no traje incluíram a higienização para remover acúmulos de poeira (sem aspiração direta para preservar os bordados); remoção do forro fragmentado; confecção de molde para corte e aplicação do novo forro, usando costura manual para sua fixação, separadamente na peça completa, e classificação dos bordados remanescentes.

Segundo informação de Márcia, em relação aos bordados, foram identificados três tipos de linhas de seda utilizadas: linha *perlê* (fio torcido), gramatura média e gramatura fina. Alguns pontos de bordado foram identificados por Márcia como sendo: corrente; haste; nó francês e cheio (este último com enchimento de algodão para dar relevo).

Os colchetes usados para fechar o mantelete foram retirados e recolocados após serem protegidos por um viés, evitando o contato direto dos metais com o tecido principal. Portanto, a intervenção de restauro revela detalhes sobre a estrutura e os elementos dessa peça do vestuário, bem como sua importância como cultura material no contexto histórico e cultural.

Recentemente, a restauradora compartilhou observações valiosas sobre o tecido do mantelete da baronesa. Como autoridade no campo, suas observações fornecem uma perspectiva esclarecedora sobre a parte têxtil dessa peça histórica, contrariando o que ela escreveu no relatório anterior. De acordo com Márcia Cerqueira, em complemento ao depoimento antes fornecido, por meio de áudio, compartilhou conosco o seguinte:

“(…) O forro do casaco era de seda, mas a tecelagem de fora, me pareceu que pudesse ser de lã. Devido à sua configuração, acredito que sua função seja mais de capa do que de agasalho. A seda não proporcionaria o aquecimento necessário devido às suas propriedades térmicas. Possivelmente, ele seria feito de lã ou algodão mais espesso. Durante o manuseio, notei um pó verde ou bege acetinado que saía dele. Isso me deixou em dúvida se era das linhas do bordado ou do próprio tecido. Por isso, supus que fosse um tipo de lã” (Anexo 8.7).

A utilização do mantelete como um acessório estilístico para meia estação é evidente, principalmente quando se observa o cuidado dedicado aos detalhes ornamentais e nas cores escolhidas. A presença da parte interna integrada sugere que essa peça específica poderia ser utilizada como uma sobreposição, acrescentando uma dimensão adicional ao traje.

No subcapítulo a seguir, destinamos algumas páginas para contextualizar sobre a *Belle Époque*, em virtude de o mantelete da baronesa ter sido identificado, como pertencente a esse período histórico, cheio de diferentes estilos, que tentamos esclarecer.

4.1 *Belle Époque* no Brasil

A inclusão do contexto da *Belle Époque* em nossa pesquisa é crucial devido à origem da peça de vestuário, que pertenceu à Baronesa de Inoã e tendo sua origem na

França, centro irradiador da moda para o restante do mundo. Compreender o ambiente cultural e social desse período, que abrange o final do século XIX e o início do século XX, é essencial para contextualizar o vestuário da época.

Assim, durante a *Belle Époque*, período marcado pela prosperidade e modernização na Europa, a moda passou por mudanças significativas, influenciadas por movimentos artísticos como o *Art Nouveau* e o desenvolvimento da alta-costura francesa. A compreensão desse contexto é fundamental para analisar a peça em questão, uma vez que suas características e técnicas de confecção foram influenciadas por essas tendências. Joana Monteleone (2022), alerta em seu estudo sobre a produção de moda no século XIX que por meio do estudo do vestuário ou das tendências das roupas, foi possível analisar as relações e mudanças econômicas do período.

Além disso, a elite brasileira, incluindo a Baronesa de Inoã, estava fortemente influenciada pela cultura europeia, especialmente pela cultura francesa. Durante a *Belle Époque*, aquela classe social buscava seguir as tendências europeias, importando roupas e acessórios da França. Joana Monteleone (2022), menciona sobre este fato em seu livro “O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)”:

“No segundo reinado, as modistas da cidade escolhiam figurinos, modelos, retratos, óleo importado, jornais, e revistas de Paris que ajudariam as brasileiras a definirem a roupa mais adequada para os salões da corte de d. Pedro II. Após os bailes ou as reuniões, as roupas das damas eram comentadas e discutidas por jornalistas no jornal das Senhores ou na Gazeta de notícias. O que estava em jogos, por trás dos comentários aparentemente inócuos e bastante descritivos, eram os sinais de prestígio político e indicação de boa fortuna” (Monteleone, 2022, p. 05).

Portanto, a exploração do contexto dessa época nos permite compreender melhor as escolhas de vestuário na capital do Brasil, na segunda metade do século XIX, e sua conexão com as tendências europeias da época, enquanto também revela que o movimento ocorrido no Brasil seguiu um padrão mundial, conforme discutido na citação a seguir:

“O movimento ocorrido no Brasil seguiu um padrão mundial: ao longo do século XIX, vestir-se adequadamente adquiriu cada vez mais importância social. Como em todas as cortes da Europa a moda distinguiria as famílias mais ricas, mostraria quem estava mais perto do poder ou quem teria mais dinheiro” (Veblen, 1993 *apud* Monteleone, 2022, p. 11).

Outro ponto relevante é o desenvolvimento das técnicas de confecção e dos materiais utilizados na moda. Durante a *Belle Époque*, ocorreram avanços significativos na costura, incluindo o desenvolvimento da costura à máquina. Isso demonstra a importância de incorporar o contexto da *Belle Époque* em nossa pesquisa, uma vez que esses avanços impactaram diretamente a peça que estudamos.

Para compreendermos adequadamente o contexto da *Belle Époque* e estabelecer uma linha do tempo em que provavelmente o mantelete da baronesa foi confeccionado e usado, é fundamental explorar esse período de prosperidade e elegância que se estendeu principalmente de 1871 a 1910, na Europa.

Durante a *Belle Époque*, a sociedade experimentou uma época de otimismo, avanços tecnológicos e mudanças culturais, refletindo diretamente na moda da época, tornando o mantelete uma peça icônica desse período glamoroso, como observado anteriormente nas páginas da revista “A Estação”.

A *Belle Époque* no Brasil, que abrangeu o fim do Segundo Império durante um período de profundas transformações políticas e econômicas, como a Proclamação da República em 1889, lançou as bases para uma era de grande efervescência cultural e social.

Nesse contexto, o Rio de Janeiro emergiu como um lugar decisivo para investigar as complexas interações econômicas e sociais desencadeadas pela moda do século XIX. A capital do império, ao longo dessa época, transformou-se em uma das cidades mais cosmopolitas do Brasil, atraindo uma variedade de influências e tendências, de acordo com a citação abaixo:

“O Rio de Janeiro foi o cenário escolhido para investigar as complexas relações econômicas e sociais que a moda do século XIX desencadeou. A capital do império, ao longo desse período, evoluiu para se tornar a cidade mais cosmopolita do Brasil, atraindo mercadorias, viajantes e novas ideias. Os costumes, embora lentamente, passaram por mudanças diárias e graduais. Através do porto carioca, desembarcavam carregamentos de diversos materiais, como tafetás, sedas, musselines, rendas holandesas, gorgurões, flanelas, lãs, botões de madrepérola, guarda-chuvas, leques, luvas e uma variedade de outros itens de vestuário, tanto feminino quanto masculino. Essas mercadorias abasteciam as lojas e ateliês de costura da cidade, onde eram revendidas a costureiras e alfaiates que confeccionavam vestidos, fraques, chapéus e sapatos apreciados pela sociedade carioca” (Monteleone, 2022, p. 06).

A elite social brasileira, influenciada pelas tendências europeias, principalmente as francesas, buscou na moda uma forma de representar seu status e refinamento. Luís

André do Prado e João Braga (2011), chamam a atenção para o início do século XIX, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, fugindo das invasões francesas, pois esse fato intensificou a importação de artigos europeus tanto pela própria corte, quanto pela elite que então se alocava na colônia. Esse cenário de importação foi também impulsionado pela proibição de manufaturas têxteis por D. Maria I, a Louca, a fim de proteger a economia do ouro brasileiro. Desde aquele momento, a moda estrangeira ganhou um espaço de destaque que se estendeu até a década de 1950, quando começaram a surgir os primeiros estilistas e costureiros nacionais e, com eles, o início de um estilo brasileiro, ainda que a vinda da corte para o país tivesse desencadeado o início das cópias de modelos.

No Brasil, a *Belle Époque* foi impulsionada pela expansão da economia cafeeira, que se tornou uma das principais atividades de incentivo do país na época. A produção e exportação de café geraram uma crescente riqueza para os fazendeiros e possibilitaram investimentos em infraestrutura e modernização nas cidades, como podemos ler no trecho a seguir do livro “Estilo Urbano: modos de vestir na primeira na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro”, de Maria Cristina Volpi (2018):

“Durante o século XIX no Brasil, as camadas dominantes, especialmente cafeicultores do Vale do Paraíba. Durante o segundo reinado e cafeicultores do oeste de São Paulo no início da República, tinham acesso aos produtos importados através do comércio e de viagens à Europa” (Volpi, 2018, p. 140).

A economia cafeeira desempenhou um papel central no crescimento do Brasil durante esse período. O país se tornou o principal produtor mundial de café e a exportação desse produto foi responsável por uma grande parte da receita nacional. De acordo com Prado e Braga (2011), o café brasileiro era altamente valorizado no mercado internacional e isso impulsionou a economia do país de maneira significativa. Com isso, houve um aumento no investimento em infraestrutura, especialmente nas regiões produtoras. Novas ferrovias foram construídas para facilitar o transporte do café dos estados produtores, como São Paulo e Minas Gerais até os portos, para a exportação. Essas ferrovias também contribuíram para a integração do país e o desenvolvimento de outras indústrias. A expansão econômica trouxe impactos sociais e culturais ao Brasil. O aumento da riqueza gerou uma elite que passou a exercer grande influência política e social no país. A riqueza gerada também permitiu um florescimento cultural e artístico.

No entanto, é importante destacar que essa prosperidade estava concentrada nas

mãos de uma elite reduzida e as desigualdades sociais também foram acentuadas durante esse momento, assim como o surgimento de uma nova classe social, a classe média. Novamente os autores Prado e Braga (2011) mostram essa passagem no trecho abaixo:

“Surgia também uma nova camada social, a classe média, composta pelo funcionalismo público e pelos profissionais liberais formados nas faculdades de direito e medicina, que paulatinamente eram criadas. As condições econômicas de cada faixa social determinavam suas formas de vestir. Mesmo sem estar na mesma situação econômica, os estratos menos aquinhoados não deixavam de imitar, de algum modo, as vestes das elites, que, por seu turno, copiavam ou importavam a moda da Europa” (Prado; Braga, 2011, p. 34).

Por aqui, a Proclamação da República, que ocorreu em 1889, influenciou ainda mais todas essas mudanças. A cidade do Rio de Janeiro, por ser a capital do país, vivia influenciada pelo estilo europeu, para ser mais específico, o estilo parisiense e virou a referência para o restante de toda a nação e o cartão-postal do Brasil no exterior. Maria Cristina Volpi (2018) justifica a interlocução da elite brasileira com a Europa no seguinte trecho:

“As idas esparsas da elite dominante ao continente Europeu (...) se tornaram mais frequentes e mais longas nos últimos dez anos dos oitocentos e nos primeiros vinte anos do século XX, em face da disponibilidade da alta burguesia cafeeira paulista, que a partir de 1890, com a descentralização política gerada pela República, podia tratar pessoalmente de seus interesses no mercado internacional (...)” (Volpi, 2018, p. 140).

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro vivenciou um período de intensas transformações urbanas, culturais e sociais, consolidando-se como a capital federal do Brasil. Esse período ficou conhecido como “*Belle Époque Carioca*” ou “*Rio Belle Époque*”, marcado por um crescimento acelerado e uma efervescência cultural sem precedentes, conforme:

“Eliminados os testemunhos coloniais, moldado a imagem do mundo civilizado pelas reformas realizadas a partir de 1906 foi subitamente transformado em metrópole burguesa. Símbolo máximo dessas mudanças tão radicais quanto rápidas foi a construção da Avenida Central do Brasil, endereço certo dos locais mais prestigiosos” (Volpi, 2018, p. 142).

No aspecto urbanístico, a cidade passou por uma profunda modernização e expansão. Segundo Joana Monteleone (2022), a grande reforma urbana inspirada nas transformações de Paris, de responsabilidade de Georges-Eugène Haussmann (1809-

1891), só aconteceu sob administração de Francisco Pereira Passos (1836-1913), entre 1902 e 1906. Os palacetes, as mansões e os prédios públicos luxuosos em estilo eclético começaram a ocupar o horizonte da cidade. Monteleone (2022) informa que grandes avenidas foram abertas, como a Avenida Central, atualmente conhecida como Avenida Rio Branco, em homenagem ao Barão do Rio Branco (1845-1912), importante diplomata brasileiro. Localizada na região central da cidade, sua construção foi um dos principais marcos da modernização do Rio de Janeiro, com a inauguração em 1905, seguindo uma tendência antes experimentada em Paris, que deu continuidade aos avanços de finais do século XIX.

No campo cultural, o Rio de Janeiro tornou-se um centro efervescente de produção artística, literária e musical. A cidade recebeu influências de correntes culturais internacionais, como o *Art Nouveau* e o movimento modernista. Essas influências foram absorvidas e reinterpretadas pelos artistas brasileiros, resultando em uma produção cultural única e com um toque de brasilidade. Os teatros, as óperas, os cafés e os salões de baile tornaram-se pontos de encontro de intelectuais, artistas e boêmios, onde se discutiam ideias vanguardistas e se promoviam eventos culturais. Sobre isso Cristina Volpi (2018) escreve:

“O período governado pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906) inaugurou inúmeras transformações que introduziram na cidade do Rio de Janeiro uma fisionomia totalmente nova. Além das importantes reformas do centro da cidade, os bairros de Copacabana e Ipanema, ainda poucos habitados foram saneados. Muitas ruas de Copacabana, Leme, São Cristóvão e Engenho Novo foram calçadas; a abertura do túnel do Leme e da avenida Atlântica integraram definitivamente Copacabana ao espaço urbano carioca” (Volpi, 2018, p. 142).

O perímetro em torno da Avenida Central ficou conhecido como Cinelândia, devido à concentração de cinemas e teatros que foram construídos naquela área. Até hoje, a Cinelândia é um importante centro cultural da cidade, com seu imponente *Theatro Municipal*, que é mais um dos símbolos icônicos da *Belle Époque* carioca. Inaugurado em 1909, o teatro é conhecido por sua arquitetura deslumbrante, inspirada na Ópera de Paris, e por suas apresentações de balés e concertos.

Nesse contexto de desenvolvimento e circulação pela então capital federal, é preciso fazer uma contextualização a respeito da moda usada no Brasil. E falar de moda no Brasil é falar da influência parisiense em terras brasileiras. O comércio carioca sofisticado importava o que havia de mais requintado em Paris, e falar francês em pleno

centro do Rio de Janeiro era algo natural, conforme explica Maria do Carmo Teixeira Rainho (2002), em seu livro “A cidade e a moda”:

“O sucesso alcançado pelo comércio francês devia-se em grande parte ao fato de a França ter-se tornado um modelo de bom gosto e elegância que, durante todo o século XIX, dominou especialmente os trajes femininos. Segundo Gilles Lipovetsky em seu livro ‘O império do Efêmero’ isso ocorria aliás em todo mundo: Paris dita a moda: com a hegemonia da Alta Costura aparece uma moda hipercentralizada, inteiramente elaborada em Paris e ao mesmo tempo internacional, seguida por todas as mulheres (...)” (Lipovetsky, 1989, pp. 52-53 *apud* Rainho, 2002, p. 73).

Corroborando com a afirmação acima, Monteleone (2022) declara que a *Belle Époque* no Rio de Janeiro, a rua do Ouvidor firmou-se como epicentro da moda e do comércio de roupas na cidade, pois naquela via pública já se tinha notícias de prosperidade e progresso, em lojas e ateliês de moda.

A Figura 36 mostra alguns anúncios de lojas importantes da época, que ficavam na rua do Ouvidor. A rua também testemunhou o florescimento de movimentos culturais importantes.

The image shows a page from the newspaper "A Estação" dated May 15, 1879. It contains several advertisements:

- FABRICA DE LUVAS**: Advertisement for gloves by A. Gomes, located at Rua do Ouvidor, 153.
- VINHOS E COMESTIVEIS**: Advertisement for wines and foodstuffs by Avila Gomes & Comp., located at Rua dos Ourives 61.
- 500 NOIVAS**: Advertisement for 500 brides by A. Leostidade, located at Rua da Urugayana, 134-136.
- A REVOLTA COMMERCIAL**: Advertisement for a commercial revolt by Adeline Barateiro, located at Rua da Urugayana, esquina da Travessa do Rosario.
- COLLETES**: Advertisement for collars by Mmes. Valentim & C., located at Praça Tiradentes, 54 e 56.
- LIVRARIA ALVES**: Advertisement for Alves Bookstore, located at Rua do Ouvidor, 134 and Rua S. Bento, 10.
- Coqueluche**: Advertisement for whooping cough medicine, located at Rua S. João, 100.
- CLUB DE PIANOS**: Advertisement for a piano club by E. Bevilacqua & C., located at Rua dos Ourives, 45.

Figura 36 – Jornal “A Estação”
Fonte – Revista “A Estação”, Edição 1ª, 15/05/1879.

Durante o século XIX, aquela via foi um local onde o romantismo literário ganhou força no Brasil. Autores como Machado de Assis, um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos e que, conforme citamos anteriormente escrevia na revista “A Estação”, frequentavam a área e participavam das discussões intelectuais nos bares, cafés e confeitarias.

Segundo Monteleone (2022), além de projetos na infraestrutura foram

implementados os bondes elétricos, melhorias no sistema de abastecimento de água e a inauguração do Porto do Rio de Janeiro, que impulsionou o comércio e a atividade econômica da cidade, quando as mulheres começaram a frequentar as ruas do centro do Rio de Janeiro. Ao contrário das primeiras décadas do século XX, moças e senhoras já saíam à rua e frequentavam confeitarias, bailes, saraus, teatros e a Rua do Ouvidor.

Do ponto de vista social, o final do século XIX e início do século XX também foi marcado por profundas mudanças. A cidade recebia um fluxo migratório significativo, com a chegada de imigrantes europeus e nordestinos em busca de trabalho e oportunidades. Essa miscigenação cultural possibilitou novas influências para a sociedade carioca, que se tornou mais diversa e plural. Segundo Joana Monteleone (2022):

“O fim do tráfico não apenas estimulou a imigração de europeus pobres para o país para trabalharem como mão-de-obra nas fazendas de café, vieram inclusive, operários qualificados que fixaram residências em diferentes cidades como artesãos, também liberou grande quantidade de capitais que até então eram empregados no comércio de escravos. Foram cerca de 1,9 milhão de libras esterlinas que passaram a entrar por ano na economia brasileira, aquecendo o comércio carioca, que se transformava numa vitrine de produtos de luxo para as elites carioca e do resto do país” (Alecastro, 1997, p. 245 *apud* Monteleone, 2022, p. 36).

No entanto, é importante ressaltar que esse período de modernização e transformações também trouxe desigualdades sociais e segregações. Joana Monteleone (2022, p. 66) destaca que “a população negra e pobre ter enfrentado dificuldades e restrições no acesso aos espaços públicos e em relação aos benefícios sociais, o que gerou uma série de desafios para a cidade”.

Boas mucamas e lavadeiras, que sabiam costurar, lavar e passar, valiam bastante nos mercados que vendiam escravizados, das cidades no século XIX. Diversos anúncios de jornal destacavam as qualidades de escravizadas costureiras que podiam ser alugadas por dia.

À medida que o Rio de Janeiro se consolidava como um centro cosmopolita e um polo cultural de destaque no país, a elite brasileira buscava avidamente absorver as influências e privilégios do Velho Mundo. Isso se tornou evidente quando a cidade passou por mudanças significativas em seu ambiente urbano, incluindo a introdução de calçadas, iluminação, sistema de esgoto e vias mais amplas. Essas transformações eram não apenas para aprimorar a infraestrutura, mas também para acomodar um novo estilo de vida

urbana, focado no consumo de mercadorias importadas e na apreciação das comodidades oferecidas pela cidade. Por meio do texto de Monteleone (2022), podemos tomar conhecimento de algumas lojas e serviços oferecidos nessa época:

“Desta forma, quando a cidade mudou para receber um novo tipo de aparelhamento urbano - incluindo calçadas, iluminação, rede de esgotos e vias mais largas - ela estava mudando para dar lugar também a um novo tipo de fruição urbana, ligada ao consumo tanto das mercadorias que chegavam pelo porto quanto das comodidades urbanas, como praças, sorveterias, confeitarias, hotéis e restaurantes. As ruas transformam-se para receber vitrines e prédios comerciais, como os da rua do Ouvidor. O fluxo de mercadorias passou a acontecer com mais rapidez” (Monteleone, 2022, p. 236).

