UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE

Clara Rocha Freesz

ANÁLISE DE TRÊS INDUMENTÁRIAS DE D. PEDRO II:

Conservação, Expografia, Restauração e Produção.

Juiz de Fora

2014

Clara Rocha Freesz

ANÁLISE DE TRÊS INDUMENTÁRIAS DE D. PEDRO II:

Conservação, Expografia, Restauração e Produção.

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientadora: Profª. Draª. Maria Claudia Bonadio

Juiz de Fora

2014

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

Rocha Freesz, Clara.
ANÁLISE DE TRÊS INDUMENTÁRIAS DE D. PEDRO II: : Conservação, Expografia, Restauração e Produção. / Clara Rocha Freesz. -- 2014.
91 p. : il.

Orientador: Maria Claudia Bonadio
Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, 2014.

1. Cultura material. 2. Indumentárias de D. Pedro II. 3. Museu Mariano Procópio. 4. Práticas curatoriais. 5. Técnicas de manufatura do século XIX. I. Bonadio, Maria Claudia, orient. II. Título.

Clara Rocha Freesz

ANÁLISE DE TRÊS INDUMENTÁRIAS DE D. PEDRO II:

Conservação, Expografia, Restauração e Produção.

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª Maria Claudia Bonadio

_____

Profª Drª Rita Morais de Andrade

_____

Profa. Ms. Michelle Kauffmann Benarush

Examinado em:___/___/___

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, aos meus amigos e ao meu namorado, Pedro, pelo apoio durante a realização do meu curso de especialização. Agradeço também à minha orientadora Maria Claudia Bonadio, por acreditar na minha pesquisa e me auxiliar de forma tão presente durante esta caminhada. Agradeço aos amigos do Laboratório de História da Arte da UFJF e às professoras Maraliz Christo e Sônia Maria Fonseca que também me auxiliaram de forma essencial durante esta pesquisa. Agradeço também ao apoio do corpo docente do Instituto de Artes e Design da UFJF, em especial à Elizabeth Murilho e à Maria Lúcia Bueno.

Agradeço ao Museu Mariano Procópio que mesmo estando fechado para reformas, me recebeu de forma muita solícita, em especial à Graça Almeida, Eduardo, Rosane e também ao diretor da instituição Douglas Fasolato. Ao Museu Imperial de Petrópolis e ao Arquivo Histórico Nacional, presto também os meus agradecimentos.

À Claudia Regina Nunes, Jussara Cestari e Maria do Carmo Oliveira, restauradoras das roupas de D. Pedro II estudadas neste trabalho, agradeço a atenção e a paciência a todos os meus questionamentos. Não fossem suas informações, muitas questões não seriam abordadas neste texto.

Enfim, agradeço a todos que de alguma forma colaboraram com a realização desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como principais objetos de pesquisa o fardão da maioridade (1840), a veste da coroação (1841) e o fardão do casamento (1843) do imperador D. Pedro II, pertencentes ao acervo do Museu Mariano Procópio da cidade de Juiz de Fora. As roupas foram analisadas através da cultura material, por isso o trabalho inicia-se com uma revisão bibliográfica acerca da cultura material, dos acervos museológicos, dos estudos do vestuário e da roupa como memória. A conservação, a expografia e a restauração das indumentárias em questão estão entre os principais aspectos observados. Por último, o momento histórico de confecção das roupas foi exposto e assuntos como o uso da máquina de costura no século XIX, a difusão das técnicas neste mesmo período no Rio de Janeiro, bem como os artífices envolvidos na manufatura das roupas no período foram abordados.

Palavras-chave: Cultura Material. Fardões. Veste. D. Pedro II. Museu Mariano Procópio. Práticas Curatoriais. Manufatura.

ABSTRACT

This monograph has as main research objects the military uniform of the majority (1840), the vest coronation (1841) and the military uniform wedding (1843) that belonged to Emperor Dom Pedro II, they belong to the collection of Mariano Procópio Museum of the city of Juiz de Fora. Clothes are analyzed through material culture, so work begins with a literature review about the material culture, the museum collections, dress study and clothing as memory. Then, conservation, displays and restoration process of the vest coronation and military uniform wedding are analyzed. Finally, some issues of processes and historical moment of making the same are observed, such as the use of the sewing machine in the nineteenth century, the diffusion of the techniques in the same period in Rio de Janeiro, as well as professionals involved in the manufacture of clothing in period.

Keywords: Material Culture. Military Uniforms. Vest Coronation. D. Pedro II. Mariano Procópio Museum. Curatorial Practices. Manufacture.

LISTA DE ABREVIATURAS

Arquivo Histórico Nacional.....AHN

Fundação Biblioteca Nacional.....BN

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.....IHGB

Museu Imperial de Petrópolis.....MI

Museu Histórico Nacional.....MHN

Museu Mariano Procópio.....MMP

Museu Paulista.....MP

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01: Casaca de oficial do Paço Imperial..... 22

Ilustração 02: Exposição da veste de coroação.....40

Ilustração 03: Veste e sapatos de D. Pedro II em exposição.....40

Ilustração 04: Expografia de indumentárias do Museu Paulista.....41

Ilustração 05: Exposição da veste de coroação após restauro.....42

Ilustração 06: Sala D. Pedro II 43

Ilustração 07: Exposição do fardão da maioridade.....44

Ilustração 08: Exposição dos fardões 45

Ilustração 09: Restauração da veste.....47

Ilustração 10: Restauração da veste.....47

Ilustração 11: Restauração dos sapatos.....49

Ilustração 12: Fardão do casamento antes do restauro.....51

Ilustração 13: Forro da casaca.....52

Ilustração 14: Recortes internos da casaca.....53

Ilustração 15: Forração e preenchimento.....53

Ilustração 16: Planificação dos bolsos.....54

Ilustração 17: Bolsos restaurados.....54

Ilustração 18: Réplica da máquina de costura de J. Madersperger (1814).....57

Ilustração 19: Réplica da máquina de costura de B. Thimonnier.....58

Ilustração 20: Máquina de costura de J. Madersperger (1839).....63

Ilustração 21: Negras livres vivendo de seu trabalho.....66

Ilustração 22: Tela de sustentação utilizada na casaca.....70

Ilustração 23: Colchetes da casaca.....71

Ilustração 24: Fardão do casamento.....71

Ilustração 25: Botões forrados e bordados.....72

Ilustração 26: Material do bordado.....73

Ilustração 27: Técnica do bordado.....73

Ilustração 28: Material de preenchimento do bordado.....74

Ilustração 29: Avesso do bordado.....74

Ilustração 30: Farda de gala francesa.....75

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO.....11

2-A ROUPA COMO OBJETO DE ESTUDO DA CULTURA MATERIAL.....15

2.1-O OBJETO HISTÓRICO-SUA POÉTICA ANTAGÔNICA.....15

2.1.2-A ROUPA COMO CRIADORA DE IMAGEM.....19

2.2-MUSEUS, TÊXTEIS E ESTUDOS DO VESTUÁRIO.....20

2.3-A ROUPA COMO MEMÓRIA-PRESENÇA DA AUSÊNCIA.....27

3-CONSERVAÇÃO, EXPOGRAFIA E RESTAURAÇÃO DAS ROUPAS DE D. PEDRO II PRESENTES NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.....32

3.1-O MUSEU MARIANO PROCÓPIO E SUA COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIA.....32

3.2-A CONSERVAÇÃO DAS PEÇAS-ATUAL FORMA DE ACONDICIONAMENTO DAS ROUPAS DE D. PEDRO II.....35

3.3-A EXPOGRAFIA DAS ROUPAS DO IMPERADOR-SUPORTES.....38

3.4-RESTAURAÇÃO DA VESTE DE COROAÇÃO.....46

3.5-RESTAURAÇÃO DO FARDÃO DE CASAMENTO DO IMPERADOR.....50

4-O CENÁRIO DE CONFECÇÃO DAS ROUPAS DO IMPERADOR.....56

4.1-O USO DAS MÁQUINAS DE COSTURA NO SÉCULO XIX.....56

4.2-DIFUSÃO DAS TÉCNICAS.....64

4.3-O FARDÃO DE CASAMENTO EM DETALHES.....70

4.4-ARTÍFICES DA CASA REAL.....76

5-CONSIDERAÇÕES FINAIS.....81

6-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....83

6.1 ARQUIVOS DE INSTITUIÇÕES PESQUISADAS.....87

1.INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso da especialização de Moda, Cultura de Moda e Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora, pretendeu analisar três indumentárias de D. Pedro II, presentes no acervo do Museu Mariano Procópio da cidade de Juiz de Fora, que foram adquiridos por seu fundador, Alfredo Ferreira Lage, no ano de 1926 e que desde então foram expostas nos salões da instituição por longos anos e que atualmente encontra-se fechada ao público para reformas[1].

As três peças dessa pesquisa são o fardão da maioridade, a veste da coroação e sagração e o fardão de casamento, utilizados por D. Pedro II durante as cerimônias oficiais. Em lã azul de tom escuro e estilo militar, o fardão da maioridade foi utilizado por D. Pedro II em 23 de julho de 1840, quando teve sua maioridade declarada aos 14 anos de idade por organização do Partido Liberal. A veste da coroação, uma túnica com laços, faixa e bordados a ouro, confeccionada em veludo de seda amarelo claro, foi utilizada por D. Pedro II em 18 de julho de 1841, em sua grande cerimônia de coroação e sagração, sendo acompanhada pelo par de sapatos utilizados na ocasião.

O fardão do casamento, também em lã azul, foi utilizado pelo imperador em três de setembro de 1843 em seu primeiro encontro com Teresa Cristina, já casados por procuração em Nápoles em julho do mesmo ano. Ambos os fardões possuem sofisticados bordados em fios de ouro que representam folhas e frutos de carvalho, símbolo utilizado desde o primeiro Império, que veio substituir o padrão português de laços e folhas de louro. O carvalho foi escolhido como símbolo para o novo país independente (1822) e foi utilizado em todos os trajes oficiais de D. Pedro II, o monarca nascido nos trópicos.

A cultura material foi selecionada como principal abordagem metodológica para esta pesquisa, pois majoritariamente parte dos próprios objetos. Próprias da cultura material as investigações intrínsecas focam nos aspectos físicos dos indumentos; e as extrínsecas, focam nos aspectos externos que os objetos não são capazes de fornecer.

---

[1] Esta monografia de especialização trabalha com os mesmos objetos de uma pesquisa maior, ainda em curso pelo mestrado em História, Cultura e Poder (UFJF), que vem sendo realizada pela mesma autora desde o ano de 2013 e que será finalizada no ano de 2015, vinculada ao Laboratório de História da Arte e orientada pela Profª. Drª Sônia Maria Fonseca. Apesar de partirem dos mesmos objetos, monografia de especialização (orientada pela Profª. Drª Maria Claudia Bonadio) e dissertação de mestrado, exploram os assuntos de forma distinta, sendo, portanto, os dois trabalhos, considerados diferentes entre si , e também complementares.

> As intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas propriedades físicas: composição material, construção técnica e morfologia, que se subdivide em forma espacial, dimensões, estrutura da superfície, cor, imagens e texto, caso este exista. Já as informações extrínsecas ou informações documental e contextual são aquelas obtidas de outras fontes, isto é, informações de que o objeto-documento não dispõe. (MENSCH apud Carvalho, 2011, p.66)

As principais fontes utilizadas foram os próprios objetos inicialmente; o acervo fotográfico do MMP; artigos de jornais dos anos de confecção das peças (1840 a 1843); ao lado de documentos do Arquivo Histórico Nacional do Rio de Janeiro, também do período de confecção das roupas. Os relatos de restauro das roupas do imperador, realizados em 1996 (veste da coroação) e em 2007 (fardão do casamento) e conversas com as equipes que fizeram as restaurações, também foram fontes relevantes para esta pesquisa.

Por se tratarem de peças musealizadas, este texto é inaugurado por discussões no campo da cultura material, no intuito de se refletir sobre os aspectos dos objetos pesquisados e sobre algumas características dos estudos do vestuário. Este primeiro capítulo "A roupa como objeto de estudo da cultura material", foi dividido em três tópicos, tendo inicialmente através do item "Objeto histórico – sua poética antagônica", uma discussão sobre a materialidade, a beleza e a marginalidade dos objetos históricos, que dotados de passado, mas também de atualidade, encarnam em si profundos aspectos simbólicos e contraditórios, a começar pela materialidade e imaterialidade inerentes à estes. As coleções museológicas, também foram pensadas e neste cenário os objetos foram situados como intermediários entre o visível e o invisível, que nas galerias dos museus, contam histórias, evocam memórias e despertam a imaginação dos visitantes.

No tópico "Museus, têxteis e estudos do vestuário" é discutida brevemente a formação das coleções museológicas no século XIX e início do século XX, tanto no Brasil quanto na Europa, e como algumas instituições do período correspondiam a uma ordenação masculina de mundo, refletida em suas coleções de fardamentos militares. Esta questão de gênero é colocada também para os estudos do vestuário, apresentando um cenário europeu e brasileiro das produções acadêmicas sobre o assunto, o texto procurou mostrar como o bom estado de conservação dos acervos museológicos é de suma importância não somente como patrimônio preservado, mas também como fonte para a produção de conhecimento.

Finalizando as reflexões sobre a roupa como objeto histórico, o tópico "A roupa como memória – presença da ausência" refletiu a dimensão nostálgica presente na roupa antiga, que entre todos os objetos que nos cercam, pode ser a mais evocativa da memória,

através da marca humana nela imprensa. Alguns desses objetos mantidos em nossos baús mesmo após perderem a função de uso, chegam aos museus por terem se tornado repositórios de uma profunda memória que se quis guardada, através de um vestido de noiva, de uma colcha de retalhos, ou de um fardão.

O capítulo II "Conservação, expografia e restauração das roupas de D. Pedro II presentes no Museu Mariano Procópio", iniciou-se com uma breve apresentação da formação do acervo do museu e como o seu idealizador e fundador Alfredo Ferreira Lage, esteve presente em cada processo, deixando para Juiz de Fora a memória de sua família atrelada à memória do Brasil imperial através de suas aquisições.

Na seqüência, o tópico "A conservação das peças – atual forma de acondicionamento das roupas de D. Pedro II" expôs e analisou as formas de conservação preventiva dos objetos, colocando em questão as condições necessárias do ambiente, como a iluminação. O tópico seguinte "A expografia das roupas do imperador – suportes" inseriu as formas expográficas do MMP em um cenário mais amplo, utilizando o Museu Paulista como comparativo, teve como foco as duas primeiras décadas do século XX.

Nos dois últimos tópicos do capítulo II, os processos de restauração da veste de coroação e do fardão do casamento, foram descritos, identificando os danos que as roupas apresentavam e observando as etapas de restauro e os princípios utilizados durante o cuidadoso trabalho realizado pelo tempo de oito meses, despendido tanto na restauração da veste da coroação e dos sapatos que a acompanham, ocorrida em 1996; quanto na restauração do fardão do casamento, feita em 2007.

O último capítulo deste trabalho "O cenário de confecção das roupas do Imperador" iniciou-se com a análise dos vestígios materiais inusitados encontrados nas roupas de D. Pedro II durante os processos de restauro: marcas de costuras à máquina. No ano de confecção (1841) não havia a comercialização de máquinas de costura no mundo, apenas tentativas de patentes de modelos que ainda não funcionavam plenamente, segundo constam as fontes consultadas. Através da contextualização histórica destes inventos, procurou-se por indícios de como estas máquinas criadas na Europa e nos Estados Unidos da América poderiam ter chegado aos alfaiates brasileiros da Casa Real.

No tópico seguinte "Difusão das técnicas", o contexto da chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 trazendo inúmeros estrangeiros, sobretudo ingleses e

franceses foi exposto brevemente, com o objetivo de mostrar como este ambiente multicultural e escravocrata proporcionou a difusão das técnicas europeias de confecção e bordados de roupas finas. O resultado foi que em 1841, muitas das insígnias reais que D. Pedro II utilizou em sua coroação, foram produzidas com excelência por artífices locais. Algumas destas técnicas são analisadas detalhadamente no tópico “O fardão do casamento em detalhes”, através de fotografias e observações da peça e de seus materiais.

No último tópico deste trabalho, finalmente são apresentados os artífices responsáveis pelo fornecimento de objetos de luxo à Casa Imperial, endereçados nas ruas famosas do Rio de Janeiro oitocentista, como na Rua do Ouvidor e na Rua da Quitanda.

2. A ROUPA COMO OBJETO DE ESTUDO DA CULTURA MATERIAL

2.1 O OBJETO HISTÓRICO – SUA POÉTICA ANTAGÔNICA

Antes de iniciar propriamente a discussão sobre a roupa como objeto de estudo da cultura material, faz-se importante, ainda que de forma breve, pensar sobre um dos aspectos mais óbvios da roupa, sua materialidade, ou seja, pensá-la como objeto; sobretudo como objeto histórico.

O significado etimológico da palavra objeto, ou *objectum*, significa algo exterior ao homem, com aspecto de resistência ao indivíduo e de característica material. É fabricado por ele e deve ser assumido ou manipulado. (MOLES, 1972, p.13) Há em sua materialidade a oposição à concepção inicial do mesmo que é abstrata, pois estes são produtos da criatividade humana, portanto algo imaterial. Os objetos entendidos como a concretização de grande parte das ações das sociedades são vetores sócio-culturais, portadores de mensagem e comunicação sob títulos diferentes, sua proximidade em relação ao homem podem torná-los menos visíveis às pesquisas acadêmicas, e pensando na roupa, ela seria o objeto mais próximo ao corpo, por isso talvez, um dos mais distantes da produção acadêmico-científica. (MOLES, 1972, p. 11)

Para Baudrillard (1972, p.53), cada objeto constitui um código e possui significações culturais catalogadas em seus pormenores físicos. Sua materialidade torna-o sobrevivente aos tempos históricos e esta sua 'vida' seria um jogo ou movimento social que o preserva ou o descarta. Marginais ou antigos, segundo Baudrillard (1993, p.81), os objetos históricos, estes em especial, uma categoria de coisas escolhidas para serem preservadas, e por isso usualmente presentes em acervos de museus ou coleções particulares, uma vez esvaziadas suas funções primárias, como vestir, por exemplo, passam a ter "um único objetivo, significar o tempo [...] Respondem a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão. Lembrança da ordem tradicional e simbólica". (Ibidem)

A beleza dos objetos antigos está em sua marginalidade, pois parecem sempre falsos em um momento presente, ao evocarem o tempo. Mas há também um movimento inverso, pois é no presente que se dá sua integração ao sistema cultural atual, eles são dotados de atualidade, não somente de passado.

Enquanto sua conotação natural seria sutil, "a histórica seria gritante", seu deslocamento de lugar e tempo, faz com que o espectador atual mergulhe no passado. O objeto antigo perde sua função prática e ganha uma virtude, o signo, na referência há tempos

anteriores torna-se mitológico e esta sua “fraqueza cronológica” transforma-se em algo espetacular. (BAUDRILLARD, 1993, p. 92)

Outro autor que aborda alguns conceitos sobre os objetos, mais especificadamente sobre os artefatos históricos, é Ulpiano B. de Meneses. Para ele há uma dimensão sensorial da memória no objeto, pois sua própria sobrevivência é maior do que a de seus usuários ou criadores, já o torna expressão do passado. Há um primado das representações mentais sobre as materiais, como intermediárias da memória, mas o objeto enquanto mediador, vem sendo investigado por pesquisadores, mesmo que de forma tímida[2]. (MENESES, 1998, p. 90)

Para Meneses, não há sentido nas características intrínsecas dos objetos, neles há apenas forma, cor, morfologia, apesar de considerar que a materialidade dos mesmos pode inferir leituras diretas, em relação às técnicas de fabricação, matérias-primas, sinais de uso e etc. Estas atribuições não podem mentir, são os discursos sobre os artefatos que podem ser falsos. São nas atribuições históricas, dadas pelas sociedades que os produzem e os movimentam, que há o sentido dos objetos que pode ser encarado, como um discurso construído.

Por isso, os objetos históricos são de caráter ideológico - categoria sociológica -e não cognitivo- categoria documental/fonte histórica - para o mesmo autor, o que não significa que não “produzem conhecimento”, pois ao serem analisados também como suporte documental, mostram-se férteis ao conhecimento, pois para ele qualquer objeto pode ser um documento. Impregnados de significados extrafísicos, vinculados a momentos históricos importantes, são considerados como “fontes excepcionais para se entender a sociedade que os produziu ou reproduziu enquanto, precisamente, *objetos históricos*.” (MENESES, 1998, p. 95)

Nos museus, não há como analisá-los em separado das coleções, pois nelas está uma nova fase de vida das coisas, e é enquanto parte de uma coleção que se mantém resguardado o objeto. Sua sobrevida material depende das constantes ressignificações pelas quais passa, pois se deixar de ser entendido como signo para qualquer grupo social, apesar da legislação

[2]Ulpiano B. Meneses, publica este artigo em 1998. Desde então, sobretudo no campo da antropologia e de suas intercessões com a história e a museologia novos estudos através da cultura material vêm sendo desenvolvidos, mostrando-se uma área promissora, apesar de ainda ser “tímida”, se comparada a outras áreas de estudo das ciências humanas.

específica para isso que há atualmente, em muitos casos, torna-se esquecido e seu destino é a degradação.

