

O TRAJE COMO EXPERIÊNCIA SOCIAL: A COLEÇÃO DE EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE ASSINADA POR CHARLES WORTH NO MUSEU CASA DA HERA.

Marijara Souza Queiroz¹
Jéssica Venância Franca de Freitas²

Resumo

Este artigo analisa a coleção de trajes de alta costura que pertenceram a Eufrásia Teixeira Leite (1850 - 1930), confeccionados pelo estilista Charles Frederick Worth (1825 - 1895) e compõem a coleção do Museu Casa da Hera, Vassouras, RJ, com foco na experiência social e nos discursos de representação a partir desta coleção.

Palavras-chave

Eufrásia Teixeira Leite; Museu Casa da Hera; Charles Worth; Moda; História das mulheres.

Abstract

This article analyzes the collection of couture costumes that belonged to Eufrásia Teixeira Leite (1850 - 1930), made by the designer Charles Frederick Worth (1825 - 1895) and make up the collection of the Casa da Hera Museum, Vassouras, RJ, with a focus on social experience and in the speeches of representation from this collection.

Keywords

Eufrásia Teixeira Leite; Casa da Hera Museum; Charles Worth; Fashion; History of women.

Eufrásia Teixeira Leite e o Museu Casa da Hera

A família Teixeira Leite fincou raízes em Vassouras no início da expansão cafeeira no Vale do Paraíba fluminense, no início do século XIX³. Francisco José Teixeira, originário da região de Nossa Senhora de Conceição da Barra, vilarejo de Minas Gerais, subordinado à Vila de São João Del Rey, teve onze filhos com Francisca Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro, dentre os quais, sete se transferiram para aquela região. José Eugênio, Francisco José, João Evangelista e Antônio Carlos Teixeira Leite foram inicialmente com o tio materno, Custódio Ferreira Leite, para construir uma nova estrada que ligasse Minas Gerais ao Rio

1 Professora Assistente do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UNB). Doutoranda em Teoria e História da Arte pelo Instituto de Artes da UNB. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Museologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA.

2 Museóloga graduada pela Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UNB).

3 Com o retorno financeiro do Café à região foi criada a Vila de Paty do Alferes, da qual o povoado de Vassouras fazia parte. O clima e a topografia da região eram perfeitos para o cultivo da planta e logo Vassouras destacou-se a ponto de também ser promovida à condição de vila em decreto de 1833, quando transferiram a Câmara de Paty do Alferes para Vassouras. O sucesso do café foi tão grande que, em poucas décadas, Vassouras foi elevada à categoria de cidade, em 29 de setembro de 1857.

de Janeiro, a Estrada da Polícia⁴. Joaquim José Teixeira Leite foi enviado para São Paulo a fim de estudar na faculdade de Direito transferindo-se para Vassouras mais tarde como os caçulas, Carlos e Custódio Teixeira Leite⁵.

Após décadas de empreendimentos na região a família Texeira Leite, eminentemente formada por homens, é reconhecida pela aristocracia cafeeira. Custódio Ferreira Leite ganhou o título de Barão de Ayuruoca, enquanto o sobrinho, o próspero fazendeiro Francisco José, o título de Barão de Vassouras. Joaquim José transformou-se em comissário do café e recebeu a designação de Comendador. Contudo, o patriarca Francisco José Teixeira também se transferiu para Vassouras e mais tarde ganhou o título de Barão de Itambé. Esse processo de enobrecimento da família tem íntima relação com o grande aumento da renda nacional gerada pela exportação do café que fortaleceu o Estado monárquico no Brasil.

Portanto, Eufrásia Texeira Leite nasceu em família privilegiada de Vassouras, município do Vale do Paraíba Fluminense, Rio de Janeiro, em 15 de abril de 1850, no ápice da cafeicultura daquela região tendo como mãe, Ana Esméria e pai, Joaquim José, de acordo com Marieta de Moraes Ferreira (1984). Era neta, pelo lado paterno, do barão de Itambé, Francisco José Teixeira e pelo materno, do barão de campo Belo, patriarca da família Correa e Castro.

Tal como seu status social impunha, Eufrásia e sua irmã mais velha, Francisca, foram educadas para a vida na Corte, em ambiente refinado e frequentando os Salões de Vassouras nos anos gloriosos do café. Estudou na escola para moças de Madame Grivet onde aprendeu a ler e a escrever, além de línguas estrangeiras e piano.

Figura 1



Eufrásia Teixeira Leite. Óleo s/tela, Carolus Duran, França, 1887. Acervo do Museu Casa da Hera, Ibram, MinC.

Não identificamos registros que esclarecesse o motivo pelo qual Joaquim

4 Essa estrada foi aberta por ordem de Dom João VI, aproximadamente entre 1816 e 1820, pela Intendência de Polícia do Rio de Janeiro e teve o militar Custódio Ferreira Leite como um de seus principais promotores.

5 In.: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/Livreto-Casa-da-Hera.pdf>.

O Traje como experiência social: a coleção de Eufrásia Teixeira Leite assinada por Charles Worth no Museu Casa da Hera

José não tivesse arranjado matrimônio para suas filhas, visto que dinheiro para o dote não era problema para a família. No início dos anos de 1870, pouco antes do falecimento de Ana Esméria (1871) e de Joaquim José (1872), Francisca já tinha mais de vinte e cinco anos e Eufrásia vinte, consideradas velhas à época. Francisca provavelmente não tenha se casado por possuir uma deficiência física que a fazia mancar de uma perna o que a tornava inabilitada para a vida social, esta, por sua vez, estava atrelada ao casamento. A perda de ambos abalou emocionalmente Eufrásia e Francisca e fez delas herdeira da fortuna acumulada pelo pai.