Como resultado, a elite brasileira desempenhou um papel significativo nessa transformação urbana. Essas mudanças não eram apenas uma questão de infraestrutura; elas também estavam intrinsecamente ligadas a um novo estilo de vida urbana.

Maria do Carmo Rainho (2002, p. 55), afirma que “a europeização fez alterações de forma profunda nos costumes da sociedade e na relação com as outras camadas da população. Pode-se dizer que modernização foi a base do chamado processo civilizador”. A mesma autora também menciona que:

“No Rio de Janeiro, a sociabilidade que se impunha à boa sociedade estimulava tal interesse e necessidade, posto que era marcada principalmente pelos acontecimentos sociais e artísticos que se proliferavam na corte e pelos cafés, teatros e bailes que começavam a atrair seus membros para a rua” (Rainho, 2002, p. 62).

Primeiramente, essa autora destaca a europeização como um processo que trouxe mudanças nos costumes sociais e nas relações entre diferentes camadas da população o que sugere que a adoção de elementos da cultura europeia desempenhou um papel importante na transformação da sociedade brasileira. Além disso, o segundo trecho menciona a sociabilidade na sociedade do Rio de Janeiro, que era influenciada pelos eventos sociais e artísticos da corte, bem como pelos espaços públicos de convívio, como cafés, teatros e bailes. Esses elementos eram centrais para a vida social da elite da época, demonstrando como a cultura e os eventos sociais desempenharam um papel de destaque na configuração da sociedade carioca daquele período.

A respeito dos grupos sociais, Rainho (2002) afirma que:

“No Rio de Janeiro, a sociabilidade que se impunha à ‘boa sociedade’ estimulava tal interesse e necessidade, posto que era marcada principalmente, pelos acontecimentos sociais e artísticos que

proliferavam na corte e pelos cafés, teatros e bailes, que começavam a atrair seus membros para a rua. Sociedades musicais e clubes organizavam-se nos bairros, nas casas fixavam-se dias certos para receber, saraus eram organizados frequentemente” (Rainho, 2002, p. 62).

Na *Belle Époque* brasileira, a rua do Ouvidor e suas lojas de roupas eram verdadeiros templos da moda, com fachadas elegantes e vitrines chamativas que exibiam as últimas tendências europeias. Elas ofereciam uma variedade de peças de vestuário, desde roupas femininas e masculinas até acessórios, como: chapéus, luvas, leques e joias. Essas lojas eram frequentadas por membros da alta sociedade carioca, que buscavam acompanhar as últimas novidades e encontrar roupas feitas com tecidos finos, rendas delicadas e bordados requintados. As cariocas apertavam-se em espartilhos para criar a “silhueta ampulheta” e usavam casacos de pele em pleno verão brasileiro, só para ilustrar com alguns exemplos.

Sobre essa questão, os autores Luís André do Prado e João Braga (2011), continuam a nos explicar:

“A obsessão aos valores europeus pela elite carioca chegava a extremo, pois o desconforto dos trajes usados no século XIX, aliado ao clima tropical do Rio de Janeiro, tornava a adesão à moda europeia, com pouca ou nenhuma liberdade para adaptações, uma tarefa árdua tanto para homens quanto para mulheres” (Prado; Braga, 2011, pp. 27-28).

Era uma mescla de influências europeias e elementos da cultura brasileira. Os estilos variavam desde o clássico e o elegante, inspirados na moda francesa, até o exótico e tropical, incorporando elementos da cultura afro-brasileira (Sant’Anna, 2019, p. 142).

O Brasil do segundo reinado não gozava do crescimento industrial que a França, a Inglaterra e os EUA possuíam, porém, apesar de ser um país em franco desenvolvimento não deixou de absorver a cultura de moda que chegava por meio dos mais abastados, mesmo como plagiadoras do países mais desenvolvidos economicamente, as mulheres da sociedade conseguiram, pelo menos na capital do país, manter o estilo que estava em voga ao redor do mundo com muita classe e estilo mesmo com o clima completamente oposto.

Maria do Carmo Rainho (2002) alerta que “esses fatos desencadearam, de imediato, a expansão das trocas a invasão do Rio de Janeiro por produtos estrangeiros e uma atividade comercial fabril, que fizeram da cidade depósito de um amontoado de mercadorias, que iam de ferragens e pregos a barris de cerveja” (Rainho, 2002, p. 51).

A *Belle Époque* carioca, um período de esplendor e sofisticação que se expandiu

da Europa anteriormente, começou a tomar forma já na véspera da Proclamação da República, aqui no Brasil em 1889, exercendo uma profunda influência sobre a sociedade brasileira daquela época, em particular, sobre a elite carioca. João Braga (2006, p. 73) reafirma o Rio de Janeiro, como a “então capital federal do Brasil, [que] também seguia as regras ditadas pela capital francesa”.

As transformações econômicas decorrentes do dinamismo das exportações de café criaram, no Segundo Reinado, condições para a expansão de valores burgueses. Associada à consolidação do Estado, uma nova maneira de exibir símbolos de distinção e poder construía-se simbolicamente no interior das elites brasileiras à expansão do comércio mundial. Como explicado por Maria Cristina Volpi (2018), essa nova maneira de exibir símbolos de distinção e poder estava intrinsecamente ligada à consolidação do Estado e simbolizava a expansão do comércio mundial nas elites brasileiras:

“Durante o final do século XIX e começo do século XX no Brasil, as camadas dominantes, especialmente cafeicultores do Vale do Paraíba durante o Segundo Reinado e cafeicultores do oeste de São Paulo no início da República tinham acesso aos produtos importados através do comércio e de viagens à Europa” (Volpi, 2018, p. 140).

A moda impunha-se e difundia-se pela sociedade, dando sustentação simbólica à expansão do comércio mundial, reafirmado a seguir:

“O padrão predominante naquele momento na decoração, na arquitetura e, também na moda, era o gosto pelo curvilíneo, pelo orgânico e pelo ornamental do corpo feminino tornou-se, também, um suporte para as linhas curvas, e a cintura nunca foi tão afunilada quanto neste momento. O ideal de beleza para o corpo das mulheres era ter uma cintura em torno de 40 cm de circunferência” (Braga, 2006, p. 73).

É nesse contexto que podemos estabelecer uma conexão significativa com a Baronesa de Inoã, uma figura da alta sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX. A Baronesa viveu a elegância e a sofisticação características da *Belle Époque*. Sua vida era a extensão dessa sociedade europeia, representando uma parte da história dessa época e das mudanças que marcaram o período.

A respeito da Baronesa, dedicamos um maior espaço para demonstrar nossas descobertas, com fatos até então desconhecidos, sobre a usuária do mantelete, objeto desta pesquisa.

4.2 A Baronesa de Inoã e o mantelete sinhá-moça

A história frequentemente se apresenta como um emaranhado de conexões, laços familiares e legados que se tramam em meio ao tempo. No caso do mantelete que pertenceu à Amélia Eugênia Drummond Soares Ribeiro, essas relações históricas envolvem também a figura de Sophia Jobim, cujas realizações ecoaram por meio da educação e da indumentária.

A trajetória de Amélia começa com o nascimento dela, em Lisboa/Portugal, em 1851, filha de Antônio Vasconcellos de Menezes Drummond (1794-1894), um respeitado diplomata do primeiro império brasileiro, e de Maria José de Araújo Gondim (1824-1887), brasileira, filha do desembargador Antônio José Duarte de Araújo Gondim (1792-1826). Antônio Drummond tinha proximidade com personalidades ilustres do império, como D. Pedro I e José Bonifácio (Machado, 1977, p. 93).

Amélia emergiu como uma figura de destaque, sendo afilhada de batismo da princesa Maria Amélia de Bragança (1831-1853), filha de D. Pedro I (1798-1834) e da segunda esposa, também Amélia (1829-1831). Assim, foi fortalecido ainda mais seus laços com a aristocracia brasileira, conforme documento mostrado na Figura 37, com datas e nomes de pessoas que se relacionam à biografia de Amélia Eugênia.

1852 – 3 de Novembro – Diário do Rio de Janeiro (RJ) - 1821 a 1858 nº 9147
Ministro Brasileiro Conselheiro Drummond- Lisboa

No dia 16, anniversario natalicio da princeza, baptizou-se na capela da legação brasileira, a filha recém-nascida do ministro brasileiro conselheiro Drummond, sendo padrinho o príncipe real e madrinha a princeza D. Amélia, representados pelo visconde de Carreira, aio do príncipe, e pelo visconde de Almeida, gentil homem da camara de S. M. o Imperador do Brasil, ao serviço de S. M. a Imperatriz viúva.

A menina recebeu o nome de Amélia.

O príncipe real fez presente á esposa do Sr. Drummond, de um rico bracelete de brilhantes, e a princeza D. Amélia deu igualmente um rico broche de brilhantes, do qual pende um coração, dentro do qual estava um laço de seus esbelloz.

(Carta particular.)

1852 - No dia 16, aniversário natalício da princeza, baptizou-se na capela da legação brasileira, a filha recém-nascida do Ministro brasileiro conselheiro Drummond, sendo padrinho o príncipe real e madrinha a princeza D. Amélia, representados pelo visconde de Carreira aio do príncipe, e pelo visconde de Almeida, gentil Homem da Câmara de S. M. O Imperador do Brazil, ao serviço de S. M. A imperatriz viúva, Amélia de Leuchtenberg.

A menina recebeu o nome de Amélia. O príncipe real fez presente á esposa do Sr. Drummond, de um rico bracelete de brilhantes, e a princeza D. Amélia um rico Broche de brilhantes, do qual pende um coração, dentro do que estava um laço de seus cabelos.

(Carta particular)

D. Maria Amélia de Bragança, princesa do Brasil

* Ile de France, Paris, 01.12.1831

† Madeira, Funchal, 04.02.1853

Filha de D. Pedro I, Imperador do Brasil e de D. Amélia de Leuchtenberg, imperatriz do Brasil

• Visconde de Carreira

Diogo Gomes de Abreu e Lima, 2º visconde da

Carreira

* Viana do Castelo, Viana do

Castelo, 23.09.1775† 14.10.1848

Visconde de Almeida. (Almeida Garret).

João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garret, 1º

visconde de Almeida Garret

* Porto, Santo Ildefonso, 04.02.1799† Lisboa, Santa

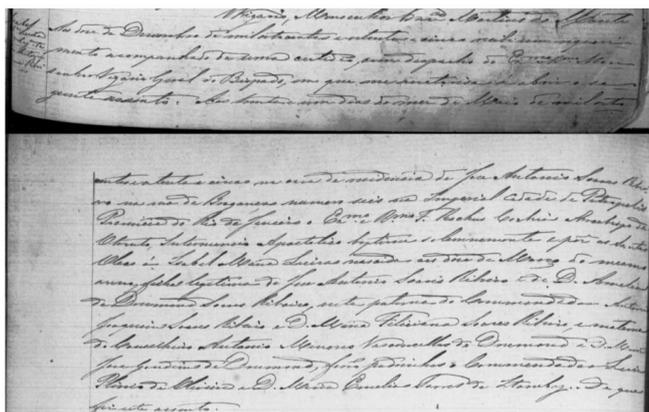
Isabel, 09.12.1854

Figura 37 – Certidão de batismo de Amélia Eugênia de Menezes Vasconcelos Drummond.
 Fonte – Arquivo da família Drummond – junho 2023.

Essas conexões familiares foram fundamentais para a preservação e posterior

doação do mantelete da baronesa. Após o casamento de Amélia Eugênia, em 08/05/1884, com José Antônio Soares Ribeiro (1836-1906)¹⁵, latifundiário e político da região de Maricá, ela adotou o sobrenome Soares Ribeiro, consolidando sua posição na elite social brasileira

Dessa união, o casal gerou a filha Izabel Maria Luiza Soares Ribeiro (1885-1818), conforme certidão de batismo (Figura 38).



Registro de batismo de Izabel Maria Luiza

Nome	Izabel Maria Luiza Soares Ribeiro
Sexo	Female
Data de nascimento	12 Mar 1885
Nome do pai	José Antonio Soares Ribeiro
Sexo do pai	Male
Nome da mãe	Amelia de Drummond Soares Ribeiro
Sexo da mãe	Female
Tipo de evento	Baptism
Data do evento	12 Dec 1885
Local do evento	Gávea, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Número da pasta digital	004000938_006_M9SM-P6H
Número da imagem	203

Figura 38 – Registro de batismo Izabel Maria Soares Ribeiro.
 Fonte – <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X82-S6TV>

José Antônio Soares Ribeiro tinha sido casado antes, em primeiras núpcias, com Maria Carolina Soares Torres (filha do Barão de Itambi), que faleceu em consequência do parto, em dezembro de 1865, em Paris, antes da concessão do título de Barão de Inoã ao marido. De seu primeiro casamento (o futuro) barão só teve uma filha, Evelina Torres Soares Ribeiro, nascida em 01 de dezembro de 1865, em Paris, e falecida em 11 de janeiro de 1948, na cidade do Rio de Janeiro, e que, em 1889, casou-se com o grande diplomata, político e escritor Joaquim Nabuco (1849-1910). Conforme escreveu Bragança (2019, p. 25), Joaquim Nabuco casou-se com a carioca Evelina Soares Ribeiro, filha do Barão de Inoã, e com o dote recebido comprou uma casa em Paquetá e perdeu outro tanto investindo equivocadamente em títulos argentinos (Fernandes, 2012, p.136 *apud* Bragança 2021, p. 25). Maria Carolina era prima-irmã do marido, uma vez que a mãe dela, era tia paterna de José Antônio.

¹⁵ José Antônio Soares Ribeiro havia se casado, em primeiras núpcias, com Maria Carolina Rodrigues em 17/09/1864 e, depois, casou-se com Amélia em 08/05/1884.

Em 1886, José Antônio recebeu o título de Barão de Inoã (Anexo 8.3) consequentemente Amélia se tornou Baronesa de Inoã, conforme trecho transcrito a respeito desse fato, abaixo:

“Foi o barão de Inoã fazendeiro em Maricá (fazenda do Pilar), que recebeu nessa fazenda várias vezes a família Imperial: D. Pedro II, princesa Isabel e o conde D'Eu. José Antônio Soares Ribeiro, barão de Inoã, é um grande benemérito e grande incentivador do progresso de Maricá (construiu estradas, pontes, escolas e outros melhoramentos). Vivia alternadamente na fazenda do Pilar e no solar da rua Marquês de Olinda, em Botafogo, onde residiram Joaquim Nabuco e seus descendentes. Recebeu vários títulos de nobreza, entre eles cavaleiro Imperial da Ordem da Rosa e barão de Inoã (decreto de 30 de janeiro de 1886)” (Silva, 2012, p. 69).

Além disso, a conexão de Amélia com a família imperial se estendeu a um nível mais profundo. Ela era irmã, por parte de pai, de Teresa Christina de Menezes Vasconcelos Drummond (1856-1945), que foi casada com José Joaquim Maia Monteiro (1854-1910), o Barão de Estrella, ampliando ainda mais os laços da família com a aristocracia brasileira. Segundo Runte Júnior (2016), a Baronesa da Estrella (do Brasil), Thereza de Vasconcellos Drummond, era filha do Conselheiro e diplomata Antônio de Menezes Vasconcellos de Drummond e irmã da Baronesa de Inohan, Amelia Vasconcellos Drummond (Runte Junior, 2016, p. 37).

Conforme Monteleone (2022), o segundo império brasileiro encheu-se de barões, que ajudavam a legitimar o poder da corte, ao mesmo tempo em que se tornavam nobres.

Em 2019, o Prof. Madson Oliveira, que já estava imerso no estudo da coleção Sophia Jobim, fez uma descoberta ao localizar, por meio das redes sociais, Tânia Cristina Sarto Maya Monteiro (1965). Esse achado se deu, curiosamente, devido ao sobrenome que Tânia compartilhava em seu perfil, como “Maya Monteiro”. Em decorrência dessa descoberta, o Prof. Madson visitou a residência dela e de Ofélia (mãe de Tânia), na cidade de Petrópolis. Esse encontro revelou inúmeras informações sobre a família Maya Monteiro e mais especificamente a respeito de Ayres Maya Monteiro, que foi o marido de Nenê Maya Monteiro, aquela mesma em que foi grifada no manuscrito que Sophia redigiu (SMet131, Figura 02). Por isso, foi fundamental a identificação daquele manuscrito, que constava o nome da antiga dona das “peças imperiais”. Assim, ampliamos o conhecimento sobre a história do casal Nenê/Ayres e, por extensão, sobre a origem e a jornada do mantelete da baronesa em questão, que explicamos na sequência.

A história por trás do mantelete da baronesa iniciou-se com os laços familiares que estabeleceram uma conexão entre a peça e algumas personalidades. Tudo começou com Balbina Ramalho Alves Amorim Maya Monteiro, carinhosamente chamada de

“Nenê” por seu pai, nascida em 1895 e falecida em 1961. Nenê assumiu este epíteto carinhoso ao longo de toda sua vida e desempenhou um papel central na trajetória do mantelete da baronesa.

Em 1915, Nenê casou-se com Ayres Maya Monteiro (1885-1970). Ayres era filho de Antônio Joaquim Maya Monteiro (1882-1933) e Maria Elisa Pinto de Miranda Montenegro (1865-1948), que mais tarde foi agraciado com o título de Barão Maya Monteiro. Além disso, Ayres era sobrinho do Barão de Estrella (1854-1910), pois esse era irmão de seu pai. Essas conexões familiares foram fundamentais para a preservação e posterior doação do mantelete da baronesa, como explica Madson Oliveira (2021), no trecho abaixo:

“O casal Barão de Maia Monteiro teve oito filhos e, especialmente, nos interessa o segundo deles, Ayres de Maia Monteiro (1885-1970), que se casou no ano de 1915 com a personagem mais procurada até então, Nenê Maia Monteiro (como era conhecida) ou Balbina R. O. Amorim (nome de solteira, 1895-1961). Toda essa sucessão de nomes/datas/títulos de nobreza serve para demonstrar a proximidade entre a Baronesa de Estrella e seu sobrinho Ayres (casado com Nenê), que acreditamos ter recebido peças de trajes usados pelas irmãs Baronesas (de Estrella e Inoã)” (Oliveira, 2021, p. 102).

O mantelete da baronesa chegou às mãos de Nenê de Maya Monteiro, inicialmente, devido a esses laços familiares e, posteriormente, por meio de uma relação de amizade, ela repassou a peça para Sophia Jobim. Após o falecimento de Sophia, seus familiares doaram o mantelete (e todo o acervo dela que compõe a CSJ) ao MHN, onde a peça continua a ser preservada e estudada.

É importante ressaltar que Ayres e Nenê Maya Monteiro tiveram um filho, Roberto de Maya Monteiro, que nasceu em 1918 e faleceu em 2012. A conexão direta de Roberto com o presente desempenha um papel importante em nossa narrativa, já que os esclarecimentos adicionais sobre a história do mantelete da baronesa foram possíveis graças às informações prestadas por Tânia Cristina Sarto Maya Monteiro, nascida em 1965 (filha de Roberto). Tânia nos ajudou na investigação e no avanço do entendimento dessa história, assim, como sua mãe Ofélia, conforme Madson Oliveira (2021) esclarece:

“Nos relatos de Ofélia sobre Nenê e Ayres, ela informa que o casal viajava muito à Europa e Nenê comprava muitas roupas e acessórios. Mas, talvez, o mais importante com relação às informações sobre Nenê foi a de que Ayres, após a morte da mulher, doou muitos dos pertences de Nenê às melhores amigas dela. Sobre esse respeito, chamamos atenção para uma anotação que Sophia fez, sobre um cartão enviado por Ayres” (Oliveira, 2021, p. 103).

Numa segunda incursão para maiores esclarecimentos, realizamos uma visita a Petrópolis, em 07/05/2023, motivada por um contato telefônico do prof. Madson Oliveira com Tânia, que havia encontrado mais documentos relacionados ao casal Nenê e Ayres. Chegamos à residência de Tânia e Ofélia, localizada no Alto da Serra, um bairro afastado do centro histórico de Petrópolis. Lá, ficamos sabendo que essa propriedade antes era a residência de veraneio de Nenê e Ayres, mas foi vendida em 2015 para uma clínica veterinária, com Tânia e sua mãe mantendo uma pequena acomodação nos fundos daquela propriedade (Anexo 8.4).

Após os cumprimentos iniciais, explicamos o propósito daquela visita e a necessidade de confirmar datas e examinar mais documentos desde o último encontro, feito pelo prof. Madson Oliveira, antes da Pandemia de Covid-19, em janeiro de 2020. Também fizemos um breve resumo das descobertas até aquele momento. Tânia e Ofélia compartilharam documentos, como: fotografias, certificados, cartas manuscritas e uma árvore genealógica em língua inglesa, possivelmente encomendada por Amélia Eugênia, já que vinha seu nome grifado no documento.