Diferentemente de Baudrillard que vê uma nova função aos objetos históricos ao perderem suas tarefas primárias, Krzysztof Pomian (1984, p. 51) não vê mais nenhuma atribuição a eles, considera que passam a servir apenas para se oferecerem ao olhar alheio, nos museus públicos e nas galerias dos colecionadores. Daí o investimento nas restaurações das peças, para se tornarem mais apresentáveis ao público. Mas após uma leitura mais apurada, percebe-se que Pomian atribui novas funções aos objetos históricos.

O autor, ao analisar práticas antigas relacionadas aos objetos, como a tradição de colocar junto às tumbas uma variedade de coisas para uma vida após a morte, hábito dos antigos egípcios, e ao refletir sobre oferendas que eram deixadas aos deuses tanto em templos gregos como em templos romanos, encontra uma semelhança entre eles e os nossos museus atuais. (POMIAN, 1984, p. 56)

Pomian identifica e teoriza uma oposição entre a utilidade das *coisas* e a inutilidade dos *objetos*, estando nestas características (utilidade/inutilidade) a gênese da conceituação para coisas e objetos. As oferendas sagradas, uma vez depositadas nos templos não podiam ser violadas, deveriam ficar ali eternamente e eram inclusive registradas e inventariadas, para o caso de roubos. São muitos os relatos dos peregrinos que visitavam estes locais para admirar os objetos mais raros. Eram retirados da circulação profana e no caso da deterioração de alguns objetos metálicos, eram fundidos para retornarem ao local. Mesmo em caso de saques de guerra, havia a preocupação do inimigo, de devolver aos deuses o que fosse roubado, em uma espécie de empréstimo que deveria ser pago com juros. As oferendas deveriam permanecer nos templos, expostas ao olhar do público e dos deuses, como um canal de comunicação entre o visível e o invisível.

Tanto em Roma, quanto nas monarquias orientais e na Europa medieval, era de costume que os poderosos, colecionassem objetos de valor, como tecidos, pedras preciosas e metais e que esporadicamente, em coroações reais ou cortejos fúnebres, expusessem suas coleções ao público, também como uma demonstração de seu poder.

Entre os romanos, Pomian destaca a relação entre a inutilidade dos objetos e seu valor, eles despendiam grandes quantias em coisas que não serviam para nada, como uma demonstração de dignidade. (POMIAN, 1984, p. 59)

As relíquias, objetos que tenham estado em contato com um personagem histórico importante, ou até mesmo a própria parte do corpo de um santo ou herói, antes do cristianismo, já considerava a pedra que Cronos devorou em lugar do filho[3], como um vestígio de um passado longínquo. A intimidade do objeto com essas circunstâncias históricas importantes atribui-lhes um poder sagrado, e representam também o passado. Esta diferenciação das coisas comuns, "desafiam a curiosidade, a imaginação dos visitantes e obrigam-nos a ir mais além do que vêm". (POMIAN, 1984, p. 64)

De maneira geral, esses objetos, relíquias ou oferendas representam o invisível, possuem o papel de serem os intermediários entre os espectadores e o que não pode ser visto. A própria forma do objeto, como por exemplo, as coroas principescas dos tesouros monárquicos, são capazes, segundo Pomian (1984, p. 61), de representar uma tradição, neste caso, presente na forma/construção deste objeto específico.

Há então, uma função representativa, simbólica e intermediária dos objetos históricos, que depende de uma conexão que passa pela materialidade dos mesmos, em uma relação imbricada de subjetividade e materialidade. No caso dos objetos históricos, o invisível que eles representam é o próprio passado, o evento histórico, uma tradição, um herói emblemático. "Todos, sem exceção, desempenham a *função* de intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias. [...] coleção é uma instituição universalmente difundida [...]" (POMIAN, 1984, p. 67-68)

Inicialmente, este tópico definiu *objectum*, através de Moles, como algo manipulável pelo homem. Para Pomian, estas são as *coisas*, já os *objetos*, não podem ser úteis ou manipulados, não sofrem usura, são dotados de um significado e são reservados apenas ao olhar. Contrapondo os objetos úteis, estão os *objetos semióforos*, expressão cunhada por ele. (Ibidem, p. 71)

Não só os objetos podem ser semióforos, mas há também, os "homens-semióforos" que estão no topo da pirâmide social, estes homens representam o invisível, o poder dos deuses, dos antepassados ou da sociedade como um todo. O rei, o papa, o imperador ou o presidente da república são concebidos como um centro irradiador, quanto mais alto se está na

[3] Cronos é o deus do tempo na mitologia grega. Segundo o mito, com medo de ser destronado, Cronos engolia todos os seus filhos, exceto Zeus que foi protegido por Reia (sua mãe, e esposa e irmã de Cronos). Reia enrolou uma pedra no lugar do filho e enganou seu esposo, desta forma Zeus cresceu e destruiu Cronos, tornando-se a divindade suprema. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cronos>

hierarquia dos representantes do invisível, mais se cercam de objetos semióforos e deles fazem alarde.

> Por outras palavras, é a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento das colecções, conjuntos de objectos mantidos fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial, em locais fechados, preparados para esse efeito, e expostos ao olhar. (POMIAN, 1984, p. 74)

Todas as coleções sejam de tesouros principescos, oferendas sagradas, imperadores romanos ou de máscaras cerimoniais de sociedades primitivas, desempenham principalmente uma função intermediária, onde cada pedra preciosa representa toda a beleza das pedras naturais, cada relíquia ou máscara cerimonial representa a totalidade da mística e do poder sagrado que há no universo. Percebe-se também, a coleção como um novo arranjo, como um novo lugar onde um número determinado de coisas dialoga de forma única, e é neste "lugar", a coleção, que os objetos ganham novas funções, já mencionadas acima. A conotação histórica dos objetos semióforos, através de sua "beleza marginal" e "fraqueza crônica"[4], é gritante, como dito anteriormente, fazendo com que uma coroa monárquica evoque a tradição e o poder que entranham seus metais.

2.1.2 A ROUPA COMO CRIADORA DE IMAGEM

Para Crane (2009, p.22), a roupa seria um artefato capaz de criar e influenciar comportamentos, impondo ou afirmando identidades e que de acordo com estudos sociológicos possuiria um poder cultural. Andrade (2008a, p.2) compreende que na roupa está também a evidência tecnológica empregada em sua manufatura, a escolha de matéria-prima, acabamentos e modelagens de determinado período histórico.

Outro aspecto ainda não mencionado do objeto, que nos ajuda a pensar a roupa enquanto construtora de imagem, segundo Baudrillard (1993, p. 10), é seu caráter transformador sobre todas as coisas. Pensemos através de seus exemplos: o moedor de café e o espelho; o primeiro atua diretamente sobre a matéria e o outro sobre a percepção da mesma a níveis mais profundos. A roupa através de sua ação mecânica sobre o corpo é capaz de moldá-lo, o uso constante de um determinado tipo de traje, apertando certas partes tem o poder de mudá-los radicalmente, um exemplo seria o uso de espartilhos. A ação é recíproca, pois o corpo também deixa marcas de uso, acomodações e cheiros em seus invólucros. (STALYBRASS, 2008).

---

[4] Expressões de Baudrillard (1993)

A configuração visual de um corpo pode ser modificada pela textura dos tecidos, pela distribuição de volumes, ornamentos e cores. Pode-se afinar ou achatar a imagem de um corpo apenas com as vestimentas. O momento da manufatura deste artefato é especialmente interessante, pois quando feito sob medida, é tomado o molde, a fôrma do corpo através da tecnologia do artesão (alfaiate ou costureira) que deve possuir considerável conhecimento das formas humanas.

Vestígios como assimetrias corpóreas, volumes e crescimento do indivíduo podem ser investigados na roupa que como fonte de estudo deve ser analisada com suas especificidades, cabendo ao pesquisador o desenvolvimento de habilidades específicas para se pesquisar indumentárias.

Além das configurações visuais, das ações mecânicas e das evidências tecnológicas, há também relações mais complexas que ligam sentimentos humanos a estes objetos.

> A roupa, ao menos determinadas roupas, pode ser uma forma privilegiada de dar e fazer sentido do mundo. Ela permite entranhar a carne e a alma numa rede invisível de conexões humanas que ultrapassam a vulnerabilidade da matéria, posto que corpo e roupa estão submetidos às forças da degradação. (ANDRADE, 2008a, p. 3)

2.2 MUSEUS, TÊXTEIS E ESTUDOS DO VESTUÁRIO

No século XIX, a ‘era dos museus’ enciclopédicos buscava através de objetos contar a história da evolução da humanidade, desde seus primórdios até o que consideravam como a mais avançada civilização ocidental. É na ideia de cultura como uma coleção de coisas, que o objeto passou a ser entendido como fonte e documento histórico, emergindo a área de pesquisa chamada ‘cultura material’.

No próprio conceito de cultura material, observa-se a separação do universo material, das coisas, do universo imaterial, das ideias e da imaginação. A compreensão destas esferas como inseparáveis, reflete em uma abordagem analítica mais proveitosa para o pesquisador. (GONÇALVES, 2005, p. 17)

Ainda em 1896, o antropólogo Franz Boas criticou as teorias evolucionistas e os discursos museográficos que correspondiam à lógica opositiva material/imaterial, Boas entendia que não bastava a análise formal do objeto em suas peculiaridades materiais e

técnicas, mas era necessário também uma pesquisa dos usos em suas sociedades e dos significados atribuídos à eles. (GONÇALVES, 2005, p. 8)

Na América do Norte e na Europa, os primeiros estudos de cultura material, tomando a roupa como objeto, foram realizados fora das academias, por serem classificados como detalhistas e pouco dignos, eram excluídos da atenção dos homens letrados e das ciências, em oposição a isto o tecido aproxima, é íntimo. Em 1874, em Londres o estudo sobre os têxteis passou a integrar a cultura material e desde então, a produção acadêmica europeia vem se desenvolvendo positivamente, ainda que com alguns desafios a serem superados. (PAULA, 2006, p.256) Especialmente no Brasil onde a tecelagem e a costura eram primeiramente tarefas de escravos, depois de homens livres e mulheres, sendo até mesmo a costura ligada à prostituição urbana, as roupas foram marginalizadas das pesquisas, somente em meados de 1940, as primeiras publicações do Museu Paulista, passaram a abordar assuntos sobre o vestuário[5]. (Ibidem)

Interessante notar que Pomian (1984), ao cunhar o conceito de *objetos semióforos*, liga-os diretamente aos *homens-semióforos*, refletindo uma hierarquia de gêneros, à qual as coleções museológicas, principalmente do final do século XIX e início do século XX, figuram.

Junto ao esboço de uma memória nacional, os museus brasileiros, seguiram uma tendência dos clássicos museus europeus do século XIX, os quais se caracterizavam como símbolos de uma coletividade ou de uma nação e se organizavam “com o objetivo de uma regeneração da memória cultural”. Estes museus possuíam exigências estritas de autenticidade e de qualidade de suas peças, o que inclusive, servia de indicador de excelência às instituições. (POULOT, 2013, p. 63)

---

[5] Uma nova série da Revista do Museu Paulista, iniciada em 1948 por Herbert Baudus, passou a conter um perfil antropológico. Trabalhos na íntegra de alunos da USP passaram a ser publicados pela revista, inclusive em 1951, o trabalho de Gilda e Mello e Souza, *A moda no século XIX*, foi publicado nesta revista. Fonte: PEIXOTO, Fernanda Arêas and SIMOES, Júlio Assis. A *Revista de Antropologia* e as ciências sociais em São Paulo:notas sobre uma cena e alguns debates. *Rev. Antropol.* [online]. 2003, vol.46, n.2, pp. 383-409. ISSN 0034-7701.

Ilustração 1 – Casaca de oficial do Paço Imperial, século XIX, Brasil, único exemplar do país. Museu Histórico Nacional.Fonte:<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Colecao%20de%20Indumentaria&pesq=barao%20de%20sorocaba>

Os museus brasileiros inaugurados tanto neste período, como em um período posterior[6], adquiriram peças em sua maioria relacionadas aos símbolos masculinos de poder, como exemplos, há o Museu Histórico Nacional (MHN) e o Museu Paulista (MP), com expressiva coleção de fardamento militar do período imperial, contando inclusive com peças únicas, como uma casaca de oficial do Paço Imperial (1828-1831), ilustrada na imagem acima, representativa da crise política do reinado de D. Pedro I[7].

[6] O primeiro museu brasileiro, o Museu Histórico, atualmente pertencente à UFRJ, foi criado em 1818 e o foco de sua coleção era a história natural e antropológica. Posteriormente, em 1895, é criado o Museu Paulista como museu de História Natural e como museu de História do Brasil e paulista, como marco da Independência do país. Em 1922, com a formação de novos acervos, este caráter histórico do museu é reforçado, celebrando a memória dos grandes heróis nacionais. Neste mesmo ano, o Museu Histórico Nacional (RJ), é inaugurado, e seus diversificados objetos, também possuem característica histórica (nacional), natural e artística. Um ano antes, em 1921, o Museu Mariano Procópio foi aberto, também com coleções de história natural, objetos históricos e obras de arte, como quadros e esculturas. Diante deste cenário, podemos perceber que durante o século XIX e início do século XX, os museus nacionais, seguiram a tendência tanto enciclopédica, quanto histórica das instituições europeias.

[7] Esta casaca atendeu "O Decreto de 1828",ordenado por D. Pedro I.Causou aos brasileiros um grande estranhamento no período, pois significava a volta dos bordados do padrão português - ramagens de louros e laços - nos trajes dos oficiais do Paço Imperial,que foram abolidos pelo imperador com a Independência do Brasil. O imperador passou a utilizar símbolos como o carvalho, o tabaco e o café para representar o novo país. A volta do padrão português de bordado, instituída por D. Pedro I em 1828, agravou ainda mais sua péssima condição política, pois foi interpretada como um apoio à Portugal, o que afrontava a soberania brasileira.

Paula (2006), ao mencionar a formação da coleção de têxteis do Museu Paulista, diz,

> Por muitas décadas predominaram os acervos *masculinos*, os tecidos *masculinos*, indumentária ou não, como os uniformes, as bandeiras e demais objetos relacionados com as atividades nas guerras, nas batalhas e revoluções, independentemente de sua procedência[8]. (PAULA, 2006, p.265)

O Museu Mariano Procópio, instituição que abriga os objetos desta pesquisa, também possui expressiva coleção de fardamentos do século XIX e do século XX, em bom estado de conservação que puderam ser observados durante pesquisas empíricas na instituição.

Apesar destas coleções se vincularem a comportamentos agonístiscos[9] e viris, especialmente as roupas enquanto objetos históricos evocam sensibilidades da ordem nostálgica, das lembranças e das memórias mais íntimas, como veremos no tópico a seguir que tratará da roupa como memória.

A questão de gênero ecoou também, na produção acadêmica que sempre sofreu críticas vindas principalmente, dos departamentos tradicionais de História de universidades antigas, um dos motivos está no fato de que os estudos do vestuário são realizados majoritariamente por mulheres e gays, vindos da museologia[10]. Parece que atualmente, ainda ressoam as palavras de Samuel Rush e de Charles Hamilton-Smith[11], quando em 1815, declararam que a história da indumentária, ainda carregava uma carga de inferioridade de não merecer a atenção de um homem de letras. (TAYLOR, 2002, p. 64)

Segundo Taylor (2002), os estudos do vestuário, ainda são marginalizados e vistos com descrédito por alguns departamentos das Ciências Sociais, o que atrapalha a consolidação dos estudos do vestuário no campo acadêmico, sendo a etnografia, a área mais receptiva a esta natureza de pesquisa. Para os departamentos de História social, o vestuário é uma pequena

---

[8]Atualmente, a coleção têxtil do Museu Paulista, possui peças predominantemente femininas. (PAULA, 2006, p. 266)

[9] Comportamentos agonísticos são comportamentos relacionados à luta, à batalha e se relacionam com a vasta coleção de punhais, armas de fogo e espadas que os museus citados possuem ao lado das coleções de fardamento militar. De acordo com o site do MHN, por exemplo, sua coleção de armaria é uma das mais completas do acervo. Ver mis em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-g-24.htm>

[10]Lou Taylor concentrou seu trabalho dos últimos 20 anos na discussão teórico-metodológica acerca dos estudos do vestuário, da cultura material e da museologia através de sua experiência com acervos de museus e experiências no ensino superior. Neste livro citado, Taylor, foca predominantemente em sua análise o cenário acadêmico da Grã-Bretanha. O livro pode ser considerado como um guia de possíveis interpretações para os pesquisadores que pretendem trabalhar com acervos têxteis de museus, pois discute abordagens metodológicas, curadoria/exposição, conservação e formação de coleções de indumentária.

[11]Samuel Rush Mayrick (1783 - 1848) era advogado e colecionador. Sua especialidade eram armamentos militares. Charles Hamilton-Smith (1776-1859) era naturalista, militar, ilustrador e colecionador. Os dois publicaram livros sobre armas e uniformes militares.

parte do todo, e a naturalização da elite através de seus vários objetos sobreviventes, é considerada suspeita.

Ben Fine e Ellen Leopold[12], vindos da História Econômica, criticaram os estudos de vários historiadores que trabalharam com têxteis entre 1950 e 1980. Eles apontaram que estas pesquisas eram detalhistas e enfadonhas, com descrições catalográficas de cada babado, cada laço e cada prega, e de suas alterações mínimas ao longo do tempo.

No entanto, Taylor (2002, p.3) em sua incisiva resposta, expõe a necessidade do domínio destes conhecimentos técnicos, pois é apenas nestas minúcias, que o pesquisador, sem acesso a documentações extras, pode identificar corretamente cada item presente nos acervos museológicos.

De fato, as pesquisas baseadas no objeto (*artefact-based*), possuem o foco em sua descrição detalhada, o que canaliza uma série de habilidades arduamente adquiridas por longos anos de estudo e uma série de ferramentas metodológicas "que podem ser mal compreendidas." "A aquisição das habilidades de identificação é um processo de aprendizagem que nunca se dá por acabado, e um dos maiores prazeres de se trabalhar como curador de indumentárias."[13](TAYLOR, 2002, p. 12)

No entanto, somente as metodologias da cultura material, podem esclarecer alguns mitos historiográficos. Taylor (2002) cita uma pesquisa realizada por Janet Arnold, que derrubou a ideia de que as mulheres da corte deixavam de usar suas roupas com o fim das estações. Ao analisar um mantô do século XVIII, Arnold descobriu indícios de que a peça foi utilizada não somente por cinco anos, mas por longos quarenta anos e que havia sido alterada durante sua vida útil. Rita Andrade, em sua tese de doutorado defendida em 2008[14], selecionou como objeto de pesquisa, um vestido de uma *maison* francesa da década de 1920, presente no acervo do Museu Paulista. Através de vestígios materiais, como a barra alterada com a adição de uma renda de algodão, ela pôde perceber que a hegemonia da moda francesa no Brasil no período é questionável, pois havia a interferência dos sujeitos e de outros fatores, como o clima, por exemplo. Na própria reserva técnica da instituição, Andrade percebeu que

---

[12] Bem Fine é professor de economia da University of London e Ellen Leopold é pesquisadora associada.

[13]Tradução minha."*The acquisition of identification skills is a never-ending learning process and is one of the real pleasures of working as a costume curator*." (TAYLOR, 2002, p. 12)

[14] ANDRADE, Rita. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

muitos vestidos do período foram feitos em algodão e linho, não em seda, predominante na moda francesa de 1920.

Não há pesquisa do vestuário através da cultura material, sem acervos preservados adequadamente, portanto, os acervos de indumentária são fundamentais para uma melhor compreensão dos usos das roupas. A área de conservação têxtil tornou-se sofisticada, envolvendo cientistas, profissionais especialistas e todo um suporte internacional de conferências e publicações. Mas nem sempre foi assim, este campo altamente específico depende de um habilidoso trabalho manual e a maioria dos profissionais envolvidos é de mulheres, sendo um setor marginalizado por ser considerado um "trabalho de mulher", desenvolvendo-se muitas vezes, fora da academia. Difícil foi o caminho percorrido por estas profissionais, rotuladas de lavadeiras e costureiras que "remendavam" roupas velhas, segundo Taylor ressalta. Atualmente, é uma profissão valorizada e respeitada na Europa. (TAYLOR, 2002, p.18)

No Brasil, cresceu na última década, o interesse de estudantes e pesquisadores por uma formação especializada nos estudos de tecidos através da história e na área de conservação e restauração têxtil[15]. Entretanto, a maior parte da bibliografia sobre o assunto é proveniente do exterior, ainda possuímos uma inserção internacional quase inexistente, segundo Andrade e Paula (2009, p. 3) nos trazem.

A conservação de bens culturais, ainda é considerada uma atividade "nova", sendo o professor Almir Paredes, o primeiro a trazer a atividade para o Brasil há pouco mais de 30 anos, e são poucos e esporádicos, os cursos de conservação e de restauração têxtil no país.[16] Apesar das coleções de indumentária no Brasil, não serem recentes, é somente na década de 1980 que elas circularão através de pesquisas e de atividades de conservação. (ANDRADE; PAULA, 2009, p. 4)

O Museu Paulista que possui um dos maiores acervos do Brasil, com mais de 125.000 peças entre documentos, iconografia e objetos, criou em 1990, um setor exclusivo para os

[15] Em 1997 no Brasil os estudos sobre moda publicados, não chegavam a 10 títulos por ano, em 2009 houve a publicação de 72 trabalhos, mostrando o crescente interesse pelo assunto, reflexo também do aumento de cursos de graduação em moda no país. Ver mais em BONADIO, Maria C. **A Produção Acadêmica sobre Moda Na pós-graduação strictu-sensu no Brasil.** Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – V.3 N°3 dez. 2010, p. 61.

