

DENISE ONDINA MARRONI DOS SANTOS

**ESTUDO SOBRE VESTUÁRIO E SOCIEDADE A PARTIR DO ACERVO
TÊXTIL DO MUSEU DA BARONESA (PELOTAS/RS)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Pelotas

2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dr^a. Maria Eunice Souza Maciel

Universidade Federal do Rio Grande Do Sul

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Universidade Federal de Pelotas

Para Luís Domingos e Catharina

AGRADECIMENTOS

A pesquisa aqui apresentada e realizada a partir de 2006 contou com a participação de inúmeras pessoas que, de maneiras distintas, colaboraram e para as quais pretendo registrar aqui os meus agradecimentos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat agradeço a orientação exata que possibilitou que eu mantivesse a direção e não perdesse o fio da meada e às horas dedicadas ao exame minucioso deste trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Francisca Michelin, pelo acompanhamento e incentivo desde 2006, quando se deu início a pesquisa sobre a conservação de têxteis e do vestuário do Museu da Baronesa sob sua orientação.

À Prof^a. Maria Eunice de Souza Maciel pela oportunidade de acessar novas possibilidades a partir de uma “Análise dos Sistemas Simbólicos”, disciplina cursada em 2008 no PPG de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

À querida amiga, Prof^a. Dra. Lorena Almeida Gill, pelas inúmeras colaborações, sugestões e orientações.

Das famílias que cederam seus acervos fotográficos, agradeço a colaboração e confiança de Lúcia Fabíola Boemeke, Fernando Silveira, Vera Rheingantz Abuchaim, Zélia Lisboa Sobral Soares, Zilda Conceição Macksoud.

Agradeço a colaboração do primo Dr. Sérgio Canhada que gentilmente forneceu e consentiu a publicação de informações inéditas a respeito de sua pesquisa sobre a Santa Casa de Arroio Grande.

Ao amigo Adão Monquelat, por ter disponibilizado seu acervo para consulta e reprodução, além do empenho em localizar novas fontes. Também quero agradecer pelas informações advindas de conversas que ajudaram a delinear através de suas lembranças, costumes olvidados e se fazem fundamentais para a compreensão dos usos de alguns artefatos do vestuário em tempos passados.

Pelas incontáveis oportunidades e credibilidade, um especial agradecimento é dedicado ao Professor Dr. Fábio Vergara Cerqueira com quem tive a oportunidade de compartilhar durante o período de um ano idéias referente ao Patrimônio Cultural e que, sempre resultaram em realizações bem-sucedidas: a primeira delas, decorrente do projeto de extensão "Multidisciplinaridade em Sala de Aula", foi o curso "Educação Patrimonial: Perspectivas Multidisciplinares" que resultou numa publicação homônima organizada pelos coordenadores do projeto, os professores Dr. Fábio Vergara Cerqueira e Dr^a. Ester Judite Bendjoya Gutierrez; o mestrando Alan Dutra de Melo e a autora desse trabalho. Tanto o curso como o livro contou com a participação de dezoito dos vinte e dois alunos ingressos na primeira turma do curso de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (MSPC), permitindo uma interação entre as pesquisas desenvolvidas no curso (em fase de conclusão) com uma turma de 40 participantes, da qual a grande maioria foi composta por professores da rede pública municipal de educação. Aos colegas¹ que cederam seus textos para publicação e apresentaram o resultado de suas pesquisas, ainda em andamento, um carinhoso agradecimento.

Outro desdobramento do mesmo projeto foi o projeto de extensão "Patrimônio no Ar", programa vespertino que difundiu diariamente – durante duas semanas de novembro de 2008, diretamente da Feira do Livro – entrevistas voltadas à temática patrimonial.

Entendido como fundamental para ampliação do alcance da produção acadêmica, enquanto meio condutor de informação à comunidade, este trabalho resultou de uma parceria com o colega Luiz Carlos dos Santos Vaz, jornalista e mestrando do MSPC que promoveu discussões e entrevistas no referido programa, através da Rádio Federal FM.

Ao final do programa, registramos um total de cerca de vinte pessoas entrevistadas. A sua maior parte, constituída pelos mestrandos colaboradores enquanto outra parcela diz respeito aos participantes do curso Educação Patrimonial: Perspectivas Multidisciplinares.

¹ Alan Dutra de Melo, Alexandre Pereira Maciel, Ana Paula Andrea Dametto, Ângela Bosenbecker, Denise Ondina Marroni dos Santos, Katia Ferreira de Oliveira, Leandro Ramos Betemps, Liciane Almeida, Luciana da Silva Peixoto, Luiz Carlos dos Santos Vaz, Margareth Vieira, Nadja Ferreira Santos, Paulina Von Laer, Renato Duro Dias, Roberto Heiden, Tais Soares, Olga Maria da Silva.

Agradeço aos amigos e colegas Alan e Vaz pela perfeita parceria e pelos bons momentos (no ar ou fora do ar), sempre recheados de humor e de idéias.

Outra atividade de destacada importância foi a exposição "A camisola do Dia: Memórias da Noite de Núpcias", que reuniu no Museu da Baronesa, no Centro de Cultura dos municípios de Arroio Grande e Jaguarão e no Instituto João Simões Lopes Neto (Pelotas) camisolas procedentes de diferentes cidades do Rio Grande do Sul, cujo recorte temporal abrange a década de 20 à década de 70 do século XX. O trabalho desenvolvido a partir da pesquisa do antropólogo Prof. Dr. Sérgio Alves Teixeira, também contou com a colaboração deste pesquisador considerado um dos fundadores da antropologia no Rio Grande do Sul e com a curadoria do Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira e da autora desse trabalho. Resultou da exposição o catálogo "A camisola do Dia: Memórias da Noite de Núpcias", organizada pelos curadores e o apoio do Mestrado de Memória Social e Patrimônio Cultural através do seu coordenador Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat, assim como da ONG Instituto de Memória e Patrimônio.

Ao Prof. Dr. Sérgio Teixeira (UFRGS), registro a minha admiração e o agradecimento pela concordância no referente à realização do evento/publicação.

O auxílio de amigos como o jornalista Carlos Cogoy merece um especial agradecimento pela colaboração durante a pesquisa e, sobretudo, pelo incentivo, participação e divulgação desses projetos.

À querida amiga Glória Carangi pela colaboração no projeto "A Camisola do Dia", no Museu da Baronesa.

À Prof^a. Dr^a. Cristina Rosa pelas boas conversas, colaboração e apoio.

As ações aqui mencionadas foram desenvolvidas com o fito de promover o Patrimônio Cultural e sua diversidade. Foi graças à participação dos colegas de mestrado (no curso e na realização do livro) que se tornou viável a apresentação das pesquisas em andamento aos professores municipais, oportunizando que estes repassassem a seus alunos os dados apresentados nas abordagens diversas voltadas à temática patrimonial, promovendo simultaneamente, interação entre a universidade e a comunidade, bem como,

preparando esta última através do conhecimento para a preservação dos bens patrimoniais.

Felizmente o Museu da Baronesa, além do significativo número de peças, tem voltado suas atividades à pesquisa e conservação de seus acervos, sobretudo aqueles em tecido. Agradeço à diretora, Annelise Montone e à equipe de funcionários do museu, aos estagiários dos cursos de história e acadêmicos do curso em museologia pelo apoio dispensado durante os três anos em que me utilizei do acervo e suas colaborações para a pesquisa.

Ao incansável Denis Linhares, sinceros agradecimentos pela paciência e grandiosa ajuda sem a qual não teria identificado os objetos da chapelaria.

À amiga Vera Lima, museóloga do Museu Histórico Nacional pela boa recepção, disposição e carinho, além das inúmeras colaborações neste e outros trabalhos.

Ao meu pai por tudo.

À minha mãe, meus filhos e meus irmãos, Rosane e Wilson Jr., pelo apoio.

“E, quanto ao vestuário, por que andais solícitos? Olhai para os lírios do campo, como eles crescem; não trabalham nem fiam. E eu vos digo que nem mesmo Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como qualquer deles.” Mateus, 6. 28.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Caixa Econômica Federal	CEF
Instituto Histórico e Geográfico de Pelotas	IHGPEL
Instituto de Ciências Humanas	ICH
Museu Histórico Nacional.	MHN
Museu Municipal Parque da Baronesa	MMPB
Rio Grande do Sul	RS
Universidade de São Paulo	USP
Universidade de Pelotas	UFPEL
Universidade Federal do Rio Grande do Sul	UFRGS

RESUMO

O presente trabalho foi elaborado com o fito de elucidar a procedência do trajar adotado pela parcela mais abastada da sociedade pelotense, bem como a sua repercussão, através de uma análise cujo ponto de partida foram os objetos que compõem as coleções têxteis do Museu Municipal Parque da Baronesa em Pelotas, Rio Grande do Sul. A investigação se utilizou de fontes orais, consultas em periódicos, cartas e acervos fotográficos públicos e particulares. Os dados apurados auxiliaram na identificação dos materiais, procedência e origem dos objetos em tecido que compõem os referidos acervos e procurou mapear a produção de vestuário na Princesa do Sul, evidenciando a importância do trajar através da sua repercussão na imprensa local no período do qual procedem as peças do referido museu: finais do século XIX até o final da década de 20 do século XX.

Palavras-chave:

Vestuário - Acervo Têxtil - Museu da Baronesa.

ABSTRACT

This work aims to clarify the origin and the repercussion of the clothing adopted by the richest part of the society of Pelotas through the study of collections. The analysis had as initial point the objects that constitute the textile collections of Parque da Baronesa Museum, in Pelotas, Rio Grande do Sul. The study used oral sources, researches in newspapers, letters and public and private photographic collections. The data could identify the origin and the materials of the textile objects and locate the costume production in the city, as well as the importance of vestment through its repercussion in local press considering the period of the studied clothes: the end of the nineteenth century to the end the 20s of the twentieth century.