A partir desses e de outros documentos, montamos uma árvore genealógica (Figura 39) para entender melhor a relação entre essas personalidades, destacando num círculo vermelho as figuras de José Antônio Soares Ribeiro e Amélia Eugênia, os Barões de Inoã.

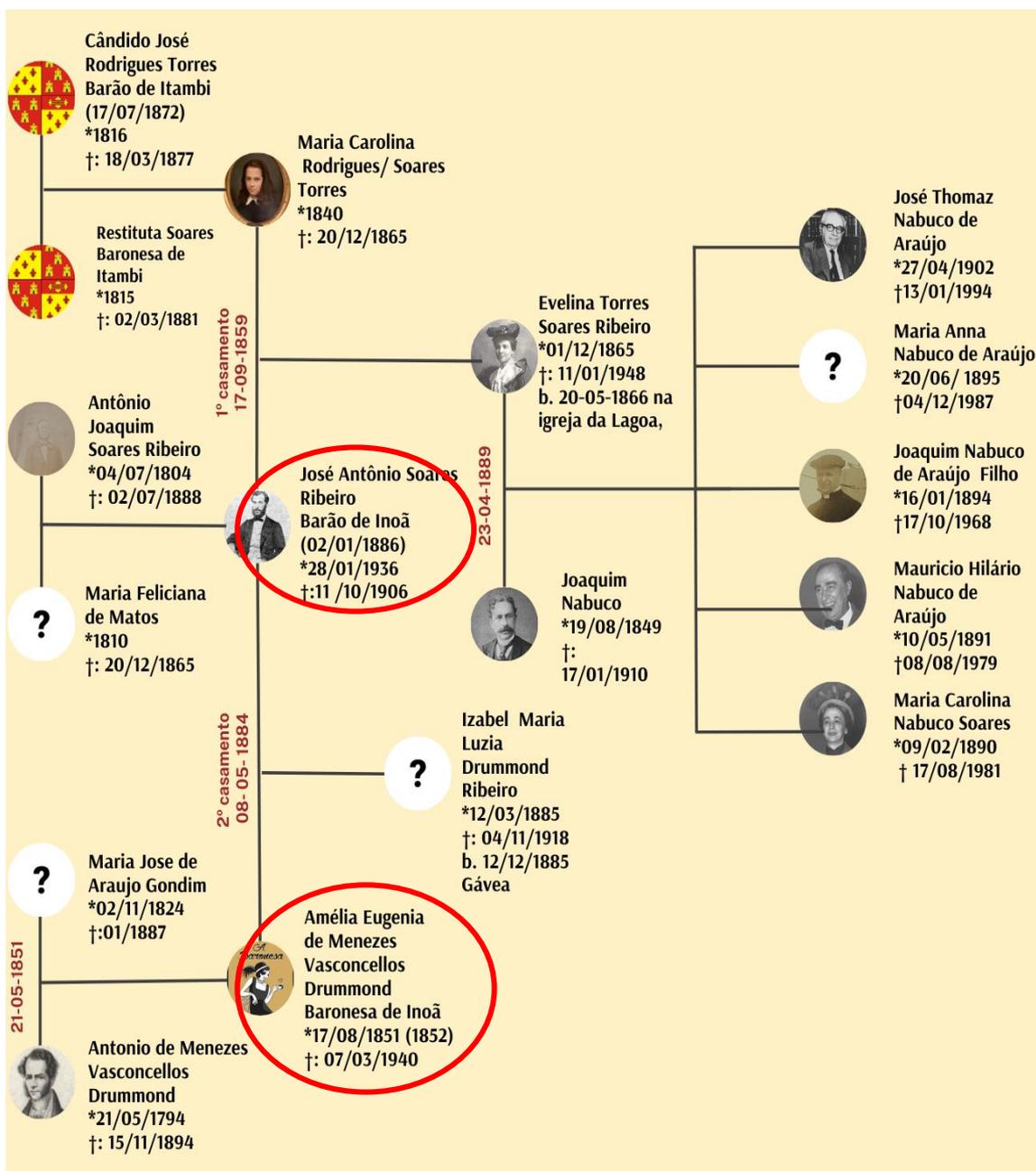


Figura 39 – Árvore genealógica família Soares Ribeiro/ Drummond/ Nabuco.
Fonte – Patrícia Della Torre.

Neste rascunho de árvore genealógica é possível observar desde o primeiro casamento de José Antônio Soares Ribeiro, em 1859 com Maria Carolina, onde só temos o ano de nascimento (como sendo 1840), os dados referentes à filha primogênita, Evelina Soares Ribeiro (1865-1948), assim como mostra a filiação de Amélia e o segundo casamento de José Antônio com Amélia Eugênia (em 1884) e o nascimento da filha deles (em 1885, de Izabel, 1885-1918).

Uma das últimas informações em documentos que achamos disponível sobre

Amélia, antes de seu falecimento em 1940, remonta a 1907, quando já viúva, foi com a filha ao cartório resolver o inventário do Barão de Inoã (Anexo 8.5). E, posteriormente, a notícia sobre sua morte (Anexo 8.6).

Mas, voltando aos avós de Tânia e analisando algumas informações, observamos que Ayres morou em Londres na década de 1930, quando exercia cargo diplomático na embaixada brasileira. Coincidentemente, Sophia Jobim morou na Inglaterra, entre 1936 e 1938 e é provável que devido a questões consulares, ela e o marido Waldemar, tenham recorrido a Ayres, tornando-se amigos, muito comum de acontecer quando brasileiros moram no exterior. E outro fato curioso é que Amélia Eugênia foi morar em Londres, com a filha Izabel, após o falecimento do seu marido (em 1906). Esta circunstância suscita a possibilidade de que, em algum momento da década de 1930, tenha havido um encontro entre Amélia, Nenê e Sophia em Londres, visto que as três moravam na Inglaterra durante aquele período.

Na Figura 40, geramos outra árvore genealógica com a família Estrella e com Nenê e Ayres, com o filho Roberto e, finalmente, chegando em Ofélia e sua filha Tânia para auxiliar no entendimento do provável percurso que o mantelete da baronesa fez, até a transferência para Sophia Jobim.

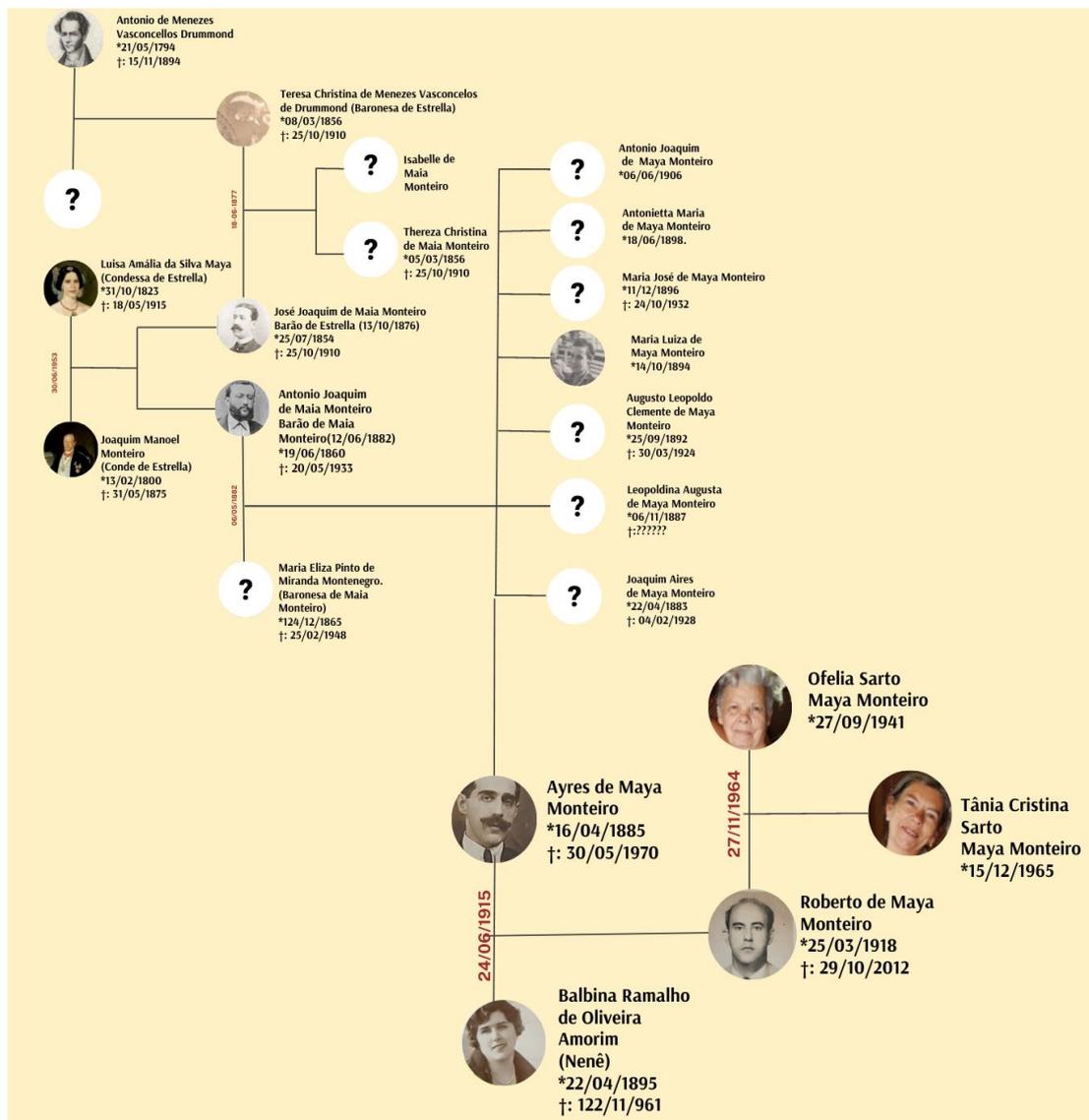


Figura 40 – Árvore genealógica família Estrella e Maya Monteiro.
Fonte – Patrícia Della Torre.

O mantelete que pertenceu à Baronesa de Inoã é uma peça de vestuário que carrega a elegância e o significado da moda no Segundo Império brasileiro. Com uma modelagem diferenciada, mesmo assim nos padrões da época, a história do mantelete assume uma nova dimensão quando se conecta com a trajetória da Baronesa de Estrella, irmã por parte de pai de Amélia. Essa ligação familiar desempenhou um papel decisivo na passagem do mantelete até os dias atuais, pois como informa Madson Oliveira (2019), no trecho abaixo:

“Essa aproximação entre Sophia e Nenê foi identificada já no ano de 1950, uma vez que elas já se frequentavam à época, como verificado junto à notícia veiculada no periódico O Jornal, de 01-10-1950. A citada nota social da recepção na residência de Sophia Jobim, em Santa Teresa, em que Gilberto Trompowsky noticiava a presença do Ministro

Ayres Maia Monteiro e sua esposa, ressaltava que a senhora Maia Monteiro trazia, ainda, lindas joias antigas” (Trompowsky, In: O Jornal, Ed. 9337, 01/10/1950 *apud* Oliveira, 2019, p. 104).

Isso só reforça que a amizade entre os Maia Monteiro e os Magno de Carvalho vinha de pelo menos 10 anos antes da inauguração do MIH, considerando que a nota social acima é do ano de 1950 e o MIH foi inaugurado em 1960. Por meio dessa cadeia de relações familiares e amizades, o mantelete foi preservado e doado ao MHN, após a morte de Sophia Jobim (em 1968), destacando como as conexões pessoais e familiares podem ser vitais para a preservação do patrimônio histórico e a continuidade do legado cultural.

Como citamos no início desse capítulo, em 1952, Sophia Jobim tomou a decisão de fundar o MIH, que finalmente foi inaugurado em 1960, contando com a exposição das peças que ela havia adquirido durante suas viagens pelo mundo e com doações que recebeu, incluindo aquelas providas por Nenê Maya Monteiro, como evidenciado na seguinte citação:

“Em meio a tantas páginas, deparamo-nos com a seguinte informação: ‘Trajes imperiais brasileiros. Da coleção de Nenê Maia Monteiro’ (anexo 006). Esse é o título que inicia uma das páginas, num total de 18 folhas pautadas de caderno (frente e verso): algumas completamente manuscritas; outras, apenas em parte. Parece uma lista, pois a descrição começa numerando os itens para, em seguida, abandonar essa estratégia e enveredar por informações que servem como contextualização para as datas e as personalidades citadas” (Oliveira, 2021, p. 100).

Conforme Oliveira (2021), de maneira oficial, o MIH foi estabelecido, pelo casal Magno de Carvalho, em 15 de julho de 1960, em uma parte da casa localizada no alto do bairro de Santa Teresa (RJ). Nesse local, eles alocaram algumas divisões para exibir as indumentárias históricas, bem como armários e vitrines com objetos menores, que também eram expostos ao público. No entanto, durante o período de preparação para a abertura do museu, ela empreendeu uma busca ativa por peças de vestuário para compor a coleção. Sophia adquiriu várias dessas peças e viagens ao longo de sua vida, presumivelmente, recebeu outras como doações, incluindo as contribuições de Nenê, que era uma amiga próxima (Oliveira, 2021, p. 91).

Essa rede de sociabilidade pode ser evidenciada ainda pelo trecho transcrito abaixo:

“Sabemos que Sophia tinha um amplo círculo social e proximidade com diplomatas e embaixadores, uma vez que dois dos irmãos dela

ocupavam cargos públicos (Danton e José). Talvez esse fato tenha aproximado o casal Nenê / Ayres de Sophia Jobim, a ponto de ela receber uma doação, como suspeitamos. Nos relatos de Ofélia sobre Nenê e Ayres, ela informa que o casal viajava muito à Europa e Nenê comprava muitas roupas e acessórios. Mas, talvez, o mais importante com relação às informações sobre Nenê foi a de que Ayres, após a morte da mulher” (Oliveira, 2021, p. 103).

Este contexto é importante para entender a possível procedência do mantelete da baronesa que chegou ao MIH, alguns anos antes de sua inauguração oficial, ao que tudo indica. Com base em documentos datados de 1963 (SMet131), escritos por Sophia Jobim, fica claro que algumas peças de vestuário chegaram até ela após o falecimento de Nenê, que ocorreu em 1961. Ainda não podemos afirmar que o mantelete da baronesa estava numa segunda leva de peças ou antes, conforme Ofélia nos afirmou, sobre a doação das peças que restaram de Nenê, feitas por Ayres Maya Monteiro. Essa informação lança luz sobre um período que pode ser mais extenso do que suspeitávamos antes, em que as contribuições de Nenê foram incorporadas à coleção do museu, proporcionando um entendimento mais completo da história do mantelete em questão.

Madson Oliveira (2021) cita as observações de Igor Kopytoff, no seu trabalho “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo” que examina a transformação de objetos culturais em mercadorias, afirmando que “O estudo da coleção de Sophia Jobim segue a abordagem teórica delineada por Igor Kopytoff” (Oliveira, 2021, p. 91).

Esse fato pode ter feito com que a amiga Nenê Maya Monteiro tenha realizado uma doação das peças listadas no manuscrito apresentado no início desse texto (SMet131). A esse respeito Madson Oliveira (2021) cita:

“Especificamente no caso de Sophia Jobim, ela tinha orgulho de sua coleção e parece ter se inspirado em experiências de locais/culturas que conheceu pelo mundo, para posteriormente abrir ‘seu museu’, como observamos em seu acervo que se encontra no Museu Histórico Nacional – MHN. Numa reportagem sobre a inauguração do MIH, em 1960, ela declarou emocionada que cada traje tem uma história” (Oliveira, 2021, p. 92)

A dedicação de Sophia pela indumentária histórica a levou a estudar e pesquisar em museus ao redor do mundo, criando um acervo precioso que ela compartilhou com o público. Parte deste acervo foi doado postumamente ao Museu Histórico Nacional após o seu falecimento em 1968, incluindo o mantelete da Baronesa de Inoã.

5. REPRODUTIBILIDADE MUSEOLÓGICA

No centro das atenções dessa pesquisa, o mantelete do século XIX pertencente à Baronesa de Inoã e abrigado no Museu Histórico Nacional (MHN), transcende o âmbito da moda e adentra no terreno da preservação do patrimônio cultural e da educação. As técnicas ligadas à reprodutibilidade museológica na moda desempenham um papel importante e curioso, revelando uma conexão íntima entre a criação contemporânea e a história que a antecedeu.

Cada designer traz consigo um potencial revolucionário para a recriação do campo criativo. Além de estar imbuído do conhecimento contemporâneo, ele (ou ela) também traz consigo uma visão íntima e pessoal de um mundo em constante evolução e de uma sociedade em plena transformação. Nesse processo, assumem o papel de intérpretes do passado, educadores do presente e guardiões do futuro. Ao compartilharem suas descobertas e conhecimentos, adquiridos por meio da prática, esses profissionais contribuem para a difusão de uma compreensão mais profunda da história da moda e das técnicas artesanais.

Essa divulgação não se restringe à academia, mas atinge também o público em geral, inspirando uma apreciação mais informada e uma abordagem mais respeitosa em relação ao patrimônio cultural. Na tese de Flávio Bragança (2021), desenvolvida na antiga residência de Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930) que se transformou numa instituição museológica, Museu Casa da Hera, em Vassouras - RJ, foi muito importante para que nossa própria pesquisa pudesse ter uma base metodológica, nessa parte do trabalho.

A abertura de um caminho que ligue as instituições museológicas e os pesquisadores promove uma aproximação entre os acervos (guardados nas reservas técnicas) e o público, produzindo material científico capaz de apontar questões ainda não abordadas. Uma síntese dessa situação pode ser lida no trecho a seguir:

“A pesquisa museológica, seja ela feita pela equipe técnica do museu ou por pesquisadores externos, produz, primeiramente, informação para a própria instituição e, depois, quando adequadamente divulgada, para a sociedade. Essa dinâmica de produzir e comunicar, requer uma desenvoltura da instituição como espaço informacional que produz atravessamentos em suas políticas, do qual a gestão de acervos tem relevância” (Bragança, 2021, p. 58).

Sobre as técnicas e os materiais que moldaram a indumentária de épocas passadas, os profissionais do design adquiriram conhecimento prático que transcendeu as páginas

dos livros e os aspectos meramente visuais das peças. Conforme Tim Ingold (2022), no livro “Fazer Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura”, menciona:

“Ver significa olhar para, enquanto ler significa a desagregação do todo em suas partes e o seu rearranjo em sequência sintática própria. Essas operações são a inversão precisa, respectivamente, de projeção e articulação. A primeira retroage do mundo à mente, o que foi projetado da mente para o mundo; a última, desarticula e reconecta o que antes fora articulado. Tanto projeção como articulação” (Ingold, 2022, p. 263).

Nossa ideia inicial, de trabalho prático, ainda no anteprojeto dessa pesquisa, era criar uma réplica, o mais fiel possível, a fim de experimentar percorrer caminhos semelhantes ao produtor do mantelete da baronesa. O estudo das réplicas museológicas também contribui para a educação de um país, ao incentivar uma abordagem multidisciplinar, prática e de compartilhamento de conhecimento.

Esse enfoque promove uma educação mais abrangente, inspirando a inovação e preservando a herança para as gerações futuras Braganca (2021), enalteceu essa parceria entre as universidades e museus, em sua tese:

“As aproximações das universidades com os museus fizeram com que os profissionais e acadêmicos do vestuário e da moda no Brasil identificassem uma lacuna epistemológica neste processo: a museologia. A promoção de encontros entre os museus brasileiros e os pesquisadores de história da moda visam o conhecimento científico, cujo desenvolvimento dos estudos de acervos corroboram para a valorização dessas coleções de indumentárias” (Bragança, 2021, p. 71).

Conforme Flavio Bragança (2021):

“A reprodutibilidade museológica é um conceito que se refere à capacidade de reproduzir e comunicar de forma fiel e precisa as informações contidas em um objeto, exposição ou contexto museológico. Este conceito engloba várias dimensões, incluindo a autenticidade, precisão histórica, fidelidade visual e interpretativa” (Bragança, 2021, p. 03).

Essa imersão na cultura material e nas práticas de construção de outrora, além de enriquecer a compreensão dos designers sobre a evolução das tendências, também os capacitou a resgatar e reinterpretar a autenticidade das narrativas históricas. A criação de réplicas é um exercício estilístico, e também um meio de reviver a herança do passado e incorporá-la às criações contemporâneas, como já tem sido feito por instituições e museus

internacionais, conforme nos explica Bragança (2021): “A relação do vestuário com a atividade museológica é longa na história dos museus visto que trajes são incorporados em coleções etnográficas desde o século XIX, mas torna-se mais expressiva quando se destaca em significativas instituições dedicadas ao tema” (Bragança, 2021, p. 66).