[16] Foi levantado até o momento dois cursos que possuem regularidade: um pequeno curso anual ministrado por Teresa Cristina Toledo de Paula no MHN (RJ) apenas com uma introdução à conservação têxtil, e um curso de conservação e de restauração de têxteis, em São Paulo no Centro Técnico Templo da Arte (uma instituição privada). Há de destacar também a atuação do Museu Paulista da Universidade de São Paulo na estruturação do setor no país, que possui um núcleo que atua junto ao acervo têxtil do MP.

têxteis e após a formação especializada no exterior de Teresa Cristina T. de Paula[17], iniciaram-se as atividades de conservação e de restauração. O *Projeto Replicar,* no qual foi realizada uma réplica de um vestido da Condessa de Pinhal, finalizada em 2010, Foi o primeiro projeto de réplica no Brasil de que se tem notícia, prática usual em países da Europa e América do norte. Destaca-se também pela organização e coleção, o Museu do Traje e do Têxtil em Salvador que teve sua coleção iniciada em 1933, onde trajes de gala do século XIX, vestes eclesiásticas, vestidos de noiva entre outros, podem ser admirados. Existem outras instituições com importantes coleções, como por exemplo, o Museu Carmem Miranda, no Rio de Janeiro, e o Museu Casa da Hera, com uma coleção de roupas assinadas por Charles Worth[18], um dos mais famosos *couturier* do século XIX, que pertenceram a Eufrásia Teixeira Leite[19] (1850-1930).

Muitas instituições museológicas brasileiras ainda possuem seus acervos de indumentária, sem uma correta catalogação, onde muitas peças não são conservadas adequadamente, legado de práticas do século passado[20] e de frágeis políticas patrimoniais, o que também resulta na dificuldade de acesso material aos objetos de pesquisa, que por vezes os pesquisadores enfrentam. No entanto, como se pôde observar, o interesse acadêmico no Brasil pelos estudos do vestuário está crescendo e desta forma, acredita-se que este dado se reflita positivamente na conservação e investigação dos acervos têxteis museológicos do país

---

[17] Pós-graduada em Conservação/Restauração de têxteis no The Textile Conservation Centre, Courtauld Institute of Arts. Mestre no tema conservação/restauração de têxteis (Ação Cultural-ECA/USP) e Doutora no tema Tecidos no Brasil (Ação Cultural-ECA/USP). Em 2006, com o Museu Paulista, realizou o primeiro evento científico do país na área de conservação/restauração de têxteis:Seminário Internacional Tecidos e sua Conservação no Brasil: museus e coleções. Texto informado por Paula. Fonte: <http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2009/artigos%20gt3/Rita%20Andrade_e_Tereza%20Cristina.pdf>

[18]O inglês Charles Frederick Worth (1825-1893), estabelecido em Paris a partir de 1846, era um vendedor de tecidos finos que abriu sua própria Maison em 1857, onde fazia peças únicas sob medida para suas clientes e fez grande sucesso atendendo mulheres da realeza e da elite de diversos países da Europa e das américas. É atribuído a Worth uma série de inovações da moda, como o desfile com modelos manequins. Ele é também considerado como o pai da Haute Couture (Alta-Costura).

[19]Eufrásia T. Leite era filha de um dos mais ricos negociantes de café do Brasil no século XIX, residente da cidade de Vassouras (RJ). Recebeu uma educação liberal para a época e consta ter sido uma das primeiras mulheres a ter entrado na Bolsa de Valores de Paris. Em 1873, após seus pais terem morrido e terem deixado uma rica herança para ela e sua irmã, Eufrásia se mudou para Paris, quando conheceu o político Joaquim Nabuco, com que teve um romance. Sem filhos, Eufrásia deixou como herança todos os seus bens para a cidade de Vassouras, onde atualmente sua casa transformada em um museu abriga a coleção de roupas de Charles Worth entre outros objetos. Fonte:<http://casadahera.wordpress.com/>

[20]A indiferença em relação às práticas curatoriais, a instabilidade das coleções e a superficialidade das informações catalográficas, são algumas das práticas, apontadas por Teresa Cristina T. de Paula. Ver mais em: PAULA, Teresa Cristina Toledo**. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 253-298

2.3 A ROUPA COMO MEMÓRIA – PRESENÇA DA AUSÊNCIA

Peter Stallybrass, em seu livro "O casaco de Marx - roupa, memória e dor", comenta que existem "meias-verdades" expressas em relação às roupas, para ele, entendê-las apenas como modas passageiras seria um equívoco, pois os corpos se vão, mas as roupas que os habitaram sobrevivem, deixando nelas impressas marcas de uso, a forma do próprio corpo que já não mais existe e até mesmo o cheiro. Stallybrass, através de uma experiência pessoal da perda de um amigo querido, Allon White, reflete sobre a presença da ausência entranhada em uma jaqueta italiana velha feita à mão, que pertenceu a este amigo, pois entre tantos *deuses domésticos*[21], a roupa é o objeto que mais representa nosso corpo, nossa memória.

Há um desconforto específico em se entrar em contato com as roupas do morto, pois elas em especial, como dito, denunciam a ausência. Segundo ele "as roupas recebem a marca humana" (2008, p.11), é a memória mais latente e a forma mais eficaz de lembrar.

Após reclamar sobre sua incapacidade de sentir dor e tristeza pela morte de Allon, Stallybrass, vestia seu casaco ao apresentar um trabalho sobre o indivíduo, um trabalho que havia feito na tentativa de relembrar seu antigo amigo, mas era na jaqueta que vestia que Stallybrass pôde recordar,

> Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de "memória." Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta [...] E quando nossos pais, nossos amigos e nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos.(STALLYBRASS, 2008, p. 13)

Lou Taylor (2002), ao dissertar sobre a pouca atenção pública que as roupas antigas recebem, enquanto objetos museológicos e patrimônio, traça uma analogia entre as memórias que as roupas representam e a presença destas peças nas coleções de museus. Para a autora, as pessoas guardam durante muito tempo roupas que não são mais usadas, pois elas se transformam em *repositories* de profundas e valorosas memórias. O descarte e a conservação das roupas para ela estão ligados ao tipo de lembrança que cada peça suscita, então momentos felizes como casamentos, possuem ternos e vestidos de noiva guardados durante muito tempo

---

[21]Refiro-me ao trecho de Baudrillard sobre os objetos domésticos que nos cercam, em especial os móveis: *"Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua "presença". [...] Antropomórficos esses deuses domésticos, que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais, até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou ás vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos [...]"*(BAUDRILLARD, 1993, p.22)

nas famílias. Ao contrário, roupas utilizadas em funerais, geralmente são descartadas, pois são lembranças que se querem esquecidas e não mantidas. “De tempos em tempos as roupas continuam a ser mantidas por seus donos durante longos períodos depois que seus usuários param de vesti-las, pois se tornam repositórios de uma profunda e valorosa memória pessoal.”[22](TAYLOR, 2002, p. 5)

Desta forma, os acervos museológicos, vão sendo formados de doações e aquisições de peças que estão diretamente ligadas às memórias que se querem lembradas, à história de vida das pessoas, havendo, por um lado, uma dimensão biográfica nestas roupas e por outro, a representação da “memória coletiva”. Ao contrário de outros objetos, como porcelanas, obras de arte ou carros antigos, por exemplo, que são guardados e conservados também por seu valor econômico, raro, estético ou tecnológico, as roupas antigas ou os têxteis em geral, em especial, são mantidos pela lembrança afetiva, pela nostalgia. Não há ainda, uma consciência preservacionista em relação a esta categoria de objetos como dito anteriormente, eles recebem pouca atenção pública, por isso, o valor pessoal atribuído a eles, geralmente é um dos principais caminhos que levam exemplares considerados “comuns” aos museus.[23]

Taylor (2002) cita o caso de uma colcha feita em patchwork, com algumas frases bíblicas inscritas, presente no acervo do Brighton Museum, datada entre 1893 e 1894, que cobriu a cama de uma jovem em estado terminal. Esta colcha foi preservada pela família em memória da garota e depois, foi doada ao museu. Taylor diz que é difícil não imaginar na jovem em sua cama em um estado terminal. “É difícil não imaginar nesta colcha cobrindo a cama de uma jovem em estado terminal e que depois foi mantida em sua memória após a sua morte, antes de ser doada para o museu.”[24](TAYLOR, 2002, p. 6)

Essas colchas de retalhos com inscritos, comuns no século XIX, também são citadas por Stallybrass. Nos Estados Unidos, as moças solteiras, faziam treze colchas para seu

---

[22] Tradução minha. “*From time to time clothes are kept long after their owners stop wearing them because they become repositories of deeply valued personal memories”*. (TAYLOR, 2002, p. 5)

[23]A memória afetiva, não é a principal razão pela qual se formam as coleções museológicas, Taylor também expõe o fator técnico e estético das roupas que são preservadas, sobretudo por colecionadores particulares. Grande parte das coleções museológicas, são formadas por exemplares raros de elites de séculos anteriores, como o XVII e o XVIII, ou são peças de grandes costureiros franceses e ingleses do século XIX e XX. Nos últimos anos, peças consideradas comuns, de classes menos abastadas, também estão sendo encontradas e absorvidas pelos acervos dos museus, acompanhando as tendências das pesquisas das ciências humanas de se investigar os “setores sociais marginais”, com análises das classes baixas e médias, e pesquisas de gênero.

[24]Tradução minha. “*It is hard not to imagine that this lay on the bed of a terminally girl and that it was kept in her memory after her death, before being donate to the museum.*” (TAYLOR, 2002, p. 6)

enxoval e a última era chamada de “colcha das núpcias”. O autor coloca a costura, como um trabalho feminino capaz de produzir uma contra-memória, e relata o caso de uma operária fabril, envolvida com a produção de roupas, que registrou sua própria vida em uma colcha feita por ela. Em 1845, ela escreveu sobre passagens de sua vida que estavam sintetizadas na colcha, através de retalhos de tecidos de antigas roupas de seus irmãos e de vestidos que pertenceram à ela, peças que representavam o fim de uma fase ou o início de uma outra, como o primeiro vestido que comprou com seus próprios esforços e os restos de uma almofada de sua mãe.

Para o autor, a colcha carrega marcas das estruturas sociais conflitantes, da esfera familiar, da esfera de uma auto-independência feminina e do trabalho assalariado. (STALLYBRASS, 2008, p. 32)

Depois destas reflexões, percebe-se que a roupa enquanto objeto, pode ser entendida como narrativa. Narrativa das técnicas empregadas em sua manufatura que dependem de circunstâncias históricas e sociais; narrativas das formas, pois em sua própria configuração visual se inscreve uma tradição, assim como as coroas e os mantos principescos; narrativas biográficas, como nos casos das colchas de patchwork das jovens do século XIX; narrativas do corpo que deixam suas marcas de uso; e narrativas do tempo, pelo desgaste causado pelo corpo, pelos desfiados e manchas que contam histórias de uma vida, ou de vidas, pois a roupa é um objeto que circula, também enquanto mercadoria. São inúmeras as formas de narrativa; não que a roupa possui, mas que ao longo de sua vida, a roupa pode “escrever”, através da biografia cultural[25] presente em cada peça do guarda-roupa que sobreviveu ao tempo.

Indubitável é a relação entre o corpo e a roupa. Até o momento, o enfoque esteve presente na “roupa do morto” que após ter recebido a “marca humana”, torna-se *repositorie* de uma profunda memória. Mais uma vez nos deparamos com a poética antagônica deste objeto, pois há em sua fase vívida, um fator que altera diretamente na memória perceptiva de cada peça: o movimento.

---

[25]Este conceito, *biografia cultural das coisas*, foi cunhado por Igor Kopytoff, quando publicou em 1986, *The social life of things: a commodities in a cultural perspective*, parte da ideia de que as coisas possuem uma vida social, sendo uma abordagem metodológica não de recorte, mas de perspectiva, em que se investiga a partir do objeto suas ressignificações culturais. Este conceito, desde que foi desenvolvido, é altamente indicado a pesquisadores que trabalham com a cultura material. *Ver mais em: KOPYTOFF, Igor.* ***A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo****. In_____APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: UFF, 2008.*

Gilda de Mello e Souza (1993), ao refletir sobre a moda como arte, compara quadros com roupas e destaca a diferença entre a bidimensão dos primeiros e a tridimensionalidade das segundas. “Enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua faceta parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento.” (SOUZA, 1993, p. 40)

Não cabe aqui a discussão da moda como arte, mas algumas ideias de Souza nos ajudam a refletir a roupa enquanto objeto musealizado. Assim como a beleza de um rosto está nas linhas de expressão, a beleza das roupas *não* está nos tecidos estáticos em cabides ou manequins inanimados, está no gesto, no movimento. É na interação entre corpo e roupa, na graça dos movimentos de cada andar e na performance, que o vestuário “acontece”.

“O elo único”[26] que se cria entre sujeito e objeto através do movimento, reflete diretamente na problemática expográfica das roupas nos museus, que não depende apenas de pré-requisitos técnicos de conservação, mas que também deve considerar como será a recepção do público visitante, ao ver estes objetos musealizados. É no ambiente artificial das galerias que o curador enfrenta o problema de recriar a espontaneidade dos trajes históricos que nunca mais serão vistos em corpos vivos em movimento.“[…] a beleza do vestido, sempre efêmera, é tão intimamente conectada com a vida, o corpo de quem o usava e lhe deu a expressão final, que o vestido sobrevivente, inabitado, pode parecer um elaborado pedaço de pano [...]”[27](BUCK apud Taylor, 2002, p. 24)

Toda a experiência humana de se usar roupas é inevitavelmente perdida na forma estática do manequim colocado atrás do vidro e comumente, as roupas expostas se apresentam ao público, apenas como elaboradas peças de tecido, onde parte dos efeitos de luz e do caimento podem se perder se o manequinagem[28] for inadequado.

No século XVIII, os fabricantes dos tecidos de Lyon que trabalhavam com a seda, criavam variações sutis com os fios em apenas um motivo de bordado, como por exemplo, uma folha ou uma flor, usando uma sofisticada técnica de alternância dos sentidos dos fios (brilhantes ou opacos) na trama do tecido, resultando em diferentes efeitos de acordo com a incidência da luz, que revelava seus desenhos junto dos volumes e movimentações do corpo

---

[26] SOUZA, 1993, p. 40.

[27]Tradução minha. *“[…] the beauty of dress, always ephemeral, is so closely connected with the living, moving body which wore it gave it final expression, that a dress surviving, uninhabited, may appear as an elaborated piece of fabric[…]”* (BUCK apud Taylor, 2002, p. 24)

[28]Conjunto de técnicas expográficas de manequins.

do usuário. O famoso costureiro Charles F. Worth, era tão convencido da importância dos efeitos da luz sobre os tecidos, que possuía em Faubourg St Honoré, Paris, um simulador de salão de baile, onde podia examinar cuidadosamente os resultados de suas criações. As paredes deste *salon de lumiére*, eram cobertas com espelhos enormes e desta forma suas clientes podiam ver como seus vestidos brilhariam nos salões de baile. (TAYLOR, 2002, p. 25)

Outra característica das roupas que são perdidas ao serem expostas nos estáticos manequins, é o corte, o caimento e os efeitos de drapeados, como no caso das criações das Mmes Vionnet e Grés. Muito da sofisticação criada por suas técnicas, nunca mais serão vistas, pois dificilmente vestirão um corpo real. As inovações geométricas de Vionnet, por exemplo, deixavam suas clientes em pânico ao telefone, buscando saber como se vestiam peças tão complexas. Segundo Bruce Chatwin, o trabalho de Vionnet intencionava que o corpo se mostrasse através do vestido e que este, fosse uma segunda pele (ou uma pele mais sedutora), a qual sorria quando sua usuária estivesse sorrindo. (TAYLOR, 2002, p. 26)

A pesquisa das propriedades dos tecidos, das modelagens, da intenção dos criadores e da forma de uso nas épocas em que essas roupas eram “vivas”, ou seja, que através da interação com seus usuários, eram capazes de criar identidades e comportamentos, é de suma importância para os profissionais que são responsáveis pela exposição destes objetos nos museus, que diferentemente de uma estátua ou de um quadro, exigem uma maior atenção e impõem desafios ao curador, que deve ter em mente, não somente a conservação, mas também, a interpretação destes vestuários que serão feitas pelos visitantes.

Lou Taylor (2002) destaca muitas saídas que foram encontradas por estes profissionais ao longo do tempo, mas em todas elas, o profundo conhecimento de cada objeto, como dito anteriormente, mostrou-se essencial para todas as tentativas de uma expografia mais sensível às peculiaridades do vestuário, que ambíguo, materializa em si as marcas humanas mais vívidas que pode expressar, mas materializa também, as memórias mais profundas, caminhando entre a ausência e a presença, a vivacidade das formas em movimento e a morbidez dos manequins inanimados.

3.CONSERVAÇÃO, EXPOGRAFIA E RESTAURAÇÃO DAS ROUPAS DE D. PEDRO II PRESENTES NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

3.1 O MUSEU MARIANO PROCÓPIO E SUA COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIA

O Museu Mariano Procópio (MMP), um dos primeiros museus abertos no Brasil, com caráter enciclopédico, segundo afirmações de Rezende (2008), foi inaugurado oficialmente em 1921, por Alfredo Ferreira Lage que o nomeou em memória de seu pai, Mariano Procópio Ferreira Lage. Seu vasto acervo se iniciou do hábito de colecionar de Alfredo Lage, que desde sua infância, reunia exemplares de mineralogia. Posteriormente, coleções de numismática, cerâmica, mobiliário, autógrafos e ilustrações, ao lado de objetos antigos e de arte foram sendo formadas no decorrer de sua vida, e já podiam ser admiradas esporadicamente pelo público[29], mesmo antes do museu ser inaugurado. Em fevereiro de 1936, Alfredo Ferreira Lage, doou o museu ao poder público do município. (REZENDE, 2008, p. 35)

Mariano Procópio, foi responsável pela construção da estrada União e Indústria que ligava Juiz de Fora a Petrópolis, para o escoamento rápido da produção cafeeira. A data da inauguração da estrada, uma construção inovadora para a época, foi 1861, que em solenidade teve a presença de D. Pedro II que na ocasião se hospedou na *Villa* de Mariano Procópio.

A *Villa*, onde hoje é o MMP, datada do mesmo ano, uma edificação em estilo palaciano, foi idealizada também para hospedar a família Imperial e era residência de veraneio dos Lage. Posteriormente, no início do século XX, um prédio anexo foi construído especialmente para abrigar as exposições do museu. Após a destituição do regime monárquico em 1889, a família Lage estava deslocada em um mundo republicano, e as aquisições de Alfredo tinham a função de amalgamar a memória de seu pai como um dos homens mais importantes do império, ao desenvolvimento de Juiz de Fora. (REZENDE, 2008, p. 23)

Maria Pardos, companheira de Alfredo Ferreira Lage e a Viscondessa de Cavalcanti, sua prima, também contribuíram de forma significativa com a organização do museu e com a formação de seu acervo, com obras de arte, leques, numismática entre outros. Com o volume de doações, atualmente, a instituição possui cerca de 50.000 itens, entre documentos, objetos,

[29] A partir de 1915, mediante agendamento prévio, Alfredo Ferreira Lage, abria suas coleções ao público.

livros raros, quadros, entre outros, podendo ser considerado o segundo maior acervo imperial do Brasil[30].

> As coleções e o MMP não surgiram de um momento para outro, sem estar atado a um contexto. Havia as questões da nacionalidade, da construção e preservação da memória nacional e de seus heróis. Havia uma cidade que se queria culta e civilizada e, decididamente, havia um homem de educação humanista, esteta, preocupado em impedir o desaparecimento da memória paterna e de um de seus principais amigos, o último imperador do Brasil. (REZENDE, 2008, p. 39)

Alfredo Lage frequentava leilões do Palácio Imperial de São Cristóvão e outros famosos como os de Bastos Tigre (RJ) buscando lotes de peças da família real[31].

Atualmente, o MMP possui 132 peças de indumentária, dentro deste número se encontram elmos, sapatos, chapéus e outros acessórios. Há uma expressiva coleção de fardões da guarda imperial e de uniformes militares, não fugindo aos critérios do colecionismo brasileiro, tendo como preferência os símbolos masculinos de poder. Entre elas estão fardas do Conselheiro Afonso Penna e do Visconde de Lima Duarte. Peças de indumento feminino, em menor número, também constituem este acervo, como o traje de corte da baronesa de Suruhy, irmã do Duque de Caxias. Há também, diversas fardas militares adquiridas em gestões posteriores à de Alfredo, como na gestão de sua prima, Geralda Armond que recebeu o fardamento militar do general Mourão Filho[32] em 1966, usado por ele em 31 de março de 1964. (COSTA, 2011, p.271) Figurinos de teatro, também fazem parte do acervo. As peças consideradas semióforas são o Fardão da Maioridade, a Veste da Coroação e o Fardão do casamento, utilizados por D. Pedro II nas cerimônias oficiais. A cauda de um dos trajes monárquicos da Princesa Izabel, está também entre estas peças.

Percebe-se, que a rede de relacionamentos sociais de Alfredo Lage, refletiu diretamente na coleção de indumentária, formada em boa parte, por peças da elite oitocentista, celebrando uma memória imperial, ao lado de vários outros objetos do período.