Keywords:

Clothes - Textile collection - Baronesa Museum

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Vestido da década de 1920 (MMPB)	39
Figura 02	Vestido da década de 1920 (MMPB)	39
Figura 03	Vestido da década de 1920 (MMPB)	39
Figura 04	Vestuário do século XIX em vitrine do MMPB	41
Figura 05	Vestuário do século XIX em vitrine do MMPB	41
Figura 06	MMPB 0721 Chapéu da década de 1920	42
Figura 07	E 0598 - Vestido da década de 1920	43
Figura 08	E 0598 - Vestido da década de 1920	43
Figura 09	Aquarela de Debret	50
Figura 10	Praça D. Pedro II em finais do século XIX.	51
Figura 11	Mercado Público/Pelotas	52

Figura 12	Mercado Público/Pelotas	52
Figura 13	Vista geral da cidade de Pelotas	53
Figura 14	Praça da República	54
Figura 15	Avenida Bento Gonçalves	54
Figura 16	Vista lateral do Museu da Baronesa	56
Figura 17	Vista frontal do Museu da Baronesa	56
Figura 18	Capa do jornal “A Ventarola” (Baronesa)	56
Figura 19	Amélia Hartley Maciel na Ilustração Pelotense 1921	58
Figura 20	Família de Lourival Maciel	59
Figura 21	Embarque da família de Lourival Maciel	61
Figura 22	Reserva Técnica do MMPB	62
Figura 23	Anúncio da Fábrica Bizet	66
Figura 24	Salão Röhnelt	67

Figura 25	Retrato de Venâncio Ayres	69
Figura 26	Retrato masculino	69
Figura 27	MA 359 – Retrato masculino	69
Figura 28	Fotografia de casamento (1920)	72
Figura 29	MMPB 0244 – Casaca	73
Figura 30	MMPB 0245 – Calça	73
Figura 31	Retrato masculino	74
Figura 32	MMPB 0045 – Dragona	75
Figura 33	MMPB 0046 – Dragona	75
Figura 34	MMPB 0664 - Dragona em cachos anelados	75
Figura 35	MMPB 0665 - Dragona em cachos anelados	75
Figura 36	MA 302 - Retrato de menino uniformizado	76

Figura 37	MA 284 – Retrato de menino uniformizado	76
Figura 38	Aquarela de Washt Rodrigues	76
Figura 39	Bombacha infantil	80
Figura 40	Fotografia de gaúcho	80
Figura 41	<i>Cullote</i> de A. Caringi	80
Figura 42	Cavallaria da Guarda Nacional 1865-1870 (Aquarela)	80
Figura 43	Fotografia do Major Kenian e Gal. Zeca Netto	80
Figura 44	Coleção de punhos e colarinhos do MMPB	82
Figura 45	Colarinho rígido de ponta arredondada	83
Figura 46	Colarinho simples	83
Figura 47	Colarinho rígido de ponta virada	83
Figura 48	Gravata borboleta preta	86
Figura 49	Gravata do fraque	86

Figura 50	Fotografia de família	87
Figura 51	Fotografia de família	87
Figura 52	Gravata da Casa Americana	87
Figura 53	Gravata do fraque	87
Figura 54	Anúncio da Casa Americana	88
Figura 55	Anúncio da Casa Americana	88
Figura 56	Fotografia da Casa Americana	88
Figura 57	Fotografia Família Rheingantz	90
Figura 58	Rapaz com violino	92
Figura 59	Casaca do fraque	92
Figura 60	Casaca do fraque	92
Figura 61	MMPB 0183 - Punho destacável	92

Figura 62	MMPB 0246 – <i>Smoking</i>	93
Figura 63	MMPB 0247 – Colete	93
Figura 64	Faixa do fraque	93
Figura 65	Lenço de bolso	94
Figura 66	Detalhe de lenço bordado	94
Figura 67	<i>Footing</i>	96
Figura 68	Nicola Caringi Fº	96
Figura 69	Cartolas (Aquarela)	97
Figura 70	Cartola	97
Figura 71	Palheta	97
Figura 72	Fundo de cartola	98
Figura 73	Fundo de cartola	98
Figura 74	Fundo da copa de <i>boater</i>	98

Figura 75	Polaina	99
Figura 76	Polaina	99
Figura 77	Fotografia de pai e filha em estúdio	100
Figura 78	Fotografia infantil em estúdio	100
Figura 79	Camisola masculina	102
Figura 80	Camisola masculina	102
Figura 81	Camisola masculina	102
Figura 82	Espartilho	107
Figura 83	Cintura de Vespa	107
Figura 84	Espartilho	109
Figura 85	Cinta-liga	110
Figura 86	MMPB 0322 – Corpinho	110

Figura 87	MMPB 0351 – Camisa íntima	110
Figura 88	Manequim com espartilho e crinolina	111
Figura 89	Vestido em vitrine (MMPB)	111
Figura 90	Vestido em vitrine (MMPB)	111
Figura 91	Vênus de Lespugue	112
Figura 92	Vênus de Willendorf	112
Figura 93	Vestido Linha Princesa	112
Figura 94	Vestido de tafetá	113
Figura 95	Foto de família	113
Figura 96	Anquinha	114
Figura 97	Anquinha	114
Figura 98	MMPB 1823 – Foto da Baronesa	115
Figura 99	MMPB 0073 – Saia de baixo	115

Figura 100	MA 375- Imagem de grupo	116
Figura 101	Jovens na Ilustração Pelotense	117
Figura 102	Fotografia de senhoras	117
Figura 103	MMPB 0354 – Anágua	118
Figura 104	MMPB 0661 – Anágua	118
Figura 105	MMPB 0142 – Luva em organza	119
Figura 106	Luva longa	119
Figura 107	Sombrinha	120
Figura 108	MMPB 0008 – Sombrinha	120
Figura 109	Festa da Bandeira	120
Figura 110	Vestidos em vitrine do MMPB	122
Figura 111	Fotografia de Auzendia Pombo Cirne	123

Figura 112	Vestido MMPB 0466 (década de 1920)	123
Figura 113	Yolanda Pereira – Miss Universo/1930	123
Figura 114	Anúncio da pasta Dr. Ricabal	124
Figura 115	Instantâneo da Ilustração Pelotense	124
Figura 116	MMPB 0220	125
Figura 117	Anúncio da Buxton, Guilayn	125
Figura 118	Leque em plumas	126
Figura 119	Leque em plumas	126
Figura 120	Leque em plumas	126
Figura 121	Leque tipo baralho	127
Figura 122	Leque com pintura floral	127
Figura 123	Leque chinês	128
Figura 124	Leque chinês	128

Figura 125	Leque em marfim	129
Figura 126	Leque indiscreto	129
Figura 127	Chapéu feminino	130
Figura 128	Capeline	130
Figura 129	<i>Bonnet</i>	130
Figura 130	Vista lateral de chapéu MMPB 0732	131
Figura 131	Fundo MMPB 0732	131
Figura 132	Chapéu feminino séc. XIX	131
Figura 133	Chapéu feminino década de 1920	131
Figura 134	Boina em veludo com plumária colorida	131
Figura 135	Chapéu em feltro	132
Figura 136	MMPB 0724 - Casquete	132

Figura 137	MMPB 0463 – <i>Cloche</i> em palha	132
Figura 138	Charge de “A Ventarola”	136
Figura 139	Charge de “A Ventarola”	136
Figura 140	Charge de “A Ventarola”	137
Figura 141	Charge de “A Ventarola”	137
Figura 142	Charge de “A Ventarola”	138
Figura 143	Charge de “A Ventarola”	138
Figura 144	Charge de “A Ventarola”	139
Figura 145	Charge de “A Ventarola”	139
Figura 146	Rua XV de novembro	141
Figura 147	Rua XV de novembro	142
Figura 148	Capa da Ilustração Pelotense	148
Figura 149	Capa da Ilustração Pelotense	148

Figura 150	Capa da Ilustração Pelotense	148
Figura 151	MMPB 0086 Almofada	149
Figura 152	Detalhe: MMPB 0086 - Almofada	149
Figura 153	Trabalhos de alunas do Colégio São José	150
Figura 154	Trabalhos de alunas do Colégio Félix da Cunha	150
Figura 155	Imagem da Ilustração Pelotense: Carmem Doglia	151
Figura 156	Imagem da Ilustração Pelotense: Celia Moglia	151
Figura 157	Imagem da Ilustração Pelotense: Maria Vieira	151
Figura 158	Sala de costuras do Museu da Baronesa	154
Figura 159	MMPB 0303 - Colcha	157
Figura 160	MMPB 0442 - Colcha	157
Figura 161	MMPB 0482 - Máquina de costura manual	159

Figura 162	MMPB 0487 – Máquina de costura manual	159
Figura 163	Manequim da <i>Belle Époque</i> com fichu	163
Figura 164	Manequim da <i>Belle Époque</i> com fichu	163
Figura 165	A “Incendiaria”	165
Figura 166	Fachada de “A Incendiaria”	165
Figura 167	Loja “Ao Indio”	166
Figura 168	João Fernando Barbosa, proprietário	166
Figura 169	Interior da Alfaiataria “Ao Indio”	166
Figura 170	Interior da secção de vendas a varejo “Ao Indio”	167
Figura 171	Anúncio Almanach de Pelotas	167
Figura 172	Estabelecimento comercial de F. Guerreiro	168
Figura 173	Detalhe de charge	172
Figura 174	Anúncio do sabão Lang	172

Figura 175	Anúncio de ferro elétrico	172
Figura 176	Rouparia do Asylo de Mendigos	174
Figura 177	Lavanderia da Santa Casa de Pelotas	174
Figura 178	Operárias da fábrica “Fiação e Tecidos Pelotense”	175
Figura 179	Vestidos da década de 1910	175
Figura 180	Chaminé da fábrica “Fiação e Tecidos Pelotense”	177
Figura 181	Secção de fiação da fábrica “Fiação e Tecidos Pelotense”	178
Figura 182	Secção de urdiduras	178
Figura 183	Secção de tecelagem	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	29
CAPÍTULO 1	
A roupa do patrimônio e o tecido como documento	37
1.1 Acervos têxteis como objeto de pesquisa e testemunho de uma época	37
1.2 Pelotas: origem e desenvolvimento urbano	46
1.3 O Museu da Baronesa	54
CAPÍTULO 2	
O vestuário do homem da cidade do charque	63
CAPÍTULO 3	
<i>Mundus Muliebris</i> : o trajar feminino na Princesa do Sul	103
CAPÍTULO 4	
A moda e sua repercussão nos periódicos	133
CAPÍTULO 5	
A produção e a manutenção do vestuário na Princesa do Sul	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182

REFERÊNCIAS	185
--------------------	------------

GLOSSÁRIO	192
------------------	------------

INTRODUÇÃO

Quando Karl Köhler se dispôs a apresentar uma história do vestuário, estava convicto de que nada, com exceção da indumentária original, caso existente e acessível, “pode ser considerado definitivo para a concepção que legitimamente possamos ter com relação às idéias sobre o vestuário que prevaleceram em qualquer período” (KÖHLER, 1993, p.53).

Em seu livro “História do Vestuário”, a partir de um minucioso resgate fotográfico dos artefatos coletados buscando salvá-los “do desaparecimento inerente a todas as coisas materiais, preservando fielmente o seu encantamento específico, para benefício dos tempos vindouros”, Köhler analisou as peças coletadas e as descreveu minuciosamente em fichas técnicas.