Em 1873, o inventário da avó, a Baronesa de Campo Belo, agregou mais fortuna às duas irmãs. É possível que Joaquim José tenha falecido repentinamente, de modo que seu testamento e posterior inventário possibilitaram a análise de suas atividades como comissário de café. A posse da herança define um novo rumo na vida das duas irmãs que se transferiram para Paris partindo a bordo do vapor Chimborazo, no mesmo ano em que o pai faleceu. O fácil afastamento de Vassouras e da vida provinciana foi possível devido ao patrimônio herdado ser composto por títulos, ações e créditos em mãos de terceiros que podiam ser administrados à distância, já que não possuíam fazendas de exploração de café e escravaria para a lavoura.

As irmãs dividiam na capital francesa um palacete à Rua Bassano, 40, centro financeiro/comercial de Paris, próximo ao Arco do Triunfo, Zona nobre da capital. O palacete é uma construção neoclássica, com frontão triangular, porão, dois andares e sótão, balcões com gradil de ferro artisticamente trabalhados no primeiro andar e telhado de ardósia. Segundo testemunho de sua mucama, Cecília Bonfim, até a sua morte, a mansão tinha cinco andares e era a única da rua que tinha jardim com estufa e uma cascata. Eufrásia e Francisca participaram da *Sociedade de Beneficência Brasileira em Paris*, criada em 7 de setembro de 1880 pelo conde D'Eu, esposo da Princesa Isabel, com a finalidade de amparar brasileiros desvalidados no território Francês. Isso mostra que as irmãs Teixeira Leite desfrutavam de prestígio social e tinham ligações com a família imperial.

As últimas décadas do século XIX serviram de palco para o entusiasmo no mundo financeiro e a atuação de Eufrásia e Francisca neste universo tradicionalmente masculino é ressaltada pela vasta documentação encontrada nos arquivos de Vassouras. O inventário de Eufrásia compõe - se de cerca de 30 volumes⁶ o que tem subsidiado vasta literatura acerca do tema.

Depois da morte de Francisca (1899), Eufrásia se dedica ainda mais aos negócios e deixa registros que evidenciam sua destreza para as finanças. Tinha em sua residência um aparelho telefônico, através do qual estabeleceu uma linha direta com a Bolsa de Valores em Paris. Pressentindo a eclosão do conflito entre a Alemanha, Inglaterra e França, em 1913, comprou grande quantidade de anilinas aos alemães, vendendo-as em seguida para o Brasil, obtendo um lucro extraordinário.

É notável o sucesso de Eufrásia como rentista e pioneira na gestão de um portfólio de títulos e ações o que pode ser verificado através da leitura de seu testamento (1930), quando sua fama de mulher rica era tão expressiva que a sua

6 O Inventário de Eufrásia Teixeira Leite faz parte do acervo do Museu Casa da Hera, instalado na antiga residência da família Teixeira Leite, em Vassouras, Rio de Janeiro.

qualificação no atestado de óbito dava como profissão: milionária. Nesse ponto, é significativo questionar o porquê do reconhecimento profissional como milionária e não como economista ou acionista. Ser milionária é uma condição que pode ser dada por herança, enquanto que economista ou acionista demanda dedicação aos negócios, ao mundo das finanças e ao acúmulo de patrimônio, em geral funções que cabiam aos homens.

Os bens inventariados de Eufrásia somaram cerca de oito mil contos de réis, para um patrimônio herdado de aproximadamente oitocentos contos de réis, um aumento proporcionalmente considerável. Dessa forma, seu testamento pode ser lido como a última peça da trajetória de sua emancipação, sua fortuna foi cuidadosamente distribuída entre seus servidores e a população pobre de Vassouras, na forma de distribuição de dinheiro e da criação de instituições educativas e um hospital⁷. É possível considerar que com o usufruto das suas riquezas Eufrásia conduziu sua vida de acordo com seus desejos.

A história da Casa da Hera, residência da família Teixeira Leite, está intimamente ligada à cidade de Vassouras e remonta ao século XIX, quando já aparecia na planta da cidade. Em 1843, ao adquirir a propriedade, onde nasceu as duas filhas e um filho, que faleceu ainda criança, o casal Teixeira Leite fez algumas reformas e expansões na planta original. A hera, que cobre toda a fachada do imóvel só foi plantada em 1887 por ideia do caseiro, Manoel da Silva Rebello, escravo alforriado por Eufrásia que se manteve como funcionário da chácara, que obteve autorização por carta. Mais tarde, a Casa passaria a ser conhecida por essa característica marcante: a hera.

A Casa da Hera transformou-se em museu em 1968, a partir da interpretação da vontade de Eufrásia expressa em testamento que designou a residência aos cuidados das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus com uma cláusula que garantia a manutenção da construção e de seus artefatos. O testamenteiro de Eufrásia, Raul Fernandes, conseguiu que o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tombasse⁸ a Casa da Hera em 1952. Em 1965, o IPHAN firmou um convênio com as Missionárias de caráter permanente para que a Instituição pudesse abrir a casa ao público e fazer dela um museu. Em 2009 o Museu Casa da Hera se integra ao Instituto Brasileiro de Museus, autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, de esfera federal.