A aquisição dos objetos desta pesquisa, os fardões e a veste de coroação de D. Pedro II, foi realizada em 1926, por Alfredo Lage, após uma conturbada negociação. Sabe-se que as

---

[30] O maior acervo imperial do Brasil localiza-se em Petrópolis, no Museu Imperial.
[31] Informações retiradas do catálogo MAPRO, Banco Safra, 2006.

[32] Olímpio Mourão Filho(1900-1972) foi um militar brasileiro que participou ativamente do movimento integralista e do golpe militar de 1964.

roupas ficaram em poder da família de Paulo Barbosa da Silva, camarista e mordomo mor da Casa Real e foram sendo passadas por herança a pessoas de sua confiança.

Em 1926, os fardões e a veste de coroação, foram adquiridos por dez contos de réis do antiquário do Rio de Janeiro, G. de Miguel & Cia. Como estas peças passaram de herança à mercadorias, ainda não se sabe, mas de acordo com uma notícia de jornal de junho de 1926[33], sabe-se que os indumentos, foram oferecidos a vários museus estrangeiros e que o mercador estava pedindo um valor muito alto pelas peças, tendo negociado também com o então diretor do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay, apesar de não ter obtido sucesso. A ameaça da perda destas relíquias históricas teria provocado uma fervorosa discussão patrimonial através dos jornais, segundo Rezende (2008, p.178).

Essa discussão apontava o descaso do governo com o patrimônio nacional, sobretudo imperial, que nada fazia para manter no país, inúmeras peças que estavam sendo espalhadas pelo mundo através de leilões. Há ainda uma polêmica em relação às manobras que Pedro Calmon e Alfredo Lage teriam realizado para conseguir comprar os fardões do imperador.

Na época, Calmon era redator-chefe do jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e conservador do Museu Histórico Nacional e produziu expressivas notícias sobre as ditas relíquias e o perigo que o Brasil estava correndo de perdê-las para instituições internacionais. À pedido de seu amigo Alfredo, Calmon teria produzido uma nota falsa questionando a autenticidade das vestimentas, para deste modo diminuir o preço das peças[34]. Assim o fundador do MMP pôde adquiri-las pouco tempo depois por um valor viável. Antes de seguirem para Juiz de Fora, os fardões foram expostos no IHGB, do Rio de Janeiro por alguns dias, como noticiou o jornal *O Paiz*, em 5 de junho de 1926,

> O Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora que reúne collecções de inestimável valor e que, num largo gesto de desprendimento e fidalguia foi doado à

[33]A odysséa dos fardões. Dos guarda-roupas imperiaes ás arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fóra. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 16 jun. 1926 apud Rezende, 2008, p. 177.

[34]Pedro Calmon que era jornalista do jornal Gazeta de Notícias RJ e teria produzido uma nota falsa a pedido de Alfredo Lage sobre a suposta autenticidade dos fardões visando uma desvalorização dos mesmos para que Alfredo conseguisse adquiri-los. Estas informações são provenientes de: ALDÉ, Lorenzo. **Patrimônio inegociável.** In_____Revista de História.com.br. 13/09/2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/patrimonio-inegociavel> Até o momento, apesar de nossos esforços, nenhuma nota de jornal que conste a questionável autenticidade dos fardões foi encontrada, no entanto, optamos por expor estas informações, pois de acordo com Rezende (2008, p. 177), esta matéria foi produzida em decorrência de um *press-release* que o MMP enviou a imprensa, sobre a restauração dos fardões. Rezende menciona que este episódio, ainda não esclarecido, parte da "tradição", sendo provavelmente algo repetido ao longo do tempo, mas sem comprovação de fontes.

> Municipalidade daquela cidade mineira pelo seu proprietário e organizador, o doutor Alfredo Lage, vai ser enriquecido com mais três elementos verdadeiramente preciosos. São três fardas que pertenceram a D. Pedro II e que serviram respectivamente, ao saudoso monarca nos actos da coroação, da maioridade e do casamento. Antes de serem enviadas ao museu, ficarão essas fardas expostas durante alguns dias, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, não só para satisfazer a vários pedidos nesse sentido, como também como homenagem prestada a essa gloriosa corporação, onde a memória de D. Pedro II é tão justamente venerada[35]. (O PAIZ, sábado, 05/06/1926)

A razão desta exposição prévia no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), parte do fato de que Alfredo Ferreira Lage era membro da instituição, que fundada em 1838, teve sua primeira sede fixada dentro do Paço imperial, fazendo parte do dia-a-dia do imperador D. Pedro II, o IHGB constituiu-se fortemente vinculado ao regime imperial. A nota de jornal transcrita acima, demonstra o valor que os membros do IHGB atribuíam aos fardões do imperador, considerados por eles como "três relíquias históricas" (como consta no título da reportagem), preciosas do patrimônio nacional.

Após seguirem para Juiz de Fora, as três peças ficaram em exposição durante mais de setenta anos aos olhos do público, estando sempre presentes nos circuitos expográficos, mostrando o grande valor que o Museu Mariano Procópio atribuí a estes objetos históricos. No entanto, estes anos seguidos de exposição, resultaram em danos significativos às roupas, o que serão tratado à frente.

3.2.-A CONSERVAÇÃO DAS PEÇAS – ATUAL FORMA DE ACONDICIONAMENTO DAS ROUPAS DE D. PEDRO II

A conservação das indumentárias nos museus como bens culturais é de suma importância para sua sobrevivência ao longo do tempo, boas práticas de conservação asseguram uma maior viabilidade do pesquisador aos seus objetos analisados.

A *conservação* é definida por especialistas, como medidas que objetivam a preservação do material original, o que engloba vários processos, como a armazenagem, a limpeza, a intervenção mínima preventiva (pequenas ações de reparos) e ações de pesquisa, para desta forma conhecer o objeto profundamente. A conservação adequada se inicia com um registro detalhado da peça, o que pode exigir a retirada de amostras para testes químicos e

[35]Disponível em <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>

análise instrumental. Pode haver também a necessidade de uma pesquisa contextual, para um melhor entendimento dos materiais originais, da forma de construção do artefato e sobre as mudanças pelas quais passou. Uma característica da conservação de têxteis é que a investigação das fibras, dos tingimentos e do acabamento, é proveniente de técnicas desenvolvidas em outras áreas, como por exemplo, os têxteis das pinturas. (EASTOP, 2006, p. 53)

Outro setor da conservação é a *prevenção*, que engloba a conservação preventiva e a remediadora. A preventiva inclui, por exemplo, medidas que evitem que a poeira chegue até as peças; já a remediadora, inclui a higienização e remoção de sujidades. (Ibidem)

No Brasil, as tecnologias relacionadas à conservação têxtil, principalmente as que incluem análises químicas, ainda são pouco praticadas, primeiro porque no país existem insuficientes centros especializados no material têxtil, e segundo por causa do orçamento enxuto dos museus que interfere inclusive na contratação de profissionais especializados. A burocracia que envolve o pedido de recursos, pode também ser um elemento complicador às praticas de conservação nas instituições públicas.

Segundo Silveira (2006, p. 65), no Brasil, a visão restaurativa é predominante nas instituições e as políticas de preservação ainda estão em desenvolvimento. A autora relata que as peças chegam aos restauradores, em estado delicado de conservação, necessitando de grandes intervenções que poderiam ter sido evitadas, caso as práticas conservativas fossem satisfatórias. O manuseio das peças, as condições ambientais dos locais de armazenagem e os suportes expográficos, interferem diretamente na preservação e durabilidade do acervo. Silveira comenta ainda, que há uma dificuldade do profissional autônomo que tenha realizado o restauro, em acompanhar a peça após o tratamento, não é hábito dos museus solicitarem esta tarefa posterior do especialista, o que é algo preocupante, pois como se sabe, o restauro não paralisa o processo de degradação da peça.

Caso o armazenamento destes acervos, sejam realizados em suportes errados, os tecidos e as costuras podem se romper, assim como pode ocorrer a deformação da roupa. (Taylor, 2002, p. 21)

São três as formas de armazenagem de acervos têxteis nos museus: armazenamento plano, em caixas ou gavetas (ideal para tecidos frágeis como a seda ou peças com bordados

pesados); armazenamento em rolo (tapeçarias ou peças longas) e armazenamento vertical (utilização de cabides). (SILVA; SILVA, 2008, p. 3)

A forma ideal de se armazenar as roupas, são em cabides acolchoados bem projetados, ou em gavetas ventiladas com ar purificado, aconselha-se também o armazenamento em baixas temperaturas, para que fungos e insetos possam ser eliminados. No entanto, muitas vezes essas condições consideradas ideais para a conservação das roupas, é algo caro e muitos museus ao redor do mundo, por possuírem grandes acervos e baixos orçamentos, não dispõem de tais recursos. (TAYLOR, 2002, p. 21)

Após observações empíricas no Museu Mariano Procópio, pôde-se constatar que a veste da coroação de D. Pedro II e que os fardões, estão adequadamente armazenados atualmente, em caixas brancas de polionda, especialmente confeccionada para a peça que também é envolta por TNT comum da mesma cor. Taylor (2002, p. 20) menciona que o envoltório ideal para a conservação têxtil pode ser criado através do envolvimento dos tecidos em papel de seda de livre acidez, algodão cru ou em *Tyvec*, um não tecido fabricado pela empresa *Du Pont*, de polietileno puro que ao ser queimado produz apenas dióxido de carbono e água, sendo um produto totalmente atóxico. Portanto, é recomendável, no lugar do TNT comum, a utilização destes outros envoltórios citados acima[36].

Este tipo de armazenagem plana, feita em caixas de polionda é uma prática comum nos museus brasileiros, o Museu Casa da Hera em Vassouras e o Museu Afro-Brasileiro da UFBA[37], por exemplo, também acondicionam seus acervos desta forma.

Esporadicamente, as peças de indumentária do Museu Mariano Procópio são higienizadas, como a coleção de fardas da guarda nacional do século XIX (que são penduradas por cabides em uma armazenagem vertical) e as roupas de D. Pedro II.

O local de armazenagem não possui climatização específica, mas possui um aparelho de medição de umidade e substâncias que evitam o aparecimento de insetos. É indicado que a temperatura e a umidade não sofram variações bruscas e que se mantenham estáveis para evitar a deterioração dos acervos, por isso, devido à exposição das roupas do Imperador ter

---

[36]Apesar de Taylor não mencionar o TNT comum como forma de armazenagem adequada, foi encontrada uma publicação brasileira que indica este material como adequado à conservação de tecidos. Ver mais em GHIZONE; TEIXEIRA**. Conservação Preventiva de acervos** . v.1. Coleção Estudos Museológicos. Florianópolis: FCC, 2002.

[37] Fonte:<http://www.mafro.ceao.ufba.br/?m=ver_conteuso&id=19&menu=16>. No Museu Casa da Hera a observação foi realizada no local em visita técnica à instituição. A informação do Museu Afro-Brasileiro foi retirada no site <http://www.museuafrobrasil.org.br/>

sido feita por mais de 70 anos sem climatização artificial, o que também não foi feito em um período anterior, é indicado a manutenção das peças nas mesmas condições ambientais, como ocorre atualmente[38].

Um dos itens citados neste tópico foi a descrição detalhada do objeto como uma fase inicial do processo de conservação. Infelizmente no Brasil, há a superficialidade de informações na catalogação dos acervos têxteis e a falta de um modelo de ficha técnica padrão para inventariá-los de forma correta, dificulta esta etapa. (PAULA, 2006, p. 258)

A ficha presente no MMP contém fotografias de todas as peças do acervo, algo muito importante que facilita a organização e identificação dos itens, e colabora com o trabalho de pesquisa. Existem também campos de preenchimento com informações sobre origem, matérias-primas, etiqueta, a quem pertenceu e sobre o estado de conservação destas peças. No entanto, boa parte desses campos não se encontra preenchidos, como é o caso dos fardões de D. Pedro II. Isto reflete, a necessidade de pesquisas laboriosas deste acervo e reflete também o cenário brasileiro dos estudos do vestuário, sobretudo através da cultura material, ainda incipiente no país.

3.3 A EXPOGRAFIA DAS ROUPAS DO IMPERADOR- SUPORTES

Desde a aquisição dos indumentos do imperador, em 1926, quando Alfredo Ferreira Lage, fundador do MMP os adquiriu do mercador de relíquias do Rio de Janeiro, como mencionado anteriormente, Alfredo Lage se preocupou com a exposição das roupas, tendo encomendado “artísticos armários, rigoroso estilo Império, com decorações de bronze dourado”[39].

Apesar das peças terem sido consideradas relíquias históricas de valor inestimável, segundo jornais de 1926 e apesar do apreço de Lage por elas, as práticas curatoriais brasileiras relacionadas aos têxteis pouco desenvolvidas, se refletiram nas condições de conservação da veste do imperador. Vejamos o caso do Museu Paulista, para traçar um cenário de como isto

[38] Por analogia a outra obra de arte que também foi exposta no MMP durante longos anos e que atualmente encontra-se em uma das salas da instituição sem aclimatação artificial, o que foi considerado como algo ideal por profissionais, conclui-se que os fardões do imperador também estão em ambiente adequado. Ver mais em <http://www.tribunademinas.com.br/cultura/referencia-solida-1.1235487/comments-7.2131727>

[39] A odysséa dos fardões. Dos guarda-roupas imperiaes ás arcas do belchior! E do bazar ao Museu de Juiz de Fóra. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 16 jun. 1926. REZENDE, Rogério. Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do acervo do Museu Mariano Procópio, 2008.

de dava no Brasil. Hermann Von Ihering, que foi diretor do MP durante um longo período, já reclamava em seus relatórios de 1901 a 1904, as más condições de conservação do acervo, devido à umidade, bolor e iluminação.

> [...] A primeira vista ressaltava o descaso com que desde longos annos viviam as collecções destinadas ao publico [...] Admirei-me contudo de que se não houvesse tomado providencias contra o desbotamento provocado pela ação directa da luz sobre o material [...] ordenei que os vidros dos armários fossem pintados de preto e que se adaptassem cortina às estantes vedando a luz (VON IHERING, 1917 apud PAULA, 2006, p. 275).

Segundo Paula (2006, p. 276), apesar do trânsito entre América e Europa dos pesquisadores e diretores dos museus brasileiros, de modo geral as práticas de catalogação e de conservação, não foram assimiladas ao país, mesmo que na Inglaterra, já em 1857, se discutissem os possíveis efeitos prejudiciais da poluição e da iluminação a gás sobre as pinturas do South Kensington Museum e da National Gallery.

A veste da coroação foi exposta em vitrine-mesa, provavelmente desde sua aquisição, em 1926 (apesar de não possuírem fotografias que confirme isto, apenas a notícia de jornal onde consta a encomenda do mobiliário realizada por Alfredo Lage), até 1996, quando foi retirada para o processo de restauração. Esta forma de exposição foi extremamente danosa às fibras têxteis, pois exigiu um preenchimento, feito com jornais, para se aproximar às especificidades volumétricas da roupa, criando um ambiente ácido e propenso ao aparecimento de insetos. (NUNES, 1998, p.322)

A vitrine-mesa, ainda hoje, é utilizada extensivamente como forma expográfica de têxteis nos museus, no entanto, não para indumentárias, mas para lenços, bandeiras, fragmentos têxteis e uma série de outros objetos, como da numismática e da joalheria.

Nas fotografias abaixo, pode-se perceber que há uma ornamentação na vitrine-mesa, indicando ser um móvel especial, há também uma placa de identificação e o par de sapatos que foi utilizado por D. Pedro II em sua coroação, exposto junto da roupa, indicando um cuidado expositivo.

Ilustração 2-Forma de exposição da veste de D. Pedro II. Fonte: acervo fotográfico MMP. Sem data.

Ilustração 3- No canto superior esquerdo, observa-se o par de sapatos utilizados por D. Pedro II, em sua coroação. Fonte: acervo fotográfico MMP. Sem data.

Apesar deste cuidado, a vitrine-mesa não é uma forma interessante de expor peças de indumentária. Novamente recorremos à comparação com o Museu Paulista, nas duas imagens abaixo, percebe-se o tratamento equivocado que as indumentárias recebem. Na imagem da esquerda, a roupa está exposta como se fosse um quadro emoldurando uma pintura. (PAULA, 2006, p. 287) Na imagem da direita, a ausência de manequins que preencham as formas dos fardamentos que estão pendurados por cabides, deixa a expografia um tanto "fantasmagórica".

Ilustração 4- À esquerda, exposição do Museu de Arte e Arqueologia. S.d. À direita, sala de exposição do Museu Paulista. 1937. (PAULA, 2006, p.287 e p.289)

Diante desta comparação, percebe-se que o suporte expográfico inadequado, era algo praticado também em outros museus brasileiros neste período, o que de certa forma ignorava as especificidades da roupa enquanto objeto histórico, que como discutido anteriormente, recebe a marca, não somente de uso, mas também da forma do corpo humano e, depende intrinsecamente da relação sujeito/objeto para "acontecer". A inexistência, neste caso, dos manequins e a forma chapada, tornam ainda mais estática a exposição, suprimindo uma ideia de movimento, através do caimento, do corte e do efeito do bordado da veste de coroação de D. Pedro II. Isto é capaz de interferir, na observação do público ao objeto, afastando ainda mais, a proposta original da roupa: impressionar, sinalizar, construir um imaginário que deveria ser grande, afinal, era a veste de coroação do imperador.

Felizmente, em 1996 após o processo de restauração, foi confeccionado um manequim sob medida e uma vitrine com iluminação indicada pela mesma equipe que realizou a restauração da peça, bem como uma ambientação diferenciada para a roupa, que passou a ser exposta ao lado de uma cauda de corte da Princesa Isabel[40].

Ilustração 5- Nova forma expositiva da veste da coroação, após o processo de restauro. Fonte: Acervo fotográfico MMP. S. d.

Com os outros dois fardões de D. Pedro II, o fardão da maioridade e o fardão do casamento, a história foi diferente. Ambos foram expostos ao público em manequins. Os manequins escolhidos pelo Museu Mariano Procópio, são do tipo "não realizados", percebe-se que não há cabeça, braços ou estilização de qualquer espécie. Nenhum acessório ou peça de roupa no intuito de complementar o vestuário foi utilizado, como calças compridas, por exemplo. Neste sentido, percebe-se uma interpretação "literal" ao objeto, não há a tentativa de

[40]Infelizmente até o momento não pudemos localizar uma imagem da vitrine como um todo, apenas esta imagem foi localizada.

criação de um ambiente “lúdico” para as roupas, a referência principal, certamente, é a memória de D. Pedro II.

Nessa mesma época, na Europa, havia uma tendência realista para as exposições de indumentária, que eram montadas como produções especiais. Manequins preservados do Victoria & Albert Museum, datados entre 1900-1920, possuem cabeças com penteados, braços e mãos, belamente esculpidos com o estilo do século XVIII. Em 1908, o Musée des Arts Décoratifs de Paris, fez uma exposição de indumentárias do século XVII e XVIII em uma grande vitrine de vidro, onde os manequins ficavam sentados em carruagens do período, e uma espécie de encenação da vida real. (TAYLOR, 2002, p. 42) Sabe-se através de Rezende (2008) que Alfredo Ferreira Lage era frequentador das instituições museológicas europeias, o que mostra que ele não desconhecia estas exposições mais elaboradas, isto é indicativo de uma certa escolha de Alfredo. No entanto, há de se considerar também que talvez fosse mais difícil no Brasil no período, montar expografias mais teatrais, como as citadas acima, por questões de custos e materiais.

Ilustração 6-Sala D. Pedro II, MMP. À esquerda fardão da maioridade, à direita fardão do casamento. Década de 1920[41]. Provavelmente, primeira forma expositiva dos fardões no MMP. (REZENDE, 2008, p. 193)

[41] Segundo Rezende (2008, p. 193), esta imagem é datada em 1925, no entanto, como já mencionado, os fardões foram adquiridos um ano depois, portanto, provavelmente esta foto é de 1926.

É possível observar visivelmente o pequeno tamanho do fardão da maioridade, despertando um imaginário, de como teriam sido aqueles tempos, quando aos 14 anos, D. Pedro II foi declarado chefe de Estado, pois como mencionado por Pomian (1984, p. 64), estes objetos semióforos, “desafiam a curiosidade, a imaginação dos visitantes e obrigam-nos a ir mais além do que vêm”. Ressalta-se também que desta forma, o corte, o laborioso e rico bordado, podem ser observados mais claramente, aspecto positivo da escolha do manequim como suporte.

Na expografia desta imagem acima, os fardões não estão dentro dos “artísticos armários” que foram encomendados para as roupas, o que pode ter sido prejudicial aos indumentos, devido à possíveis sujidades do ambiente e da iluminação inadequada às quais os fardões estavam expostos sem a proteção do móvel. Mas em outras fotografias, pode-se observá-los, expostos dentro de seus armários estilo império.

De acordo com Rezende (2008), sabe-se que Alfredo Lage era criativo quanto à ordenação das peças no ambiente, nesta fotografia abaixo, o fardão da maioridade está exposto em outro local da Sala D. Pedro II, dentro do armário encomendado para tal fim.

Ilustração 7- Fardão da maioridade de D. Pedro II. Sala D. Pedro II. S.d. Fonte: acervo fotográfico MMP.