Ao dar início à organização dos manuscritos de Köhler, Emma von Sichart deslocou o foco de interesse para a parte técnica do vestuário que, segundo ela, havia sido negligenciada nas obras que havia consultado anteriormente.

Ao contrário de Emma von Sichart, que, dispondo de inúmeras fontes acerca da evolução da indumentária, terminou por optar por um trabalho técnico, que permitisse fornecer aos futuros pesquisadores informações que incluíam os moldes gráficos para melhor compreensão da arquitetura do vestuário; ao se deparar com o acervo têxtil do Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB), rico em número e diversidade, carente de pesquisa e de planejamento, a autora desta dissertação, sem condições de iniciar um trabalho técnico², buscou dar início, em 2006, a uma pesquisa sobre a moda em Pelotas a partir do acervo permanente do MMPB.

² Ao ingressar no curso de Especialização em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos

Diante da carência de bibliografia específica no que refere à conservação de têxteis no país, pesquisar sobre a conservação de tecidos tornara-se premente, assim como propor um plano de conservação preventiva para tais artefatos. Foi através do contato com uma profissional da área – a museóloga Vera Lima do Museu Histórico Nacional (MHN), profissional responsável pela Reserva Técnica 1 e pela conservação do acervo têxtil – que em janeiro de 2008, por meio de um estágio na referida instituição, foi adquirido conhecimento sobre o assunto.

Partindo dos métodos e materiais adotados para conservação de tecidos, foram estudados procedimentos de manuseio, acondicionamento, armazenagem, controle ambiental e biológico empregados no MHN, um dos mais importantes museus do país.

A pesquisa sobre conservação preventiva, supervisionada por Vera Lima, resultou em um capítulo da monografia “Considerações sobre a Conservação e a Sistematização do Acervo Têxtil do Museu Municipal Parque da Baronesa (Pelotas/RS)”³, tratando em parte das medidas de conservação/preservação de coleções em tecidos adotadas pelo MHN e dos materiais utilizados naquela instituição.

Apesar da experiência no MHN ter proporcionado o contato com materiais específicos para conservação de têxteis, bem como com instrumentos e

da UFPEL, a autora desse trabalho pretendia desenvolver um trabalho técnico que agregasse informações às peças que deveriam ser inventariadas, contribuindo com o levantamento, cadastro, análise e diagnóstico do estado de conservação das coleções do Museu da Baronesa. As condições de armazenagem e acondicionamento inadequadas resultaram em obstáculos para o acesso às peças. O espaço da reserva técnica – até então sem nenhum planejamento de controle ambiental, biológico ou treinamento da equipe encarregada – infestado de colônias de fungos, continha objetos de natureza diversa, esparsos sobre mobiliário impróprio, enquanto peças do vestuário feminino e masculino, paramentos, objetos da chapelaria e outros se encontravam empilhadas no interior de dois guarda-roupas em madeira (século XIX) que compunham a expografia do quarto de casal. Uma outra porção do acervo se encontrava em exposição permanente, dentro de vitrines, num período muito superior ao recomendado para acervos em tecidos. Assim, em consequência da impossibilidade de acessar o acervo têxtil, devido aos motivos mencionados anteriormente, foi iniciada uma pesquisa histórica a respeito da procedência dos artigos de vestuário que chegavam ou eram produzidos em Pelotas na década de 1920. Paralelo à referida pesquisa, se desenvolveu o estudo sobre a conservação de coleções têxteis. O trabalho de inventário do MMPB teve início em 2006 com a inserção do Museu da Baronesa no Programa Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal (CEF). O programa financiado pela CEF possibilitou a reformulação da reserva técnica, com aquisição de mobiliário apropriado, além do início dos procedimentos para o inventário e inscrição das coleções no livro-tombo da instituição que estava fora dos padrões recomendados. O projeto da CEF incluiu a participação de alunos da Graduação em História e posteriormente da Museologia, sendo efetuado de 2006 a 2008.

³ Concluído em 2008 sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Francisca Ferreira Michelin.

técnicas para controle ambiental, confecção de suportes e embalagens dentre outros aspectos que envolvem a salvaguarda desses acervos, havia ainda um impedimento para a aplicação dessas medidas no MMPB. Os materiais e instrumentos adotados pelo MHN, estando em conformidade com os princípios da conservação preventiva, se encontravam em alto grau distanciados das condições financeiras do MMPB.

Restava então, adequar os materiais para que outras instituições assim como o próprio Museu da Baronesa, pudessem aplicar um plano de conservação com materiais e métodos acessíveis e em consonância com os preceitos da conservação preventiva, a fim de prolongar a vida útil dos objetos em tecido e estancar/evitar sua deterioração.

Por outro lado, conforme mencionado anteriormente, buscando atender as necessidades de pequenas instituições que têm sob sua guarda acervos em tecido sem, contudo, possuir condições favoráveis para aquisição de material de alto custo, o mesmo trabalho incluiu uma descrição das medidas adotadas no Museu da Baronesa, quando se efetuava a reformulação da reserva técnica daquela instituição.⁴

Assim, disponibilizou-se material de consulta para instituições de pequeno porte e orçamentos exíguos; estudiosos e pessoas interessadas em adotar medidas de conservação sem que para tal necessitem despendar grandes quantias. Essa proposta, dentre outros objetivos, prevê romper com o julgamento de que não é possível efetuar um plano de conservação em condições econômicas adversas.

Do mesmo trabalho ficou registrado o resultado parcial da pesquisa sobre as peças em tecidos que foram identificadas como procedentes da década de 1920. Tais informações servirão de subsídio para incorporar dados às fichas técnicas e dispor de informações sobre os artefatos em tecido oriundos do segundo decênio do século passado para pesquisadores e para a comunidade.

Antes, porém, ressalta o mesmo documento que, deverá o museu manter “o caráter que lhe consagra como instituição com espírito permanente,” evitando recorrer à “utilização de técnicas e materiais custosos e sofisticados

⁴ Inserido no Projeto Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal (CEF), o Museu da Baronesa adequou o espaço da reserva técnica para abrigar suas coleções permanentes e em regime de empréstimo.

que poderiam incorporar o museu dentro de uma tendência de desperdícios alheios à nossa realidade latino-americana. (MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE, 1972 p. 02)

Diante da necessidade de ampliação da pesquisa iniciada em 2006, o trabalho aqui apresentado emergiu com o fito de traçar um percurso do vestuário em Pelotas a partir de elementos da cultura material da cidade. E foi novamente sobre as coleções em tecidos do MMPB que recaiu o foco de interesse do estudo apresentado nesta dissertação. Dada a singularidade e a riqueza de detalhes dos artefatos que compõem tais coleções, ainda que destes, tão somente uma pequena parcela constitua atualmente o acervo permanente da instituição, nesta pesquisa foram incluídos também, artefatos que permanecem em regime de empréstimo.

O ensejo que motivou a continuidade da investigação nessa segunda etapa provém da necessidade de contemplar um período maior, abrangendo o final do século XIX até a década de 30 do século XX, tempo do qual provém as peças do acervo têxtil da instituição.

Dos critérios empregados na classificação desses objetos, optou-se pela mesma definição adotada por Teresa Cristina Toledo de Paula (2006, 254), museóloga conservadora-doutora de têxteis do Museu Paulista: “um produto flexível resultante do entrelaçamento de fios.”

Essa pesquisa objetivou fornecer dados a respeito desses artefatos – procedentes de uma camada economicamente abastada – sua adoção na sociedade local, a produção de moda na cidade, bem como sua repercussão e a manutenção no seu período de utilização.

O trabalho aqui apresentado, portanto, propõe um estudo do vestuário na cidade de Pelotas / Rio Grande do Sul (RS), através de uma investigação dos artefatos que compõem o acervo têxtil do Museu Municipal do Parque da Baronesa (MMPB). O recorte temporal abarca finais do século dezenove até a década de trinta do século vinte.

As coleções em tecido do Museu da Baronesa – instituição, de tipologia histórica e de costumes – atualmente compostas por objetos doados por famílias da cidade e outras em regime de comodato apontam para a cultura material da parcela economicamente mais rica dessa sociedade.

Ao referido grupo, também pertencia a Baronesa de Três Serros, Amélia Hartley de Britto Antunes Maciel e sua família. O nome da instituição, Museu da Baronesa, portanto, faz referência à antiga proprietária, Amélia, que se casou em 1863 com Aníbal Antunes Maciel, tendo este recebido a propriedade em que se encontra atualmente instalado o museu como presente de casamento de seu pai.

Das coleções, se destacam em número e diversidade a coleção Adail Bento Costa pertencente à Prefeitura Municipal de Pelotas e a coleção Antônia Sampaio cujos artefatos são provenientes do acervo familiar da proprietária de mesmo nome.

Além de enxovais – grande parte ricamente ornados com enfeites decorrentes de esmerados trabalhos manuais, roupas de cama, mesa e banho – suas coleções em tecidos também são constituídas por peças do vestuário.

A conexão entre esses objetos comporta – com base em uma análise de procedência, usos, materiais – desfiar uma série de aspectos dessa sociedade, ao mesmo tempo em que se constrói uma narrativa sobre as relações humanas, entre grupos distintos – claramente separados dentro do panorama aqui delineado – e que, no entanto se encontram interligados por meio do vestuário.

Essa conexão se dava através de profissionais da costura, da produção, reparo ou manutenção de tecidos.

Alguns ressaltavam da pena da Baronesa em suas correspondências, como no caso da costureira Eulália. Outros despontavam em anúncios de periódicos. Tratava-se de alfaiates, fabricantes ou senhoras que instaladas em Hotéis em volta da Praça da Republica, publicavam anúncios chamando sua seleta clientela. Há ainda aqueles, constituindo uma maioria, personagens inominados que igualmente teceram uma história do vestir.

Resultou da pesquisa dentre outras constatações, a importância atribuída ao vestuário pela sociedade local, que se utilizava deste para confirmar sua condição de sociedade rica e bem-sucedida. Os dados apurados serão incorporados às fichas catalográficas do MMPB, com o fim de elucidar dados sobre os objetos.

Roland Barthes (1979) definiu três categorias do vestuário. A primeira refere-se ao *vestuário-imagem* que corresponde à representação imagética,

desenhada ou fotografada do *vestuário real* (um terceiro tipo citado por Barthes e que será descrito posteriormente).

O segundo tipo diz respeito ao mesmo vestuário, porém transformado em linguagem escrita e, trata-se, portanto, do *vestuário-escrito*.