Charles Frédéric Worth e a moda

Charles Frédéric Worth nasceu em 1825 na cidade de Bourne, Lincolnshire - anos depois ele optou por transferir-se para Paris onde passou a trabalhar de balconista na *Gagelin & Opigez*, uma loja bastante conhecida, especializada em tecidos, roupas e acessórios diversos como vestido, xales e sedas. Nessa loja,

7 In.: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/Livreto-Casa-da-Hera.pdf> . .

8 O Museu Casa da Hera está sediado em um imóvel constituído pela casa-museu, com sua senzala, além de edificações anexas de apoio e serviço, inseridos em um terreno de aproximadamente 33.000m², e tombado em nível federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) , Sob o registro nº 292, Processo nº 0459-T-52, de 21 de maio de 1952. Assim sendo sua preservação constitui obrigação legal , prevista pelo Decreto- Lei nº 25/37 e demais legislações pertinentes , exigindo a adoção de cuidados especiais para toda e qualquer intervenção , com critérios técnicos específicos. Informações retiradas do Termo de Execução Descentralizada Processo nº 01500.00919/2014-39. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termos%20de%20Execu%C3%A7%C3%A3o%20Descentralizada%20-%20IPHAN_IBRAM%20-%20Casa%20de%20Hera%20-%20Vassouras_RJ.pdf.

O Traje como experiência social: a coleção de Eufrásia Teixeira Leite assinada por Charles Worth no Museu Casa da Hera

Worth conheceu sua esposa Marie Vernet que ele aproveitaria como modelo para a criação de vestidos com o propósito de aumentar a venda dos tecidos. Com o sucesso, Worth passou a atender as clientes interessadas pelos vestidos usados por sua esposa na *Maison* da *Rue la Paix*. As roupas são exclusivas e a cliente participa das decisões sobre a criação da peça. De acordo com James Laver (2008: 100) Worth implantou várias inovações no negócio do vestuário, tornando-se o primeiro “ditador” e difusor de tendências de moda, de que se tem notícias, pois cabia a ele selecionar as clientes que, por sua vez, deveriam ser apresentadas por outra cliente habitual da *Maison*.

Em meados de 1857 Worth passa a exhibir um trabalho para além do alfaiate, onde os modelos podem ser escolhidos e adaptados às medidas das clientes, porém, a coleção é idealizada por ele. Com o método experimental e novo de desenvolvimento de coleção, as peças passam a ser vestidas por mulheres selecionadas para desfilarem para as clientes em salões luxuosos. Worth institucionaliza o campo da moda, quando, a partir dessa apresentação, tira a cliente da decisão sobre a elaboração do modelo que passa a ser uma marca registrada pelo estilista, com assinatura na etiqueta da peça. Segundo Airton Embacher (2003: 41), além de garantir o desejo daquelas que posteriormente iriam procurar o seu trabalho, Worth “cria o primeiro conceito de *griffe* e consolida seu trabalho que abrange criação, desenvolvimento de produto, modelagem e medidas, desfile e coleção de moda.

Worth ganhou maior visibilidade quando a princesa *Metternich*, esposa do embaixador da Áustria em Paris, encomendou um vestido para ser usado em um baile no *Tuileries Palace*. Segundo Olivier Courteaux (2005), muitas mulheres da alta sociedade que estavam no local, queriam saber quem havia feito o vestido, inclusive a imperatriz *Eugénie* que passou a ser cliente do estilista. Isso pode ser compreendido como resquícios da tradição das monarquias européias, quando as vestes de reis e rainhas eram marcadas pela suntuosidade e pela utilização de mão de obra artesã, de modo a imprimir à aparência um meio de distinção, lançando tendências por meio da imitação com vistas à ascensão social.

Contudo, o nome de Worth é associado à invenção da alta-costura em meados do século XIX, quando, segundo Gilda de Mello e Souza (1987: 21) a democracia anula “os privilégios de sangue e a moda se espalha por todas as camadas” sociais tendo a competição como fator primordial da acelerada “variação de estilos que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves”. A ascensão da burguesia e o progresso da tecnologia fizeram nascer uma necessidade de igualdade e desejo de reconhecimento social. A partir de trabalho e lucro, a sociedade burguesa podia adquirir aquilo que tinham como modelo. Por conseguinte, especificamente no vestuário, viam-se imitações de modelos provenientes da nobreza, de estrangeiros, do dessemelhante.

Não só as funções do Estado se multiplicaram, limitando as liberdades individuais e tornando possível a indústria dos costureiros, idealizou-se ainda uma nova forma de anular a personalidade de cada um. “A partir da divisão todo-poderosa do trabalho começam a surgir os “donos do gosto”, “ditadores da moda, de que Worth é o primeiro e talvez o maior representante do século”. (MELLO e SOUZA, 1987: 140). Nesse sentido, ainda de acordo com Mello e Souza,

Marijara Souza Queiroz

Jéssica Venância Franca de Freitas

a mulher não escolhe mais nem deseja escolher sua *toilette*, limita-se a procurar o tirano que, medindo-a de alto a baixo, decide por ela qual o traje que melhor lhe assenta. O sucesso de Worth incentiva a aventura de outros e novos costureiros surgem montando suas indústrias: Doucet, Rouff, Paquin, Redfern, Poiret. No círculo de aço das grandes casas de moda, as elites caem aprisionadas.