Um aspecto pode ser analisado nesta fotografia em especial, o reflexo da janela no vidro do armário, algo não indicado, pois a incidência da luz solar sobre o fardão, poderia ter esmaecido sua tonalidade azul-escuro, no entanto, felizmente não houve danos graves quanto à coloração da roupa. É indicado, que os objetos em exposição, estejam longe de correntes de ar, janelas, portas, plantas e velas. (GHIZONI; TEIXEIRA, 2012, p.20)

Os efeitos da luz sobre os objetos são prejudiciais de forma cumulativa e irreversível, fragilizando as matérias-primas, induzindo a um processo de envelhecimento acelerado. A luz provoca o esmaecimento das cores e o amarelecimento, interferindo também na resistência mecânica das fibras têxteis. A luz natural do sol emite raios ultravioletas e infravermelhos e a luzes artificiais, incandescentes ou fluorescentes, também emitem essas radiações. Por isso, é indicado, que os objetos em exposição, estejam longe de janelas descobertas e de uma iluminação direta, forte e constante. O indicado é diminuir ao máximo qualquer tipo de luz sobre as roupas, iluminando indiretamente e apagando as luzes quando não houver visitantes. (GHIZONI; TEIXEIRA, 2012, p.21-22)

Na imagem 8, pode-se observar que mesmo na nova expografia do MMP, há incidência de luz artificial que através da fotografia parece ser forte sobre os fardões, uma prática inadequada à qual é aconselhada uma mudança de acordo com as orientações acima.

Ilustração 8 -Sala D. Pedro II. Expografia década de 1980. Os fardões aparecem expostos quase que da mesma forma da década de 1920, ao lado dos objetos e retratos de D. Pedro II, os indumentos estão dentro dos mesmos

armários e manequins. A seta indica o desenho de Félix Emílio Taunay. Observa-se a inadequada luz artificial que pode ser considerada forte, algo prejudicial às fibras têxteis.

De acordo com essas observações, percebe-se que a expografia das indumentárias, com seus suportes e ambientações, pode interferir diretamente na materialidade dos objetos, em relação as suas condições de preservação, como também em relação à interpretação dos mesmos realizada pelos visitantes, sendo a escolha adequada dos manequins, das vitrines e o cuidado com o ambiente onde são expostos os trajes, indispensáveis nesse processo.

3.4 RESTAURAÇÃO DA VESTE DE COROAÇÃO

A área de conservação e de restauração têxtil, segundo Taylor (2002), é uma área que exige habilidades específicas, arduamente adquiridas, tanto práticas quanto teóricas. O estudo e a observação minuciosa dos trajes históricos, alvo muitas vezes de críticas vindas de outras áreas, como por exemplo, da história econômica e social, são extremamente necessários à identificação correta do objeto, em relação ao seu período histórico, tecidos, bordados, modos de confecção entre outros. Este profundo conhecimento é imprescindível para o processo de restauração ser bem-sucedido. A restauração destes materiais é algo detalhado e demorado, além de custoso, se comparado a outros tipos de intervenção. Veremos a seguir o cuidadoso e trabalhoso processo de restauração da veste de coroação e do fardão da maioridade de Pedro II.

Dentro de uma vitrine-mesa durante aproximadamente 70 anos, a veste restaurada em 1996, sofreu com o clima tropical (úmido) e com o ataque de insetos e os malefícios do ambiente ácido, criado pelo preenchimento de jornais e outros papéis para que a roupa se avolumasse. Segundo Cláudia Regina Nunes[42], a veste, os laços dos punhos e a faixa da cintura, estavam infestados por fungos (umidade) e foram muito danificados por insetos. O veludo de seda estava ressecado (provavelmente, também, por causa da ação da luz ao longo do tempo), enrugado e com dobras, com as costuras se soltando nas áreas de *stress*, devido à forma expositiva, com a roupa toda aberta e com as costas e frentes voltadas ao público, o que não respeitou a modelagem original da roupa, desgastando-a e vincando-a. O veludo também apresentava perdas em alguns locais e falta de pelo. O bordado apresentava-se acidificado e se soltando, mas suas condições gerais eram boas. A forração interna de seda estava

[42]O restauro da veste de D. Pedro II foi descrito no artigo de Claudia R. Nunes, de onde estas informações foram retiradas. Ver em NUNES, Claudia. **A Restauração do Traje da Coroação do Imperador D. Pedro II: Uma Intervenção com Adesivo Beva 371**, 1998, disponível em: <http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/Anais%20do%20IX%20Congresso.pdf.>

extremamente danificada, ressecada e quebradiça. As bordas dos bordados, tanto da faixa da cintura, quanto da veste, estavam se soltando.

Ilustração 9- À esquerda, situação em que a forração interna da veste foi encontrada devido ao ataque de insetos. À direita, parte externa da veste, também danificada pelos insetos e com a costura desfeita em algumas partes. Fonte: <*http://www2.uol.com.br/modabrasil/rio_link/rest_texteis/index.htm*>

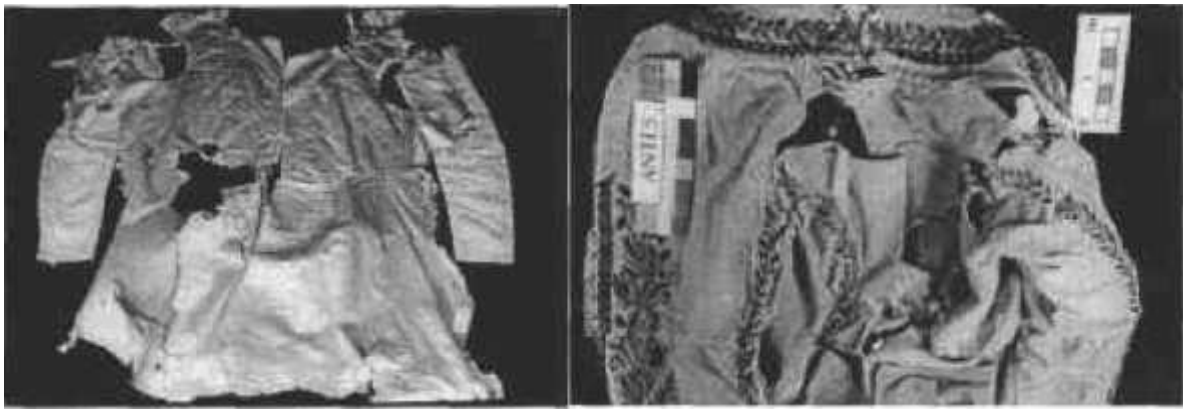

Ilustração 10 - À esquerda, forro. À direita, parte externa da veste. Fonte: Nunes (1998).

Para o transporte da peça ao ateliê de restauração, localizado em Petrópolis, foi desenvolvida uma caixa especial para este fim. Foram feitos testes de solubilidade para verificar qual seria a melhor forma de lavagem, que foi feita a seco, visando à remoção de excrementos de insetos que haviam manchado a roupa. A peça foi toda aspirada com micro aspirador. Os bordados foram limpos e posteriormente, foram consolidados nas partes soltas com *paraloid* B72[43].

[43] Resina resistente, largamente utilizada em diversos tipos de restauração.Fonte: <*w.acasadasartes.com.br/index2.php?page=shop.product_details&flypage=flypage.tpl&product_id=449&category_id=193&option=com_virtuemart&Itemid=1*>

A veste foi inteiramente desmontada e planificada, sendo retirado o seu molde. As linhas das costuras encontravam-se podres, por isso foram refeitas pelos restauradores[44]. Uma nova crepeline de seda, tingida manualmente no tom original do tecido, foi colocada como suporte para a reconstituição das áreas danificadas. Em seguida, o veludo e a seda interna foram costurados à mão juntos. A faixa foi "recosturada" com linha de seda, infelizmente quase toda a seda de chamalote utilizada em sua confecção, estava perdida.

Destaca-se a utilização da técnica do adesivo Beva 371 em spray, o qual permitiu que os fragmentos de tecido originais, fossem colados em uma base de veludo novo, tingido no tom original da veste, na cor creme. Esta técnica é particularmente interessante, pois ao olhar rapidamente a roupa, seu aspecto original é mantido (tecido integral), para efeito de exposição, no entanto, após um olhar mais cuidadoso, podemos perceber os fragmentos de tecidos originais e a intervenção do restauro.

O par de sapatos que aparece na Ilustração 3 ao lado da veste, também apresentava uma condição geral bem delicada. Praticamente toda a seda de forração externa estava perdida. Havia um forro de algodão interno que foi desacidificado e moldado à forma original com vapor. Uma nova seda foi colocada para um melhor efeito expositivo.

Destaca-se o fato, de que todo o processo relatado de restauro, é reversível, algo raro, e que houve a preocupação em manter resquícios de tecido originais. Isto atende, aos totens das práticas de conservação, a "reversibilidade" e a preservação da "verdadeira natureza". (CORFIELD[45] apud Eastop, 2006, p. 53)

O primeiro, parte do princípio que,

> Os objetos são, normalmente, preservados sob a premissa de que eles constituem alguma forma de capital cultural. A primazia atribuída ao objeto enquanto evidência com valor, significa que as intervenções devem ser reversíveis, isto é, passíveis de remoção sem causar danos ao objeto e sem deixar resíduos. Reconhece-se, dentro da própria área de conservação, que embora seja desejável, ela raramente é possível. A ideia de reversibilidade é, assim, completada, e por vezes substituída, pelo conceito da intervenção mínima. (CORFIELD apud Eastop, 2006, p. 53)

---

[44]Coordenadores do restauro: Claudia Regina Nunes e Richard E. Trucco. Equipe: Alaíde Tereza Guedes, Alessandro Pereira Dideco, Maria Regina Nunes e Sandra Leila Troyack.

[45] CORFIELD, M. **Towards a conservation profession**. In: Todd, V. (Ed.) Conservation today. Artigo apresentado na Conferência do Trigésimo Aniversário do UKIC. London: UKIC, 1998. p.4-7.

A preservação da “verdadeira natureza” inclui a manutenção da “evidência de suas origens, sua construção original, os materiais com os quais foi composto e a informação acerca da tecnologia usada em sua manufatura.” (Ibidem)

Após o restauro, a veste ficou acondicionada em reserva técnica durante pouco mais de um ano, aguardando a construção de uma vitrine com novas especificações técnicas. Após este período retornou à exposição, novamente na sala D. Pedro II, onde ficou exposta cuidadosamente em um manequim, pendurado pelo teto, através de um cabo de aço (Ilustração 5). Segundo o site do MMP, havia uma ambientação para a veste que ficava ao lado da cauda do traje de corte da princesa Isabel, também pertencente ao acervo do museu. O processo durou oito meses e foi necessária uma equipe de quatro restauradores e dois coordenadores[46].

Ilustração 11-À esquerda, situação em que os sapatos foram entregues para restauração. Ao centro tecido de algodão de forração original desacidificado e acidificado. À direita, resultado do trabalho. Fonte: *http://www2.uol.com.br/modabrasil/rio_link/rest_texteis/index.htm*

[46] **Coordenadores: Claudia Regina Nunes e Richard E. Trucco. Equipe: Alaíde Tereza Guedes, Alessandro Pereira Dideco, Maria Regina Nunes e Sandra Leila Troyack.**

3.5 RESTAURAÇÃO DO FARDÃO DE CASAMENTO DO IMPERADOR[47]

Exposta em um manequim durante mais de 70 anos, as condições gerais do fardão de casamento de D. Pedro II, eram melhores do que as condições da veste, primeiro, por causa do tecido utilizado como matéria-prima, também de origem animal, a lã pisoada[48], e segundo por que o manequim enquanto suporte expográfico, respeita a modelagem da roupa, impedindo desta forma o enrugamento e vincos irreversíveis do tecido.

A lã pisoada, consiste em um processo de melhoramento da resistência do tecido. Após tecida, a lã era mergulhada em uma tina com água fria por algumas horas e era feltrado com malhas de madeira, que lhe davam dureza e impermeabilidade[49]. Provavelmente, a técnica de fabricação do tecido, favoreceu a preservação de sua "verdadeira natureza".

A restauração aconteceu no Rio de Janeiro e se iniciou em maio de 2006, com recursos do "Projeto de Restauração do Acervo", uma realização da Associação Cultural de Apoio ao Museu Mariano Procópio, através da Lei Rouanet, do Ministério da Cultura, por meio do Fundo Nacional de Cultura. O projeto de recuperação das peças, contendo quatro itens têxteis e quinze materiais cerâmicos, possuiu um orçamento na época de R$ 125 mil[50].

De acordo com relatos da equipe de restauração[51], o fardão possuía seu tecido de forração em seda, deteriorado por fungos e com sujidades de insetos. Alguns bordados estavam se rompendo. A forração original em gorgorão de seda apresentava-se amarelada pela ação do tempo. Detectou-se também, uma interferência anterior na forração original, havendo no local uma aplicação de tecido de cetim de algodão.

No MMP não há nenhuma informação sobre qualquer processo de restauração anterior e como se pode notar na ilustração 13, o algodão estava extremamente deteriorado, indicando que o processo pode ter sido feito anteriormente à compra de Alfredo Ferreira

---

[47] De acordo com o blog da restauradora Jussara Cestari e de acordo com as notícias encontradas sobre a restauração, este fardão foi identificado como o fardão da maioridade (1840), no entanto, após observar atentamente as fotografias, observei que se tratava do fardão do casamento (1843), identificado pela gola com um bordado em sua costura, o que o fardão da maioridade não possui. O fardão da maioridade também foi restaurado, mas até o momento, sua equipe de restauro não foi localizada e no MMP não possuem documentações sobre este processo.

[48]Informação levantada no Museu Imperial de Petrópolis.

[49]*Fonte: <http://www.vilacortes.com/historia/trajes/trajes.html.>*Interessante notar que se trata de uma técnica praticada em Portugal, o que indica que talvez a lã possa ter sido importada deste país.

[50]Fonte:*<http://www.pjf.mg.gov.br/noticias/imprimir_noticia.php?idnoticia=14167>*

[51] Estes relatos foram levantados por mim em trocas de e-mail com as restauradoras Jussara Cestari e Márcia Esteves Cerqueira a fim de levantar informações para a pesquisa.

Lage, talvez ainda no século XIX, como roupa do imperador, ou como herança guardada por Paulo Barbosa da Silva, seu mordomo-mor. O que reforça a ideia de uma atenção com a conservação da roupa anterior ao século XX (talvez ainda na época em que D. Pedro II era vivo), é a manutenção da seda interna da casaca, que não foi descartada após a colocação do novo tecido, indicando, um tratamento de objeto histórico, de bem patrimonial em um período bem anterior à compra de Alfredo, talvez com o objetivo de deixar para as gerações futuras, o fardão como memória de D. Pedro II.

Ilustração 12-Situação em que se encontrava o fardão antes do processo de restauro. Percebe-se o amarelecimento da seda de forração à esquerda. Fonte: *<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>*

Ilustração 13-Forração em cetim de algodão, interferência anterior, “desfiada”, sendo retirada pela restauradora. Isto revelou o tecido de forração original e um alfinete que foi esquecido dentro da roupa, que apresentava-se acidificado. Fonte: *<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>*

A riqueza de detalhes das técnicas de fabricação de alguns objetos históricos, como as roupas, que possuem mais “segredos” do que nossos olhos podem ver, pode ser revelada muitas vezes, somente através dos processos de restauro, por isso o extensivo registro fotográfico mostra-se de suma importância neste momento. Na imagem a seguir, podemos notar como era modelado um fardamento de alta patente deste período que continha vários recortes nas costas.

Ainda podemos ver esta técnica atualmente, ser empregada em casacos. Estes recortes, o acolchoamento interno, a forração cuidadosa realizada e a perfeição dos bordados, mostram um trabalho que exigia uma elaborada técnica de alfaiataria e confecção no período. Essas estratégias de sustentação demonstram também a postura imponente que a roupa deveria “inspirar” e manter.

Ilustração 14 – Parte superior interna da casaca. Observa-se o tecido de forração amarelado e com grande perda, além dos colchetes para abotoamento frontal e a elaborada modelagem da roupa. Fonte: *<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>*

Na imagem a seguir, nota-se a remoção manual de sujidades que estavam presentes no acolchoamento de algodão do fardão, contaminado por acidez e excrementos de insetos. A limpeza de alguns tecidos foi aquosa.

Ilustração 15-Estado da forração interna. À direita remoção de sujidades do acolchoamento de algodão, realizada com bisturi. Fonte: *<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>*

Há dois bolsos internos na cauda da casaca que estavam com seus forros fragmentados. Este bolso teve seus fragmentos removidos e planificados, havendo a reconstrução de sua forma original. Os fragmentos do bolso original foram preservados no fardão.

Ilustração 16-À esquerda, planificação dos fragmentos do bolso. À direita, construção do novo bolso. Fonte: *<http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D.PedroII>*

Uma nova forração interna foi confeccionada para o fardão, feita em tafetá de seda pura, em ponto gorgorão, para se aproximar da costura original. Todas as costuras foram feitas à mão pelas restauradoras.

Ilustração 17-Resultado final da construção dos novos bolsos. A restauradora indica na foto a abertura dos mesmos.

Fonte:<*http://jussaracestari.blogspot.com.br/search/label/Fard%C3%A3o%20da%20Maioridade%20de%20D. PedroII*>

O trabalho de restauração também foi realizado em oito meses, por uma dupla de restauradoras e uma coordenadora[52]. Até o momento o fardão não foi exposto ao público restaurado, pois a instituição encontra-se fechada para reformas.

O conhecimento da história da moda, da história das técnicas e uma consciência patrimonial que os objetos possuem, foi necessário às restauradoras, apesar de muitas vezes, este trabalho ser considerado equivocadamente como "meramente" manual. As equipes trabalharam nas peças durante meses e isso demonstra a dificuldade do trabalho, além da necessidade constante de práticas de conservação adequadas, para que estas intervenções sejam evitadas.

A documentação detalhada dos processos de restauro, também mostra-se de suma importância, como dito anteriormente, através dela, podemos observar através da arqueologia, detalhes nunca antes notados, e talvez, elucidar mitos historiográficos, ou despertar novos questionamentos.

[52]**Coordenadora: Maria do Carmo de Oliveira. Equipe: Jussara Cestari e Márcia Esteves Cerqueira.**

4. O CENÁRIO DE CONFECÇÃO DAS ROUPAS DO IMPERADOR

4.1 O USO DAS MÁQUINAS DE COSTURA NO SÉCULO XIX

Como discutido anteriormente, uma das riquezas da cultura material, é o objeto estar no centro de toda a análise e a partir de seus aspectos materiais, surgem questões importantes, o que pode inclusive, questionar certos mitos historiográficos ou acender novas perspectivas e questões históricas.

Durante o processo de restauração das roupas de D. Pedro II analisadas por este trabalho, foram mapeadas costuras à máquina na confecção da veste de coroação (1841)[53]. Este é um dado muito curioso, pois neste período as máquinas de costura ainda não eram utilizadas de forma extensiva no mundo, e no decorrer desses anos houve várias tentativas de se criar uma máquina eficiente para ser comercializada.