Ainda que ambos os tipos – o vestuário-imagem e o vestuário-escrito – tratem de uma mesma realidade, não possuem a mesma estrutura: a mesma peça registrada por meio de imagem ou descrita em palavras, tal qual podemos verificar em trechos apresentados nessa dissertação, possui estruturas distintas: sendo a primeira, plástica, enquanto a segunda é verbal e “ainda que feitos com os mesmos materiais, esses materiais não têm, entre si, as mesmas relações”. (BARTHES, p. 15)

No primeiro caso, portanto, a peça registrada comunica através de uma relação espacial, se utilizando de formas, linhas, tons e superfície; enquanto no segundo tipo “são palavras e a relação é, se não lógica, pelo menos sintáctica.” Quanto ao vestuário real, este é o ponto de partida desta pesquisa. Os dois primeiros vestuários (vestuário-imagem e vestuário-escrito) equivalem, segundo Barthes, ao vestuário real, entretanto apresentam uma estrutura distinta.

Por outras palavras, perante a estrutura plástica do vestuário-imagem e a estrutura verbal do vestuário escrito, a estrutura do vestuário real só pode ser tecnológica; as unidades dessa estrutura só podem ser marcas diversas das acções de fabrico: o que foi cumprido e o que foi materializado: uma costura é o que foi cosido, um corte, o que foi cortado. (BARTHES, 1979. p.17)

Portanto, em um mesmo artefato, existem três estruturas distintas: iconográfica, verbal e tecnológica.

Assim, a metodologia utilizada nessa pesquisa recorreu às fontes primárias: imagéticas ou vestuário-imagem das quais foram consultadas obras de arte, fotografias de acervos particulares e de instituições públicas – dentre as quais as do acervo fotográfico do MMPB, do Instituto Histórico e Geográfico de Pelotas (IHGPEL) e do acervo digitalizado do Pelotas Memória – jornais e revistas locais. Quanto ao vestuário-escrito, este foi buscado em cartas, obras artísticas e literárias, periódicos locais e na bibliografia selecionada.

Do vestuário real, o acervo têxtil do Museu da Baronesa forneceu peças originais, em grande parte em bom estado de conservação que serviram de ponto de partida para a pesquisa.

A obra estruturada em cinco capítulos apresenta reflexões sobre a importância das coleções têxteis como objeto de pesquisa, apresentando alguns dos artefatos que compõem o acervo têxtil do MMPB.

Fundamentado no texto “documento-monumento” de Jacques Le Goff, o primeiro capítulo intitulado **A roupa do patrimônio e o tecido como documento** reúne uma coletânea de argumentos partindo de constatações de autores diversos que, em algum momento se dedicaram ao estudo do vestuário. Inserida inicialmente por Foucault, a relação documento/monumento, foi desdobrada por Jacques Le Goff em um capítulo de seu livro História e Memória. Neste texto, o autor enfatiza o triunfo do texto escrito como documento sobre os demais vestígios materiais do passado até início do século XX e destaca a inserção de novas fontes das quais poderá o historiador servir-se como material para a construção de um dos suportes da história: a memória coletiva (LE GOFF.2003. p.103).

Também é delineado o desenvolvimento da cidade de Pelotas, para melhor entendimento das condições que favoreceram o surgimento de um trajar importado da Europa, suas restrições e repercussão no concernente aos modismos que ameaçavam as estruturas dessa sociedade de severos costumes. Outro tópico trata do histórico do Museu da Baronesa, da família de Lourival Antunes Maciel, da formação dos seus acervos em tecidos e da conservação dos mesmos.

O cruzamento das peças do Museu da Baronesa com as fontes consultadas evidenciou o percurso da produção e venda de artigos masculinos de vestuário em Pelotas. O capítulo **O vestuário do homem da cidade do charque**, diz respeito ao trajar em Pelotas, cujo ponto de partida foi os artefatos que compõem a coleção de roupas masculinas do MMPB. Buscou-se, por meio dos dados apurados delinear os costumes dos homens que pertenciam à camada mais abastada da cidade do charque e a origem e procedência dos elementos que compunham a sua vestimenta.

O terceiro capítulo, ***Mundus Muliebris***⁵, trata do universo feminino, partindo dos artefatos em tecido do MMPB – leques, vestidos, luvas, camisas, anquinhas, dentre outras peças adotadas por mulheres pelotenses em períodos correspondentes ao recorte temporal dessa investigação – desfiando dados sobre sua origem, confecção, manutenção, uso e repercussão.

O vestuário nos periódicos e no cotidiano pelotense o quarto capítulo, apresenta algumas considerações históricas oriundas da análise de crônicas de moda, charges, anúncios, textos e crônicas publicadas em periódicos locais.

Por fim, o quinto capítulo, como sugere o próprio título, **A produção e a manutenção do vestuário na Princesa do Sul**, revela por meio de estabelecimentos comerciais, fábricas, costureiras, alfaiates, bordadeiras como se dava a produção e a manutenção do vestuário, atentando para o trabalho de lavadeiras, engomadeiras dentre outros profissionais que se dedicaram à conservação e produção de artefatos em tecidos. Também faz referência à inserção dos trabalhos de corte e costura na vida privada e no ensino formal.

⁵ Expressão de Charles Baudelaire (1996).

CAPÍTULO 1

A ROUPA DO PATRIMÔNIO E O TECIDO COMO DOCUMENTO

“É bom possuir, não só aquilo que os homens pensaram e sentiram, mas também aquilo que suas mãos executaram, que a sua força elaborou, que os seus olhos contemplaram cada dia das suas vidas.” (RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*)

1.1 Acervos têxteis como objeto de pesquisa e testemunho de uma época

O historiador Jacques Le Goff ao delimitar os materiais da memória coletiva e da sua forma científica, a história, observou que o que sobrevive “não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha” feita pelos historiadores que elegerão o que deve permanecer ou não. Considerando que toda escolha implica em uma seleção – e dentro da seleção há a supremacia de alguns documentos como consequência da escolha do historiador, ao eleger o material para a construção da história – ao selecionarmos, decidimos que esse ou aquele objeto deverá permanecer, enquanto outros se perderão. (LE GOFF, 2003, p. 526)

Durante muito tempo, dentre os objetos selecionados como testemunhos do passado, o que valia era o documento escrito. Não se considerava objetos do dia-a-dia, artefatos confeccionados em tecidos por exemplo – vestes especiais, roupas simples, trajes tradicionais ou mesmo peças utilitárias ou de

uso doméstico – erigindo uma narrativa a respeito de algum povo ou sociedade.

Se outrora, a história “fundada em documentos que se impõem por si próprios” consistia em extrair dos textos escritos tudo que lhes pudesse servir de objeto para a sua construção do passado; os textos, segundo Le Goff, pareciam “apresentar-se por si mesmo como prova histórica.” (LE GOFF, 2003, p. 526)

O triunfo do documento sobre o monumento se deu porquanto seu valor documental ainda estava atrelado ao texto. Fustel de Coulanges percebeu essa supremacia do texto como matéria da história e num pronunciamento, em 1862, na Universidade de Estrasburgo, teria assim referido a esse respeito:

onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos [...] Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos, a imaginação [...] Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história. (COULANGES, *apud* LE GOFF, 2003, p. 526)

Assim, a construção da Nova História incluiu outros artefatos considerados, a partir de então, documentos capazes de informar a respeito do gênero, etnia, religiosidade, classe social de povos ou grupos específicos.

Já no século XX emergia a necessidade de dilatar a noção de documento, incluindo, na ausência dos textos escritos, outras fontes que pudessem fornecer dados ao historiador.

[...] com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos, as maneiras de ser do homem. [...] Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entreajuda que supre a ausência do documento escrito? (FEBVRE, *apud* LE GOFF, 2003, p.530)

A pesquisa sobre coleções têxteis, em consonância com as recomendações da UNESCO, deverá extrair dos objetos dados sobre a historicidade, a origem, os seus usos e poderá sugerir reflexões a partir da cultura material.

Dentro deste ideário, o vestuário contribui para leituras diversas, como a análise da imagem que as pessoas querem passar de si mesmas, evidenciando sobretudo, valores, elementos de distinção, poder aquisitivo estando ou não em sintonia com o seu tempo⁶.

Gilda de Melo e Souza (1987, p. 51) ressaltou a importância dos elementos estéticos na moda, todavia, para uma maior compreensão, “devemos inserí-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantêm com a sociedade.”

A relevância de tais elementos pode ser corroborada ao observarmos a influência das artes do espaço, tal qual observou Souza, na Era da Industrialização.

Um claro exemplo são as formas retas que aludem ao funcionalismo da Bauhaus e que direcionaram a simplificação das formas na moda da década de 1920, os ditos Anos Loucos (ver imagens 01, 02 e 03).



Imagem 01, 02 e 03 - Formas retas em vestidos da década de 1920 do Museu da Baronesa (Fotos da autora)

⁶ Alguns grupos ou sociedades adotam a moda em período ulterior ao seu surgimento ou mesmo quando esta já havia caído em desuso nos locais de origem. No caso da sociedade pelotense, essa adoção, no tocante aos grupos economicamente privilegiados, se dava concomitantemente ao lançamento das modas européias, ainda que, em alguns períodos, com algumas adaptações.

A importância da investigação desses artefatos também foi destacada por Marcel Mauss (*apud* GONÇALVES. 2003).

é necessário pesquisar como, por exemplo, as roupas são produzidas, como são adquiridas, e sobretudo, como são usadas, por meio das técnicas corporais, como se desfazem das roupas, como saem de moda, sendo reclassificadas, etc. [...] é preciso descrever como cada um desses processos é mediado pelas técnicas corporais.” (GONÇALVES, J. R. *apud* Mauss 2003 p. 401-408)

A investigação sobre o vestuário permite inúmeros desdobramentos, resultando no resgate histórico do artefato, seja numa perspectiva material ou imaterial. Roland Barthes inclusive mencionou que o vestuário sugere

à primeira vista, [...] um tema de pesquisa e reflexão muito interessante: é um fenômeno completo, cujo estudo evoca simultaneamente uma história, uma economia, uma etnologia, e talvez [...] uma linguística. (BARTHES *apud* Baldini.2006, p. 93)

A importância dessas informações é redobrada na medida em que os dados apurados noticiarão a respeito do objeto, cumprindo um dos objetivos das instituições que abrigam coleções: a pesquisa sobre os acervos, visando o repasse de informações à comunidade e motivo pelo qual são criadas estas instituições, tal qual recomenda a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). Sem pesquisa, estas instituições correm o risco de se transformarem em depósitos de “objetos abstraídos de sua função”⁷.