Além de enriquecer a apreciação e o entendimento da herança cultural, a prática de estudar e recriar roupas históricas promove a preservação do patrimônio. Ao se aprofundar nas raízes das técnicas e métodos, os designers desempenham um papel de mantenedores e transmissores dessas tradições artesanais. A transposição do passado para o presente, por meio de técnicas manuais, assegura que esses métodos não se percam no fluxo do tempo, mantendo viva a conexão com o passado. De acordo com o texto de Bragança (2021), ele também mencionou a necessidade de considerar a pesquisa como parte integral do trabalho de preservação e promoção do patrimônio cultural:

“O patrimônio museológico e as coleções de interesse cultural devem ser objeto de constante Preservação e Promoção por testemunharem valores e crenças das sociedades. Assim sendo, a pesquisa é parte fundamental na construção de instrumentos de ação, permanecendo integrada à preservação e à difusão do patrimônio museológico e das coleções. Estando essas funções básicas imbricadas, a concepção de museu só encontra completude quando a investigação acontece em parceria com a salvaguarda dos bens patrimonializados. Cabe-nos questionar se essa função não está inibida, ou mesmo suprimida dos instrumentos e das práticas institucionais” (Bragança, 2021, p. 54).

Essa abordagem fomenta uma educação multidisciplinar e intergeracional, que valoriza a tradição e estimula a inovação. A junção do conhecimento teórico e prático capacita os designers a criar produtos com mais embasamento cultural, e inspira outras áreas do conhecimento a entenderem o passado como um pilar para o futuro. A colaboração entre designers, historiadores, artesãos e acadêmicos resulta em uma rede de aprendizados, que valoriza e perpetua o patrimônio cultural.

No cerne das atividades museológicas, a preservação e exibição de artefatos constituem as missões fundamentais dos museus. Contudo, é raro encontrar nos planos museológicos indicações claras e protocolos para a reprodução desses objetos. Durante nossas visitas técnicas à CSJ, no MHN), pudemos testemunhar a comovente experiência dos visitantes diante dos objetos originais. No entanto, para artefatos têxteis, os procedimentos de conservação são notoriamente rigorosos e necessários, impondo barreiras e distanciamento físico. Nesse contexto, a criação de réplicas museológicas, emerge como uma estratégia promissora para contornar esses desafios. Ao reproduzir os

artefatos, os museus podem oferecer uma experiência mais acessível e interativa aos visitantes, sem comprometer a integridade dos itens originais. As réplicas permitem que um maior número de pessoas tenha acesso aos objetos, ampliando assim o alcance educativo e cultural das instituições museológicas. As réplicas contribuem para a segurança dos artefatos originais, reduzindo a necessidade de manipulação frequente e minimizando os riscos de danos. Esse aspecto torna-se especialmente relevante para artefatos delicados, como os têxteis mencionados anteriormente, nos quais os procedimentos de conservação são mais restritos.

Conforme Bragança (2021), a experiência dos visitantes poderia ser facilitada pela presença de réplicas, proporcionando uma aproximação mais direta e eliminando as limitações associadas aos cuidados extremos necessários para artefatos têxteis. Dessa forma, “Nesse contexto, a replicação se configura como uma abordagem promissora para garantir a continuidade e acessibilidade do patrimônio museológico” (Bragança, 2021, p. 03).

Portanto, a integração da reprodução de artefatos nos planos museológicos enriquece significativamente as atividades dos museus, possibilitando uma melhor preservação do patrimônio cultural e uma experiência muito mais ampla para os visitantes. Ao reconhecer o potencial das réplicas museológicas, as instituições podem promover a democratização do acesso à cultura e a valorização do nosso legado histórico e artístico.

A similaridade é fundamental para o trabalho da reprodutibilidade museológica, garantindo que os objetos expostos sejam o mais parecido possível com os autênticos, e que as informações fornecidas sobre eles sejam precisas e confiáveis. Isso pode envolver a autenticação de obras de arte, a verificação da proveniência de artefatos arqueológicos ou a garantia de que as exposições refletem com precisão os eventos históricos. Além da autenticidade, a reprodutibilidade museológica também se concentra na precisão histórica. Segundo Bragança, 2021, isso significa, que as exposições devem ser baseadas em pesquisas consolidadas e informações sucintas sobre o período, evento ou tema em questão. É importante que os museus evitem distorções ou interpretações tendenciosas da história, fornecendo uma representação equilibrada e precisa dos fatos.

A fidelidade visual refere-se à capacidade de reproduzir objetos, ambientes ou cenários de forma realista. Isso pode envolver a utilização de técnicas de conservação e restauração para preservar a aparência original dos objetos, bem como a criação de réplicas ou reconstruções de ambientes históricos. A tecnologia desempenha um papel

cada vez mais importante na recriação visual, permitindo aos museus criar experiências imersivas e interativas para os visitantes. A interpretação é uma parte essencial da reprodutibilidade museológica, a investigação de um traje musealizado aponta para sua confecção e uso, mas também para sua historicidade como acervo de museu (Bragança 2021, p. 03). Os museus apresentam objetos e informações e também oferecem interpretações e análises que ajudam os visitantes a compreender e contextualizar o que estão vendo. É importante que essas interpretações sejam baseadas em evidências sólidas e reflitam uma ampla gama de perspectivas. Conforme Kopytoff (2008):

“Não apenas ocorre que a versão de cada indivíduo ou rede das esferas de troca seja idiossincrática e diferente das versões alheias, mas ela também se modifica contextual e biograficamente, conforme mudam as perspectivas, as afiliações e os interesses do classificador original” (Kopytoff, 2008, p.107).

Essa frase de Igor Kopytoff (2008) sugeriu a atribuição de valor aos objetos e uma reflexão emergiu: a interpretação individual ou grupal desses objetos não é estática, mas sim fluida e sujeita a mudanças. Em seu trabalho, ele destaca que as perspectivas, afiliações e interesses dos indivíduos ou grupos que valorizam esses objetos podem evoluir ao longo do tempo, assim como suas circunstâncias biográficas e contextuais. Ao analisarmos a reprodutibilidade na moda, torna-se evidente a dinâmica das relações entre os itens de vestuário e a atribuição de valor. Essa ideia tem implicações significativas na compreensão da dinâmica das relações entre pessoas e objetos de valor. Ela nos lembra que nossa interpretação e atribuição de significado aos objetos não são fixas. Ao contrário, são moldadas por uma variedade de fatores, incluindo nossas experiências, conexões sociais e mudanças em nossas próprias perspectivas ao longo do tempo. Por exemplo, um objeto que pode ter sido valorizado por suas características estéticas em um determinado momento pode, mais tarde, ser valorizado por seu significado histórico ou emocional. Da mesma forma, as mudanças nas afiliações sociais ou interesses pessoais podem influenciar como vemos e valorizamos os objetos ao nosso redor. Isso nos ajuda a compreender melhor como as pessoas atribuem significado aos objetos, em suas vidas, e como essa atribuição de valor pode evoluir ao longo do tempo.

Nunca será possível alcançar uma reprodução exata ou completamente fiel. Isso se deve a diversos fatores, sendo um deles a influência do tempo e das condições pelas quais o objeto original passou ao longo de sua existência. Assim como as pessoas, os

objetos também sofrem o impacto do tempo, o que pode deixar marcas e alterar sua aparência, textura e até mesmo sua estrutura física. A maneira como uma peça é produzida, as técnicas utilizadas e a habilidade do artesão ou do fabricante podem influenciar o resultado final da reprodução. Essa intervenção humana adiciona uma camada de subjetividade ao processo, tornando cada reprodução única e diferente do objeto original. Sobre isso Andrade (2008) mencionou:

“A passagem do tempo imprime marcas nos objetos como nas pessoas, mas, diferentemente delas, a ‘morte’ para um objeto não depende apenas de seu estado físico, mas, sobretudo, depende das remanescentes possibilidades de este continuar ‘no jogo’ social, mediando novos sentidos” (Andrade, 2008, p. 22).

Portanto, a reprodução de objetos sempre carregou consigo a passagem do tempo e da intervenção humana, o que significa que nunca será uma cópia perfeita do original. Cada reprodução teve suas próprias características distintas, refletindo além do objeto original, as condições e contextos nos quais foi produzida.

Conforme Bragança (2021), a exibição de peças de vestuário apresentou uma série de desafios em relação à sua preservação. Quando a exposição é de longa duração ou permanente, esses desafios se intensificam, tornando-se imperativo considerar a fabricação de duplicatas. No entanto, essas criações suscitam questões éticas, pois é essencial que o público seja informado da não autenticidade das peças, evitando assim qualquer interpretação equivocada como falsificação. A pertinência da produção de duplicatas não reside apenas nos processos de fabricação, mas também na intenção subjacente do fabricante, que pode se basear em imitação, emulação ou falsificação.

Diante desse desafio, surge a consideração da replicação como uma estratégia relevante. Porém, é crucial discernir as motivações que impulsionaram a reprodução. O estudo conduzido por Bragança (2021), aborda a variedade de termos utilizados no contexto da criação de cópias de objetos históricos, tais como: "Reprodução", "Recriação", "Réplica" e "Cópia". Cada um desses termos possui uma distinção específica no âmbito da preservação e representação do patrimônio cultural conforme nos ensina em sua citação:

“A ‘Reprodução’ refere-se ao processo de criar uma cópia de um objeto original, buscando replicar suas características principais, como forma, tamanho e cor, sem necessariamente replicar cada detalhe. Por outro lado, a ‘Recriação’ envolve a criação de uma nova versão de um objeto com base em informações históricas e técnicas disponíveis, sendo

muitas vezes necessária quando o objeto original está ausente ou danificado. Já a 'Réplica' é uma cópia exata do objeto original, procurando reproduzir cada detalhe com precisão, e é frequentemente utilizada para substituir ou representar o objeto original em situações em que este não está disponível. Por fim, o termo 'Cópia' é mais genérico e refere-se a uma reprodução de um objeto original, podendo variar em sua fidelidade ao original. 'As análises desses termos no contexto museológico são importantes para compreender como os profissionais abordam o processo de reprodução de artefatos históricos e como tomam decisões sobre a representação e preservação do patrimônio cultural em suas instituições' (Bragança, 2021, p. 08).

Ao entender melhor essas nuances e relações entre os termos e os processos envolvidos na reprodução de artefatos históricos, estamos conscientes para desenvolver uma investigação robusta e informada sobre as metodologias de pesquisa empregadas pelos profissionais de museus. Isso permitiu aprimorar ainda mais a compreensão das práticas museológicas e sua contribuição para a preservação e divulgação da história e cultura.

Bragança (2021) destaca a influência dos procedimentos provenientes das ciências da informação, das técnicas de conservação e dos processos de comunicação na modernização dos museus, transformando-os em instituições científicas de serviço público:

“Os procedimentos copiados das ciências da informação, as técnicas de conservação e os processos de comunicação modernizaram os museus e os tornaram instituições científicas de serviço público – pelo menos, a maior parte deles. Mas não foram ainda capazes de fomentar ações de pesquisa e conceituação no campo da aquisição” (Bittencourt, 2005, p. 47 *apud* Bragança, 2021, p. 59).

Esses avanços foram significativos e contribuíram para aprimorar as práticas museológicas em grande parte das instituições. No entanto, mesmo com essas transformações positivas, a citação aponta uma lacuna importante: a falta de estímulo para ações de pesquisa e conceituação no campo da aquisição. Isso sugere que, embora os museus tenham adotado métodos mais científicos e tecnológicos em suas operações, ainda há desafios a serem enfrentados no que diz respeito ao desenvolvimento de estudos, protocolos e reflexões teóricas sobre os processos que envolvem o estudo dos acervos incluindo suas reproduções.

Por meio da experimentação e do estudo atento, os designers adquirem uma percepção íntima das escolhas que foram feitas durante a produção deles e podem sentir os desafios que os artesãos enfrentaram, apreciar a confecção do objeto desenvolvido e compreender como cada detalhe contribuiu para a criação final. Sobre isso Ingold (2022)

cita:

“A única maneira de se aprender alguma coisa – isto é, conhecer a partir do próprio interior de um ser –, é por meio de um processo de autodescoberta. Para conhecer as coisas temos de penetrá-las e depois deixar que elas cresçam dentro de nós, que se tornem uma parte do que somos” (Ingold, 2022, p. 10).

Cada costura, cada textura, cada detalhe de uma reprodução é um elo direto com a época que a envolveu. Por meio da experimentação, os designers são capacitados a decifrar o "código genético" das roupas do passado, manuseando das fibras, percebendo o toque sensível dos materiais. A precisão das mãos revela dimensões que transcenderiam a mera concepção mental.

Os designers além de observarem, também colocam em prática as técnicas e processos utilizados no passado, permitindo uma compreensão tangível das complexidades envolvidas na produção dessas roupas históricas e no funcionamento das mesmas.

Ao reproduzir, seja com precisão, ou apenas alguma parte específica de peças históricas, os profissionais se tornam uma ferramenta poderosa para a valorização e disseminação do patrimônio cultural por meio do trabalho técnico da reconstrução. Novamente Bragança (2021) colabora com suas palavras:

“O vestuário faz parte do patrimônio cultural e a roupa é inserida como um objeto museológico em inúmeras instituições, o que repercute na investigação do traje dentro da cultura material. Somado aos objetos simbólicos produzidos por uma sociedade, o vestuário reflete o modo de pensar de determinada cultura, sua análise fornece conhecimento que parte do vestuário em si, mas que se estende além do objeto, numa série de imagens e sentidos. Os modos de vida de uma sociedade podem ser testemunhados ao sistematizar os estudos dos trajes” (Bragança, 2021, p. 63).

Ao se engajar nessa abordagem, os designers têm a oportunidade de entrar em contato direto com os materiais, as ferramentas e as etapas de produção utilizadas por artesãos do passado. Essa experiência proporciona uma ligação visceral com os métodos artesanais que moldaram a moda ao longo do tempo. O toque compassivo dos materiais, a manipulação das técnicas e a observação das reações materiais são todos aspectos que se combinam para criar uma compreensão sobre as realizações passadas.

O trabalho manual, vai além da superficialidade e adentra o domínio das sensações táteis e da compreensão íntima, desenha um novo panorama para a criação, reconhece

que cada peça de vestuário é intrinsecamente ligada a um contexto social, político e econômico sendo influenciado, inconscientemente, pelas observações e vivência daqueles que os manipula. Como cita Ingold (2022):

“No ato de produzir, o artesão adapta seus próprios movimentos e gestos na realidade sua própria vida – com o devir dos seus materiais, juntando-se às forças e fluxos que levam seu trabalho à fruição, e seguindo-os. O desejo do artesão é o de ver o que o material pode fazer, ao contrário do desejo do cientista que é o de conhecer” (Ingold, 2022, p. 72).

No livro “Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX”, de 2021, os autores Isabel Italiano, Fausto Viana, Desirée Bastos e Luciano Araújo trabalharam com a recriação de moldes e peças de indumentária, do século XIX e mensuraram o quão esclarecedor é a reprodutibilidade para o entendimento do produto de moda, conforme citação:

[...] O objetivo era fazer com que elas percebessem o que um traje como aquele provoca na postura, na sua forma de sentar, na sua movimentação, no seu comportamento [...]. Claro que a experiência sensorial é um convite à reflexão sobre a vida humana no período, em diversos aspectos, já que a moda abre essas possibilidades” (Italiano, Viana, Bastos e Araújo, 2021, p. 48).

Importante mostrar o processo de recriação de algumas peças do vestuário feminino no século XIX, por meio de esquemas de modelagens e a costura e manuseio de tecidos, mostrando o resultado das peças confeccionadas, como na Figura 41.

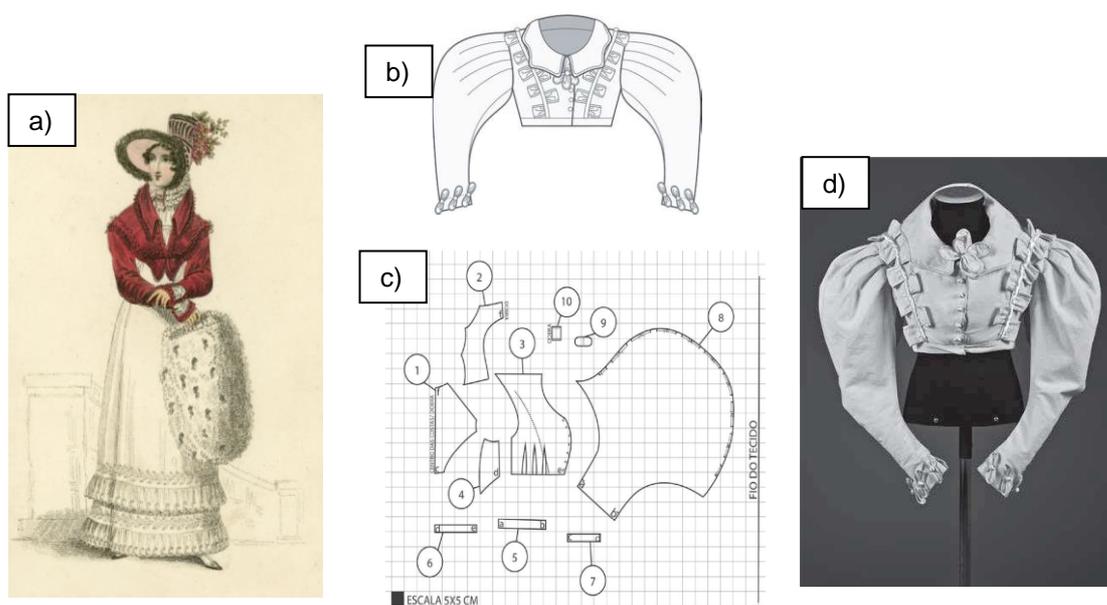


Figura 41 – Exemplo de reprodução de Spencer
Fonte – ITALIANO, VIANNA, BASTOS e ARAÚJO (2021, pp. 153-155)

A imagem acima é uma síntese do processo de recriação de um casaco feminino, do tipo *spencer*, datado de 1821, e no livro, os autores mostram todo o processo, desde a pesquisa (Figura 41a), passando pelo desenho técnico (Figura 41b), desenvolvimento de esquema de modelagem de todas as partes que compõem a peça (Figura 41c), até a confecção final, em tecido cru (Figura 41d). É seguindo a metodologia dos trabalhos desenvolvidos por Flávio Bragança (2021) e Isabel Italiano, Fausto Viana, Desirée Bastos e Luciano Araújo (2021) que pretendemos reproduzir o mantelete da baronesa.

Essa observação ressalta a necessidade de uma abordagem mais holística e crítica no âmbito da aquisição de peças para os museus. Além de utilizar métodos modernos e técnicas avançadas, é essencial promover uma reflexão contínua sobre os critérios de seleção, as práticas éticas e os impactos sociais e culturais da aquisição de novos itens para os acervos museológicos.

Em resumo, embora os museus tenham avançado consideravelmente em termos de modernização e profissionalização, é importante reconhecer que ainda há espaço para melhorias e para a promoção de uma abordagem mais crítica e reflexiva em relação ao processo de aquisição de acervos.

A reprodutibilidade museológica é interessante para garantir a integridade e a credibilidade das instituições museológicas. Ao fornecer uma representação tangível e significativa do passado, os museus colaboraram como mantenedores da história e da educação do público, preservando a memória coletiva para a manutenção da conexão com as raízes culturais e históricas de uma comunidade. Por meio de exposições, artefatos e narrativas cuidadosamente curadas, os museus proporcionam ao público a oportunidade de vivenciar diretamente eventos históricos, contextos sociais e manifestações culturais que moldaram o mundo em que vivemos, além disso, desempenham um papel vital na educação, tanto formal quanto informal.

Os museus servem como espaços de aprendizado acessíveis a uma ampla gama de públicos, desde estudantes e acadêmicos até famílias e turistas. Por meio de programas educacionais, visitas guiadas, palestras e *workshops*, eles enriquecem o entendimento do público sobre diversos temas, estimulando o pensamento crítico, a reflexão, o diálogo interdisciplinar e impactando o desenvolvimento da inovação cultural contemporânea. Ao promover a apreciação e o entendimento do passado, inspiram artistas, designers, cineastas e outros criadores a explorem novas formas de expressão a abordarem questões contemporâneas por meio de uma lente histórica.

Da mesma forma, os museus fornecem uma inspiração sobre as melhores práticas em curadoria, interpretação e comunicação de conteúdo, influenciando diretamente a forma como novas produções culturais são concebidas, apresentadas e recebidas pelo público.

Em suma, os museus desempenham um papel multifacetado e dinâmico na sociedade contemporânea, atuando como guardiões do passado, catalisadores da educação e impulsionadores da inovação cultural. Ao reconhecer e valorizar a importância desses espaços e em todas essas dimensões, podemos garantir que essas instituições continuem a preservar a promoção da diversidade cultural e histórica em todo o mundo.