Em 1755, a primeira máquina de costuras foi patenteada, pelo mecânico alemão que morava em Londres, Charles F. Weisenthal, no entanto o projeto desta máquina nunca foi encontrado. Novas tentativas foram sendo patenteadas, como a máquina de costura de Thomas Saint, em 1790, que também não chegou a ser utilizada. (CARLSON apud Monteleone, 2012, p. 3)

O aprimoramento da indústria têxtil, impulsionado pela Revolução Industrial, fez com que muitos inventores, nas primeiras duas décadas do século XIX, se voltassem para a criação de uma máquina de costura que pudesse ser comercializada. Em 1804, duas patentes de máquinas foram realizadas, pela dupla Thomas Stone e James Henderson (patente francesa) e por John Duncan (patente inglesa), no entanto, somente a de Duncan fez algum sucesso. (COOPER, 2013, p. 16)

Josef Madersperger, um alfaiate de Viena, na Áustria, também inventou uma máquina a qual lhe foi dado, o direito de exclusividade (patente), concedido pela Majestade Imperial, Francisco I da Áustria, em 1814. Porém, a máquina possuía algumas falhas e o

[53] Estas informações foram levantadas durante conversas e troca de e-mails com Claudia Regina Nunes, restauradora da veste. Em conversas através de e-mails com Jussara Cestari e Márcia Cerqueira Campos, restauradoras dos fardões, costuras à máquina também foram mencionadas, no entanto após uma entrevista com a coordenadora do restauro (fardão) Maria do Carmo Oliveira, a informação foi questionada, dizendo Oliveira que apenas costuras à mão teriam sido encontradas na confecção original. Diante disso, consideram-se apenas as evidências e costuras à máquina na veste de coroação.

inventor não a teria colocado em prática. Panfletos de 1816, como este abaixo, com o desenho da máquina puderam ser localizados. (COOPER, 2013, p. 17)

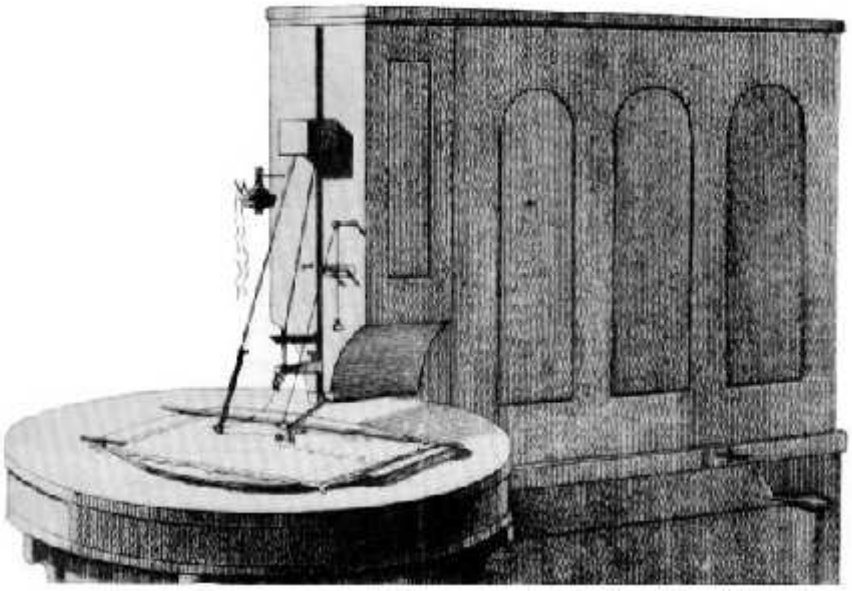

Ilustração 18 – Máquina de costura de Madersperger, modelo de 1814. Ilustração de um panfleto da invenção, intitulado "*Beschreibung einer Nähmaschine*", em português: "Descrição de uma máquina de costura". Vienna, 1816. Fonte: COOPER (2013, p.17)

Nos Estados Unidos, algumas pessoas também estavam tentando desenvolver a máquina, mas aconteceu um incêndio no "Escritório de Patentes" do país, em 1836 que pode ter atrapalhado o entendimento da história sobre as invenções. Posteriormente, o escritório pediu para que as pessoas enviassem seus pedidos e descrições dos inventos novamente, mas poucos responderam. Foi encontrado um requerimento de patente de uma máquina para "costurar couro, e assim por diante" em março de 1826, mas nenhuma descrição da máquina pôde ser localizada. (Ibidem)

Destaca-se entre essas tentativas de se desenvolver uma máquina de costuras que funcionasse, a invenção de Barthelemy Thimonnier, um alfaiate francês que recebeu sua patente em 1830. Apesar de sua máquina, ter sido idealizada para bordados decorativos, o alfaiate viu a possibilidade de empregá-la em confecções de roupas, e em 1841, possuía 80 máquinas, com as quais, seus funcionários produziam uniformes militares. Temerosos em relação às suas profissões, costureiras e alfaiates se revoltaram com o uso das máquinas e quebraram-nas em uma revolta, o que levou à falência de Thimonnier. Apesar disso, o alfaiate

continuou trabalhando em melhorias para o que ele chamava de “costura mecânica”[54]. Quando ele conseguiu se recuperar, por volta de 1848, novas e mais eficientes máquinas de costura já estavam sendo desenvolvidas e patenteadas. Thimonnier faleceu na pobreza e não conseguiu comercializar seu invento. (COOPER, 2013, p. 22)

Ilustração 19- Réplica da máquina de costura inventada por Barthelemy Thimonnier (1793-1857) em 1830, presente no *Science Museum*, de Londres. Fonte:<*http://www.sciencemuseum.org.uk/images/I008/10226379.aspx*>

De acordo com Cooper (2013, p.23), um norte americano de Nova York, Walter Hunt que poderia ser descrito como um “gênio inventor” desenvolveu em sua loja, entre 1832/1834, uma máquina de costuras, porém decidiu não patenteá-la e a vendeu por uma pequena quantia. Em 1850, Elias Howe, também nos EUA, patenteou uma máquina que foi questionada por Hunt, como de sua invenção. A empresa I. M. Singer, procurou Hunt, na tentativa de destruir a patente de Howe, que já vinha fazendo sucesso, mas esta manobra não surtiu resultados.

Isaac Singer, foi o primeiro a pensar em uma máquina prática para pequenos ateliês e para o ambiente doméstico e em 1851, patenteou seu invento e conseguiu comercializá-lo para vários países, inclusive em 1858 já possuía sua primeira loja no Brasil, na Rua do

[54] Informações provenientes de documentações de 1888, cedidas pelo Science Museum, em Londres, após algumas trocas de e-mail com questionamentos referentes a esta pesquisa. No museu há uma réplica da máquina desenvolvida por Thimonnier, na década de 1830 (Ilustração 21).

Ouvidor, número 117. As máquinas de Singer possuíam um preço acessível e havia a possibilidade de parcelamento na compra, estes fatores transformaram sua empresa em um negócio de sucesso que perdura até hoje. (MONTELEONE, 2012, p. 11)

No Brasil, a primeira máquina de costuras a entrar no país, teria sido importada pela Condessa de Barral[55], que em 1854, atenta às novidades, passou a usá-la em sua fazenda na Bahia para costuras em geral. (PINHO[56] apud Monteleone, 2012, p. 13)

No ano de 1859, apareceu anunciado no *Almanak Laemmert*[57], uma loja de máquinas de costuras, na Rua da Quitanda, número 40, no Rio de Janeiro. No ano seguinte surgiram outros lojistas anunciando máquinas, entre elas Mme. Besse que também possuía um estabelecimento na Rua do Ouvidor[58]. Em 1868, foi encontrado um pequeno anúncio de máquinas do negociante Vivaldi & Cia., situado na Rua da Ajuda, número 8, onde as invenções de Elias Howe podiam ser encontradas. Posteriormente, em 1870, já eram muitos os vendedores de diferentes marcas de máquinas de costura importadas no Rio de Janeiro. (MONTELEONE, 2012, p. 13-14)

No intuito de encontrar alguma notícia relativa à circulação de máquinas de costura, no período de confecção das roupas de D. Pedro II, alguns jornais do período foram pesquisados, no entanto, nada foi encontrado.

Muitas são as hipóteses que giram em torno das evidências materiais encontradas. Certamente, as constantes guerras pelas patentes, principalmente na primeira metade do século XIX, deixam dúvidas a serem respondidas. Como explicar as marcas das costuras originais à máquina na veste, se em termos mundiais ainda não havia a popularização das máquinas nesse período, nem mesmo na Europa?

---

[55] Luísa Margarida de Barros Portugal (1816-1891), mais conhecida como Condessa de Barral, filha de nobres portugueses, era muito próxima da família imperial brasileira e membro de destaque da corte. A condessa vivia entre o Brasil e a Europa. Tornou-se dama de companhia de Francisca de Bragança, irmã de D. Pedro II. Através de cartas que trocou com o imperador doadas por seu neto na década de 1940 ao Museu Imperial, descobriu-se o flerte amoroso que havia entre os dois.

[56] PINHO, Wanderley. **Salões e damas do segundo império**. SP: Martins Fontes, 1970. P. 227

[57] O *Almanak Laemmert* como é conhecido, denominado Almanak Administrativo, Mercantil, e Industrial do Rio de Janeiro é considerado o primeiro almanaque publicado no Brasil era editado no Rio de Janeiro, entre 1844 e 1889, pelos irmãos Eduard e Heinrich Laemmert. Com textos sobre a corte brasileira, os ministérios e a legislação imperial, para além de dados censitários e até propagandas, o Almanaque Laemmert tornou-se fonte fundamental para a compreensão do cotidiano brasileiro do século XIX.

[58] Para esta pesquisa, o primeiro Almanaque Laemmert, de 1844, foi analisado, no intuito de verificar algum anúncio de máquinas de costura anteriores, mais próximos à época de fabricação dos fardões, no entanto nada foi encontrado.

A primeira e mais óbvia hipótese a ser levantada, é a de que talvez, estas costuras possam ter sido feitas em um período posterior, anos depois da confecção da veste ter ocorrido, durante algum ajuste, intervenção ou reparo. No entanto, esta roupa foi utilizada por D. Pedro II ainda jovem, não tendo completado seu crescimento, e provavelmente, ele não as utilizou por um período prolongado (até a chegada das máquinas de costura), primeiro porque provavelmente já não serviam mais, e segundo, pois um novo modelo de traje majestático foi confeccionado[59]. Basta comparar algumas medidas que foram feitas nas roupas, durantes pesquisas no MMP: enquanto o fardão da maioridade, de 1840, possui o comprimento total de aproximadamente 0,92 m e largura de 0,40 m; o fardão do casamento utilizado por D. P. II em 1843, possui aproximadamente 1, 07 m de comprimento total e 0,47 m de largura. Desta forma, na década de 1850, as roupas do início da década de 1840, já não poderiam servir mais no imperador adulto.

Durante conversas com a coordenadora do restauro da veste da coroação, Claudia Regina Nunes[60], esclareceu que as marcas de máquina de costura, inconfundíveis por terem pontos menores e por serem muito homogêneos, também possuíam suas linhas de seda degradadas e que pertenciam à costura original da roupa. A restauradora disse que talvez, possam ter sido usadas as máquinas de costura à mão, que não possuíam pedais como as patenteadas em 1850.

Segundo informações do Victoria & Albert Museum[61], mesmo após o início da utilização das máquinas na década de 1850, muitas confecções de *corsets* femininos ainda eram realizadas à mão, enquanto as saias e a crinolina, muito trabalhadas neste período, passaram a ser costuradas mecanicamente. A Associação de Museus (*Museum Association*[62]), recomenda que quando costuras à máquina são encontradas em roupas anteriores à década de 1850, "sugerem uma alteração posterior" na roupa.

Em uma possibilidade remota, caso as máquinas de costura tivessem sido utilizadas na época de confecção destas roupas, como elas teriam chegado ao Brasil?

Em busca do processo de confecção das roupas do imperador, como a procura pela origem dos materiais e dos atores sociais envolvidos na produção dos indumentos,

---

[59] Uma versão "adulta" da veste foi confeccionada para ser utilizada nas aberturas de Assembleia durante as falas do trono, esta veste pode ser vista em exposição no Museu Imperial de Petrópolis.

[60] Alguns e-mails foram trocados entre mim e Claudia Regina Nunes a respeito do restauro e das especificidades da veste.

[61] Ver mais em: *<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-and-crinolines-in-victorian-fashion/>*

[62] O Museum Association é uma instituição de Londres. Ver mais em:*http://www.museumsassociation.org/about*

documentos da Casa Real presentes no Arquivo Histórico Nacional (Rio de Janeiro)[63], foram consultados, sobretudo dos períodos de 1840 a 1843, por se tratarem dos anos de confecção dos indumentos do monarca presentes no MMP.

Foram encontradas correspondências entre D. Pedro II e o ministro brasileiro, José Marques Lisboa[64], embaixador do Brasil em Londres na época, com encomendas de vários objetos que Lisboa negociava e despachava da Europa para o Brasil através de navios. No decreto abaixo transcrito, de 1842, D. Pedro II autoriza o pagamento ao seu ministro, para a continuidade de encomendas que seriam enviadas de Londres,

> Hei por bem authorizar a Paulo Barbosa da Silva de Meu Concelho Official Mór e Mordomo de minha Imperial Casa a remeter para Londres em diversas Letras, à disparição de Ministro Brazileiro José Marques Lisboa, a quantia de vinte contos de reis, para a continuação das encomendas de que o tenho incumbido.
>
> [?] Mordomo e tenha assim entendido e [?]. Paço da Bôa Vista, sete de dezembro de mil oitocentos e quarenta e dois [...]
>
> D. Pedro 2º[65]

Em outro documento, uma espécie de garantia e nota fiscal, emitida de Londres, em janeiro de 1841, pelos joalheiros da casa real britânica[66], "Emanuel Brothers", situados no número 5 da Hanover Square, contém a descrição de uma série de pratos, principalmente em prata, enviados ao Brasil, por intermédio de José Marques Lisboa. Outros despachos, realizados de Paris e de Viena também foram encontrados, com vários itens, como livros e roupas.

Diante desta documentação encontrada no Arquivo Histórico Nacional, percebemos o trânsito de objetos entre a Europa e o Brasil e como D. Pedro II participava da escolha e encomenda dos objetos ativamente, mesmo com a distância geográfica, José Marques Lisboa era incumbido das negociações, pagamentos e envio dos objetos. Talvez, a máquina de costura, caso estivesse presente no Brasil na década de 1840, tenha sido importada não entre os montantes de artigos que chegavam pelos navios para a comercialização comum, pois não

---

[63]Documentos da coleção: Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ¢0.
[64]O conselheiro José Marques Lisboa foi ministro plenipotenciário do Brasil em Londres de 1841 a 1851.

[65] Paulo Barbosa da Silva era responsável por expedir os pagamentos que D. Pedro II autorizava através de decretos como estes. Pelos documentos disponíveis, não foi possível detectar o que estava sendo encomendado. Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ¢0.
[66] Eles eram responsáveis pela confecção de joias para a rainha Vitória. Fonte: <http://www.925-1000.com/forum/viewtopic.php?f=74&t=31792>

havia sua fácil circulação na Europa, mas que tenha vindo através de algum envio especial, com o intermédio de um membro da corte presente na Europa.

Se em 1841, havia 80 máquinas de costura em funcionamento em Paris, ainda que por pouco tempo, é de se considerar que talvez, outros exemplares possam ter sido vendidos ou entrado em circulação.

Existem duas fontes que podem indicar um trânsito das máquinas criadas pelo francês Thimonnier. Uma diz que a réplica de 1831, presente no Science Museum de Londres, foi usada como litígio de patentes nos Estados Unidos, tendo sido enviada da França[67]. Em uma outra fonte, é encontrado na concessão da patente, os seguintes termos: "o direito de fabricação e de venda à varejo e o direito de comercialização tanto na França , quanto no exterior"[68].

Outro meio de envios especiais de objetos da Europa para o Brasil era a família real austríaca. Segundo Ramirez (1968), a relação entre D. Pedro II e seus parentes austríacos era muito próxima, apesar da distância geográfica. Ferdinando II, tio de D. P. II, sucessor de Francisco I ao trono, ao saber do interesse de seu sobrinho pelo vinho *Tokay*, remeteu-lhe uma caixa das bebidas, junto com espingardas e outros presentes. Segundo o autor, estes constantes agrados, eram uma forma de alegrar a vida dos jovens órfãos[69] e uma forma de apurar e educar os delfins para um refinamento austríaco. (RAMIREZ, 1968, p.75)

---

[67] *"This is a copy of sewing machine used in some patent litigation in America, and stated to have been sent to that country from France in 1830"*. Fonte: Collections Information Officer Corporate & Collections Information, do Science Museum de Londres.

[68] Fonte: <http://www.forez-info.com/encyclopedie/le-saviez-vous-/65-linvention-de-barthelemy-thimonnier.html>

[69] O pai de D. Pedro II, D. Pedro I faleceu em 1834 e sua mãe Maria Leopoldina, faleceu em 1826, deixando D. Pedro II e suas duas irmãs órfãos, ainda crianças.

Ilustração 20 – Máquina de costuras de Josef Madersperger, patenteada em 1839. Fonte: COOPER, 2012, p.24.

É válido expor, que em 1839, o austríaco Josef Madersperger, anteriormente citado, recebeu uma segunda patente de uma máquina de costuras, com alguns melhoramentos de sua versão anterior que não funcionava adequadamente. Esta nova máquina possuía uma agulha capaz de penetrar o tecido e formar o laço, através do qual, duas partes eram costuradas, o princípio básico de uma máquina de costuras foi alcançado por Madersperger. No entanto, os dentes da máquina (responsáveis pela passagem do tecido pela máquina), não eram eficientes. (COOPER, 2012, p.24)

Até o momento, não foram encontrados outros indícios materiais ou pesquisas que revelem o uso de máquinas de costura no período anterior à década de 1850, quando de fato, as máquinas foram popularizadas e passaram a ser utilizadas nas confecções da roupa do imperador. Porém, a Associação de Museus, menciona também, que quando uma alteração posterior é feita na roupa, as antigas costuras deixam marcas, o que não pôde ser encontrado pela restauradora da veste de D. Pedro II.

A história da invenção das máquinas de costura é conturbada, pois inúmeros pedidos de patentes de diferentes modelos, foram requeridos no início do século XIX, em diferentes países da Europa e nos Estados Unidos, o que pode ter deixado falhas na história desses

objetos. Os indícios materiais confrontados com a documentação histórica, como os jornais brasileiros do período e a documentação da Casa Real (presente no AHN), não puderam ser comprovados, pois nada foi encontrado sobre a circulação das máquinas de costura no Brasil (1840). De acordo com as fontes e as bibliografias consultadas, não há informações que indiquem uma utilização prática dessas máquinas na Europa ou nos EUA (salvo as máquinas de Thimonnier). Neste período, havia apenas uma espécie de guerra de patentes de modelos que não se mostravam eficientes.

Caso estas marcas de máquina de costuras encontradas, de fato tivessem sido realizadas em 1841, percebeu-se que não encontraria barreiras para um envio ao Brasil, e que aqui, fosse empregada pelos alfaiates do imperador, sendo um dos primeiros a utilizar um dos maiores inventos do século XIX, no entanto esta história ainda não pode ser escrita. Talvez no futuro, com novas pesquisas que se baseiem em evidências materiais, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, sobretudo nas cidades onde estes inventos foram realizados, como em Paris e em Viena, esta possibilidade, possa ser trabalhada em profundidade.

4.2.- DIFUSÃO DAS TÉCNICAS

A chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, resultado das invasões napoleônicas, modificou o status da colônia para sede do reino e em 1815 o Brasil foi transformado em Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Posteriormente a independência do país ocorreu em 1822, mantendo o sistema monárquico já existente. Nos primeiros anos desta transferência, 15.000 portugueses e muitos estrangeiros chegaram pelos portos do Rio de Janeiro[70]. Algumas medidas como a Abertura dos Portos (1808) que passou a permitir o livre comércio com as nações amigas[71] e acordos diplomáticos firmados em 1816 com o governo francês, favoreceram a imigração de estrangeiros para o país[72]. Estes fatores colaboraram com inúmeras transformações e modernizações pelas quais passou o Brasil nestas primeiras décadas do século XIX.

---

[70]Fonte: NOVAIS; SOUZA, 1997, p. 22

[71] Anteriormente à Abertura dos Portos, todos os produtos destinados ao Brasil passavam pelas alfândegas portuguesas, restringindo e encarecendo os produtos.

[72] Sobre a chegada de franceses ao Brasil ver mais em Menezes (2004, p. 2). “Francesas no Rio de Janeiro: modernização e trabalho segundo o Almanak Laemmert (1844-1861)”.

Segundo os estrangeiros que estiveram no Brasil durante o século XIX, Daniel Kidder e James Fletcher[73],

> Com a chegada do príncipe-regente, abriam-se os portos. (...) Introduziam-se as modas europeias. Da reclusão e restrições do isolamento, o povo emergiu nas cerimônias festivas da corte cujas recepções e festas de gala atraíam multidões de toda a parte. Na sociedade misturada que a capital então ostentava, espanou-se o pó do retraimento, desapareceram antiquados costumes, novas ideias e formas de viver fora adotadas, propagando-se de círculo em círculo e de cidade em cidade. (KIDDER; FLETCHER apud Monteleone, 2013, p. 42)

Outro fator que impulsionou o consumo e a modernização do país, foram as grandes e bem-sucedidas plantações de café na região Centro-sul, com o clima favorável para o cultivo no Vale do Paraíba e com a mão-de-obra escrava vinda através do tráfico negreiro, em 1820, o Brasil já era um de seus maiores produtores mundiais do grão. Os emergentes cafeicultores movimentavam o comércio do Rio de Janeiro e através das constantes viagens para a Europa, traziam as novidades do velho continente. (MARQUESE & TOMICH, 2011, p. 354)

Com a presença da corte no Rio de Janeiro, novas necessidades de produtos aqueceram o comércio local. As importações de joias, tecidos e de diversos objetos de luxo, nos primeiros cinquenta anos do século XIX, chegaram a aumentar em três vezes, as revistas femininas[74]difundiam as modas europeias que eram vendidas nas lojas da Rua do Ouvidor e até mesmo cavalos de montaria eram importados da Inglaterra. (NOVAIS; SOUZA, 1997, p. 22)

Se por um lado como vimos, a sociedade passava por processos de modernização, por outro mantinha o sistema escravista, entre 30% e 40% da população brasileira da primeira metade do século XIX era composta por escravos, caracterizando um cenário urbano multirracial, onde negros alforriados e escravos, atuavam em diversificados setores profissionais. (CHALHOUB, 2012, p. 41)

Estas transformações sociais se estenderam também às negras libertas, que segundo Jean-Baptiste Debret, pintor integrante da Missão Artística Francesa (1816), conseguiam se

---

[73] Em meados do século XIX, os missionários metodistas estadunidenses Daniel Parrish Kidder (1815-1892) e James Cooley Fletcher (1823-1901) percorreram extensamente o território brasileiro fazendo anotações de viagem para o livro *O Brasil e os Brasileiros*, que teve sua primeira edição em 1857, no estado de Filadélfia/EUA.