A museóloga e restauradora de têxteis do Museu Paulista, Teresa Cristina Toledo de Paula (2005), procurando delinear um panorama dos acervos têxteis, ressaltou a falta de informação a respeito dos artefatos em tecidos que se encontram nos museus brasileiros: “No Brasil, ainda hoje, pouco sabemos sobre as coleções de tecidos preservadas nos museus: origem, natureza e abrangência ainda aguardam futuras pesquisas.” Sobre a importância das coleções gaúchas, a museóloga do Museu do Ipiranga dá destaque ao Museu

⁷ Expressão de Baudrillard (2006)

da Baronesa (Figura 04 e 05) e ao balneário de Torres. “Somente o estado do Rio Grande do Sul, por exemplo, tem revelado coleções e histórias surpreendentes como as da Chácara da Baronesa, em Pelotas, ou a coleção, única, de trajes de banho, no balneário de Torres.” (PAULA. 2005)



Figuras 04 e 05 - Vitrine do MMPB exhibe vestuário do século XIX (Fotos da autora)

Enquanto mundo afora as coleções de tecidos surgiram a partir de 1851, a exemplo do *South Kensington Museum*⁸ (atualmente *Victoria & Albert Museum*) e do *Musée des Tissus de Lyon*⁹ (1864), Teresa Cristina observa que, no Brasil, os acervos têxteis, de uma maneira geral, ainda aguardam por estudos acadêmicos que revelem a procedência e a origem dos objetos que os compõem (PAULA, 2006, p. 255).

Se a inclusão de novas fontes também possibilitou novas leituras – no momento em que a noção de documento abarcou, junto aos documentos escritos, vestígios materiais que igualmente forneciam dados sobre determinados grupos e/ou sociedades, em períodos diversos da história – dentro desta nova conjuntura documental, onde os artefatos passam a compor um universo confiável, o vestuário, como documento e vestígio material do passado, em bom ou mau estado de conservação, (figura 06, 07 e 08) confere identidade a diferentes indivíduos ou grupos, comunicando sobre os costumes, gostos, padrões sócio-culturais de uma sociedade.

⁸ <http://www.vam.ac.uk/>

⁹ <http://www.musee-des-tissus.com/>

Os tecidos como documento apontam os costumes de diferentes grupos sociais, uma vez que o seu sentido simbólico transita entre o tangível e o intangível, denotando traços e valores. Portanto, a salvaguarda dessas coleções se justifica não apenas pela riqueza material dessas peças, mas igualmente pela importância desses artefatos como objeto de pesquisa.

Vários autores se empenharam em observar aquilo que cobre os corpos de homens e mulheres em períodos diversos da história.

Anne Hollander (1996, p.18), por exemplo, destacou que, se observados em conjunto, o vestuário do homem e da mulher evidencia as expectativas da sociedade em relação à forma a ser estabelecida na relação entre ambos os sexos. Essa relação, segundo a autora, permite a compreensão da roupas masculinas e femininas. Para Hollander (1996, p. 40), a moda é uma representação e, tal qual a arte moderna, suas alterações “ilustram a idéia de um processo em movimento” relacionando os fatos sociais e as alterações da moda no tempo, uma vez que estes pedem um elo de ligação.”

Sobre os tecidos, Gilda Chantaignier (2003, p. 13) ressaltou que, além de informações a respeito de sua elaboração, “é justamente no contexto da roupa que podemos entender como uma determinada arquitetura têxtil se manifesta, onde cada uma das linhas possui um sentido e representa um gosto específico localizável em um dado tempo e espaço.”



Figura 06 - MMPB 0721 Chapéu da década de 1920 bem conservado. Acervo permanente do Museu da Baronesa (Foto da autora)



Figuras 07 e 08 -E 0598 - Vestido da década de 1920 da coleção Lurdes Noronha (em regime de empréstimo) apresenta deterioração por esgarçamento de fibras, ataque de insetos (traças) e ausência de pedrarias que compõem o bordado da parte frontal e costas do corpo do vestido e da saia (Foto da autora)

Enquanto negação da herança, a qual Barthes (1979, p.241) se referiu no Sistema da Moda, “na qual uma variação de vestuário produz uma variação de caráter” a moda se apresenta como indeferimento do passado, sacralizando a novidade, ao passo que, ao contrário da moda, o vestuário tradicional permanece voltado para o passado e reafirmando os costumes através da repetição.

Além desses autores, felizmente, outros tantos se dedicaram a investigar os tecidos e os artigos do vestuário. Sobre a indumentária em Pelotas, duas pesquisas já foram produzidas¹⁰ e abrangem parcialmente o período selecionado para essa investigação. A primeira delas, resultou em uma dissertação do PPG em História (UFRGS) e volta-se à função social da roupa adotada pela elite pelotense de 1890 até 1914.

Apresentada em 2006, como um trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em História (UFPEL), a pesquisa de Taiane Taboarda evidencia os signos de libertação da mulher pelotense através da moda no segundo decênio do século XX, que é justamente o marco que delimita o período extremo do estudo aqui apresentado, em princípios da década de 1920. Portanto, o estudo aqui proposto surgiu da necessidade de traçar o percurso da moda em Pelotas

¹⁰ TABORDA, Taiane Mendes. A moda sem freios: o estudo dos signos de libertação da mulher pelotense no início da década de 1920. Trabalho de Conclusão de Curso. 2006. (Graduação em História) - Universidade Federal de Pelotas.
SABALLA, Viviane. Parecer para Ser: a função social da indumentária em Pelotas (1890-1914), (Dissertação do Mestrado em História) UFRGS. 2001.

a partir dos objetos que compõem o Museu Municipal Parque da Baronesa e abrange um período mais largo do que aquele que trataram as pesquisas mencionadas: meados do século XIX até a década de 1920 do século XX.

Trata-se, portanto, de um estudo da cultura material que faz referência a uma classe economicamente abastada. Buscou-se através das fontes consultadas, destacar outras parcelas dessa sociedade que não figuram nos registros da instituição, mas que atuaram na produção do vestuário na sociedade local.

No aprofundamento da investigação, são mencionados nesta pesquisa os métodos utilizados para produção e manutenção do vestuário em Pelotas bem como os profissionais que atuavam direta ou indiretamente: comerciantes, alfaiates, costureiras, engomadeiras, lavadeiras, chapeleiros entre outros. Como resultado, espera-se traçar o contexto sócio-cultural de outrora, evitando uma visão dicotômica, focando unicamente nos homens e mulheres que vestiram aquelas roupas.

Embora não presente nos vestígios materiais que hoje compõem as coleções do MMPB, outras parcelas dessa sociedade que compunham a sociedade do período, fazem parte de um todo maior e que também construiu e figurou na construção e elaboração do vestuário na cidade de Pelotas. Na ausência das roupas utilizadas por estas classes, estas são mencionadas através da sua atuação em estabelecimentos comerciais, nas escolas, no trabalho a domicílio ou nas menções na imprensa periódica e missivas da Baronesa de Três Serros.

Os demais trabalhos sobre o tema decorrem da pesquisa desenvolvida sobre moda/vestuário a partir de 2006¹¹, cujo resultado parcial é apresentado

¹¹ SANTOS; Denise O. M., MICHELON, Francisca. "A roupa do moderno: representações da moda na década de 1920." In: Conexão- Comunicação e Cultura. 124-141 Caxias do Sul: Educs, 2006. SANTOS, Denise O. M. "No Fio da Meada: a moda e a coleção têxtil do Museu da Baronesa, Pelotas / RS." In: CERQUEIRA, Fábio V.; GUTIERREZ, Ester J. B.; MELLO, Alan D.; SANTOS, Denise O. M. (org.) "Educação Patrimonial: Perspectivas Multidisciplinares. Pelotas", RS: Instituto de Memória e Patrimônio e Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. 2008. SANTOS, Denise O. M. Considerações sobre a sistematização e conservação do acervo têxtil do Museu da Baronesa (Pelotas/RS). Monografia do curso de Especialização em Patrimônio Cultural- Conservação de Artefatos. Universidade Federal de Pelotas, UFPEL. 2008. SANTOS, D. O. M.; CERQUEIRA, Fábio V. "Entre Rendas e Bordados: Memórias Oraís do Uso da Camisola do Dia." In: CERQUEIRA, Fábio; SANTOS, Denise O. M.. (Org.). A Camisola do Dia: Memórias da Noite de Núpcias. 1 ed. Pelotas: UFPEL, 2009, v. 1, p. 37-47. SANTOS, D. O. M. . "Pontos e Tecidos: Materiais e Técnicas de Produção das Camisolas do Dia." In: CERQUEIRA, Fábio; SANTOS, Denise O. M.. (Org.). A Camisola do Dia: Memórias da

neste trabalho. Tratando, em parte, da conservação de artefatos têxteis, das coleções em tecido do MMPB, da produção de moda em Pelotas e de uma peça especial do vestuário feminino: a camisola do dia¹².

Enquanto testemunho de um tempo, os artefatos têxteis consolidam a idéia de que corpo e vestes se utilizam de texturas, movimentos, formas e cores para veicular conceitos e representações individuais que, somadas, fazem referência à uma memória coletiva.

Jacques Le Goff relacionou história e memória quanto à sua aplicação a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. Os primeiros, os documentos, apresentam-se como escolha do historiador. No caso dos monumentos, estes, representam uma herança do passado, e tem como características “o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária da sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)” e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. (LE GOFF, 2003, p. 527)

No que diz respeito à pesquisa com acervos têxteis, se trata de colocar o objeto como documento e empenhar-se em extrair deste o maior número de informações. Essa especificidade de documento vem, contudo, promover a idéia de que é possível repensar hábitos da cultura material, desejos de distinção e de igualdade, representações culturais, através de estudos sobre estas peças. Quanto à investigação aqui apresentada, esta buscou uma leitura da sociedade local com base no registro material do acervo têxtil do Museu da Baronesa.

Ulpiano Bezerra de Meneses (*apud* JULIÃO, 2002, p. 95) considera que “os objetos figuram como uma espécie de eixo permanente e ponto de partida das pesquisas, conferindo a estas instituições, como em nenhuma outra, condições para os estudos centrados nos artefatos.”

Noite de Núpcias. 1ª. ed. Pelotas: Editora da UFPEL, 2009, 2009, v. 1, p. 33-36. CERQUEIRA, Fábio V.; SANTOS, D. O. M. “Apresentação. In: CERQUEIRA, Fábio; SANTOS, Denise O. M.. (Org.). A Camisola do Dia: Memórias da Noite de Núpcias. PELOTAS: Instituto de Memória e Patrimônio e Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural., 2009.

¹² Essa pesquisa foi desenvolvida com base na investigação do antropólogo Prof. Dr. Sérgio Alves Teixeira (2006), e ampliada juntamente com o Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, voltada aos materiais e técnicas empregados na confecção das camisolas do dia e na memória oral, resultando numa exposição itinerante e num catálogo que tem participação de todos os pesquisadores envolvidos.