5.1 A reprodução do Mantelete – Estudo prático: formas e materialidade

Para a última seção dessa dissertação, nosso propósito foi realizar uma recriação estética, que englobou a compreensão das formas e construção de nosso objeto de pesquisa. Dessa forma, buscamos captar além da estética visual, a essência cultural e histórica da roupa original que se encontra no Museu de História Nacional (MHN). Essa abordagem teórico-prática integrou o conhecimento acadêmico à aplicação prática, contribuindo para uma compreensão ampla e aprofundada do tema estudado.

No dinâmico cenário do vestuário, a criatividade se entrelaça com a incessante busca pelo contínuo entendimento e acompanhamento das mudanças, criando um ambiente propício para o florescimento da pesquisa teórico-prática, promovendo o exercício intelectual, mas também o meio de desvendar os fios que compõem a identidade humana e a prática do vestir. Além disso, a experimentação manual desempenhou um papel importante nesse método, contribuindo para a compreensão da construção do produto desde o seu início.

A ideia inicial era replicar o mantelete da baronesa, seguindo os materiais e as técnicas de confecção, do final do século XIX e assim fazer uma réplica o mais fiel possível. No entanto, os enfrentamentos para essa tarefa se mostraram intransponíveis, nesse momento, levando em consideração questões de ordem pessoais e mesmo tendo o tempo em desfavor, lembrando que o mantelete estudado é completamente bordado. Por isso, contornamos essas dificuldades com uma abordagem para reproduzir a peça histórica, mas com materiais contemporâneos, envolvendo uma série de processos do século XXI.

Em nossa forma de trabalhar, iniciamos com o estudo da parte histórica, seguindo os estudos genealógicos e biográficos, do tipo: como a peça foi fabricada? Quem era sua usuária primeira (isso tem impacto em função das formas/modelagem)? a quem pertenceu (o fato de a peça ter resistido ao tempo, tem a ver com quem a preservou)? Em qual época foi confeccionada? E em qual sociedade? Essas e outras questões, fomos respondendo ao longo dessa dissertação, nos capítulos que antecederam a esse memorial descritivo.

Posteriormente, procedemos à análise de suas formas, sua matéria-prima original, os pontos de costura, suas medidas, textura e os detalhes que a vinculam com a época em que foi produzida. Investigamos também a ocorrência de restaurações anteriores em sua totalidade ou em partes específicas, como pode ter ocorrido com a substituição dos forros, refazimento de partes bordadas, que tendem a se deteriorar ao longo do tempo.

Esse processo demandou uma observação participativa, atenta e sensível, em que cada elemento foi escrutinado em busca de pistas sobre as técnicas utilizadas em sua confecção original. Bragança (2021) ressaltou a importância de um conhecimento detalhado do produto para garantir que uma réplica, quando necessária, possa ser produzida com precisão:

“Essa aproximação promoveria a troca de conhecimento entre as práticas em Design de Moda, Museologia e Conservação, envolvendo estudantes, professores, técnicos em modelagem e profissionais de museus. Como pesquisadores externos, poderíamos investigar a coleção, analisar aspectos formais dos trajes, assim como compreender as relações sociais e discutir sobre representação de valores” (Bragança, 2021, p. 02).

O processo manual teve início com um rascunho de desenho técnico (Figura 42), representando um estágio comum no campo do design de moda, para compreender as medidas de todas as partes, atentando para as costuras e visualizar a forma como a peça devia ser reconstruída. Este passo permitiu estabelecer as dimensões precisas e os detalhes estruturais da vestimenta, fornecendo uma base sólida para dar seguimento às atividades subsequentes como a modelagem plana.

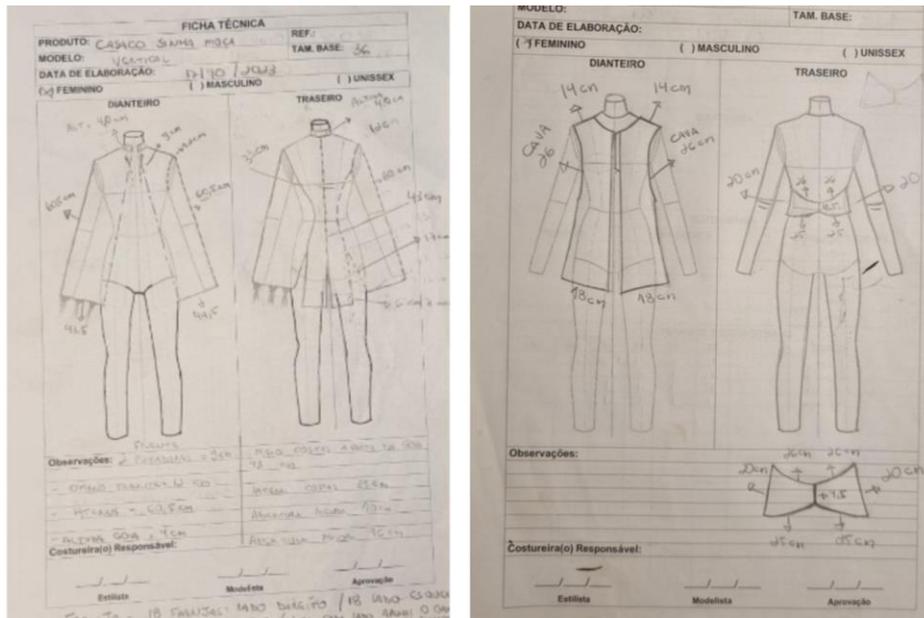


Figura 42 – Desenho técnico feito manualmente com as medidas e costuras do mantelete da baronesa.
 Fonte – Patrícia Della Torre.

Após a elaboração do desenho técnico (que incluiu as medidas das partes que compõem a peça e identificação das costuras, identificação da quantidade de franjas no acabamento, assim como as pregas e pences), procedemos ao entendimento da forma de nosso objeto de pesquisa. Para capturarmos as formas, sendo minimamente invasivos, optamos por empregar acetato transparente de alta gramatura para a tirar a modelagem, da peça original no museu, tendo em vista a inadequação dos materiais tradicionais de modelagem, os quais poderiam comprometer a integridade do objeto de pesquisa. Transferimos esses moldes (como decalques) para o papel *Craft* (comumente utilizado na indústria da moda, por sua durabilidade). Os moldes foram cuidadosamente cortados para criar as partes individuais da peça (Figura 43).



Figura 43 – Modelagem no acetato e as partes individuais no papel *craft*, compreensão das pregas, franjas e pences
 Fonte – Patrícia Della Torre

Adicionalmente, para garantir uma reprodução precisa do bordado, foi necessário transferir o desenho para um plástico transparente colocado sobre a peça original. Esse processo foi realizado minuciosamente utilizando uma caneta marca-texto, permitindo capturar cada detalhe com precisão. Essa etapa foi crucial para possibilitar a digitalização posteriormente, da imagem do bordado, que foi estampada no tecido conforme exemplificado na Figura 44.



Figura 44 – Decalque manual do bordado sendo realizado em plástico transparente para proteção da peça de museu.
 Fonte – Patrícia Della Torre.

A etapa seguinte do projeto envolveu a transposição do mantelete para o ambiente digital. Utilizamos um software específico de desenho técnico, como o *Illustrator*, que permitiu criar uma representação precisa e detalhada da peça. A escolha de um software adequado, com ferramentas avançadas, possibilitou criar e manipular o desenho técnico de forma eficiente, inclusive para o trabalho seguinte de estamparia. Além disso, com a digitalização, foi possível analisar diferentes variações de design, como formas e cores, além de realizar ajustes com facilidade e até mesmo visualizar a peça em um contexto tridimensional.

Desenvolvemos a modelagem da roupa de forma digital (Figura 45a), o que proporcionou visualizar como o tecido seria cortado e como as peças se encaixariam, antes mesmo de cortar o tecido de verdade. Isso foi importante porque permitiu otimizar o uso do tecido, reduzindo o desperdício e, conseqüentemente, os custos de produção. Desenvolver o desenho técnico da peça reproduzida (Figura 45b) deu a oportunidade de entender espacialmente o mantelete em seus detalhes (formas), complementares ao *layout* desenvolvido antes do corte para ver qual produzia os melhores resultados e poder fazer ajustes rapidamente e com mais facilidade.

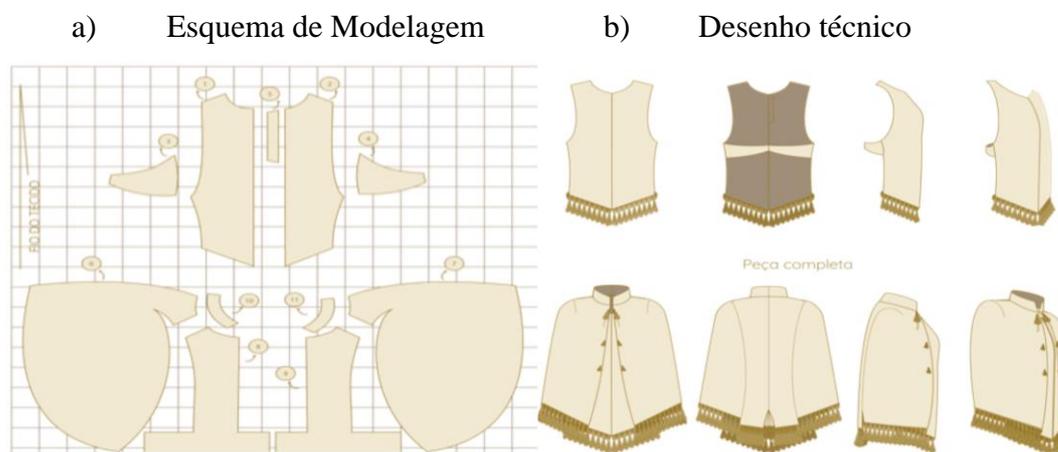


Figura 45 – a) Esquema de Modelagem e b) Desenho técnico.
Fonte – Patrícia Della Torre.

No contexto deste projeto, a digitalização do mantelete nos proporcionou testar diferentes materiais e cores, e até mesmo simular o resultado final antes da reprodução, como: caimento e modelagem final. Essa abordagem ajudou a refinar e aperfeiçoar nosso trabalho, garantindo um produto final com mais precisão conforme a Figura 46.

Teste de caimento digital



Figura 46 – Teste de caimento digital.
Fonte – Patrícia Della Torre.

Posteriormente, passamos para a confecção do “nosso” mantelete, para testar se a modelagem estava correta e para ter uma primeira ideia a respeito das formas. Utilizamos o tecido composto por fibra de 100% algodão, que foi cortado de acordo com os moldes em papel, garantindo precisão nas dimensões e alinhamento das costuras. Por fim, o mantelete foi costurado, seguindo os padrões estabelecidos durante o processo de design e modelagem da peça original, recebendo, ao final, as franjas feitas em *macramê*, na mesma quantidade do nosso objeto de estudo (Figura 47).



Figura 47 – Peça piloto feita em tecido 100% algodão, com as franjas em macramê.
Fonte – Patrícia Della Torre.

A seleção da matéria-prima teve um impacto determinante no processo de produção. Ao recriar uma peça histórica utilizando tecidos e aviamentos contemporâneos,

foi necessário adaptar as técnicas de confecção para garantir um resultado coeso. Isso exigiu a escolha criteriosa dos pontos de costura mais adequados, levando em consideração que a peça original foi costurada à mão. A sinergia entre a história e o design de moda contemporâneo permitiu a criação de uma peça que prestava homenagem ao passado, ao mesmo tempo em que refletia a criatividade e a inovação do presente.

Considerando a complexidade envolvida na reprodução das franjas para a peça piloto, especialmente dado que ainda não havíamos decidido pela técnica de estamparia, optamos por utilizar linha de algodão e contratamos uma profissional com *expertise* em *macramê*.

Para a peça final, buscamos abordagens inovadoras em relação aos tecidos selecionados e à reprodução do bordado e das franjas, explorando a possibilidade de estampar o tecido. Nesse sentido, contamos com a colaboração da renomada tecelagem Columbia, localizada em São Paulo, que desenvolveu duas versões com as estampas simulando os bordados para confecção da peça final, conforme Figura 48.



Figura 48 – Variante dos tecidos para aprovação, veludo e neoprene.
Fonte – Patrícia Della Torre

O processo de criação de um *rapport* imitando um bordado com a técnica de estamparia envolve uma série de etapas, desde a ilustração inicial até a transferência do desenho para o computador e, por fim, sua impressão no tecido. Terceirizamos esse processo, por falta de domínio da técnica, no qual o ilustrador iniciou o trabalho representando os intrincados padrões do bordado original, de forma precisa e detalhada. Nesse processo, foi preciso habilidade técnica e criatividade para capturar todos os

elementos essenciais ao design. O decalque feito artesanalmente, numa das visitas ao MHN, no plástico foi digitalizado e refinado no computador, no qual cada parte do desenho foi delineada individualmente, garantindo precisão e fidelidade ao original.

Após a conclusão do desenho digital, o arquivo foi enviado para a tecelagem, no qual os padrões foram impressos no tecido, utilizando a técnica de estamparia. Essa parceria entre o designer e a tecelagem foi fundamental para superar os desafios técnicos e garantir a reprodução bem aproximada dos padrões do bordado original. Ao simplificar o processo de corte e costura com padrões pré-impessos, essa abordagem agilizou significativamente a produção da peça final. Celebramos a beleza do bordado e sua relevância em um contexto contemporâneo, preservando sua história e permitindo que ela fosse apreciada por gerações futuras. Na Figura 49, podemos observar o desenho digital, devidamente adaptado à modelagem plana, desenvolvida pela estamparia/tecelagem.



Figura 49 – Peça feita digitalmente do mantelete da baronesa.
Fonte – Patrícia Della Torre.

Essa abordagem holística envolveu considerações sobre a funcionalidade da peça, seu contexto de uso histórico e as influências culturais que a moldaram. Optamos por tecidos sintéticos, Veludo e Neoprene, pois ambos fazem parte da categoria dos tecidos tecnológicos com a possibilidade de proteção solar e propriedades antissépticas, que para ficarem guardados ou expostos em museus acabam sendo melhores, na medida em que

proporcionam uma adaptação inteligente às exigências contemporâneas. Além disso, a reprodução contempla a exploração de técnicas de manufatura que harmonizam a tradição (de uma peça do século XIX) com a inovação (do século XXI), ao usarmos métodos artesanais (como o desenho manual, a modelagem plana, o corte a mão) combinados com tecnologias de produção avançadas (como o fechamento de suas costuras com maquinário industrial e a estamperia digital).

Em última análise, a aspiração era criar uma peça que transcendesse a simples imitação, oferecendo uma interpretação atualizada e respeitosa do mantelete histórico da baronesa, atravessando o tempo. Essa abordagem multidimensional teve como objetivo proporcionar uma experiência aos observadores, conectando-os de forma visual, emocional e histórica à essência da peça original. A modelagem foi outra etapa curiosa do processo, pois inspirados na silhueta e nas proporções da peça original, trabalhamos para adaptar o padrão dos bordados às medidas contemporâneas, garantindo um ajuste confortável e moderno. A combinação de técnicas tradicionais de modelagem com ferramentas e tecnologias modernas nos permitiu alcançar um equilíbrio entre autenticidade histórica e praticidade contemporânea.

Resgatamos o resultado parcial de Jessica Souza e Madson Oliveira, ao final da pesquisa sobre os estudos de modelagem plana desenvolvidos pela própria Sophia Jobim, na citação a seguir:

“O estudo da modelagem plana pode ser dividido em: sob medida e industrial. O primeiro termo refere-se à planificação de corpos individualmente, capturando as medidas do usuário, sem seguir uma tabela de medidas pré-determinadas. Enquanto a industrial, corresponde ao desenvolvimento de moldes por meio de uma tabela de medidas com tamanhos pré-estabelecidos, que foi convencionado em números, como: 36, 38, 40, 42 etc. Esse sistema é utilizado na moda desde o surgimento do *prêt-à-porter* (Souza; Oliveira, 2023, p. 40).

A partir do que vimos até agora e ressaltando a respeito da modelagem plana (seja sob medida ou industrial), percebemos que a modelagem do vestuário é uma parte indispensável para a confecção de roupas em geral, muito embora seja uma etapa invisível ao usuário leigo que só costuma ver os croquis (antes da confecção) e a roupa pronta (como produto de todo o processo). Assim, concordamos com Jessica Souza e Madson Oliveira, quando afirmam que:

“A modelagem, segundo Saltzman (2008, p. 341), é um processo de abstração que implica transportar as formas do corpo para uma superfície têxtil, ou seja, relacionar um esquema tridimensional (comprimento e circunferências corporais) com o tecido/roupa (bidimensional)” (Souza; Oliveira, 2023, p. 40).

A roupa, enquanto objeto material tangível, possui uma série de características que as distinguem e cuja combinação forma um artefato singular. Portanto, compreender a fabricação de uma peça de vestuário vai além da mera observação de sua aparência externa, exigindo uma apreciação detalhada de sua estrutura.

Ao considerar o estudo de reprodutibilidade de trajes musealizados, o exercício encontrou uma ferramenta para explorar os vestígios do passado, valorizando a memória e influenciando a cultura contemporânea. Analisarmos e embrenharmo-nos no conhecimento das réplicas de roupas musealizadas ofereceu a oportunidade de transformar a mera compreensão teórica em um terreno fértil para a inovação no design de moda.

Na dissertação de Jorge Ribeiro (2013), intitulada de “Relações entre o fazer técnico-estético e o agir ético: na busca da qualidade em produtos” há uma citação sobre o que Aristóteles pensava a respeito da separação entre o teórico e o prático, que vai ao encontro com o que falamos aqui: “O conceito de técnica é referenciado como uma das virtudes intelectuais vitais para que o ser humano atinja a verdade no fazer e no produzir coisas úteis” (Aristóteles, 1996 *apud* Ribeiro, 2013, p. 19).

Ao compreender as técnicas e processos empregados em épocas passadas, adquirimos o entendimento sobre as escolhas, os desafios e as soluções criativas que adaptaram o vestuário de eras anteriores. Essa apreciação das raízes históricas fornece um substrato sobre o qual novas criações podem florescer.

Neste último estágio do projeto, apresentamos o resultado final da peça de vestuário estudada. Utilizando técnicas de simulação digital, foi possível criar uma representação visual da peça, capturando sua estética e sua essência cultural e histórica. A simulação digital permitiu analisar diferentes variações do design, realizar ajustes com facilidade e visualizar a peça em um contexto tridimensional.

É importante deixar claro que a confecção desse novo mantelete (Figura 50) serviu como uma maneira de entendermos as formas (modelagem) de uma peça do vestuário original, feita sob medida, percebendo o corpo da primeira usuária, a Baronesa de Inoã. A reprodução do novo mantelete, usando novos materiais e técnicas contemporâneas, serve ainda como estudo complementar à dissertação, salientando que esse novo

mantelete foi doado ao MHN. Dessa forma, quando um outro pesquisador tiver interesse em conhecer como o mantelete original foi desenhado, modelado, confeccionado, preservando-a de desgastes e prejuízos.



Figura 50 – A direita, mantelete da baronesa de Inoã, ao meio reprodução da peça original e a lado peça piloto usada para estudo das formas.
Fonte – Patrícia Della torre

Com esse fechamento, concluímos a pesquisa teórica e prática sobre design de moda, sociedade e museologia da moda, e apresentamos uma reprodução estética que encapsula a essência da peça de vestuário original. Este trabalho representa um avanço no conhecimento acadêmico no campo do design de moda e também uma homenagem à história e à cultura representadas por essa peça de vestuário, preservada primeiro por Nenê de Maya Monteiro; depois por Sophia Jobim (e o MIH) e, desde 1968, pelo Museu Histórico Nacional.

6. CONCLUSÃO

A conclusão de qualquer pesquisa nos faz refletir a respeito do processo que nos levou até esse momento de finalização de um ciclo (com possível abertura de novos). Por isso, iniciamos nossa conclusão esclarecendo que o tempo regulamentar de uma investigação de mestrado costuma ser de dois anos, mas no nosso caso, esse tempo se estendeu bem mais que isso, se considerarmos a fase preliminar da pesquisa, levando o tempo de dedicação ao assunto por mais de três anos.

Importante frisar também que, como em qualquer pesquisa histórica, é quase impossível fazer uma reconstituição do passado e o que apresentamos aqui são narrativas geradas a partir de nossos próprios entendimentos, quando relacionamos as fontes de pesquisa com os dados tratados em documentos e depoimentos. No entanto, mais de cem anos se passaram entre a confecção da peça original e o presente, por isso esse esclarecimento inicial.

Pesquisar sobre moda no mestrado pode parecer fascinante (e é!), mas esse campo é deveras extenso e há um prazo delimitado para dar conta do recado. Então, encontrar um objeto de pesquisa dentro desse grande assunto que é a moda, não é tão simples. É preciso fazer escolhas. Desde sempre, intencionávamos desenvolver uma pesquisa tendo como tema a moda e seus reflexos na sociedade, mas o objeto de pesquisa ainda não estava delimitado, até nos depararmos com uma grande investigação a respeito de Sophia Jobim e o acervo de indumentária que se encontra no Museu Histórico Nacional – MHN.