[74] A primeira publicação voltada para o público feminino foi O Espelho Diamantino, em 1827, no Rio de Janeiro, na sequencia o Correio das Modas, na mesma cidade, em 1839 começou a circular. Na segunda metade do século XIX, a imprensa, mais desenvolvida e com outras publicações dedicadas às mulheres, estreitou seus laços com grandes escritores, como Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis. (LIMA, 2007, p. 222)

sustentar vendendo doces, água fresca e outros quitutes em meio à cidade movimentada, nesta função que ele chamou de *quitandeira*, mas são as "negras mais bem educadas e inteligentes" que revelam informações importantes para esta pesquisa. Segundo o pintor, várias negras alforriadas conseguiam trabalho nas lojas das modistas ou das costureiras francesas,

> Observa-se também que na classe das negras livres, as mais bem educadas e inteligentes procuram logo entrar como operárias por ano ou por dia numa loja de modista ou de costureira francesa, título esse que lhes permite conseguir trabalho por conta própria nas casas brasileiras, pois com seu talento conseguem imitar muito bem as maneiras francesas, trajando-se com rebuscamento e decência. (DEBRET, 1940, p. 216)

Ilustração 21- Prancha 32. *Negras livres vivendo de seu trabalho*. Observa-se no canto superior esquerdo a palavra "modas", indicando que a negra bem vestida e penteada estava entrando provavelmente no estabelecimento de uma modista. Interessante notar que a negra com o xale amarelo da moda, calça apenas chinelos, marco da posição social das negras no período. Fonte: <http://www.vestiprovas.com.br/questao.php?id=12354>

O que se destaca nesta passagem, além é claro, da difusão dos modos e modas francesas e da nova ocupação social de uma minoria de negras na sociedade, é a difusão das apuradas técnicas de confecção de roupas que as modistas e costureiras vindas da França, ao contratarem locais para muitas das tarefas propiciavam. Não somente as modistas chegaram

ao país, segundo Menezes (2007)[75], floristas, alfaiates, chapeleiros, cabeleireiros, parteiras, livreiros, professores e uma série de outros profissionais desembarcaram nos portos cariocas. Desta forma, no Brasil deste período e dos anos seguintes, nota-se um apuramento local das técnicas de penteados, confecção de roupas e etc.

Não só os franceses influenciaram os modos de vida no Brasil, a influência inglesa também se fez presente. Desde o século XVIII, com os tratados de subordinação de Portugal à Inglaterra e posteriormente com o Bloqueio Continental[76] imposto por Napoleão Bonaparte, as relações entre ingleses, portugueses e posteriormente brasileiros se tornaram estreitas, os produtos ingleses possuíam tarifações muito baixas para entrar no Brasil e com o Bloqueio Continental a Inglaterra via do outro lado do Atlântico um grande mercado a ser explorado. (SCHAPOCHNICK, 2000, p. 2)

Em 1811, havia no Rio de Janeiro, 75 estabelecimentos comerciais ingleses e 207 estabelecimentos portugueses, em meados de 1820, vários atacadistas ingleses, abriram armazéns na Rua da Direita, na Rua da Alfândega e na Rua dos Pescadores, assim como alfaiates, sapateiros e ferreiros estabeleceram seus negócios na cidade. (Ibidem)

Gilberto Freyre, em seu estudo "Ingleses no Brasil" (1948), rastreou inúmeros objetos que passaram a ser comercializados por estes estrangeiros, como carruagens, louças, relógios, chapéus, roupas e tecidos. O autor comenta dos hábitos importados, como o "[...] do terno branco, do chá, do pão de trigo, da cerveja, do whisky, do beef [...] pela figura ou maneira do gentleman, pelo passeio a cavalo, pelo falar baixo e rir sem ruído [...]" (FREYRE, 1949, p. 52)

Certamente, os portugueses vindos em grande número neste processo, também abriram seus estabelecimentos no Rio de Janeiro e contribuíram para a difusão das técnicas da alfaiataria europeia na cidade. Na primeira publicação do Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert), do ano de 1844[77], doze alfaiates aparecem anunciados, entre eles a maioria com sobrenomes que podem ser de origem portuguesa, como Braga, d'Almeida, Castro, Barros, Machado e Pereira, contra apenas três sobrenomes oriundos de outros países da Europa, são eles, Elliot, Valais e Vierling. Em 1847,

---

[75]Fonte: <*http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/a-francesa-dos-pes-a-cabeca*>

[76]Em 21 de novembro de 1806, do decreto de Berlim, o Bloqueio Continental, impediu o acesso a portos dos países então submetidos ao domínio do Primeiro Império Francês (1804-1814) a navios do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. O principal objetivo era enfraquecer a economia inglesa.

[77] Página 240. Arquivo Biblioteca Nacional. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394b&pesq=alfaiate&pasta=ano%20184>

neste mesmo almanaque, são anunciados 60 alfaiates, tendo novamente a maioria sobrenomes portugueses[78], o que indica também o acelerado crescimento do comércio.

Para seguir as modas vigentes de um período, há de se dominar também as técnicas que envolvem a confecção das roupas, como a modelagem, as bordaduras e a costura. Segundo Silva (1989, p. 182), a nobreza portuguesa, assim como as outras cortes da Europa seguiam as modas francesas do século XVIII, e posteriormente, no início do século XIX passaram a seguir as modas inglesas, dominantes no guarda-roupa masculino na época. Desta forma, percebe-se que estes portugueses vindos ao Brasil com a corte, além do saber-fazer lusitano, traziam também as influências francesas e inglesas nos seus ofícios de sapateiros, alfaiates e costureiras, ainda que com algumas diferenças.

> Mas, de alguma forma genérica e caricatural, poderemos dizer que, nestes domínios, em Portugal, nem D. João V assumiu a pose de Luís XIV, nem nunca D. Maria I se penteou como Maria Antonieta, com a correspondente "lacuna" de não ter surgido por cá nenhum engenho tão inovador como Rose Bertin. Os elementos fundamentais da moda vigente haviam sido assimilados, sim, mas administrados à nossa escala e com alguma parcimônia. (SILVA, 1989, p. 282)

Neste trecho do autor português, sobre a moda da corte de seu país, nota-se que por lá, não havia a tradição destes "grandes criadores" da moda, como Rose Bertin[79], a responsável pelo criativo guarda-roupa de Maria Antonieta. A habilidade dos alfaiates ingleses, considerados superiores no corte e no ajuste dos vestuários em lã, um material tradicional de seu país[80], também se destaca se comparado a Portugal. Desta forma é importante ressaltar, a imigração de ingleses e franceses para o Rio de Janeiro após a chegada da família real em solo tupiniquim, onde difundiram as peculiaridades de seus ofícios[81].

---

[78] Entre estes nomes, certamente havia brasileiros, no entanto, a descrição dos estabelecimentos não indica a naturalidade dos donos, como ocorre com alguns anúncios de modistas e cabeleireiros franceses. Sobre os estabelecimentos franceses no RJ neste período, ver mais em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/a-francesa-dos-pes-a-cabeca>

[79] Rose Bertin é famosa, por ser considerada uma das primeiras "estilistas" do mundo, vestiu mulheres das principais cortes europeias de seu tempo. Carlota Joaquina, rainha de Portugal, teve seu enxoval do casamento com D. João VI confeccionado por Rose Bertin, sobre isso ver mais em <http://exposicaomulheresreais.com.br/modulo-i-mulheres-da-realeza/teatro-da-realeza/carlota-joaquina/> .

[80] HOLLANDER (2003, p. 116).

[81] É importante destacar que na França, desde o reinado de Luis XIV, o comércio de artigos de luxo, como roupas, calçados, perfumes e tecidos recebeu grande atenção e apoio do governo, sendo o carros chefe da economia do país até os dias de hoje. Na Inglaterra desde a Revolução Industrial, o setor têxtil, um dos principais frontes da economia no país, também se desenvolveu expressivamente, diferentemente de Portugal que não possui tradição nestes nichos econômicos. Sobre o caso da França ver mais em: DEJEAN, Joan. **A essência do estilo**. Sobre uma comparação entre a indústria têxtil portuguesa e a inglesa ver mais em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223461492C0iAO0zy6Go44ST2.pdf>

Assim como as negras libertas aprendiam a arte da costura com as modistas francesas, muitos foram os anúncios de venda ou aluguel de escravos negros alfaiates presentes nos jornais, que puderam ser mapeados durante esta pesquisa[82], esses profissionais que migravam de um estabelecimento para outro, provavelmente levavam consigo, o que aprendiam nas manufaturas de seus antigos donos. Vejamos os anúncios a seguir,

> Vende-se um preto da nação Caçangue, perfeito official de alfaiate, sem vícios, nem moléstias. Declara-se que só se vende para fora da cidade e à vista se dirá o motivo, na Rua da Quitanda nº 67 B.[83]
>
> Vende-se na praia do Peixe número 15, um pardo de 18 a 20 annos, perfeito oficial de alfaiate, de elegante figura.[84]

Neste outro anúncio, nota-se através da descrição do negro fugido, sua educação e seu bom vestuário,

> Fugio, no dia 06 do corrente mez, da casa nº 118 da rua do Sabão, hum crioulo com os signaes seguintes: por nome Ignacio, idade 22 annos, baixo, magro, pés algum tanto tortos, muito bem falante, sabe ler, escrever e contar, e he oficial alfaiate [...] levou vestido uma jaqueta de pano verde fino, com gola de veludo, calças de touquim preto, chapeo preto e relógio à cinta [...] [85]

Esta notícia remete à descrição de Debret sobre as negras libertas que trabalhavam nos estabelecimentos das modistas e costureiras francesas, onde aprendiam seus modos e maneiras de vestir.

Acredita-se que com estes elementos ingleses, franceses e portugueses coexistindo na mesma cidade, onde o trânsito de artífices era significativo, principalmente por causa do sistema de venda e de aluguel de escravos, como se pôde observar nos jornais do período, presume-se que as técnicas eram circulantes, o que resulta em uma diversificação e aprimoramento das mesmas, criando um ambiente favorável, para que em 1841, a maioria dos objetos de luxo (insígnias reais), utilizados por D. Pedro II em sua coroação, fossem manufaturados por profissionais locais.

---

[82] A pesquisa foi realizada através dos arquivos da Biblioteca Nacional, em jornais de 1840 a 1850. Todos os jornais aqui citados estão disponíveis em *http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx*
[83] Fonte: Diário do Rio de Janeiro, 08/03/1840.
[84] Fonte: Diário do Rio de Janeiro, p.13/08/1841.
[85] Fonte: O Despertador. p, 4. Rio de Janeiro, 10/01/1840.

4.3 O FARDÃO DO CASAMENTO EM DETALHES[86]

Além da exímia alfaiataria empregada na confecção do fardão do casamento, utilizado por D. Pedro II em 1843, como se pôde observar nas fotografias de seu processo de restauração, os bordados se destacam pela perfeição da técnica. A estrutura do fardão, conta com o tecido externo, a lã pisoada de excelente qualidade que resistiu ao tempo, mantendo-se em boas condições de estrutura (fibras) e coloração; um preenchimento de algodão macio na parte das costas pelo que se pôde detectar, para dar forma e porte à roupa; uma tela para também dar sustentação e por último o forro de gorgorão de seda, além do trabalho de recortes (previamente esquematizado pela modelagem) e do cuidadoso acabamento das costuras.

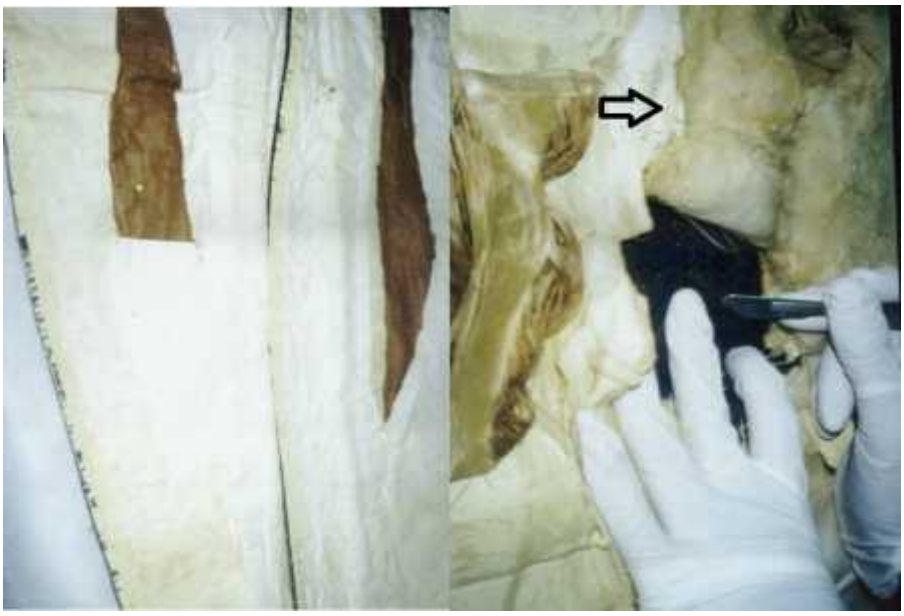

Ilustração 22 – À esquerda, tela de sustentação (material não identificado na cauda). À direita indicado pela seta, preenchimento de algodão. Fonte: http://jussaracestari.blogspot.com.br/2009/03/processo-de-restauracao-textil-acervo.html

O rico bordado em fios de ouro, feito nas costas e na parte da frente do fardão, nas mangas, punhos e gola, destaca-se enquanto elemento decorativo, junto aos botões encapados e também bordados à frente da casaca. Estes botões não possuíam efeito prático (por serem

[86] Havia o intuito de se incluir fotografias da veste da coroação neste trabalho, no entanto, devido ao seu estado frágil de conservação, não foi autorizado pelo MMP este registro. No entanto, as fotografias do fardão da maioridade podem servir como referência para a veste, pois o bordado foi feito da mesma maneira.

minuciosamente bordados), na parte interna da roupa, eram os colchetes enfileirados que cumpriam a função de fechamento.

Ilustração 23- A seta indica os colchetes internos utilizados para fechamento da casaca. Fonte: <http://jussaracestari.blogspot.com.br/2009/03/processo-de-restauracao-textil-acervo.html>

Ilustração 24 – Fardão do casamento. MMP. Foto: Roberto Fulgêncio.

Ilustração 25-Botões forrados e bordados com a heráldica do império. O bordado dos punhos representa folhas e frutos de carvalho. MMP. Foto:Foto: Roberto Fulgêncio.

Os bordados são compostos por dois tipos de fios de ouro, um é inteiriço e mais fino e o outro é formado por uma base de fios (provavelmente fios de seda), onde é enrolado em sua volta o fio esbatido (achatado) de ouro, chamado de canetilho. Este fio esbatido que dá voltas em torno de uma base, proporciona um efeito mais “cheio” e chamativo ao trabalho. Devido à espessura e trama fechada da lã, é difícil imaginar como estas agulhas penetravam o tecido com este fio de bordado “enrolado”, certamente os artífices contavam com uma agulha forte e mais larga para dar passagem ao fio mais grosso.

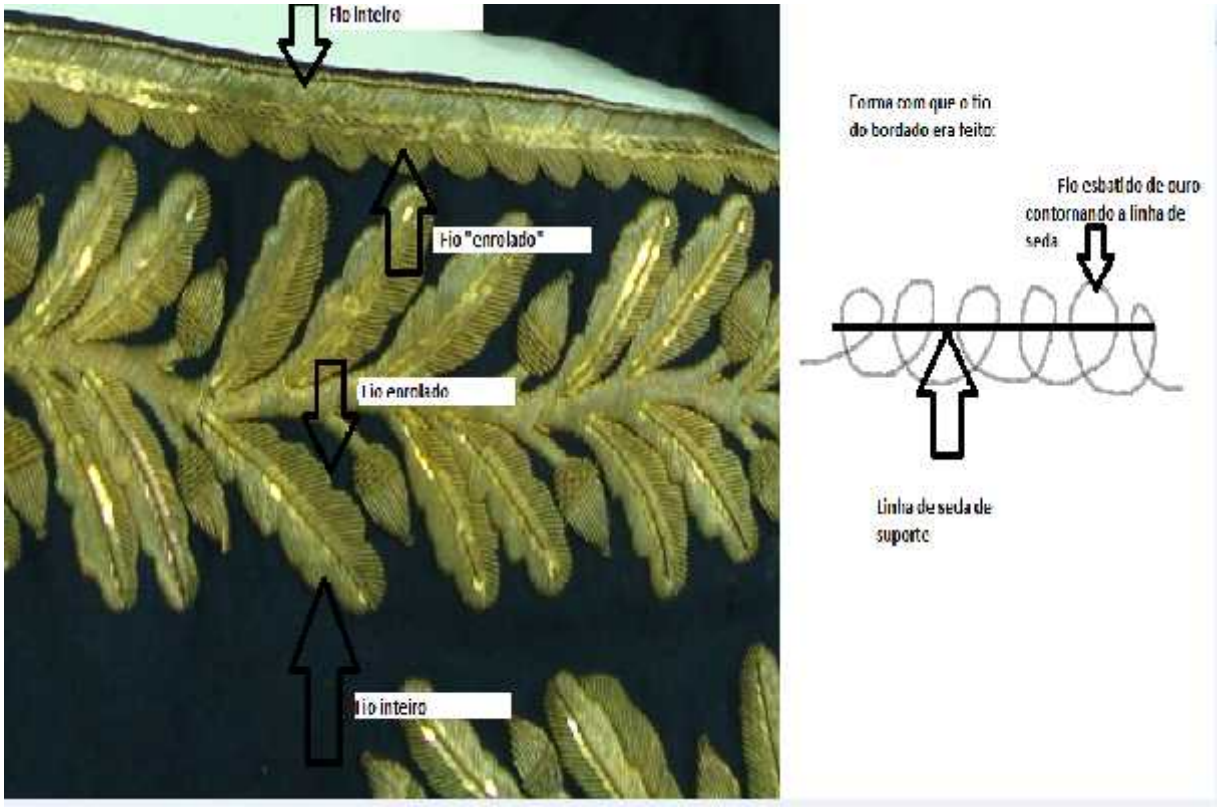

Ilustração 26- Material utilizado para o bordado. Fonte: MMP (fotografia retirada durante a pesquisa)

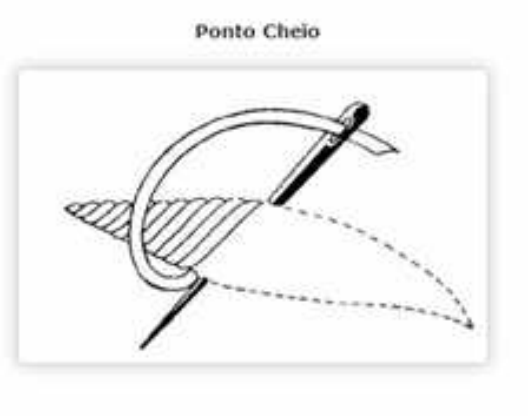

Ilustração 27- Técnica utilizada para bordar. Fonte:<http://caminho-das-linhas.arteblog.com.br/299859/Pontos-de-Bordado-N-62-Ponto-Folha/>

Na fotografia abaixo, pode-se notar que cada folha do bordado, possuía um material para dar sustentação ao seu desenho, algo extremamente trabalhoso, pois anteriormente esta forma era recortada e depois aplicada com o bordado, para avolumá-lo, enriquecê-lo e possivelmente guiar o trabalho. Não foi utilizada a técnica da aplicação do bordado, em que o trabalho é realizado em separado da roupa, o que facilita a tarefa. Neste caso, o bordado foi realizado na própria peça, em algumas fotografias do processo de restauro, pode-se notar o seu avesso (que é coberto pela seda de forração interna).

Ilustração 28- A seta dica na parte do bordado desfeito o material que era utilizado para sua estruturação. Este material não pôde ser identificado, mas assemelha-se a uma espécie de couro mais fino. Fonte: MMP. (fotografia retirada durante a pesquisa)

Ilustração 29 - O círculo indica o avesso do bordado. <Fonte:http://jussaracestari.blogspot.com.br/2009/03/processo-de-restauracao-textil-acervo.html>

Entre os materiais do bordado, encontram-se também, paetês circulares de ouro e algumas miçangas pequenas, do mesmo material.

Em busca por outros fardamentos do século XIX de outros países, em sites de museus e em referências bibliográficas,que se assemelhassem ao fardão de D. Pedro II, o que foi considerado mais próximo, é o uniforme da imagem abaixo, que pertenceu a um dos mais célebres marechais de Napoleão, Jean Lannes (1769-1809), confeccionado em veludo azul, com botões também bordados. Nota-se que assim como o fardão de D. Pedro II possui folhas

e frutos de carvalho, o fardão francês também possui, inclusive a forma com que o trabalho é realizado, é muito semelhante.

Ilustração 30-Farda de gala do Marechal de Napoleão Jean Lannes. Fonte: "Napoleão". Museu de Arte Brasileira, 2006, p. 185.

Através destes detalhes minuciosos, por vezes criticados por pesquisadores de outras áreas, como discutido por Taylor (2002) e exposto neste texto anteriormente no primeiro capítulo, percebe-se um saber-fazer no Brasil do século XIX, com menos de 50 anos de modernização, avançado e requintado. Não foi possível até o momento, identificar a procedência do material empregado no bordado, mas a habilidade com o manuseio correto de materiais, já indica uma tradição de ofício no Rio de Janeiro deste período. A comparação com o uniforme de gala francês, semelhante não somente no modelo, mas também no próprio

desenho e forma de bordado, aproxima as oficinas locais às melhores oficinas da França do século XIX, consideradas como referência de excelência em todo o mundo Ocidental.

Essas análises materiais realizadas, contribuem para uma nova perspectiva historiográfica, pois diante dos altos números de importação de tecidos, da entrada de roupas prontas no país vindas da Europa[87], inclusive roupas de alta-costura que vinham das *maisons* francesas, como a Maison de Charles Worth[88], e diante dos anúncios de famosas modistas e cabeleireiros franceses nos almanaques e jornais do período[89], podemos perceber que se por um lado o Brasil era dependente das matérias-primas importadas, por outro possuía autonomia e técnica de manufatura. O cenário urbano multicultural e multirracial, comentado anteriormente, pode ser considerado como um importante fator da desenvolvida produção local de roupas finas, para atender a demanda, de uma ínfima parcela da população.