A própria Constituição Federal de 1988 ao dilatar seus conceitos de patrimônio, incluiu “o reforço do dever do Estado com a sua salvaguarda”, e passou a entender o Patrimônio Cultural como “o conjunto de bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, arqueológico e paleontológico, conforme disposto no art. 216º, Inciso V.”(CERQUEIRA, 2006, p. 350- 351)

A referência aos bens de natureza material e imaterial aponta uma nova inserção, já mencionada por Mario de Andrade na década de 30 do século XX, assim como um alargamento da primeira noção de patrimônio que fazia, sobretudo, referência ao Patrimônio edificado (de pedra e cal), ou ao patrimônio artístico. O mesmo se deu em relação à inclusão “da identidade, ação e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, visto que essas novas inserções nas definições de bens culturais indicam que novos interesses da memória coletiva e da história despontaram, tendo também despontado um novo olhar que se estendeu aos “diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. (CERQUEIRA, 2006, p. 350- 351)

1.2 - Pelotas: origem e desenvolvimento urbano

Em 1780, o mundo era simultaneamente “menor e muito maior do que o nosso.” Em termos geográficos, mesmo cientistas e viajantes bem instruídos e informados, conheciam tão somente parcelas do “mundo habitado.” Grande parte da superfície oceânica encontrava-se mapeada pelos navegadores do século XVIII. “O mapa do mundo consistia de espaços brancos cruzados pelas trilhas demarcadas por negociantes ou exploradores. Em termos humanos, não apenas o “mundo conhecido era menor, mas também o mundo real [...] a terra abrigava somente uma fração da população de hoje; provavelmente não muito mais do que um terço.” (HOBBSBAWM. 2007 p. 24)

No Brasil, quando os portugueses aqui chegaram pela primeira vez, em 1500, as terras já eram habitadas por índios.

Duzentos anos mais tarde, do princípio do século XVII até finais do século XVIII, conforme menções de Eduardo Arriada (1994), Tapes e Minuanos¹³ constituíam os habitantes dessas terras que hoje recebem a denominação de *Pelotas*.

Em 1663, o gado ocupava “grande parte do território rio-grandense, principalmente a bacia da Lagoa Mirim”. Logo, a abundância de reses e as vastas pastagens, somadas à localização favorável – junto ao arroio Pelotas – proporcionaram condições apropriadas para o desenvolvimento da indústria do charque nesta região. (Simão de Vasconcelos *apud* Arriada, 1994, p. 16)

Foi o cearense José Pinto Martins – em finais do século XVIII – com experiência no comércio de “carne de sol” e após períodos de secas que acabaram dizimando rebanhos de bovinos no Ceará, transferiu-se para o Rio Grande do Sul, onde se estabeleceria, dando início à produção de carne salgada “numa parte dos terrenos de M. Carvalho de Souza (arroio Pelotas).” Embora o charque tenha sido produzido em outras regiões do estado, foi em Pelotas que se centralizou o pólo da indústria saladeiril. (ARRIADA, 1994, p.56)

Devido ao grande desenvolvimento da indústria de carne seca¹⁴, se deu o surgimento do núcleo urbano de Pelotas. Escreveu Alberto Coelho da Cunha a respeito da origem da abastança gerada pela indústria do charque: “Sobre os ombros da raça negra, paciente e soffredora, começaram a se erguer as fortunas de vulto da localidade. E sobre ellas vieram a descansar as bases fundamentaes da freguesia em fundação.” (ARRIADA, 1994, p.73)

Logo, o acúmulo de capitais resultante das vantagens do trabalho escravo na produção saladeiril é “que viria proporcionar condições para um rápido processo de urbanização”, no qual “toda essa riqueza, [...] ocasionaria uma maior demanda de mão-de-obra, escrava em sua maioria”. (ARRIADA, 1994, p. 15; 47)

Portanto, baseada em um sistema escravagista, a pujante economia decorrente da indústria saladeiril ocasionou, no decorrer do século XIX, à elite pelotense ou “aristocracia do charque”¹⁵ um acesso às inovações européias que incluía a importação de um trajar em conformidade com os lançamentos

¹³Arriada (2006) ressalta que esses indígenas se utilizavam da caça e da pesca para sua subsistência e num período posterior iniciaram o cultivo de milho e batata doce.

¹⁴ O charque constituiu o produto de maior exportação do Rio Grande do Sul. (ARRIADA, 1994)

¹⁵ Expressão de Eduardo Arriada (1994, p.47)

europeus, assim como um adiantamento cultural e urbanístico em relação às demais cidades da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul.

No Almanach de Pelotas de 1914 (p. 59), encontramos um artigo a respeito da gênese da cidade do charque: “a cidade de Pelotas foi edificada sobre a última ondulação da planície que, partindo das faldas orientaes da Serra do Tapes, atravessa o arroio Santa Barbara, e se estende até às margens do canal de S. Gonçalo.” A respeito das primeiras casas construídas, diz o mesmo almanaque, foi decorrente do lote que José Calheca. Todavia, Antonio Francisco dos Anjos o adquiriu em 1806 e doou para a construção da matriz e da casa do vigário. “Em 1812, a população do districto que veio constituir a Freguezia de S. Francisco de Paula, achava-se esparsa ao longo dos arroios que deságuam no canal do S. Gonçalo.”

Após a estruturação das charqueadas foi que ocorreu o início da urbanização, com o surgimento da Freguesia de São Francisco de Paula em 1812 e em 1818, Pelotas possuía 19 ruas, com 107 casas e 18 charqueadas (MAGALHÃES, 2005, 29).

No ano de 1832 foi denominada Vila de São Francisco de Paula e em 1835 foi elevada à cidade de Pelotas.

O Almanach de Pelotas de 1915 (p. 67) traz em uma reportagem intitulada “Pelotas antiga”, o comentário de Millet de Saint Adolphe¹⁶ que consta no Dicionário Geográfico Descritivo e Histórico do Império do Brasil. O referido trecho mencionava “uma das gemmas mais preciosas do diadema [riograndense]”, a cidade de Pelotas.

Cidade da provincia de S. Pedro do Rio Grande, 8 leguas ao noroeste da cidade de Rio Grande, e 45 pouco mais ou menos ao sudeste da de Porto Alegre. Já no anno de 1870 havia nesse território conhecido desde então com o nome de Pelotas, uma grande fazenda perto do espaçoso canal chamado rio de São Gonçalo, pelo qual a lagôa Mirim se sangra na dos Patos. Obra de 150 familias, que viviam derramadas, trabalhavam na sobredita fazenda alguns mezes do anno, na salgação da *carne secca*, e os restantes em cultivar os viveres necessarios para sua subsistencia, e criavam tambem algum gado. Haviam estas familias que demoravam ao poente da lagôa dos Patos, edificado uma igreja, cujo orago era São Francisco de Paula, dentro do vasto termo da freguezia da villa do Rio Grande, o

¹⁶ Botânico e historiador francês.

qual foi, por diversas vezes, desmembrado, para delle se tirarem os termos das freguezias de Alegrete, Arroio Grande, Caçapava, Cangussú, Espirito Santo do Jaguarão, Piratinim, São José do Norte, e por fim o de Pelotas, cuja igreja foi elevada á categoria de parochia em 1811, e a povoação tomou nome de seu antigo orago. (Almanach de Pelotas, 1915 p. 67)

A respeito da sua população, o mesmo Almanach (p. 68) menciona que, três anos após, a população era avaliada em número de 2.419 habitantes , repartidos da seguinte maneira:

Branços de ambos os sexos.....	712
Indios, idem.....	105
Livres de côr, idem.....	232
Escravos, idem.....	1.226
Recem nascidos, idem.....	114

(Fonte: Almanach de Pelotas, 1913 p. 45)

Devido ao aumento ulterior ao período citado, “um decreto de 7 de dezembro de 1830 lhe conferiu o título de villa debaixo do mesmo nome, dando-lhe por districto o termo de sua propria freguezia”. Condecorada com o título de cidade, em 1832, passou a adotar o nome da embarcação de couro (ver imagem 09) que servia para a travessia do arroio Pelotas e que, dera origem ao nome da região nos seus primórdios:

trocando-lhe o nome do orago no de Pelotas, que primitivamente havia tido. Tem essa nova cidade um porto onde os hiates vão tomar carga de carne secca, couros, sebo e outros generos, que levam para os portos de São José e Rio Grande, de onde são embarcadas para as villas e cidades maritimas do Brazil, para os Estados Unidos e tambem para a Europa. Ao longo do canal, chamado rio de São Gonçalo e á beira da lagôa dos Patos, se vêem os matadouros, onde se matavam annualmente 20.000 cabeças de gado vaccum, porém a revolução que rebentou no anno de 1835 veio pôr atalho ao progresso de tamanha prosperidade. (Almanach de Pelotas, 1915, p.68)

Em sua prancha de número 38, *negros de carro*, Debret (1940) exhibe a figura de um negro atravessando o rio a nado, rebocando uma pelota¹⁷ com o

¹⁷ As variedades das pelotas, segundo o artista, seriam assim classificadas: a pelota simples,

laço preso entre os dentes, no qual refere no texto explicativo da prancha, ao Rio das Pelotas:

[...] nome tirado de uma espécie de bote improvisado, feito com um couro de boi que é usado para atravessar o rio durante as freqüentes cheias. É ao habitante do Rio Grande, sempre hábil na utilização dos couros dos seus enormes bois, que se deve essa feliz invenção, bem assim os aperfeiçoamentos da pelota. A pelota mais simples é aquela que o cavaleiro isolado faz com o couro da sela de seu cavalo e na qual ele encerra suas roupas. Lançando-se em seguida a nado, precedido por seu negro e seu cavalo[...]essa verdadeira pelota de couro que flutua facilmente com ele. (DEBRET, 1940, p. 239, 240)



Figura 09 – Aquarela de Jean-Baptiste Debret, ilustra a travessia do arroio Pelotas, em bote improvisado, utilizando couro de boi. Na gravura, um negro a nado e com uma corda entre os dentes reboca a embarcação cujo nome deu origem à cidade. (DEBRET, 1940)

O jornal Diário Popular de 31 de dezembro de 1922 traz comentários de uma excursão feita em 1832, pelo Dr. Theodoro Sampaio à cidade de Pelotas, publicada em livro de sua autoria.