A via de entrada para esse estudo se deu como desdobramento de uma pesquisa anterior, intitulada “Indumentária e Memória no Museu Histórico Nacional”, entre os anos de 2019 e 2020, quando uma equipe composta por estudantes da graduação da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, (coordenada pelo Prof. Madson Oliveira) se encarregou de auxiliar museólogos da Reserva Técnica/MHN na revisão da Coleção Sophia Jobim – CSJ, conferindo, discutindo a classificação e fotografando as 690 peças. Após essa ação, abriram-se várias oportunidades de pesquisa, principalmente no que diz respeito ao aprofundamento da procedência e origem das peças.

Este é o caso da pesquisa que ora finalizamos. O “mantelete da baronesa”, que se tornou o objeto irradiador dessa pesquisa, foi pinçado para ser estudado pelo valor estético e histórico dele e acabou por se mostrar uma fonte de muitos questionamentos que gerou

essa dissertação. Mas, como demonstrar todo esse caminho percorrido? Criamos um percurso para organizar o caminho de leitura, começando por assuntos maiores que iam desaguando em outros menores, até chegarmos à dissecação da peça em si, afinilando o conhecimento e conduzindo nosso leitor.

Por isso, iniciamos com o capítulo 2 que se prestou na contextualização do campo da moda, situando o espaço social, onde o vestuário se insere. Foi preciso também fazer um breve panorama a respeito da historiografia da moda para, em seguida, localizar temporalmente o período em que viveu a personalidade e primeira usuária da peça a ser desvendada, a Baronesa de Inoã.

Em seguida, no capítulo 3, foi preciso desvincular o uso cotidiano do vestuário e apresentá-lo no contexto dos museus, uma vez que o objeto desse estudo é uma peça musealizada. Começamos por mostrar como se deu o esforço e organização que Sophia Jobim empreendeu para constituir sua coleção, quando ela oficialmente inaugurou o seu Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH, em 1960. Como exploramos nesse subcapítulo, essa ação foi se constituindo ao longo de anos, iniciando com o colecionismo de peças que chamavam a atenção da colecionadora, seja pelo exotismo, por curiosidade ou pelo interesse pessoal. Mas, era preciso explicar como a CSJ passou a integrar o acervo do MHN e como ela foi organizada, considerando os diversos setores (Reserva Técnica, Arquivo Histórico e Biblioteca). Foi isso que fizemos nos subcapítulos subsequentes, quando conseguimos relacionar documentos, escritos e livros ao “mantelete da baronesa”.

Mas, quem foi a Baronesa de Inoã (Amélia Eugênia Soares Ribeiro)? Isso é o que delineamos no capítulo 4. Foi preciso realizar um levantamento biográfico a respeito da primeira usuária do mantelete em questão, para correlacioná-lo ao período de seu uso, na sociedade oitocentista. Com poucas informações iniciais, nos dedicamos a juntar os escassos documentos que tínhamos aos dados que foram se apresentando, com a colaboração de membros distantes das famílias e visitas às instituições de pesquisa em outras localidades, até chegarmos ao rascunho de uma árvore genealógica, que demonstrou como as relações de parentesco ou mesmo de amizade traçaram o caminho de deslocamento da peça em questão. Descobrimos a ascendência e descendência de Amélia Eugênia e como, possivelmente, o mantelete que ela usou representou um período específico da moda (a *Belle Époque*) e, mais, como ele passou de mão em mão (para Nenê de Maya Monteiro e depois para Sophia Jobim), até chegar ao MHN, onde se encontra.

O quinto e último capítulo foi quando conseguimos nos colocar em diálogo direto

com o mantelete e a própria Baronesa de Inoã, se considerarmos que essa é a parte prática da pesquisa. Realizamos uma reprodução de uma peça do vestuário, respeitando as formas, modelagem, cartela de cores, motivos decorativos e o tema inspiracional, colocando-nos como os designers de um novo mantelete. Propomo-nos reproduzir uma peça do vestuário feminino do século XXI, mas com uma clara ligação com o “mantelete da baronesa”. Essa ação serviu, ao mesmo tempo, como exercício criativo e uma peça para estudos que foi confeccionada para se juntar ao objeto original, em pesquisas futuras. Por meio dela e do estudo realizado sobre a modelagem e desenho técnico, no capítulo 5, deixamos todo o percurso analítico de constituição e confecção do mantelete, protegendo o objeto original de mais desgastes no manuseio, preservando-o por mais tempo.

Finalizamos nossa conclusão com algumas contribuições ao acervo do Museu Histórico Nacional, devolvendo mais informações ao dossiê da peça 17565, principalmente a respeito de sua procedência e contextualização histórica. Ao doar o novo mantelete, deixamos também a possibilidade de manuseio numa peça similar, para quem precisar investigar sobre a modelagem ou mesmo os motivos decorativos. E, por fim, prestamos uma homenagem à Sophia Jobim, que colecionou, preservou e, mesmo depois de sua morte, doou sua coleção (incluindo o “mantelete da baronesa”) ao MHN que, por sua vez, nos possibilitou o acesso e divulgação desse acervo.

Esperamos que este estudo sirva de inspiração para outros pesquisadores e que o motivo que nos trouxe até aqui seja de incentivo para que outros estudos no campo do Design de Moda fortifiquem ainda mais esse campo.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUIVO PUBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Revista feminina, out 1918**. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/>. Acesso em: 10 out. 2023.

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. 2008. 224 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ADAUBERT, Ana Cristina; SÁ, Ivan Coelho. “Madame Carvalho e sua coluna Elegâncias do Diário Carioca”. In: TERRA, Carlos (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

A ESTAÇÃO: jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1879-1904. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/estacao/709816>. Acesso em: 03 out. 2023.

BAUDRILLARD, J. **A Sociedade de Consumo**. Tradução Artur Morão. Rio de Janeiro: Elfos Ed. 1995.

BENARUSH, Michele Kauffmann. “A memória das roupas”. In: **D’Obra[s]** - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 5, n.12, p.113-117, 2012. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/121/120>. Acesso em: 03 fev. 2024.

BITTENCOURT, José; FERNANDES, Lia Silva P.; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. “Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional”. In: **Anais do MHN**, vol. 27, p. 61-77, 1995.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. Das origens aos nossos dias. Tradução André Telles. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2010.

BRAGA, João. **Reflexões Sobre Moda, Vol. III**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

BRAGA, João. **Reflexões Sobre Moda, Vol. I**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2011.

BRAGA, João. **História da Moda**: uma narrativa. São Paulo: Editora D’Livros, 2021.

BRAGANÇA, Flávio. **O valor da réplica**: A reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera. Doutorado (Tese) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/Flvio_oscar_nunes_bragana.pdf. Acesso em: 05 maio. 2022.

BRANDINI, Valeria. “Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX”. In: **Signos do Consumo**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 74-101, 2009. DOI: 10.11606/issn.1984-5057.v1i1p74-101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/42766>. Acesso em: 17 set. 2023.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII**: As estruturas do cotidiano. Tradução Telma Costa. 1ª. Edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

CAMPOS, Ludimila Caliman; GARCIA, Mereida Maria Modesta Netto. “Pensando nos

nós do Macramê: uma história, uma técnica, um lugar de memória no cotidiano feminino”. In: **Revista Eletrônica 19&20**, v. VII, n. 3, Rio de Janeiro: jul./set. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/aa_macrame.htm. Acesso em: 03 out. 2023.

CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design**. Aspectos da história gráfica, 1870-1960. Cosac Naify, São Paulo; 1ª. Edição, 2005.

CRESTANI, J. Luis. “O perfil editorial da revista A Estação: Jornal ilustrado para a família”. In: **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 1, n. 25, 2008. DOI: 10.18309/anp.v1i25.67. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/67>. Acesso em: 8 out. 2023.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. Disponível em: <https://faberhaus.com.br/estetica/>. Acesso 10 abr. 2024.

ENTREVISTA: Professor João Braga explica relação entre moda e contemporaneidade”. Z Magazine, Campinas-SP, 07/03/2022. Disponível em: <https://zmagazine.com.br/entrevista-professor-joao-braga-explica-relacao-entre-moda-e-contemporaneidade>. Acesso em 10 fev. 2024.

FERREIRA, Elizabeth Lara Cantoni. **Bordados e Coleções**: Um estudo sobre práticas de coleções dos bordados e sua relação com o feminino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em História, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.unirio.br/cchs/ppgh/producao-academica/dissertacoes-de-mestrado-e->. Acesso em: 17 fev. 2024.

FORTY, Adrian. **Objeto de desejo**: design e sociedade desde 1950. Tradução Pedro Maia Soares. 1a. Edição. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.

GUSTAVO BARROSO, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Barroso. Acesso em: 27 abr. 2024.

HAYE, Amy de La; TAYLOR, Lou; THOMPSON, Eleanor. **A family of fashion**: the Messels dress collection. Londres: Philip Wilson Publishers, 2005.

INGOLD Tim. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Tradução Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

ITALIANO, Isabel; VIANA, Fausto; BASTOS, Desirée; ARAÚJO, Luciano. **Para vestir a cena contemporânea**: moldes e moda no Brasil do século XIX. São Paulo: ECA/USP, 2021.

JOURNAL OF DESIGN. Disponível em: <https://tinyurl.com/journalfodesign->. Acesso em: 12 abr. 2024.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: APPADURAI, ARJUN. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008.

LAVÉ, James. **Costume e Fashion**. London: Thames & Hudson, 1996.

LAVÉ, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Tradução Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, G. **O luxo eterno**: Da idade do sagrado ao tempo das marcas. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOUZA, Wagner; MALTA, Marize. “Coleção Sofia Jobim: um museu no museu”. In: TERRA, Carlos (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.
- LUZ, Ângela. “A presença de Sofia Jobim no corpo docente da Escola Nacional de Belas Artes: o desenho de indumentária”. In: TERRA, Carlos (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.
- MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas**. A corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro 1840-1889). 1ª edição. São Paulo: Ed. Alameda, 2022.
- MOTTIN, Artur Caron; SILVA, Sabrina Araújo. “DESIGN E MATERIAIS: Estudo de novas aplicações de materiais em adornos produzidos em macramê”. In: **Anais 11º. P&D Design – Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2014. Disponível em: www.ufrgs.br/ped2014/trabalhos/trabalhos/432_arq2. Acesso em: 05 out. 2023.
- NOVAES, M. “A Estação: um testemunho da cultura visual da belle époque na difusão das técnicas de construção de roupas”. In: **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 83–101, 2020. DOI: 10.26563/dobras.v14i29.1138. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1138>. Acesso em: 27 out. 2023.
- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. **Gênero, mulher e indumentária no museu**: a Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional / Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS). Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2018, 274 p.
- OLIVEIRA, Madson L. G. de. “Sofia Jobim: indumentarista, figurinista ou muito pelo contrário”. In: **III CIMODE - Congresso Internacional de Moda e Design**, 2016, Buenos Aires - Argentina. Tercer Congreso Internacional de Moda y Diseño, 2016. v. 1. p. 111-118.
- OLIVEIRA, Madson. “As múltiplas atividades de Sophia Jobim: feminista, jornalista, professora, figurinista, colecionadora”. In: TERRA, Carlos (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.
- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. **Gênero, mulher e indumentária no museu**: a Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional / Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS). Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2018, 274 p.
- OLIVEIRA, Madson. “Aprendendo (e ensinando) com Sophia Jobim”. In: VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de (orgs.). **Estudos de indumentária de moda no Brasil**: tributo a Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019
- OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; OLIVEIRA, Wagner Louza. “O Museu de Indumentária Histórica (MIH), de Sophia Jobim: um ‘Museu de tudo’”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 36. Rio de Janeiro: Rio Books, 2023.
- OLIVEIRA, Madson; MAUTONI, Jeane. “Atualização dos termos básicos de indumentária no acervo Sophia Jobim, do Museu Histórico Nacional”. In: PIMENTEL, Janine; VOLPI, Cristina (org.). **Terminologia e catalogação do vestuário**: Percursos

- interdisciplinares. 1ª edição. São Paulo: Ed. Pimenta Cultural, 2023.
- PIMENTEL, Janine; VOLPI, Maria Cristina (orgs.). **Terminologia e catalogação vestuário**: percursos interdisciplinares. São Paulo: Ed. Pimenta Cultural, 2023.
- PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2ª. Edição. Barueri, SP: Ed. Disal, 2011.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda**: Novas pretensões, novas distinções, Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. “Classificando a Indumentária no museu: Uma abordagem biográfica das coleções do Museu Histórico Nacional”. In: PIMENTEL, Janine; VOLPI, Cristina (org.). **Terminologia e catalogação do vestuário**: Percursos interdisciplinares. 1ª edição. São Paulo: Ed. Pimenta Cultural, 2023.
- ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária do século XVII ao século XVIII. Tradução Assef Kfourri. São Paulo: Ed. Senac, 2007.
- RUNTE JÚNIOR, Eduardo Frederico. **Genealogia do Conde da Estrella e de seus filhos, o Barão da Estrella e o Barão de Maia Monteiro e subsídios para sua história**. 2016. Disponível em: <http://eduardorunte.com.br/livros/livro3.html>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- SÁ, Ivan Coelho. “Acervos têxteis e musealização: Importância da conservação preventiva”. In: SALLES, Manon (org.). **Museologia da moda**: acervos e coleções no Brasil. 1ª. Edição. São Paulo: Ed. Alameda, 2023.
- SANT’ANNA, Mara Rubia. **Império**: Uma civilização dos trópicos. Barueri, SP: Ed. Estação das Letras e Cores, 2019.
- SANT’ANNA, Mara Rúbia. **O Jovem Victor Meirelles**: tempos, traços e trajés. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020.
- SANTOS, Ana Maria Pessoa dos; SANTOS, Ana Lúcia Vieira dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEIXOTO, Priscilla. “Gosto Neoclássico, Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850): inventário e questões de método”. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2017.
- SILVA, Salvador Mata e. **Filhos de Maricá**. Niterói (RJ): UNICOP, 2012.
- SM - 163 - Folheto - História do Vestuário - [Rio de Janeiro] - Museu Histórico Nacional - 1982-1983.
- SOUSA, Juliana Padilha de. **Tramas Invisíveis**: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo, 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Belém: UFPA, 2019.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das roupas**: A moda no século dezenove. 2a. edição. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2019.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: Roupas, memória, dor. Tradução Tomaz Tadeu 5ª. Edição. Belo Horizonte: Ed. Autêntica Editora, 2016.
- STEVENSON, NJ. **Cronologia da moda**: de Maria Antonieta a Alexandre MC Queen. Tradução Maria Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2012.

SULZ, Ana Rita; TEODORO, António. “Evolução do Desenho Técnico e a divisão do trabalho industrial: entre o centro e a periferia mundial”. In: **Revista Lusófona de Educação**, Feira de Santana/BA, n. 27. 2014.

TAVARES, A. M. P. L. **Evolução do design das máquinas de costura Oliva no contexto da sociedade feminina portuguesa entre 1948 e 1972**. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ULFBA - Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/5007>. Acesso em: 01 abr. 2024.

VIANA, F.; NEIRA, L. G. “Princípios gerais de conservação têxtil”. In: **Revista CPC**, São Paulo, n. 10, maio/out 2010.

VIANA, Fausto. “O texto, eu escrevo; o museu, eu faço. Sophia Jobim e suas contribuições monumentais”. In: TERRA, Carlos (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

VIANA, Fausto. **Almanaque da indumentarista Sophia Jobim: um guia de indumentária, moda, reflexões, imagens e anotações pessoais** [recurso eletrônico]. São Paulo: Ed. ECA/USP, 2020. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/523>. Acesso em: 11 nov. 2023.

VIEIRA, Thaiana. **Moda e controle: as vestimentas e adornos nas leis suntuárias em Valladolid na Baixa Idade Média**. Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem. 2017. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/58798/pdf>. Acesso em: 10 maio 2022.

VOLPI, Maria Cristina. “Sofia Jobim e o ensino da indumentária histórica na E.N.B.A.”. In: *Revista Maracanan*, vol. 12, n.14, p. 300-309, jan/jun 2016. ISSN-e: 2359-0092 DOI: 10.12957/revmar.2016.20876. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/291361310_Sofia_Jobim_e_o_ensino_da_indumentaria_historica_na_ENBA/fulltext/570968c708aed09e916f962f/Sofia-Jobim-e-o-ensino-da-indumentaria-historica-na-ENBA. Acesso em: 10 fev. 2024.

VOLPI, Maria Cristina. “Origens do ensino da indumentária histórica na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro”. In: TERRA, Carlos (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

VOLPI, Maria Cristina. **Estilo Urbano: Modos de vestir na primeira na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2018.

WILSON, Elisabeth. **Enfeitada de sonhos: Arte e comunicação**. Tradução Maria João Freire. Rio de Janeiro: Ed. 70, 1985.

8. ANEXOS

8.1 Matéria sobre os 80 anos do MHN, contendo a restauração do mantelete Sinhá-Moça, *Jornal do Brasil*, Caderno B, em 10/10/2002.

Caderno B

MARIA BETHÂNIA: Tópicos de Souza comenta o álbum duplo 'Maricóinha ao vivo'. Página 82

cadernob@jbr.com.br
JORNAL DO BRASIL • QUINTA-FEIRA, 10 DE OUTUBRO DE 2002
B1



O MODELO à esquerda pertence a uma dama de companhia da Princesa Isabel; à direita um vestido de noiva típico do século 19

Oitenta anos de preservação

A exposição **'E por falar em moda'** faz parte das comemorações dos 80 anos do Museu Histórico Nacional (MHN). A festa inclui a mostra *Uma brisa no ar*, de leques, o lançamento de um selo especial pelos Correios e a inauguração dos novos jardins, evento que vai reunir amanhã, a partir das 11h30, duas instituições que raramente se encontram: museu e bateria de escola de samba, com os ritmistas da Mocidade Independente tocando no pátio do prédio da Praça 15.

O MHN concentra 67% de todo o acervo histórico dos museus federais, o que faz da instituição o maior museu histórico do país. São em média 200 mil visitantes por ano e um gasto anual estimado de R\$ 6 milhões, um quarto deles pago com dinheiro do orçamento do governo federal. O acervo do MHN tem cerca de 260 mil peças, entre roupas, modas, carruagens, ar-

mas e fotografias.

O maior destaque é o acervo de moedas, algumas do século 6 antes de Cristo, que circularam durante o Império Romano. A coleção conta com uma moeda, única no mundo, que teria chegado com a expedição de Cabral.

O prédio que abriga o museu, de quatro séculos, é resultado de várias construções de períodos diferentes. A mais antiga seria a de um arsenal, o único em estilo barroco militar do Brasil. Ali, num antigo calabouço, Tiradentes passou sua última noite, antes de ser morto e esquartejado.

— Hoje, é um museu vivo, ativo, enfrentando os desafios modernos, sem deixar que os princípios de preservação e, sobretudo, os da ética profissional sejam atropelados pelos acelerados processos impostos pelo mundo globalizado — diz a diretora do MHN, Vera Toste.

A história NO GUARDA-ROUPA

A mostra **'E por falar em moda'**, no Museu Histórico Nacional, revê figurinos do país do século 19 ao 21

CLAUDIA AMORIM
REPORTAGEM DO JBR

A casa do barão de Sorocaba, senador do império, é testemunha de um quiprocó que envolveu bordados e Dom Pedro I na época do Primeiro Reinado. Com a proclamação da



OCULOS: um século de modelos diferentes

embaladas nos principais shoppings.

A trajetória do século 20 é pontuada por traços expostos no segundo nível. Um modelo da década de 10 rememora a modelagem parisiense de Poiret, que chamava para si o mérito de ter libertado as mulheres da espartilho. Outro, da década



O MUSEU inaugura os seus novos jardins sexta-feira



8.2 Relatório de restauro do mantelete, peça 17565, processo de restauro do “casaco” sinhá-Moça, com informações fornecidas por Márcia Cerqueira ao Prof. Madson Oliveira, em 10/02/2023.

Márcia Esteves Cerqueira, museóloga de formação (UNIRIO, 2005), iniciou o trabalho com a restauração, no ano de 2002, participando do projeto de restauração das carruagens do MHN, patrocinado pela VITAE.

Na época, a restauradora era Maria do Carmo de Oliveira (atualmente aposentada), nascida em Resende (RJ), que veio para o Rio trabalhar no Museu da República, na área educativa. Depois, ela foi para o MHN, trabalhar com a restauração têxtil. Márcia, então, conseguiu um estágio junto à Maria do Carmo, ajudando na restauração de peças têxteis para a comemoração dos 80 anos do MHN, que gerou uma exposição temporário: E POR FALAR EM MODA, conforme matéria jornalística. Fig. 1



Essa experiência estendeu-se até 2008, mas o trabalho de restauro se deu em outras instituições. Em 2022, Márcia foi contratada pelo MHN para o Projeto de Restauração de 74 peças do acervo de Sophia Jobim, selecionadas em função do estado de conservação. Neste relatório, Márcia detalhou o processo de restauro da peça denominada de Casaco Sinhá Moça (17565). Ela se encarregou de: realizar higienização, contenção e reparos, como: refazer bordados e costuras.