Nesse raciocínio, a alta costura pode ser considerada uma invenção da sociedade burguesa, que supostamente oferece as mesmas oportunidades e direitos de igualdade, enquanto desenvolve mecanismos de distinção de classes que excluem o proletariado da competição. A alta costura é acessível a poucos.

Para além das estratégias de distinção social, considera-se ainda a forma como se constitui o pensamento sobre a diferença de sexo a partir do universo da moda. O luxo construiu-se sob o signo do primado masculino na maior parte da nossa história, especialmente no apogeu das monarquias européias, apresentando oscilação histórica constitutiva da feminização do luxo apenas no século XVIII. O século XIX sistematizou e institucionalizou a preeminência feminina na ordem das aparências, da moda e do luxo e a alta costura funda o elemento essencial: uma indústria de grande exclusividade destinada às mulheres.

Mello e Souza observa ainda que Worth ganhou destaque no auge da Era Vitoriana e seus modelos retratavam propriamente a moral vigente na época: vestidos que escondiam o corpo através das golas altas, das mangas, das saias compridas e armadas ao mesmo tempo em que marcavam os papéis sociais e restritivos da mulher, ressaltando ancas e seios. A mulher mãe-esposa era o resultado final dessa representação. E não somente: a mulher era também inacessível, privada da vida social e, especialmente, do contato físico através da vestimenta, é o caso das amplas crinolinas⁹ que circunscreviam a área de acesso ao corpo feminino.

Nesse contexto em que era estimulado o ciclo da Alta Costura, Worth inovou mudando cores, tecidos e rendas a cada estação. Suas criações, no entanto, reafirmavam os valores propagados e seus vestidos eram criados com base nessas significações, nos modelos em forma de X, espartilhada, opondo visivelmente a mulher ao homem, que já usava um traje sóbrio, prático e funcional, ou seja, as duas peças, calça e casaca em corte mais reto que lembrava um H. (MELLO e SOUZA, 1987).

Entra em destaque, em 1870, a guerra Franco-Prussiana, que pôs fim ao Segundo Império e restaurou a República francesa, quando a *Maison* de Worth quase fechou. Embora a realeza tenha saído arranhada, a burguesia já havia se encantado com suas roupas e o reinado do estilista na moda continuou por longas décadas. As crinolinas caíram em desuso sendo substituídas pelas anquinhas, que armavam apenas a parte traseira das saias e vestidos, mantendo o peito estufado. Novas silhuetas surgiram, as saias se tornaram mais justas e estreitas na frente e ganharam mais volume atrás com amontoados de tecido terminando em cauda que arrastavam no chão com o caminhar. Os chapéus eram pequenos, por vezes com uma telinha de renda na frente do rosto ou uma pluma extrava-

⁹ Grande saia entufada e bufante, sustentada por lâminas de aço ou barbatanas. (Eram feitas antigamente de tecido de crina.). Tecido resistente, primitivamente feito de crina e, depois, de outras fibras.

O Traje como experiência social: a coleção de Eufrásia Teixeira Leite assinada por Charles Worth no Museu Casa da Hera

gante atrás. Esse contexto modista marcava a Paris que recebeu Eufrásia e sua irmã, contemporâneas de Worth.

A coleção de Worth no Museu Casa da Hera registra as mudanças de uma época com o surgimento de uma nova classe social de elite: os cafeicultores. Essa nova elite brasileira acompanhava o deslumbre dos trajes europeus e, ainda que o clima intercontinental não favorecesse, usava-se o que era imposto pela moda importada, de modo a afirmar a distinção social por meio das condições financeiras favoráveis. Da coleção de Eufrásia assinada por Worth, lê-se uma mulher que se dispôs a corresponder aos ditos da moda, usava os cabelos curtos ou sempre presos e apreciava os decotes.

Memória e cultura material: o traje no espaço social

Para pensar a roupa como objeto museal, é necessário percebê-la a partir da cultura material que, de acordo com J. D. Prown (1982: 1), é o “estudo, por meio de artefatos, das crenças, valores, ideias, atitudes e convicções de uma comunidade ou sociedade particular, em um dado momento”. O objeto que resiste ao seu próprio tempo oferece uma “matriz intelectual” de sua época, isto é, cada objeto carrega em si não só as capacidades de seu criador, mas, sobretudo, as ideias e os valores de quem o comissionou, adquiriu e usou, e por extensão, do agenciamento deste na sociedade. As roupas revelam, além de preferências estéticas, formuladas pelos marcadores socioculturais, detalhes técnicos envolvidos na sua fabricação como marcadores socioeconômicos.

Um artefato só vira documento da cultura material quando é guardado, colecionado ou mantido por alguém que remete nele algum sentimento. São muitos os motivos para se colecionar um objeto velho e usado: autenticidade, raridade, ou inimitabilidade; por serem relíquias herdadas, ou até por fetiche. No caso do traje, o apego não é ao material do qual um vestido é feito, é à habilidade e inovação estética do costureiro ou até mesmo pela memória que aquela roupa retém de determinada pessoa ou grupo social.

Alexandre Bergamo (2007) lança luzes novas ao universo da moda ao direcionar olhares sobre as experiências sociais ligadas ao impetuoso jogo de distribuição do status. Isto é, sobre as práticas responsáveis por construir e distribuir a crença baseada na existência de uma classe de pessoas superiores (aqueles ligados ao centro do universo da moda) e outra que deve ser vista apenas em sua posição contingente (todos aqueles que não se relacionam com esse centro). Em sua análise a moda serve apenas para permitir um mergulho no terreno movediço dos investimentos simbólicos de certa elite sedenta de prestígio e distinção, ao mesmo tempo em que lhe oferece condições para entender os tipos específicos de apreensão ligados às camadas populares na busca de reconhecimento social.