citada acima; a pelota reboulha, destinada ao viajante que carrega suas bagagens podendo transportar, se preciso, uma mulher e uma criança, cujo fundo é revestido de palha em tais ocasiões; a pelota cuja forma mais se aproxima do bote, possibilitando que o viajante sente-se à cavalo sobre a bagagem, apoiando os pés no fundo e por fim, o último aperfeiçoamento das pelotas, que é mantido por uma larga travessa de madeira em forma de rabo de andorinha que permite que o passageiro a utilize como banco, sentando-se à cavalo, ao invés de sentar-se no fundo do bote. Na nota explicativa, referente a “canoa brasileira de couro”, Debret adverte que, o viajante estrangeiro, guiado por um peão, necessitando atravessar um rio, não necessita munir-se de pelota. O peão pega o primeiro couro estendido à mão e com auxílio de uma faca, em menos de um quarto de hora está prestes a rebocar o viajante a nado, dentro do estreito bote portátil, que há de servi-lhe até o fim da viagem. O antepenúltimo modelo de pelota aperfeiçoada, a pelota reboulha, foi apresentada por Debret na litografia da prancha nº 39, utilizada segundo o artista, por um viajante paulista e rebocada por um escravo. (DEBRET, 1940, p. 241)

Além dos progressos encontrados na antiga vila que, recentemente teria alcançado o status de cidade, alguns fatos teriam causado admiração no autor. Destes, uns reportam aos primórdios da cidade: “numa cidade pequena, como esta, armazéns que fariam honra ao Rio de Janeiro, e, ainda mais, admirou-me o numero delles.” (Diario Popular, 31 de dezembro de 1922) Ao mencionar ruas bastante sossegadas, o autor destaca que “paira, porém, sobre ellas, um ar de contentamento e prosperidade, que penetra a gente.” Das habitações, suas observações referem à singularidade da mobília e ao gosto na decoração que, ainda deixava a desejar.

algumas das vivendas são muito lindas e quem entra nellas, depara disposições de gosto e mobílias excepcionais no Brasil, outro tanto há que fazer ainda na decoração de interior [...] Pelotas foi fundada em 1815 e agora, contem cerca de 20.000 habitantes. (ibidem)



Figura 10 – Praça D. Pedro II em finais do século XIX. Posteriormente foi denominada Praça da República e mais tarde até a atualidade Praça Coronel Pedro Osório (Fonte: Almanach de Pelotas)

Baseada em um sistema escravagista, a pujante economia decorrente da indústria saladeiril ocasionou, no decorrer do século XIX à alta sociedade pelotense, um acesso às inovações européias que incluía a importação de um trajar em conformidade com os lançamentos europeus, assim como um adiantamento cultural e urbanístico em relação às demais cidades da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul.

Uma publicação do Rotary Club de Pelotas (1930), intitulada *A Defesa de Pelotas*, traz um comentário do Ministro Pedro Toledo¹⁸ que, ao fitar a retas e arejadas ruas da cidade confessara: “Pelotas é um xadrez onde se deseja ficar preso.” Esse comentário certamente faz referência à aura de progresso em que a cidade de Pelotas se encontrava envolta, também referida no Almanach de Pelotas de 1913, página 45: “Pelotas entrou desassombradamente no caminho amplo do progresso e á mais superficial observação facilmente se constata que uma vida nova, promissora e fecunda, impulsiona todo o município, de alguns annos a esta parte.” (ver figuras 11 e 12)



Figuras 11 e 12
Dois aspectos do Mercado Público
Almanach de Pelotas 1915, p. 22

O recenseamento de 1920 – de acordo com dados mencionados na Defesa de Pelotas de 1930 (p. 21) – apontava uma população de 82.249 habitantes e uma receita de 2.794 contos de réis, o que fez com que o município, se destacasse dentre “os 900 da comunidade brasileira”, (imagens 13 a 14) ocupando o “11º lugar quanto à população e o 8º relativamente às rendas municipais”.

Esses números colocaram Pelotas acima de cidades mais populosas, como a “Manchester brasileira” (Juiz de Fora), importante centro industrial de tecidos; a terceira cidade paulista (Campinas e Santos), o segundo porto do Brasil e o terceiro de toda a America Latina. (Defesa de Pelotas, p.21)

¹⁸ Pedro de Toledo, nascido em São Paulo, (1860- 1935), foi Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio do Governo de Hermes da Fonseca, em 1910, foi Ministro do Brasil em Roma e em Madrid, no ano de 1913 e Embaixador em Buenos Aires, em 1922. Disponível em: <http://www.pedrodetoledo.sp.gov.br/>

Contudo, a mesma publicação ressalta um grave erro econômico: ficavam “sobrecarregados de impostos, ao passo que a renda aumentava.” Comparando os dados do período de 1920 com os apresentados no período da publicação (1930), pode-se afirmar que houve uma diminuição do desenvolvimento econômico de Pelotas em relação à renda. A risicultura “está começando a emigrar para outras terras”. O deslocamento da indústria pastoril levou um séquito de outras tantas: as indústrias de curtume, sabão velas e correaria. (Defesa de Pelotas, 1930 p. 22-23)

Em 1930 Pelotas já mostrava sinais de declínio, conforme aponta um trecho da *Defesa de Pelotas*.

O commercio, que outrora até em Porto Alegre ia vender, hoje ficou restricto á zona pouco consumidora da fronteira, tendo ainda que lutar com a concurrencia desleal do contrabando quase officioso – em Rio Branco, localidade pequena e de poucos recursos, uma firma acaba de construir um predio, com instalações de luxo, no valor de 500 contos) – que vem aniquilando o nosso commercio honesto, não sendo o que deveria ser para uma população de, aproximadamente, 120 mil almas. (Defesa de Pelotas, 1930, p.23)



Figura 13 - Vista geral da cidade de Pelotas, apanhada do elevador da Fábrica de Cerveja Sul Rio-grandese do Capitão Leopoldo Haertel Fonte: Album de Pelotas, 07/09/1922

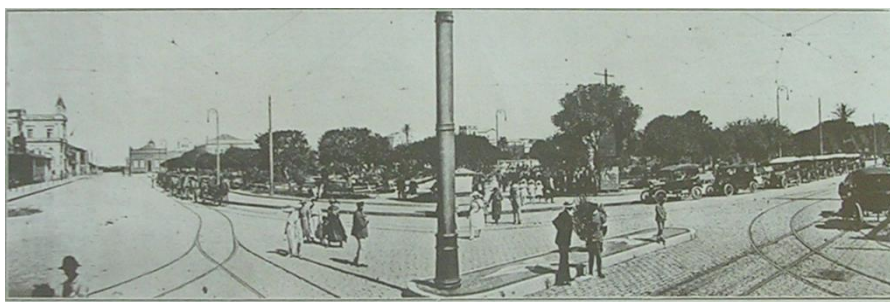


Figura 14 - Um trecho da praça da República, frente à rua XV de novembro Fonte: Album de Pelotas, 07/09/1922



**Figura 15- Avenida Bento Gonçalves
(Album de Pelotas/1922)**

Mário Osório Magalhães (1993) atribui a crise do charque à Abolição da Escravatura, à queda do consumo somada à concorrência de outras regiões – como Santana do Livramento e Bagé, que se utilizavam do transporte ferroviário para conduzir a carne salgada ao porto de Rio Grande – e ao surgimento dos frigoríficos.

1.3 - O Museu da Baronesa

O Rio Grande do Sul, segundo Cícero Almeida (2006, p. 05 - 07), é um dos estados em que “a museologia está fortalecida há décadas, baseada especialmente na ação do Sistema Estadual de Museus.” Formando um dos estados com o maior número de municípios no país e no qual a ampliação no que refere à criação de novos museus municipais, além de planejamento nos que já existiam para sua revitalização, merece destaque. Projetos que

contemplam “a participação de setores representativos da sociedade local” são algumas das ações que o tem destacado no cenário nacional.

Particularmente, a década de 1980 impulsionou a nova museologia, “fundamentada no fortalecimento da função social dos museus e no crescimento da museologia como campo de conhecimento”. (ALMEIDA, 2006, p. 05 - 07) E foi justamente nesse momento em que se definiam novas diretrizes para os sistemas de museus e, sobretudo, quando a Constituição Federal de 1988 reavaliava seus conceitos no concernente ao Patrimônio Cultural, surgia em Pelotas o Museu Municipal Parque da Baronesa.

Inaugurado em 25 de abril de 1982, a instituição consta atualmente como o único museu municipal e de tipologia histórica que evidencia os costumes da sociedade pelotense num período de abundância em decorrência do poderio econômico gerado enquanto pólo de produção e exportação do charque e, cuja importância na economia gaúcha no século XIX foi de destacada relevância.

A construção do prédio (figuras 16 e 17) no qual se encontra instalado atualmente o museu faz referência a uma época de prosperidade e riqueza gerada pela indústria do charque, cuja opulência terminou espargindo na arquitetura, nos hábitos e nos modos de vida.

Os indivíduos pertencentes a esta parcela da sociedade constituíam a sua classe economicamente mais privilegiada e da qual provinha a família Antunes Maciel – proprietários da construção no período em que esta ainda era utilizada como habitação.

Inaugurado em 25 de abril de 1982, o MMPB tem sob a sua guarda coleções permanentes ou em regime de comodato, das quais faz parte um significativo e variado número de artefatos em tecidos que delineiam aspectos daquela sociedade.

Presente de casamento do Cel. Annibal Antunes Maciel¹⁹ ao seu filho Annibal, (1838-1887) ao realizar matrimônio com Amélia Hartley de Brito (1848-1919) – retratada em desenho na figura 18 – filha do Comendador John Diogo Hartley e de Isabel Fortunato de Brito, a chácara foi habitada por mais duas gerações da família num período superior a um século (de 1864 até finais da

¹⁹ Anibal era sobrinho de Eliseu Antunes Maciel. A Faculdade de Agronomia, fundada em Pelotas no ano de 1883, recebeu em 1926 um acréscimo: o nome de Eliseu Antunes Maciel, passando a se chamar daquele ano até os dias de hoje *Escola de Agronomia e Veterinária Eliseu Maciel*.

década de 60 do século XX). Com a morte do seu marido, a baronesa se transferiu para o Rio de Janeiro, e sua filha mais velha, Amélia Aníbal Hartley Maciel (1869-1966), de alcunha Sinhá, casada com Lourival Antunes Maciel, passa a ocupar o espaço que havia sido a residência de seus pais. Foi nesse período (1885-1918), em que a Baronesa dos Três Serros (residindo na cidade do Rio de Janeiro, trocou com sua filha Amélia correspondências, das quais cento e cinqüenta e uma cartas foram encontradas: “duas foram endereçadas a uma prima, duas foram remetidas ao genro Lourival e as demais tiveram como destinatária a filha Amélia Anibal Hartley Maciel.” (PAULA, 2008. p. 11-20)