A referida peça é composta por uma espécie de pelerine com um falso colete, ambos feitos com o mesmo material, tendo como tecido em seda peletizada bege, bordados em motivos florais de várias cores e acabamentos sofisticados, contendo na barra inferior, de ambas as peças, uma franja em macramê.



Por meio de relato, Márcia informou que essa peça passou por uma restauração anterior (2002) quando foi selecionada para integrar a exposição E POR FALAR EM MODA (conforme notícia, Fig. 1). Naquela ocasião, a peça apresentava o forro descosturado em algumas áreas, com manchas de envelhecimento. Então, foi realizada uma proteção do tipo contenção, em tule na parte interna da peça, a fim de preservar o forro (que estava mais prejudicado, Fig. 2).



Em 2022, a mesma peça passou por nova intervenção, dessa vez mais acentuada, em virtude do tempo decorrido desde a primeira ação. Foi necessária a troca total do forro (que estava se desfazendo, tanto na capa quanto no colete, Fig. 3).



Foi nessa ocasião, que percebeu-se como era a constituição da peça: em vez de pelerine e colete, na verdade o modelo é composto por um falso colete, usado preso à capa, na altura dos ombros por costuras internas, configurando uma só peça. Isso só foi observado quando da troca do forro, pois não havia gola ou alças traseiras, no colete deixando os ombros soltos.

O tecido externo de toda a peça é de seda, em gramatura grossa com aparente acabamento do tipo peletizado, mas em algumas áreas esse acabamento estava desgastado por envelhecimento. O forro original era em tecido de seda, de gramatura mais fina, que estava totalmente fragmentado (conforme Fig. 3).

As intervenções nessa peça, especificamente, foram:

- 1) Retirada do forro que estava fragmentado;

2) Higienização por meio de trincha macia (para tirar a poeira acumulada). Não foi usado aspiração direta, em função dos bordados. Só depois, foi feita a aspiração da sujeira primeiramente retirada;

3) Foi feito o molde da peça para que o novo forro fosse cortado e aplicado (Fig. 4);

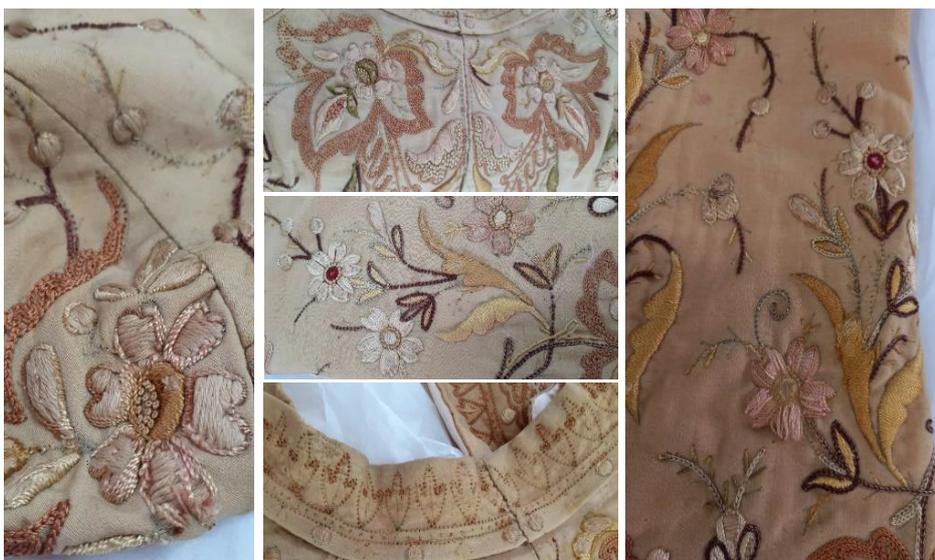


4) O forro foi fixado, separadamente (capa e colete) e costurado à mão (Fig. 5);



5) A parte traseira foi separada para que o forro fosse preso também separadamente, deixando a parte inferior desse forro solta, para permitir o acesso ao tecido externo, quando os bordados fossem refeitos;

6) Foi feita a identificação dos bordados: em algumas áreas, houve perda total das linhas (bordados) e em outras, apenas parcialmente. Havia três tipos de linhas de seda: a) linha perlê (fio torcido); b) gramatura média; c) gramatura fina (Fig. 6);



- 7) Foram identificados alguns pontos de bordado, como: corrente, haste, nó francês e cheio, sendo esse último com enchimento de algodão para dar relevo;
- 8) Em função do tempo disponível para realização do trabalho de restauro e preservação de leitura do bordado nessa peça, foram priorizados as áreas e os elementos de maior destaque, como: flores, folhas, hastes dos buquês, contorno da gola e abertura frontal;
- 9) Devido à fragilidade das franjas, em fios de seda que compõem o macramê (rompidos), foi realizada uma proteção por envelopamento em crepeline (Véu de Lyon, gramatura de 10 g/m²¹⁶), de gramatura fina. Após o envelopamento, foi feito um alinhavo na crepeline, para evitar movimentação nas franjas, mas usando apenas os espaços entre elas (Fig. 7);

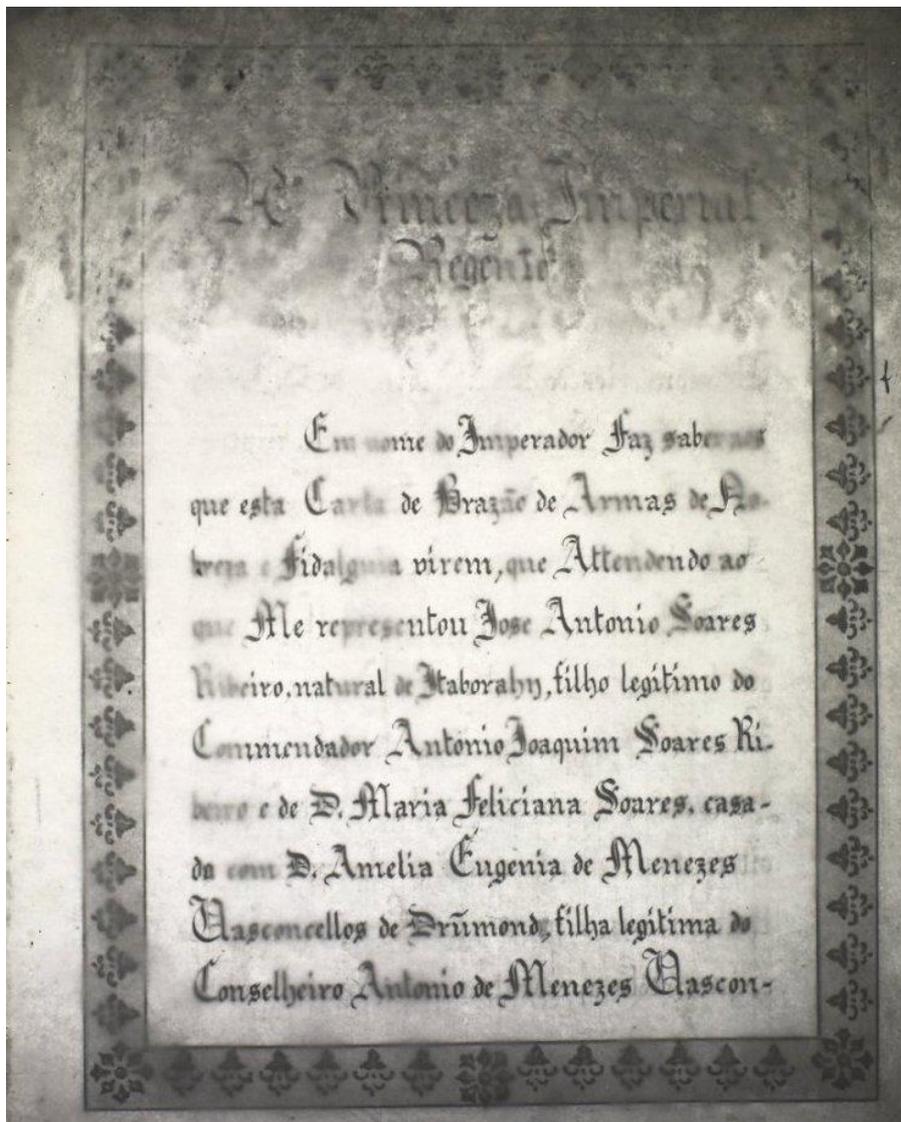


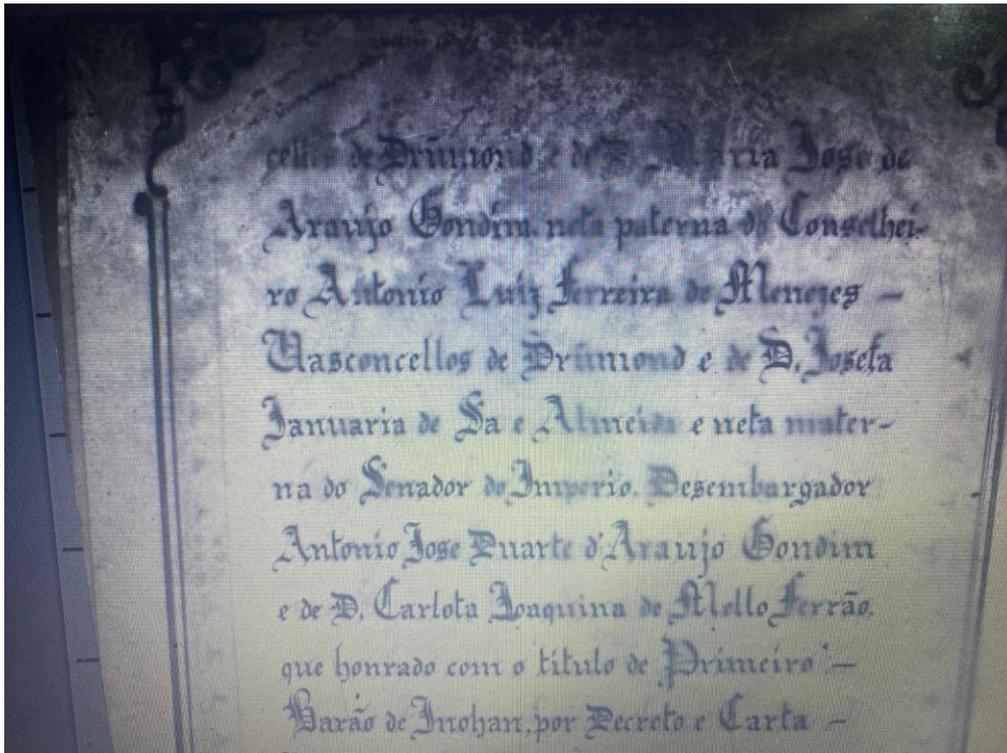
- 10) Os colchetes que servem para fechamento da peça, foram retirados e recolocados após proteção de um viès, evitando o contato direto com os metais e o tecido principal (Fig. 8).

¹⁶ <https://www.ctseurope.com/gb/crepeline-lyon-voile/1208-velo-di-lione-crepeline-pezza-5-mt-7-mq-h-140-cm.html>



8.3





Documento sobre o recebimento do título nobiliárquico de José Antônio Soares, em 30/01/1886. Fonte: Museu Histórico Nacional.

8.4 Relato de viagem à Petrópolis, em 07/05/2023, para coleta de depoimentos de Tânia Cristina Sarto Maya Monteiro e Ofélia Aparecida Sarto de Maya Monteiro.

A pesquisa de mestrado, intitulada provisoriamente de “A indumentária histórica como legado de Sophia Jobim para a moda feminina – Formas, materialidade e narrativas”, orientada pelo Prof. Madson Oliveira, tem como objeto de estudo uma peça do vestuário: o mantelete bordado (Figura 01).



Figura 01 – Mantelete que pertenceu à baronesa de Inoã e atualmente faz parte do acervo Sophia Jobim (MHN). Fonte: Patrícia Della Torre

Primeiro, a peça de vestuário pertenceu à baronesa de Inoã (Amélia Eugênia) e, posteriormente, se tornou parte do acervo de Sophia Jobim. No entanto, antes disso, ela esteve sob a guarda do casal Ayres e Nenê (Balbina Ramalho A. de Maya Monteiro), conforme consta num manuscrito feito por Sophia e do qual apresentamos abaixo essa informação de procedência (Figura 02).

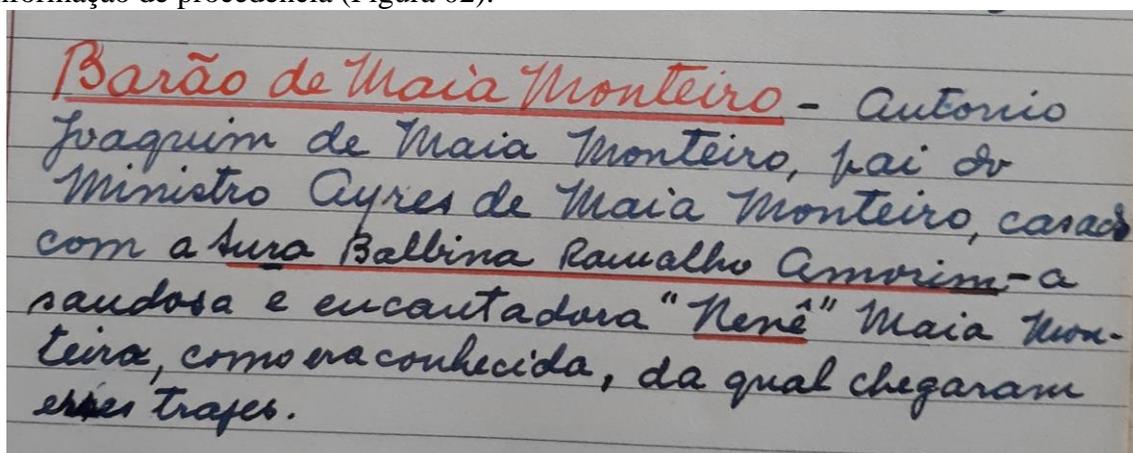


Figura 02 – Detalhe do manuscrito SMet131 demonstrando uma remessa de trajes enviados para Sophia Jobim por Ayres Maya Monteiro. Fonte: Museu Histórico Nacional - MHN

Em 2020, o Prof. Madson havia feito o primeiro contato com Tânia Maya Monteiro, por meio de redes sociais, quando ele descobriu que ela era parente de Nenê e Ayres Maya Monteiro que “herdaram” alguns pertences (vestuário e acessórios) das irmãs baronessas: de Inoã (Amélia Eugênia) e de Estrela (Teresa Cristina), como será melhor explicado mais a frente.

Essa segunda visita à Petrópolis (em 07/05/2023), aconteceu após novo contato telefônico feito com Tânia para saber se ela havia encontrado mais documentos referentes ao casal Nenê e Ayres, o que ela confirmou e por isso viajamos ao encontro de Tânia e sua mãe, Ofélia.

Fomos, eu e meu orientador, separadamente do Rio de Janeiro para Petrópolis. Enquanto eu fui com meu marido de carro particular, o Prof. Madson subiu a serra de ônibus intermunicipal. Chegamos por volta de 10.30h à residência de Tânia e Ofélia, que fica situada no Alto da Serra, um bairro mais afastado do centro histórico. Naquele lugar, antes foi a residência de veraneio de Nenê e Ayres, mas com o passar do tempo, Tânia e a mãe dela, venderam a propriedade para uma clínica veterinária, enquanto elas ocuparam a parte de trás do terreno, construindo um pequeno sobrado para as duas.

Após as primeiras apresentações, o professor explicou o motivo da visita e nossa necessidade em confirmar datas e consultar mais documentações e informações, desde o último encontro. Também fizemos um breve resumo sobre tudo que foi descoberto e sobre a pesquisa até aquele momento.

Tânia e Ofélia nos mostraram documentos como fotografias, certificados, cartas manuscritas e uma árvore genealógica, em língua inglesa, provavelmente realizada sob encomenda (Figura 03).

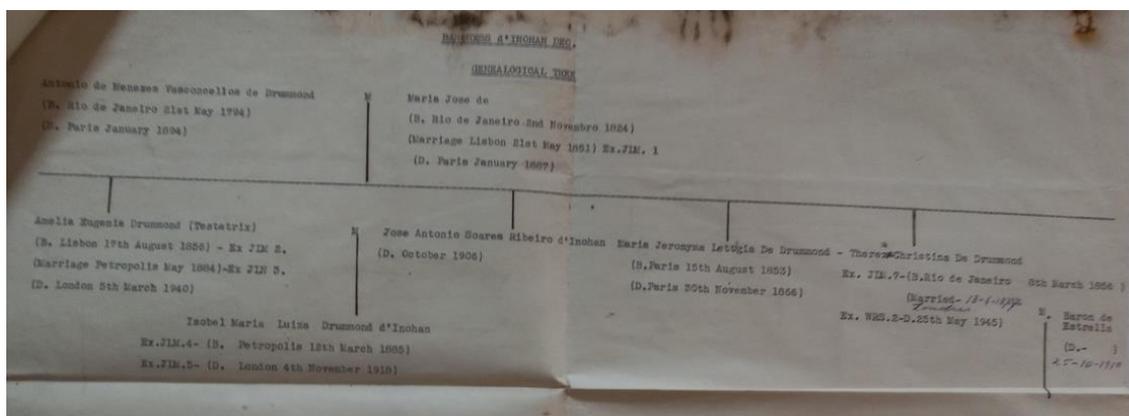


Figura 03 – Árvore genealógica feita sob encomenda e que menciona Amélia Eugênia. Fonte: Arquivo pessoal da família Maya Monteiro.

Ao que tudo indica, foi a própria Baronesa de Inoã quem encomendou, pois no documento aparece o termo “Parents of Testatrix” e os nomes dos pais dela ao lado. Numa tradução livre o termo quer dizer: “Pais da testamenteira”, ou seja, de quem fez um testamento, apesar de ainda não termos confirmação definitiva de quem encomendou (Figura 04).

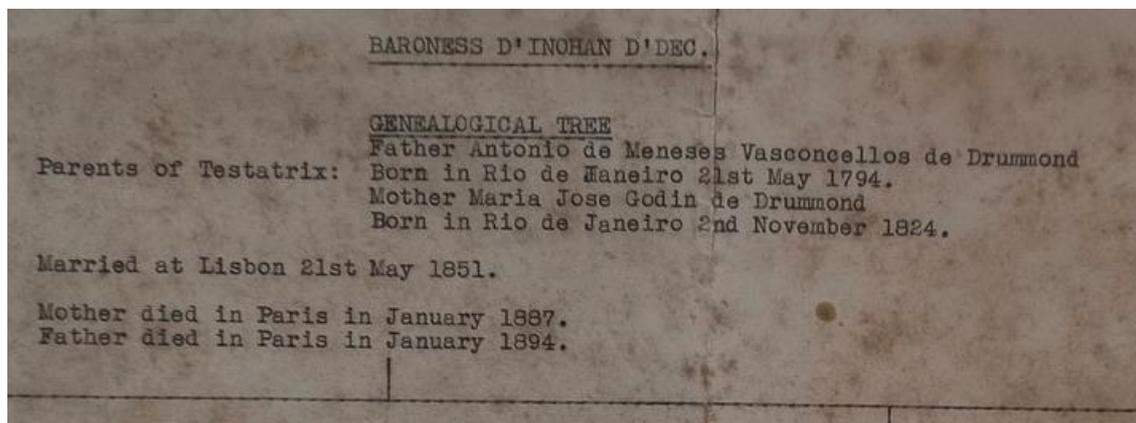


Figura 04 – Detalhe da árvore genealógica, com dados dos pais da Baronesa de Inoã.
Fonte: Arquivo pessoal da família Maya Monteiro.

Detalhamos a seguir (Figura 05), alguns documentos em fotos ampliadas para as informações ficarem legíveis, pois datas e nomes antes desconhecidos passaram a constar nesse documento. Novamente aparece o termo “Testatrix”, ao lado do nome de Amélia Eugênia Drummond (nome de solteira parcial), tendo como local de nascimento a cidade de Lisboa, em 17/08/1852. O documento também informa que ela casou-se com José Antônio Soares Ribeiro, em 08/05/1884, tendo ele falecido em outubro de 1906. Há ainda a informação do falecimento dela, em Londres, em 05/03/1940. Mais uma informação importante neste documento refere-se aos dados da descendente do casal Amélia/José que foi Izabel Maria Luiza Drummond d’Inohan, nascida em Petrópolis, em 31/05/1885 e falecida em Londres, em 04/11/1918. Muito embora, neste documento, conste o termo “d’Inohan” no nome de Izabel, acreditamos que tenha sido algum equívoco, pois o pai dela recebeu o título de Barão de Inoã, em 1886.