De acordo com Aida Rechená (2011: 217), as representações sociais são objetos de estudo, em primeiro lugar, da sociologia com o trabalho de E. Durkheim que desenvolve o conceito de representações coletivas e para quem elas são produto social e comum aos elementos de uma comunidade. A repre-

sentação social, desenvolvida pelo sociólogo Serge Moscovici na França, década de 1960, redefine os problemas e os conceitos da psicologia social a partir do fenômeno representacional insistido sobre sua dimensão simbólica e seu poder de construir o real. De acordo, Rafael Augustus Sêga (2000: 128-129.) considera-se que a representação social é um conhecimento prático, que dá sentido aos eventos que nos são normais, forja as evidências da nossa realidade consensual e ajuda na construção social da nossa realidade.

A representação social expressa pelo traje está presente em todas as interações humanas que são essenciais à comunicação e que constituem uma forma de construção social do conhecimento e da realidade, sendo ele próprio um produto social e cultural. A experiência incrementa a passagem do plano coletivo para o singular e do plano social para o individual sem tirar do foco o lugar das representações sociais e suas formas de funcionamento, as quais, otimizadas pela comunicação, suplementam a construção representacional.

A pessoa não é determinada apenas pela integração social, mas também pela lógica do capital. A experiência pessoal, sua ação individual, sua identidade, está subjugada pelas relações econômicas. O indivíduo é compelido a participar e se determinar num mercado concorrencial, de modo que sua identidade se torna vinculada ao seu status, ao poder de influenciar os outros a partir da sua posição na sociedade. Podemos considerar assim que Eufrásia experimentou socialmente o status que cabia à mulher branca e rica ao fazer uso dos trajes de alta costura, como também possibilitou o agenciamento desse traje no seu pós-uso como peça do Museu. Assim, reafirma sua posição na sociedade e converte a representação em realidade. Porém, essa imagem de mulher de poder como reconhecimento simbólico, não nos permite determinar uma busca a partir de sua própria experiência social como projeto ou como determinação consciente.

Como visto, no século XIX o homem é o principal escultor do redesenho do corpo feminino ao propor as formas eróticas do vestuário, como espartilhos e anquinha. Enquanto ele próprio era discreto e sóbrio em suas vestimentas, transferiam para o visual das clientes, esposa ou filhas o seu status e poder econômico. Conseqüentemente, as mulheres da elite eram muito enfeitadas, revelando o poder financeiro da figura masculina da qual dependiam. Eufrásia, porém, era uma das mais elegantes e luxuosas, o que desconcertava a todos, pois revelava o poder econômico dela mesma.

Em vista disso é importante ressaltar a contribuição dos estudos feministas e de gênero para o estudo da moda. Tais abordagens colocaram a ênfase em questões até então consideradas irrelevantes para o conhecimento histórico: cotidiano, família, sensibilidade, sexualidade, entre outros. Estes aspectos da vida humana, por tratarem dos espaços públicos e privados, propiciaram condições para reflexão dos estudos do vestuário como forma de representação social, presente em todos os aspectos da experiência humana.

A ênfase dada aos estudos sobre o cotidiano traz à tona as táticas de sobrevivência e de resistências desenvolvidas pelas mulheres e ao rastrear os espaços femininos, em geral circunscritos pela casa, as cenas de seu cotidiano, seus pertences, torna-se possível reconstruir parte desta história. A vestimenta por muito tempo constituiu uma profunda forma de expressão da individualidade da mulher o que, “para quem sempre foi impedida de falar, escrever e criar, modos

O Traje como experiência social: a coleção de Eufrásia Teixeira Leite assinada por Charles Worth no Museu Casa da Hera
alternativos e sutis de expressão tornaram arma de sobrevivência” como afirma a historiadora Maria Júlia Alves Souza (2003, p. 29).

A construção da identidade feminina tem-se enraizado na interiorização pelas mulheres de normas enunciadas pelos discursos masculinos como dispositivos de dominação que garante a permanência das hierarquias sociais e, como demarcou Suely Carneiro (2005), sobretudo raciais. Na aproximação com a análise das estruturas de poder em Michel Foucault, a autora nos esclarece que os dispositivos disciplinares “dizem respeito a tecnologias de poder que visam o adestramento do corpo”, de modo que se constituem como técnicas de controle e aperfeiçoamento do corpo para estruturalmente conformar o “biopoder”. Na base dessa estrutura está a mulher negra. (CARNEIRO, 2005: 93-94).

Esses dispositivos disciplinares são desdobrados em múltiplos registros que garantem a continuidade das representações do homem sobre a mulher, com base nas diferenças entre os dois sexos, a inculcar papéis sexuais que estabelecem divisão de tarefas e de espaços e exclusão da mulher da esfera pública. Importante lembrar que os códigos e restrições quanto ao uso de determinados vestuários também fazem parte destas imposições masculinas.

Os usos e os costumes do vestir podem ser concebidos, segundo Daniela Calanca (2008: 49-50)

como dados de observação privilegiada para estudar a confluência de numerosos fatores, entre os quais estão: o contínuo entrelaçamento da história das mulheres, de gênero e seus contextos com a história do vestuário, a relação entre mudança de gosto, analisada do ponto de vista antropológico, os efeitos do progresso, das transformações sociais e políticas, e o mecanismo de influência que caracteriza a relação entre mídia e consumidor.