4.4 OS ARTÍFICES DA CASA REAL

Inicialmente, em busca dos autores da confecção das roupas do imperador analisadas, procurou-se por informações na ficha técnica presente no acervo do MMP, no entanto nada relacionado à confecção foi encontrado e não havia nenhuma etiqueta de procedência presente nos indumentos. Esta fase da pesquisa tornou-se um trabalho que exigiu muita dedicação, pois nas referências mais acessíveis, como nos jornais da época, nada foi falado sobre a confecção das roupas. Imaginava-se que nas minuciosas descrições da cerimônia da coroação de D. Pedro II, realizadas nos jornais de julho do ano mencionado, como por exemplo, no Jornal do Commércio[90] do Rio de Janeiro que trouxe uma página inteira dedicada ao evento, algum indício seria encontrado. No entanto, foram nos documentos do Arquivo Histórico Nacional, anteriormente mencionados nesse texto, que as informações mais promissoras foram mapeadas.

---

[87] 72,55% dos produtos que a Inglaterra exportava para o Brasil eram tecidos, entre algodão, lã, linho e seda. Apenas 1,47% dos produtos eram roupas prontas, o que indica que no Brasil no período, este comércio ainda não se mostrava popular. A entrada de artigos franceses, em maioria, vinha pelos comerciantes ingleses, que atentos ao gosto local passaram a comercializar os artigos para atender a demanda local, no entanto, não foi possível localizar percentuais com os artigos franceses. Estes números são referentes a 1850-1854. (MONTELEONE, 2013, p.43)

[88] No Museu Casa da Hera em Vassouras, por exemplo, há uma coleção de vestidos de Charles Worth, importados para o uso das mulheres da família Teixeira Leite, uma das mais importantes negociantes de café do século XIX.

[89] Ver mais em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/a-francesa-dos-pes-a-cabeca>

[90] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, terça-feira, 20/07/1841. O original foi consultado na Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis.

Focou-se nos decretos da Casa Real e da Mordomia-mor, pois através deles, D. Pedro II, autorizava Paulo Barbosa da Silva, a realizar pagamentos de uma série de artigos e serviços dos quais utilizava. Como as roupas estudadas são datadas entre 1840 a 1843, foram nestes anos que se concentrou a pesquisa. Item por item foi analisado, na busca por nomes de alfaiates, costureiras, bordadeiras e vendedores de tecidos ou pagamentos que indicassem uma importação de matérias-primas.

É preciso esclarecer que até o momento, nenhuma ordem de pagamento referente especificadamente ao fardão da maioridade, à veste da coroação ou ao fardão do casamento foi encontrada, no entanto, muitos são os indícios que apontam para uma confecção local, com uma grande possibilidade de acerto na autoria da manufatura das roupas.

Segundo Francisco Marques dos Santos[91] (1889-1975), ex-diretor do Museu Imperial de Petrópolis, vários objetos utilizados por D. Pedro II, como suas insígnias reais, foram fabricadas por oficinas do Rio de janeiro. O anel e o Globo Imperial, utilizados pelo imperador durante a cerimônia, foram obras executadas pelo ourives da casa real Carlos Marin, que possuía seu estabelecimento comercial na Rua do Ouvidor, nº 139[92].

As luvas cândidas, em seda com armas do império bordadas em ouro que compunham o traje da coroação, foram obras de João Carlos Palhares, sirgueiro da Casa Imperial, estabelecido na Rua do Ouvidor[93], nº25[94].

A mão da justiça foi modelada por Marc Ferrez[95]e executada por Antônio de Azevedo. Foi encontrado um ourives de nome Antônio Joaquim de Azevedo no almanaque consultado[96], com endereço na Rua dos Ourives, nº139, no entanto não há a informação em seu anúncio que geralmente acompanha os fornecedores do imperador, como “ourives da Casa Imperial”.

---

[91] SANTOS, F. M. **Três estudos**. Sem data de publicação. Petrópolis: Museu Imperial. p. 63-65.
[92] Fonte:Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844, p.305). Disponível na Biblioteca Nacional.
[93]Sirgueiro era o profissional que trabalhava com obras de fios de seda e lã. Fonte: <http://pt.wiktionary.org/wiki/sirgueiro>
[94]Fonte:Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844, p.310). Disponível na Biblioteca Nacional.
[95] Marc Ferrez (França 1788- Brasil 1850), veio ao Brasil com a Missão Artística Francesa de 1816, era escultor, gravador e professor.
[96]Fonte:Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844, p.305). Disponível na Biblioteca Nacional.

Os sapatos da coroação foram fabricados pelo Sr. Domingos e bordados por João Carlos Palhares. Francisco Marques dos Santos não menciona o nome completo do sapateiro, mas foi encontrado um Domingo Innocencio Ribeiro, na Rua do Carmo, nº 69[97].

O manto de veludo verde, forrado com lhama dourada e semeado com bordados de esferas, estrelas e dragões é uma obra atribuída à Dona Rosa Alexandrina de Lima, que cobrou pelo trabalho e pelos aviamentos, 3:000$000 (três contos de réis), segundo Marques. De fato, foi encontrada uma ordem de pagamento à bordadeira no AHN, com as mesmas informações, confirmando este dado.

Outro manto utilizado por D. Pedro II durante as cerimônias, nomeado como "manto da imperial Ordem do Cruzeiro", confeccionado por Ignácio Joaquim dos Santos, custou aos cofres reais, incluindo aviamentos e feitio, 1:230$000, segundo documentos do AHN. Marques menciona este manto como utilizado para ir à Igreja, mas não cita o valor da obra, apenas o artífice[98].

Acredita-se que a bordadeira Alexandrina, foi a responsável pelo trabalho nos fardões de D. Pedro II presentes no MMP, pois as ordens de pagamento transcritas abaixo foram encontradas no período de 1840-1843:

"À bordadeira Rosa Alexandrina de Lima, por bordar uma gola, cachões e apanhadas que bordou para uma farda de S. M. I[99] .....80//000"

"À Rosa Alexandrina de Lima por bordar duas golas e canhões.....156//000"

"À bordadeira Rosa Alexandrina de Lima por bordado de uma farda rica para S. M. I. .....500$000"[100]

Ao contrário dos dias de hoje, em que a maioria das profissionais que trabalham com o bordado é de mulheres, neste período, eram os homens, os "bordadores" que representavam maior número. No Almanak Laemmert de 1844, dos nove anunciantes, apenas duas eram mulheres. Entre elas, D. Alexandrina de Lima, estabelecida na Praça da Constituição, nº45 e

---

[97] Fonte: Almanak Laemmert, 1844, p. 254. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1844/00000200.html>

[98] Não foi possível saber em qual momento da cerimônia da coroação e da sagração o manto confeccionado por Alexandrina foi utilizado. Sabe-se através de fichas catalográficas do Museu Imperial (MI), que posteriormente a 1841, o manto passou a ser utilizado duas vezes por ano durante as aberturas de Assembleia. Atualmente, ele pode ser visto no MI em exposição.

[99] A sigla S. M. I. refere-se a Sua Majestade Imperial (D. Pedro II)

[100] Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ¢0. Decretos de 1842.

D. Anna Justina do Espírito Santo, Rua d'Ajuda, nº47. O responsável pelo manto imperial da Ordem do Cruzeiro, Ignácio Joaquim dos Santos, também anuncia com o endereço, Rua do Hospício, nº52.

De acordo com os valores transcritos acima, percebe-se que a diferença entre uma rica farda e uma farda com bordados apenas na gola, nos punhos (canhões) e apanhadas[101] é considerável e que talvez o fardão do casamento e da maioridade podem ter girado em torno deste valor, de 500$000.

Durante as pesquisas no AHN, o nome do alfaiate Claudino Joaquim de Castro, foi encontrado recorrentemente nas ordens de pagamento de D. Pedro II, em que constavam feitios tanto para o imperador, como para oficiais do Paço Imperial e oficiais da Guarda de Arqueiros, ou seja, Claudino possuía experiência com uniformes e fardamentos. No entanto, não foi encontrada nenhuma ordem de pagamento que comprovasse que Claudino foi o responsável pelos fardões do imperador, nas descrições de pagamento não são mencionadas quais peças de roupa o alfaiate fazia (por exemplo, casacas, camisas ou sobrecasacas).

Claudino é descrito no almanaque consultado como Alfaiate da Casa Imperial, com estabelecimento comercial na Rua da Quitanda, nº 25. Esta informação é importante, pois existem ordens de pagamento referentes ao mês de junho e julho de 1841, época da coroação de D. Pedro II, destinadas ao "alfaiate de S. M. I.", mas sem nomeação, sendo este provavelmente, o Sr. Claudino.

Na ordem transcrita abaixo, estão contidos pagamentos referentes à obra realizadas para a sagração de D. Pedro II:

"Ao alfaiate da Casa por Maio e Junho do corrente anno.... 253$440

Ao mesmo pelas obras feitas para a Sagração de S. M. I. .... 528$400"[102]

O que reforça a ideia de que Claudino foi o alfaiate responsável pela confecção das roupas do imperador e principalmente, o responsável pela veste da coroação é que

[101]Não foi possível saber ao que se refere este termo.
[102] Fonte: Arquivo Histórico Nacional. Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ¢0. Decreto de setembro de 1841.

confrontado a estes dados do AHN, Francisco Marques dos Santos[103] (19--, p. 65), em publicação citada neste texto, atribui a veste, como “obra do Sr. Claudino”.

Desta forma, concluiu-se com as pesquisas que possivelmente estes trajes de gala presentes no MMP, foram confeccionados no Brasil e que de acordo com os sobrenomes, não se tratavam de profissionais ingleses ou franceses, mas de profissionais locais. Infelizmente, nenhuma informação biográfica, como a naturalidade, por exemplo, puderam ser encontradas de Alexandrina e de Claudino, serão necessárias novas pesquisas sobre o assunto[104].

[103] O ex-diretor do MI, teve acesso aos documentos da Casa Real e Imperial/Mordomia Mor que na época em que ele era diretor pertenciam ao MI e que posteriormente foram enviadas ao AHN. Esta informação foi recolhida no MI, durante pesquisas empíricas.

[104] Neste intuito, os arquivos do IHGB e do AHN foram consultados, assim como jornais do período, mas nada pôde ser encontrado.

5.CONSIDERAÇÕES FINAIS

As roupas de D. Pedro II presentes no acervo do MMP presenciaram a iniciação do jovem imperador não só em sua em vida política, mas também em momentos marcantes de sua vida pessoal, como a declaração de sua maioridade, a grande cerimônia de sua coroação e seu casamento, quando conheceu a mulher que não escolheu para se casar e se decepcionou ao vê-la pela primeira vez, ficando eternizada a frase "Enganaram-me, Dadama!" ao se jogar nos ombros de sua aia d. Mariana e de seu fiel mordomo, Paulo Barbosa da Silva.

Para o jovem D. Pedro II o peso de um império, pesava tanto quanto seus fardões de gala, em seu 15º aniversário, assistiu a uma missa em comemoração a data, vestido de um uniforme que pesava oito libras, aproximadamente 3, 6 quilos, "afora as ordens, a espada e a banda. Safa!". O aborrecimento com os grandes eventos, também foi manifestado em 1841 no primeiro aniversário de sua maioridade, reclamando em seus diários "quanto me custa um cortejo, como mói"[105]. De sua maioridade ao seu casamento, segundo um de seus biógrafos, José Murilo de Carvalho, as transformações na vida do jovem foram muitas e neste processo, seu casamento aos dezoito anos de idade, apesar da frustração inicial, veio a colaborar com o amadurecimento de D. Pedro II, que de um menino tímido e pouco falante, tornou-se mais confiante diante dos diplomatas e mais expansivo nas tarefas da vida política. (CARVALHO, 2008, p.52)

Ao vestirmos uma roupa, não cobrimos apenas o corpo, aprendemos posturas, movimentos, neste elo essencial entre sujeito e objeto não só a roupa "acontece", mas nós, enquanto sujeitos portadores de identidades aprendemos a nos portar diante do mundo, através de nossa intermediária da vida, a roupa.

> Podemos mesmo sugerir [...] que esses instrumentos "usam" os seres humanos, que brinquedos "brincam" com as crianças, e que armas nos estimulam à luta. [...] Ao aprendermos a usar esses instrumentos nós estamos secretamente aprendendo a nos usar; enquanto controles, esses instrumentos mediam essa relação, eles objetificam nossas habilidades" (Wagner,1981, p. 76-77 apud GONÇALVES,2005, p. 29).

D. Pedro II através de seus pesados uniformes se apresentava para o mundo, um mundo que caberia a ele governar e é verdade, nunca preferiu utilizar seus ricos fardões. O fato é que suas roupas foram preservadas em seus armários, mesmo depois de não mais usá-las, assim como muitos de seus objetos semióforos do homem semióforo que nasceu para ser.

---

[105] Estes trechos do diário de D. Pedro II foram retirados de CARVALHO, José Murilo. **D. Pedro II. Ser ou não ser.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 42 e p. 51.

No Museu Mariano Procópio parte do universo, do corpo, dos dias e das impressões de D. Pedro II estão materializadas em suas roupas, que através dos olhos de Alfredo Ferreira Lage fez ressoar no tempo a memória do imperador. A riqueza do objeto histórico encontra-se também no fato de que a morte de seus usuários, não significa sua morte, pois enquanto relíquias ou objetos valiosos de antiguidade despertam outras paixões no colecionador que "ama o seu objeto em função de sua ordem, de uma série de singulares que conversam entre si através de suas vozes em uma relação mútua de objeto e pessoa." (BAUDRILLARD, 1993, p. 96-97)

As marcas humanas presentes nos fardões do imperador, não se restringem a ele como usuário, neles, podemos observar as mãos dos alfaiates e bordadeiras do Rio de Janeiro oitocentista que agora aparecem neste trabalho como exímios artífices, das misteriosas costuras mecânicas, que em âmbito historiográfico mundial não eram consideradas aplicadas no período, e marcas dos salões do MMP que durante mais de 70 anos os expuseram ao olhar público.

Mas a história destas roupas, não para por aí, engendra uma série de debates patrimoniais relacionados às práticas curatoriais dos museus brasileiros refletidos no estado físico de suas fibras, que viu nos esforços das equipes de restauração e do MMP, a preocupação em mantê-las para as gerações futuras.

Em apenas três roupas, pudemos pensar sobre mais de 170 anos de história, a cultura material enquanto abordagem analítica possui esta peculiaridade de lançar o pesquisador em campos impensados e pouco trabalhados, que ultrapassam o que está escrito nas fontes textuais e exigem o levantamento de diversificados meios, sejam materiais, documentais ou iconográficos.

Há uma generosidade no objeto histórico, que é capaz de imprimir em si as digitais de muitos e consegue acumular sobre sua superfície densas camadas de tempo e ao pesquisador, cabe "resgatar a Bela Adormecida de seu sono programático"[106].

[106] Refiro-me a expressão de MENESES, Ulpiano T. **Memória e cultura material. Documentos pessoais no espaço público.** Estudos históricos: 1998. p. 95.

6.REFERÊNCIAS

ALDÉ, Lorenzo. **Patrimônio inegociável.** In_____Revista de História.com.br. 13/09/2007. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/patrimonio-inegociavel>. Acesso em: 10/07/2013.

ANDRADE, Rita Morais. **A biografia cultural de um vestido.** Anais do 4° Colóquio de Moda. Feevale Novo Hamburgo: 2008a. Disponível em: <http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/47460.pdf>. Acesso em: 05/08/13

ANDRADE, Rita Morais. **Boué Soeurs RG 7091-A biografia cultural de um vestido.** 2008. Tese (Doutorado em História) PUC-SP, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp062400.pdf>

ANDRADE, Rita Morais; PAULA, Teresa C. T. de**. Estudar e pesquisar roupas e tecidos no Brasil. In ___**II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual. 2009. Goiânia. Disponível em: http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2009/artigos%20gt3/Rita%20Andrade_e_Tereza%20Cristina.pdf

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo:Perspectiva, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **A moral dos objetos. Função-signo e lógica de classe.** In_____ MOLES. Abraham M. et. al. **Semiologia dos objetos.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972. P.42-87

BONADIO, Maria Claudia. **A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil.** Iara. Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo. V.3. N°3 dez. 2010. Dossiê. Disponível em: <http://www.iararevista.sp.senac.br/arquivos/noticias/arquivos/141/anexos/pdf003.pdf>

CARVALHO, Cláuberson Correa. Análise das marcas da interdiscursividade na documentação museológica sobre indumentária. **Littera online 2011**. Jan-Jul. Número 3,p. 58-78. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/452/275>

CARVALHO, José Murilo. **Dom Pedro II. Ser ou não ser.** 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHALHOUB, Sidney. **População e sociedade**. In___CARVALHO, José M. [Org] A construção nacional. 1830-1889. V. 2. São Paulo: Objetiva, 2012.

COSTA, Carina Martins. **Uma arca das tradições: educar e comemorar no Museu Mariano Procópio.** Tese (Doutorado em História, Política e Bens culturais) Fundacão Getúlio Vargas. 2011. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8991/tese%20cpdoc2.pdf?sequence=3>

COOPER, Grace. **The invention of the sewing machine.** Washington: Museum of History and Tecnology, 2013. Disponível em: <http://www.pdfbooksworld.com/pdf/The-Invention-of-the-Sewing-Machine.pdf.>

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social. Classe, gênero e identidade das roupas**. 2 Ed. São Paulo: Senac, 2009

DEBRET, Jean B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.**São Paulo: Martins, 1940.

EASTOP, Dinah. **A conservação de têxteis como uma prática de preservação, investigação e apresentação.** In____ Tecidos e sua conservação no Brasil: Museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006.

FREYRE, Gilberto**. Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

GHIZONE; TEIXEIRA**. Conservação Preventiva de acervos** . v.1. Coleção Estudos Museológicos. Florianópolis: FCC, 2002.

GONÇALVES, José R. S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.** Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2005.

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

MARQUESE, Rafael; TOMICH, Dale. **O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no Século XIX**. In_____Grinberg e Salles (org)-O Brasil Imperial. Volume II – 1831 – 1870. 2 ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2011.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público.** Revista estudos históricos, SP,v. 11, n° 21, 1998.<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2067>.

MENEZES, Lená. M. **Francesas no Rio de Janeiro: modernização e trabalho segundo o Almanak Laemmert (1844-1861).** Disponível em<http://www.labimi.uerj.br/artigos/1306519921.pdf>

MOLES. Abraham M. et. al. **Semiologia dos objetos.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

MONTELEONE, Joana. **A história das máquinas de costura: um anúncio brasileiro vende uma máquina de costura americana.** In____IV Conferência Internacional de História Econômica da USP, 2012. Disponível em: <http://cihe.fflch.usp.br/sites/cihe.fflch.usp.br/files/Joana%20Monteleone_0.pdf>

MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas.** Tese (Doutorado em História) defendida em 2013 na Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-11042014-112626/pt-br.php>

NOVAIS, Fernando; SOUZA, Laura de Mello. [org] **História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional.** V. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES, Claudia. **A Restauração do Traje da Coroação do Imperador D. Pedro II: Uma Intervenção com Adesivo Beva 371**, 1998, disponível em: <http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/Anais%20do%20IX%20Congresso.pdf.>

O MUSEU MARIANO PROCÓPIO. CATÀLOGO BANCO SAFRA, São Paulo, 2006.

PAULA, Teresa Cristina Toledo**. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p.

253-298. jul.- dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a08v14n2.pdf>

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. In: Enci- clopédia Einaud. I. Memória - História. 1984.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RAMIREZ, Ezekiel S. **As relações entre a Áustria e o Brasil. 1815-1889**. Tradução: Américo J. Lacombe. São Paulo: Companhia Editorial nacional, 1968.

REZENDE, Rogério. **Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, MG.** 2008. 362 f.Dissertação de mestrado em História, pela UFJF. 2008.

SANTOS, Francisco. M. dos. **Três estudos**. Sem data de publicação. Petrópolis: Museu Imperial. p. 63-65.

SCHAPOCHNIK, N. **Uma biblioteca desaparecida: The Rio de Janeiro British Subscription Library.** In___ VII Congresso da ABRALIC (Terras & Gentes), 2000, Salvador. Anais do VII Congresso da ABRALIC (Terras & Gentes). Salvador : Ed. UFBA, 2000. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/bibliotecadesaparecida.pdf>

SCHWARCZ, Lilia. **As Barbas do Imperador**. 2 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SILVA, Alberto J. **Modelos e modas-traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII.** In___Revista da Faculdade de Letras. Anexo V. Espiritualidade e corte em Portugal. Porto, 1993.

SILVA, Áurea. SILVA, Laura. **Acondicionamento e armazenamento de trajes no Centro de Referência Têxtil/Vestuário da Escola de Belas Artes – UFRJ**. In 10 COLÒQUIO INTERNACIONAL DE MODA. 2008. Disponível em <http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/4-Coloquio-de-Moda_2008/42163.pdf>

SILVEIRA, Luciana. **Reflexões sobre a prática de conservação/restauração de têxteis no Brasil**. In____ Tecidos e sua conservação no Brasil: Museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas. A moda no Brasil no século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx. Roupa, memória e dor.** 3. Ed. São Paulo: Autêntica, 2008.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

6.1 ARQUIVOS DE INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

Arquivo Histórico Nacional (RJ)/ Arquivos da Casa Real e Imperial/Mordomia Mor: decretos. BR AN, RIO. Código de fundo: ¢0. Decretos 1840-1843.

Fundação Biblioteca Nacional (RJ)/ Hemaroteca Digital através do site <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>

Museu Imperial de Petrópolis/Acervo Museológico e Biblioteca

Museu Mariano Procópio/Reserva Técnica e Acervo Fotográfico