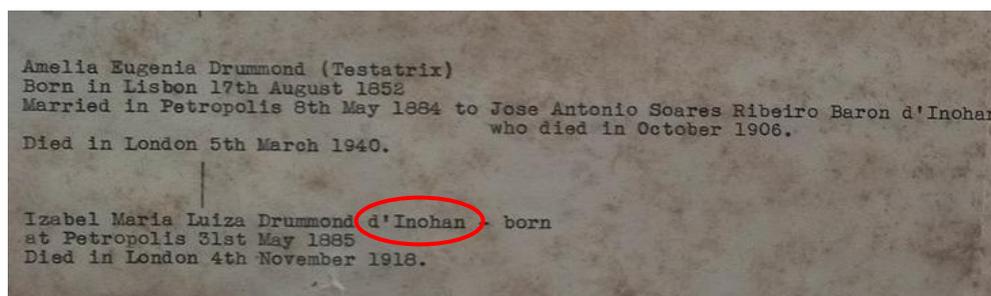


Figura 05 – Detalhe da árvore genealógica, com dados de Amélia, José e Izabel.
Fonte: Arquivo pessoal da família Maya Monteiro.

No documento antes citado na Figura 03, confirmarmos algumas datas que já tínhamos conseguido por outras fontes e tomamos conhecimento de dados sobre Teresa Cristina [de Vasconcelos Menezes] de Drummond (Baronesa de Estrella). Ela nasceu no Rio de Janeiro, em 08/03/1856, casou-se em 18/04/1877 (em Londres). A data de falecimento dela parece ter sido em 25/05/1945, conforme Figura 06.

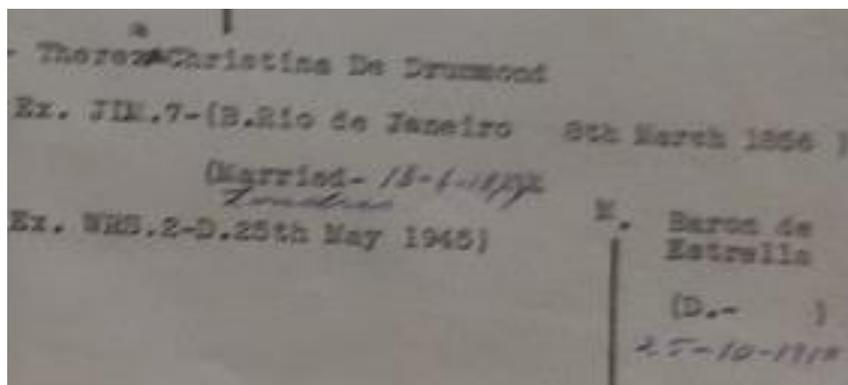


Figura 06 – Detalhe da árvore genealógica, com dados de Teresa Cristina.
Fonte: Arquivo pessoal da família Maya Monteiro.

Dentre as muitas imagens que localizamos, uma foto chamou especial atenção, pois mostra Nenê no dia de seu casamento com Ayres, conforme Figura 07. Importante lembrar que na primeira visita à Petrópolis, Tânia disponibilizou a certidão de casamento dos avós, e agora complementamos esse evento com a fotografia do casal Nenê e Ayres.



Figura 07 - Ayres e Nenê no dia do casamento na catedral de Petrópolis (junho/1915)
Fonte: arquivo pessoal família Maya Monteiro

Também foi possível afirmar que Nenê e Ayres estavam na Europa, na década de 1930, mesmo período que a Baronesa de Inoã (1912 a 1940) e possivelmente Sophia Jobim (1935 a 1938), já que localizamos fotografias do casal datadas entre 1931 e 1934 (Figuras de 08 a 11), quando Amélia estava residindo em Londres. Nas imagens a seguir podemos observar Nenê e Ayres (juntos e separados) em passeios diversos.

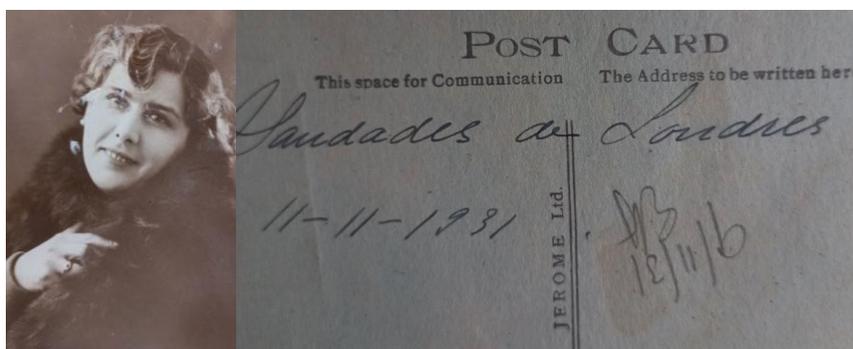
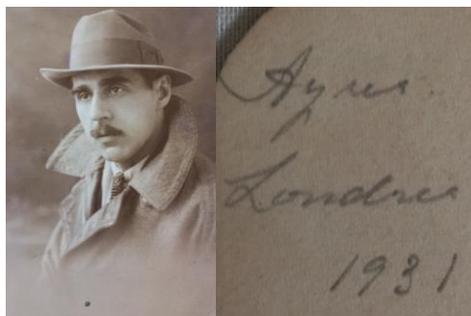


Figura 08 – Ayres e Nenê em Londres (1931)
 Fonte: Arquivo pessoal família Maya Monteiro.



Figura 09 – Cartão postal enviado por Nenê ao Brasil em janeiro de 1932
 Fonte: Arquivo pessoal família Maya Monteiro

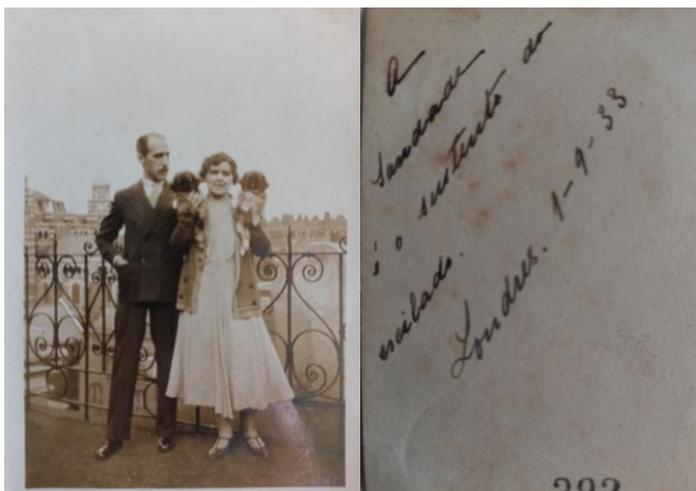


Figura 10 – Ayres e Nenê em Londres 1933
 Fonte: arquivo pessoal família Maya Monteiro.



Figura 11 – Ayres e Nenê em Amsterdã (Holanda, 1934).
 Fonte: arquivo pessoal família Maya Monteiro.

Durante a separação dos documentos e fotografias, localizamos a imagem de uma moça, muito jovem e, ao questionarmos de quem se tratava, soubemos ser de uma sobrinha de Nenê e Ayres, Maria Lucia, conforme Figura 12. Portanto, ela era prima do senhor Roberto, pai da Tânia, falecido em 2012.

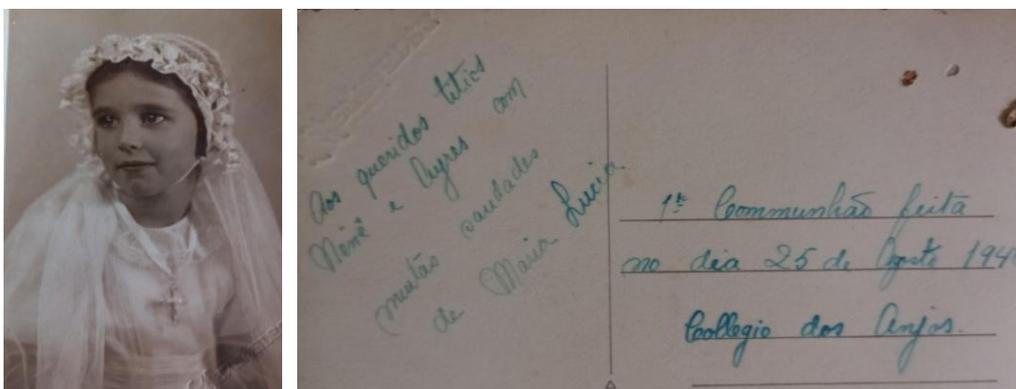


Figura 12 – Maria Lúcia, em fotografia de primeira comunhão, de 1940, dedicada aos tios Nenê e Ayres.
 Fonte: arquivo pessoal família Maya Monteiro.

Encontramos uma carta manuscrita, Figura 13, sobre cada integrante da família da Amélia, Baronesa de Inoã.

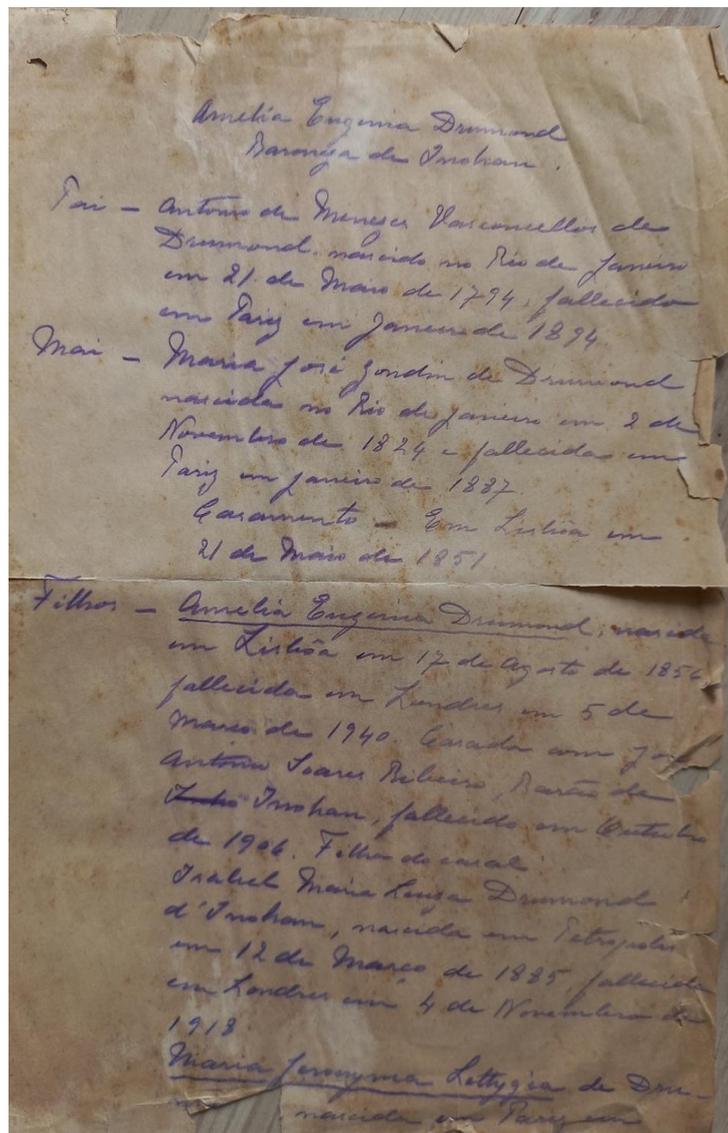


Figura 13 – Carta manuscrita sobre os parentes mais próximos da Baronesa de Inoã, sem data.

Fonte: arquivo pessoal família Maya Monteiro.

Segue abaixo a transcrição da carta:

“Amélia Eugênia Drummond

Baronesa de Inoham

Pai - Antônio de Menezes Vasconcellos de Drummond, nascido no Rio de Janeiro em 21 de maio de 1794, falecido em Paris em janeiro de 1894.

Mãe - Maria José Gondim de Drummond nascida no Rio de Janeiro em 2 de novembro de 1824 e falecida em Paris em janeiro de 1887.

Casamento em Lisboa em 21 de maio de 1851.

Filhos - Amélia Eugênia Drummond nascida em Lisboa em 17 de agosto de 1851 falecida em Lisboa em Londres em 05 de março de 1940. Casada com José Antônio Soares Ribeiro, barão de Inoham, falecido em outubro de 1906. Filha do casal Isabel Maria Luiza Drummond d' Inoham, nascida em Petrópolis em 12 de março de 1885, falecida em Londres em 4 de novembro de 1918. Maria Jerônimo Lettygia de Drummond nascida em Paris [...]"

Ao ler e transcrever essa carta, percebemos que a escrita foi interrompida e que deveria haver mais informações. No entanto, só tivemos acesso a essa primeira folha. Foi surpreendente reconhecermos além de todas as pessoas que já sabíamos da existência, ter confirmação que o casal Amélia e Jose Antônio Soares Ribeiro tiveram uma descendente comprovada: Isabel Maria Luiza Drummond d'Inoham, nascida em Petrópolis, em 12/03/1885 e falecida em Londres, em 04/12/1918.

Dentre os documentos encontrados na residência de Tânia, identificamos uma fotografia da casa onde o casal Nenê e Ayres viviam no Rio de Janeiro, que ficava situada na rua Alice, no bairro das Laranjeiras, conforme Figura 14.



Figura 14 – Casa na rua Alice, em Laranjeira de Nenê e Ayres.
Fonte: arquivo pessoal família Maya Monteiro.

Depois de almoçarmos na região central da cidade, Tânia e Ofélia nos levaram até o bairro do Valparaíso, na casa de Maria Lúcia Amorim, que nasceu em 02/05/1933 e é chamada carinhosamente pela família de Tia Lúcia. Ela nos contou que conviveu com sua tia paterna Nenê, confirmou que a tia passava longos períodos na Europa e sempre trazia muitos itens de lá para o Brasil, como móveis e roupas. Também ficou esclarecido

o porquê do apelido da tia dela ser “Nenê”, pois entre eles era um costume adotar codinomes delicados e infantis aos membros da família. Maria Lucia contou que seu avô apelidou sua filha de Nenê e seu filho de Baby.

Finalizamos nosso encontro as 17hs e partimos de volta à capital do Rio de Janeiro. Antes fizemos uma fotografia juntos conforme Figura 15.

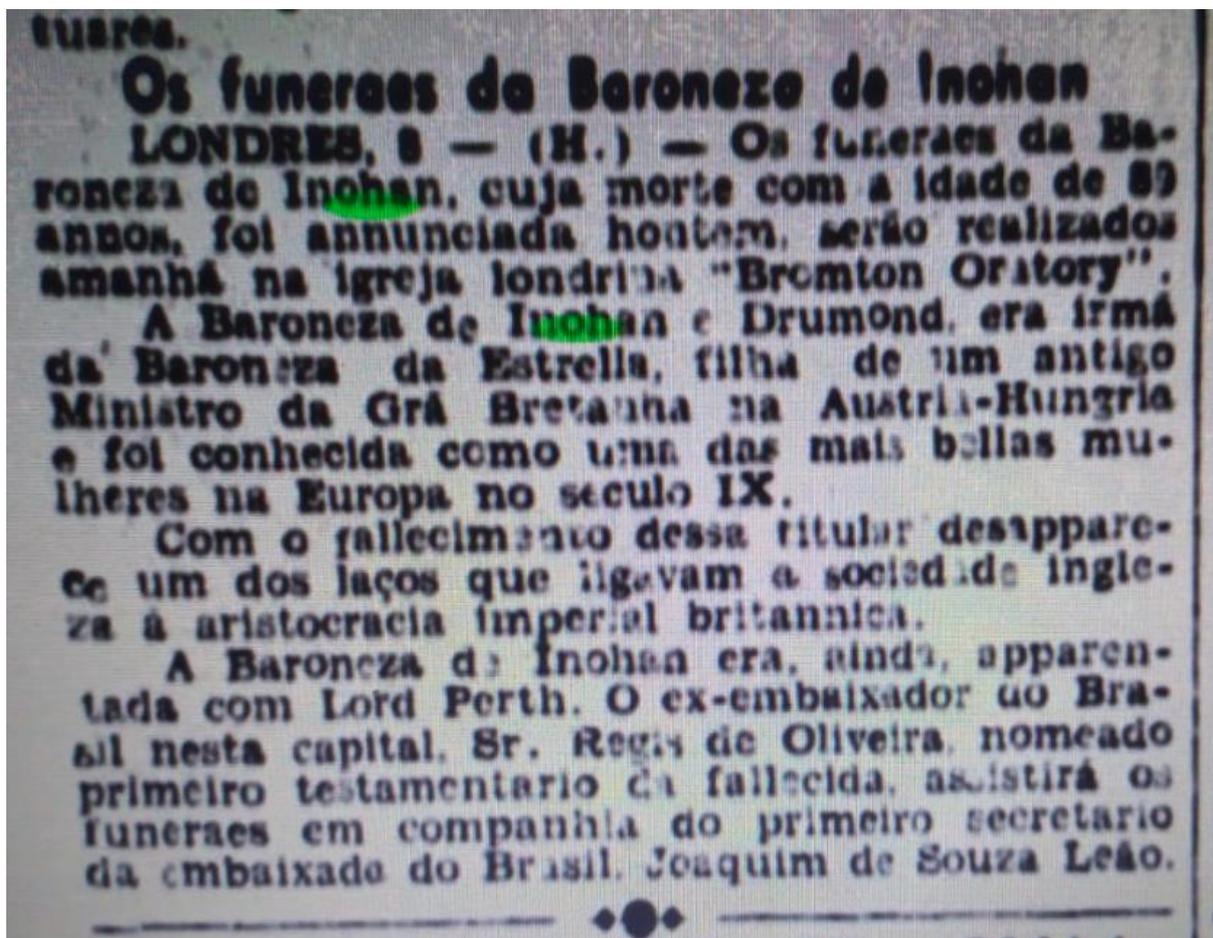
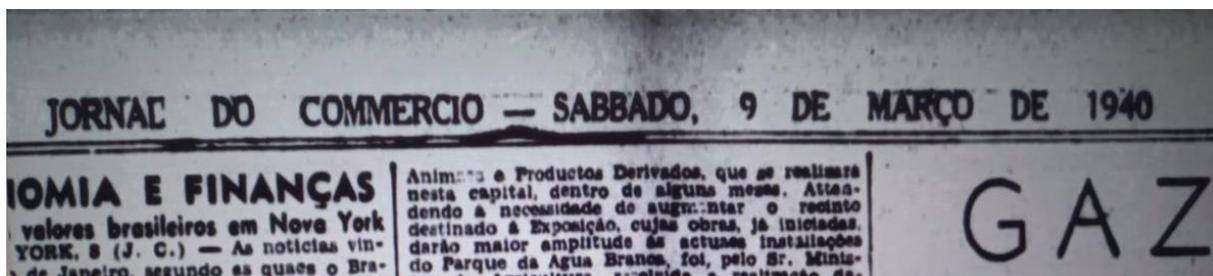


Figura 15 – Patrícia Della Torre, Ofélia e Tania Maya Monteiro e professor Madson Oliveira, em Petrópolis 05/2023.
Fonte: Patrícia Della Torre

8.5 Notícia sobre Amélia e sua filha, Isabel, no Brasil, em 1907, sobre o inventario da família, após a morte do Barão de Inoã.

Digam os interessados sobre os louvados. Am-
re-se e publique-se, com o prazo de 30 dias,
edital e intimação á meeira, que está ausente.
O edital sahirá publicado tres dias no jornal
official do Estado. Maricá, 1 de Março de 1907.
—V. Castro Silva. Em vista do que mandou
passar o presente edital com o prazo de 30
dias, pelo qual cita e intima a D. Amélia
Drumond, Baroneza de Inoã, e sua filha Dona
Isabel Inoã para, no dito prazo de 30 dias,
virem a este Juizo louvarem-se em avaliadores
que avaliem os bens do casal e fallarem a todos
os termos do inventario, sob pena de revelia.
E para que chegue a noticia ao conhecimento
de todos a quem interessar possa, mandou pas-
sar o presente, que será publicado pela impressa
na fórma da lei. Dado e passado nesta cidade
de Maricá, aos cinco de Março de mil nove

8.6 Notícia sobre a morte de Amélia Eugênia (Baronesa de Inoã), em 1940, no Jornal do comércio, 09/03/1940.



8.7 Márcia Esteves Cerqueira. Depoimento não publicado, concedido em 17 de maio de 2023.

“(…) O forro do casaco era de seda, mas a tecelagem de fora, me pareceu que pudesse ser de lã. Devido à sua configuração, acredito que sua função seja mais de capa do que de agasalho. A seda não proporcionaria o aquecimento necessário devido às suas propriedades térmicas. Possivelmente, ele seria feito de lã ou algodão mais espesso. Durante o manuseio, notei um pó verde ou bege acetinado que saía dele. Isso me deixou em dúvida se era das linhas do bordado ou do próprio tecido. Por isso, supus que fosse um tipo de lã”