De modo geral é possível afirmar que a identidade de gênero da mulher foi constituída, assinalada e reproduzida por meio da moda, na medida em que as mulheres vestiram o que a sociedade julgava apropriado. Por outro lado, ainda que estas roupas tenham sido constituídas e reproduzidas pelos ditames da sociedade, durante um longo período, a roupa foi para muitas mulheres a única forma de representação das suas individualidades. O desenvolvimento da posição e representatividade da mulher pode ser identificado através da observação sobre o ato de vestir, como também sobre inúmeras fontes geradas pelo sistema da moda.

Assinado Worth (e Eufrásia)

A coleção de Eufrásia assinada por Worth é composta por oito peças que se diversificam nas formas e funções de uso, são elas: dois hobbies, quatro casacos e um traje de montaria composto por duas partes - saia e jaqueta. O Museu não dispõe de vestidos assinados por Worth, entretanto, na coleção geral de indumentária do Museu encontramos vestidos de baile ricamente decorados, outros de uso cotidiano finamente bordados. Os sessenta e quatro itens identificados, incluídos aí as oito peças de Worth, estão armazenados na reserva técnica adaptada em um dos quartos da Casa-Museu.

É possível que o Museu só tenha mantido os ricos trajes de Eufrásia em seu acervo devido à interpretação sobre seu testamento que mostrou desconhecimento sobre o valor financeiro da coleção, especialmente por parte dos advogados: a copia da carta de herança deixada determinava que se vendessem tudo que pudesse ser transformado em dinheiro. De acordo com a equipe técnica¹⁰, o Museu não dispõe de cotação dessas peças, principalmente por não possuírem registro de recibo o que as torna mais vulneráveis, especialmente às especulações dos grandes colecionadores internacionais, como o Metropolitan de Nova York, por exemplo, que já demonstrou interesse em adquirir as peças de Worth.

No imaginário social, sobretudo em Vassouras, Eufrásia está associada ao luxo e ao requinte e, certamente, a coleção de trajes contribui para a atribuição desses valores. Numa leitura geral sobre as características formais dos trajes confeccionados por Worth, nota-se que a maioria das peças tem acabamento detalhado, preocupação especial do estilista para ganhar destaque no mercado. Os padrões utilizados são de tecidos raros, aveludados ou em seda. Em primeiro plano os ornamentos em bordados delicados, predominantemente em uma cor semelhante a do tecido de base trás discrição.

Com essas características mais evidenciadas destacam-se três peças: o traje de montaria (Figuras 2); um hobby de renda e tule (Figura 3) e um casaco de saída de teatro (Figura 6), distintas em seu uso, mas que obedecem ao mesmo padrão de detalhamento nas técnicas manuais de feitura. Vale ressaltar que das três peças, apenas uma esteve em exposição no Museu – o traje de montaria – e que, devido ao longo período de incidência de luz natural diretamente no tecido, apresenta coloração diferente da original, suas matizes vão do roxo original ao marrom queimado nas partes mais afetadas¹¹.

A assinatura referente ao nome da *Griffe* aparece por dentro das peças, na parte posterior, próximo à nuca, com o primeiro e último nome do estilista – Charles Worth – ou simplesmente C. Worth.

¹⁰ As visitas técnicas ocorreram entre 21/06/2016 a 24/06/2016, quando foi possível entrevistar a equipe técnica do Museu Casa da Hera, ver e fotografar de perto algumas peças do acervo de vestuário. Importa destacar os nossos agradecimentos pelo atendimento da equipe do Museu, bem como a seu diretor, Marcos Antônio Xavier.

¹¹ O Museu Casa Hera possui cerca de 60 janelas que permanecem abertas para garantir a ventilação do lugar e a característica da arquitetura original. A peça em questão ficou exposta próxima a uma dessas janelas.

Figuras 2 e 3



Traje de montaria e Hobby de tule e renda assinados por Charles Worth, final do século XIX. Acervo Museu Casa da Hera, Ibram/MinC. Foto de Douglas Montes.

Figuras 4 e 5



Etiqueta com assinatura C. Worth e detalhe da saia do traje de montaria com alteração de cor. Acervo Museu Casa da Hera/Ibram/MinC. Fonte: Foto de Guilherme Bernardes.

Considerando o universo das oito peças da coleção, nota-se que quatro delas produzidas no século XIX apresentam cores claras ou quentes, enquanto as peças produzidas no início do século XX são de cores fechadas ou frias. É neste recorte que se observa que, na medida em que Eufrásia avançava na idade, suas roupas se tornavam mais escuras em substituição às claras. Permaneceria o gosto pelos decotes em V e braços marcados com mangas na altura do decote por todas as fases da vida. O traje de montaria é parte da fase mais idosa de Eufrásia, o que pode ser concluído tanto pelo comprimento, como pela largura. A saia comprida tinha por objetivo não mostrar os pés e o volume necessário para encher a saia principal era obtido por meio de uma segunda saia engomada ou várias delas.

Figuras 6 e 7



Casaco de saída de Teatro, final do século XIX; e Hobby, início do século XX, assinados por Charles Worth. Acervo Museu Casa da Hera/lbram/MinC. Foto de Douglas Montes.

Nos casacos evidenciam-se os acabamentos com o forro em tecido, sobretudo o cetim, com pedras incorporadas como elementos decorativos e com fios de materiais refinados, como pedrarias, circundando os principais motivos ornamentais. No caso do casaco para saída de teatro, nota-se a presença da gola *rufos*, uma peça separada, engomada, plissada e colocada em torno do pescoço. No que se refere à função prática, o *rufos* protegia a roupa de restos de comidas, mas a sua função social incluía a competição de tamanho que era proporcional ao *status* social de quem usava, especialmente porque usar um *rufos* significava o impedimento da realização de tarefas que exigissem esforços físicos. Essa peça acrescentava um visual austero, pois impedia a pessoa de ter uma postura mais relaxada.

O Traje como experiência social: a coleção de Eufrásia Teixeira Leite assinada por Charles Worth no Museu Casa da Hera

O requinte dos ornamentos e materiais estava presente mesmo no momento íntimo de Eufrásia, que apreciava os *hobbys* de renda, costumizado em tule tanto em cores escuras como em cores claras. Na observação do padrão não apenas das cores, como também da forma, relacionados aos diferentes períodos de vida, podemos considerar que Eufrásia teve dois momentos bem delimitados: o primeiro figurado por uma mulher jovem inserida no quadro da alta sociedade e nos padrões europeus; o segundo por uma mulher madura, que não perdeu o estilo pessoal e os costumes, mas que se adequou aos padrões que determinam a vestimenta mais composta e sóbria após o avanço da idade.

Sob a ótica das experiências sociais os fatores influenciam as formas de expressões no ato de vestir dos gêneros, das classes e das gerações em meio a suas transformações. Essa abordagem desperta no pesquisador um olhar cauteloso quanto a análise estrutural do objeto. Os trajes de alta costura aqui analisados comunicam questões socialmente imposta às mulheres mas que, quando ressignificadas marcam o empoderamento feminino pela autonomia do ingresso de Eufrásia a este seletivo mercado de consumo. Como sistema gerador de significados, práticas e representações sociais, o traje passou por mudanças significantes de estilo até se concretizar no que se caracteriza como moda, considerando que roupa não é uma futilidade e sim uma expressão das tensões sociais, culturais e econômicas fundamentais de um período.

Figuras 8 e 9



Casacos assinados por Charles Worth, final do século XIX. Acervo Museu Casa da Hera, Ibram/MinC. Foto de Douglas Montes.

Figura 10



Casacos assinados por Charles Worth, final do século XIX.
Acervo Museu Casa da Hera, Ibram/MinC. Foto de Douglas Montes.

Considerações finais

Com freqüência, coube à mulher desempenhar uma infinidade de tarefas, como ser mãe, cuidar dos afazeres domésticos, provê o bem-estar do marido e, mais atualmente, sustentar a casa. Tudo isso e ainda servir aos propósitos sexuais masculinos com respeito e obediência. É possível afirmar que a identidade de gênero da mulher foi constituída, assinalada e reproduzida por meio da moda, na medida em que estas vestiram o que a sociedade julgava apropriado, exceto por casos historicamente lidos como transgressões ou atravessamentos.

Por outro lado, ainda que o traje feminino tenha sido constituído e reproduzido pelos ditames da sociedade, para muitas mulheres ele foi a mais apropriada forma de representação das suas individualidades. Desse modo, a posição e a representatividade da mulher podem ser identificadas na sociedade através da observação sobre o ato de vestir e sobre inúmeras fontes geradas pelo sistema da moda.

No discurso delineado pelo Museu Casa da Hera, esse traje/mercadoria transcende a condição fenomênica de proteção do corpo que, por fazer parte de uma narrativa, ganham um sentido simbólico. Destaca-se o fato dos indivíduos buscarem significados nos objetos da sociedade de consumo, já que esta atribui sentidos às mercadorias para torná-las atraentes na medida em que criam símbolos de poder, status e pertencimento. Os trajes assinados por Worth e usados por Eufrásia transmitem esses sentimentos, sobretudo quando observado no contexto da casa, do Museu, da cidade, da região cafeeira e do Brasil escravocrata, compondo um conjunto representacional que consolida a família Teixeira Leite no topo da hierarquia social do período.

Compreende-se que as peças possibilitam leituras à cerca do pensamento da elite branca do período aqui delimitado, sobretudo por se inserir no contexto originário de moda como código de distinção social demarcado pelo luxo, cuja função consistia em exaltar os valores de uma nova classe social que surgia no Brasil. De modo a evidenciar os contrastes como possibilidade de leituras

O Traje como experiência social: a coleção de Eufrásia Teixeira Leite assinada por Charles Worth no Museu Casa da Hera

contra-hegemônicas, o Brasil do qual se fala se desenvolvia em torno do monopólio do mercado de café e das mudanças coloniais que excluíram negros e negras do novo sistema de trabalho que se estabelecia. Esse, segundo Carneiro, constitui-se como um dos principais dispositivos disciplinares de hierarquia racial no Brasil.

Contudo, o Museu Casa da Hera pode ser compreendido como espaço de representação desta classe social – branca e rica – que se expressa pelos objetos que intermediam a experiência entre o humano, o real e o imaginário. A representação é um processo que se estabelece quando um representante toma o lugar daquilo que representa ao retratar a realidade. Ao retratá-la, a experiência do receptor dos códigos interpretativos do discurso museológico oferece outra realidade que se esconde sobre camadas hierarquizadas de seleção e interpretação de acervos e coleções museais.

Numa abordagem mais ampliada, a maioria dos têxteis encontrados em coleções particulares e museológicas pertenceram a grupos sociais hierarquicamente dominantes, primeiro pelo desgaste dos trajes das classes populares decorrente do uso contínuo, mas também pela desqualificação desse tipo de traje categorizado como comum, trivial, sem excepcionalidade tanto pelas características técnicas quanto sociais que marcam sua produção e uso. Colecta-se por diversos motivos, mas há preferência pelos artefatos que apresentam maior potencial de durabilidade. As roupas são frágeis por natureza material e sua experiência social impõe uso, lavagem, remendos re-uso e, em geral, descarte. Suas características físicas, combinadas com a maneira como interagem com seus usuários e o mundo, fazem com que poucos exemplos resistam à força do tempo, exceto as peças consideradas de uso exclusivo, esporádico ou de caráter excepcional, o que é o caso da coleção de Eufrásia assinada por Worth.

Referências

- BARNARD, Malcom. *Moda e comunicação*. Trad. Lúcia Olinto. Rocco: Rio de Janeiro, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos objetos*. Perspectiva: São Paulo, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Sobre a modernidade*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Zahar: Rio de Janeiro, 2005.
- BONADIO, Maria Claudia. *Moda! Um perigo para as boas moças: Estudo sobre a imagem feminina (1910-1930)*. Unicamp: Campinas, 1996.
- CALANCA, Daniela. *História e Moda*. In: SORCINELLI, Paolo (org.). *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 48-55.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. São Paulo: FEUSP, 2005. (Tese de doutorado).
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- COURTEAUX, Olivier. *Charles Frederick Worth, the empress Eugenie and the invention of haute couture*. [Online, 2008] Disponível em: Acesso em: 01 de junho 2016 COLÓQUIO

DE MODA. [Online]. Disponível em: Acesso em: 10 de maio de 2016.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Trad. Cristiana Coimbra. SENAC: São Paulo, 2006.

DEJEAN, Joan. *A essência do estilo*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010.

ECO, Humberto. O hábito fala pelo monge In: ECO, Umberto (Org.). *Psicologia do vestir*. 3ª Ed. Assírio e Alvin: Lisboa, 1989.

EMBACHER, Airton. *Moda e identidade: A construção de um estilo próprio*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2003. 226 pp.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *A crise dos comissários de café do Rio de Janeiro*. UFF, Departamento de História: Niterói, 1997. (Dissertação de mestrado).

GARCIA, C; MIRANDA, A.P. de. *Moda é comunicação: experiências, memórias, vínculos*. Anhembi Morumbi: São Paulo, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. IPHAN: Rio de Janeiro, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

LAVIER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

LIPOVESTSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.

_____. *O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Trad. Maria Lúcia Machado. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

LURIE, Alisson. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1997.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. Companhia das letras: São Paulo, 2009.

MELO, Hildete P.; FALCI, Miridam B. Knox. *Riqueza e emancipação: Eufrásia Teixeira Leite, uma análise de gênero*. In: Revista Estudos Históricos: Rio de Janeiro, FGV, n. 29, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Memória e cultura material: Documentos pessoais no espaço público*. CPDOC/FGV-IEB/USP: São Paulo, 1997.

MORAES, Patrícia Regina. *A Teoria das Representações Sociais*. São Paulo, 2014. Acessado em 12 de junho de 2015. In: <http://unifia.edu.br/revista_eletronica/revistas/direito_foco/artigos/ano2014/teoria_representacoes.pdf>

OLIVIER, Courteaux. *Charles Frederick Worth, the empress eugénie and the invention of haute-couture*. In: Napoleon. Org, 2008.

QUEIROZ, Eneida Quadros. *Museu Casa da Hera*. Ibram: Brasília, 2014.

RECHENA, Aida. *Teoria as Representações Sociais: uma ferramenta para a análise de exposições museológicas*. Cadernos de Sociomuseologia, n.41, 2011.

SANT'ANNA, Denize Bernuzzi. *Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo*. Estação das Letras: Florianópolis, 2007.

SÊGA, Rafael Augustus. *O conceito de Representação Social nas obras de Denise Jodelet e*

O Traje como experiência social: a coleção de Eufrásia Teixeira Leite assinada por Charles Worth no Museu Casa da Hera

Serge Moscovici. Anos 90, Porto Alegre, N. 13, julho de 2000.

SILVA, Ana Cristiane da. *O Vestuário como elemento constituinte da identidade das mulheres de elite na Bahia (1890 -1920) a partir da análise da Coleção do Museu Henriqueta Catarina em Salvador - BA.* UFFS/PPG/História - Feira de Santana, BA, 2009. (Dissertação de Mestrado)

STEIN, Stanley J. Vassouras: *Um Município Brasileiro do Café, 1850-1910.* Rio de Janeiro.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural.* 2ª Ed: Autêntica: Belo Horizonte, 2005.

PIRES, B. D. (org.). *Design de Moda: olhares diversos.* Estação das Letras e Cores Editora: São Paulo, 2008.

PROWN, J. D. *Mind in matter: an introduction to material culture theory and method.* Winterthur Portfólio, vol. 17 no. 1, p. 1-19, spring, 1982.

_____. *The truth of material culture: history of fiction.* In: *History from things: essays on material culture.* Ed. Steven Lubar; W. David Kingery. Smithsonian Books: Washington, 1995.