Figura 16
Vista lateral do Museu da Baronesa
Foto da autora



Figura 17
Vista frontal do Museu da Baronesa
Foto da autora



**Figura 18 - Baronesa é destaque
em capa do jornal “A Ventarola”**

A família do Barão de Três Serros foi notícia em periódicos locais, do século XIX ao século XX. Em 10 de abril de 1887, “A Ventarola”, jornal ilustrado editado em Pelotas, rendeu culto ao falecido barão, listando inúmeras

qualidades e manifestando que, “Na hora suprema da morte, ante a algidez tetrica d’um cadaver, é de coração generoso esquecer os defeitos e só recordar virtudes.” Assim, este periódico apresentava suas condolências à Baronesa que, deveria ser “a continuadora das boas obras do seu marido” descrito naquele periódico como

bom cidadão que dedicou-se desde muito cedo à carreira pública, servindo em varios cargos de nomeação do governo e nomeação popular. Nelles deu continuas provas de patriotismo. O problema magno da abolição do elemento servil, foi por elle criteriosamente pesado. Querendo mostrar que contribuia na medida de suas forças para a obra da regeneração popular, deu gradativamente, liberdade a todos os seus escravos. Em summa, o título de barão de *Tres Serros* – que lhe foi dado pelo governo imperial – mereceu-o. Os titulos nobliachicos dizem bem nos homens fidalgos pelo coração e pelo amor á patria. Se teve fraquezas, perdoemol-as. Quem as não tem tido, por mais que sobrenade ácima do mar da vulgaridade? (*A Ventarola*, 10 de abril de 1887, p. 02- 03)

Quinze anos após a morte do Barão de Tres Serros a Opinião Pública, publicou a seguinte nota:

Barão de Tres Serros - Passa hoje o 15º anniversario da morte do digno barão de Tres Serros, nosso prestimoso conterraneo. A illustre baronesa de Tres Serros, em commemoração a esta data lutuosa, nos enviou 20\$000 para os pobres d’A Opinião Publica. Agradecemos. (A Opinião Publica, 22 de março de 1902)

Das imagens da família, poucas são as que retratam a vida dos barões. Constam em maior número imagens que retratam Sinhá Amélia e a terceira geração da família do Coronel Anibal Antunes Maciel. A figura 19 mostra Sinhá Amélia em destaque na revista *Ilustração Pelotense*.



Figura 19
Amélia Hartley Maciel
(Ilustração Pelotense 1921)

A fotografia 20, de inventário MMPB 1932, reúne Sinhá Amélia em pé ao centro da imagem; Lourival Maciel sentado ao lado da esposa e seus filhos: Zilda (1899), em primeiro plano, sentada ao centro; Déia (1909) recostada no braço da cadeira e os quatro rapazes (da esquerda para a direita): Delmar, o caçula, nascido em 1906 (sentado); Rubens (1895) o mais velho (sentado); Mozart (1904) em pé e Lourival (sentado ao lado de Déia). Falta, entretanto, Dalva, a segunda filha do casal, nascida em 1896.

Publicado dia 06 de janeiro de 1919, no jornal *A Opinião Publica*, um artigo celebrava o aniversário natalício da baronesa, sob o título *A Baroneza dos Três Serros*, destacando o seu caráter altruísta:

[...] exma. sra. d. Amélia Hartley Maciel, illustre presidente da Cruz Vermelha Pelotense [...] os serviços inestimaveis que há prestado se devem, na mór parte, á dedicação da illustre presidente. [...] Quando da última epidemia, estando impossibilitada de agir fóra de seus lares as directoras, a presidente fez jús á gratidão do povo de Pelotas [...] abandonando o seu próprio lar em mãos do esposo amantissimo, sem uma vacilação, [...] poz-se resolutamente em campo, providenciando em todos os sentidos [...] E acceitando o offerecimento do edifício de Pharmacia e Odontologia, ahi organizou a sua espinhosa tenda de trabalho, installando um hospital provisório, incubindo-se de accordo com o poder publico, de uma zona das mais vastas da cidade. Incansavelmente, de manhã cedo á noite, servindo-se de refeições rápidas, a illustre presidente, dias seguidos, durante muitos e muitos dias sem o menor repouso[...]



Figura 20 – Sinhá Amélia e Lourival Antunes Maciel com seus filhos (Fonte: Acervo Fotográfico MMPB)

Incidindo oito dias após o referido acima, no dia 14 de janeiro de 1919, a Baronesa dos Três Serros, aos 70 anos, faleceria no Rio de Janeiro. O fato foi noticiado no dia 15 de janeiro nos jornais locais. Com o falecimento da Baronesa de Três Serros em janeiro de 1919, muitos destes jornais lastimaram o ocorrido. A Opinião Pública descreveu como foram os últimos dias da Baronesa, apresentando à família os pêsames pela perda, numa secção denominada “Necrologia”:

Baroneza dos Tres Serros /Necrologia

No Rio, acaba de falecer a veneranda Senhora Baronesa dos Três Serros, vulto de real destaque entre nós. A sua bondade extrema, a magnanimidade de seu coração, creavam para a veneranda senhora uma atmosfera de sincera sympathia, aureolando-lhe com o prestígio das almas verdadeiramente boas o nome illustre que trazia. Contava 70 annos de idade e sua saúde combalida parecia ter encontrado o rejuvenescimento de forças, num clima ameno como o do Rio, quando subitamente, se dá o desenlace fatal. Era genitora da exma. sra. d. Amélia Hartley Maciel, illustre Presidente da Cruz Vermelha Pelotense e esposa do sr. Lourival Maciel, da exma. Sra. d. Alzira Maciel Ribas, esposa do sr. Capitão Antonio Ribas; e da exma. Sra. d. Talú Maciel de Sá, viúva do saudoso clinico sr. Dr. Tancredo de Sá.²⁰ Á illustre família enluctada, “A Opinião” apresenta pêsames. (A Opinião Publica- 15 de janeiro de 1919, p. 03)

²⁰ Sérgio Canhada (2008) verificou em sua pesquisa em andamento sobre a Santa Casa de Misericórdia de Arroio Grande que, Talú, a filha da baronesa dos Três Serros casada com o médico Dr. Tancredo Sá, havia residido naquela cidade, onde Tancredo dirigiu a Santa Casa local. Segundo Canhada (2009), uma das filhas do casal, Ivanoska, nasceu naquele município.

As terminologias “bondade extrema” e “alma verdadeiramente boa” decorrem de um tratamento usual para com os membros da elite na América Portuguesa, que eram titulados “homens-bons” (ALENCASTRO, 1997) especialmente por que, em algum momento de suas existências, doaram quantias em dinheiro para instituições de caridade. No caso da Baronesa dos Três Serros, fazia referência à sua participação em serviços assistenciais para a Cruz Vermelha, da qual sua filha Amélia veio mais tarde a substituir o cargo da mãe.

Após a morte da baronesa, a casa continuaria a ser ocupado pela filha Sinhá e mais tarde, na década de 1930, pelo seu filho e neto da Baronesa, Rubens Maciel. Circulavam pela casa outras pessoas que prestavam serviço à família dos quais alguns foram mencionados em suas cartas: “o copeiro Fortunato, a costureira D. Eulália, as amas-de-leite Anastácia, Bibiana, Castorina e Jozefa.” (PAULA, 2008, p.16). Assim se deu na correspondência de 30 de outubro de 1903, na qual a baronesa folgou ao saber das melhorias feitas no solar da família e sobre as condições em que se encontrava João, filho da ama Anastácia:

Já vejo que o nosso “Velho Casarão” como lhe chamas, voltou aos tempos primitivos, envergando toda catita, os novos trajes domingueiros com que tu e Lourival, o brindarão. Queira Deus que elle assim se conserve, para gozo de seus futuros proprietarios. Pela tua descrição, deve estar mtº. bonito! [...] Diogo pede-te alguma roupa velha de Lourival. (quanto haja ocasião) Muito estimei saber que o João, filho d’Anastacia, está nas boas condições que dizes: pensei que elle tivesse dado em vagabundo. Creio ter respondido á todos os tópicos de tua carta.

Quando toda a família já havia se transferido para o Rio de Janeiro, a propriedade ainda serviu como opção de veraneio. Mais tarde, o prédio que se encontrava abandonado foi doado à Prefeitura por dois netos, dentre os quais Rubens que possuía 2/6 da propriedade. (LEAL, 2007, p. 19)

A revista *Ilustração Pelotense* exibiu em suas páginas a imagem da família de Lourival Maciel quando embarcava para a cidade do Rio de Janeiro

em 1924 (imagem 21). No número seguinte, a *Ilustração Pelotense* lamentava a ausência dos Antunes Maciel:

com a partida da família Maciel um sensível vacuo se produzirá, da mesma forma, nos sarãos elegantes. Não mais, por todo esse inverno que se vai mostrando-se impiedoso e cortante, serão elles iluminados pelo sorriso bom e suave de Zilda Maciel. (ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE, 1924)



Figura 21 – Embarque da família de Lourival Maciel para o Rio de Janeiro em 1924 - Fonte: *Ilustração Pelotense*

Assim, a construção com 840 m² foi doada à Prefeitura Municipal em 1978 e tombada em 04 de julho de 1985 pelo COMPHIC como Patrimônio Municipal. Devido ao estado de abandono em que se encontrava antes do museu ser instalado, houve em um período de quatro anos, reformas coordenadas pelo artista plástico Adail Bento Costa e a arquiteta Marta Amaral. Suas coleções, no período subsequente à inauguração, contemplavam fundamentalmente o mobiliário e os artefatos têxteis provenientes da família Antunes Maciel, de Lourdes Noronha e Adail Bento Costa. (LEAL, 2007, p.13)

Hoje, com o acervo sistematizado a partir de 2006, conta com melhorias na Reserva Técnica, decorrentes da verba disponibilizada pelo Projeto Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal e que, permitiu a aquisição de mobiliário e materiais adequados para a conservação do seu acervo.

A figura 22 mostra detalhe do arquivo deslizante que armazena parte dos acervos que se encontram sob a guarda do Museu da Baronesa.



Figuras 22 – Objetos da chapelaria na reserva técnica do MMPB (Fotos da autora)

A partir de 2006 o MMPB tem contado com o apoio de alunos da Universidade Federal de Pelotas no referente à digitalização de seus acervos e no desenvolvimento de pesquisas a respeito dos mesmos. Do curso de Especialização em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos (IAD/UFPEL) duas alunas se dedicaram à pesquisa sobre os acervos do MMPB²¹.

Outros colaboradores, como os estagiários do Curso de História, participaram do Cadastro e Inventário dos acervos do MMPB, realizados de 2006 a 2007. Alunos do curso de Museologia (ICH/UFPEL), também, através de estágio remunerado, têm realizado atividades técnicas dentro da instituição e, mais recentemente, alunos da Conservação e Restauro, através de projeto em andamento que visa dar suporte ao acervo, efetuando intervenções de restauro sobre a coleção em leques.

²¹ Os trabalhos de pesquisa realizados sobre o acervo fotográfico e o acervo têxtil resultaram nos seguintes trabalhos monográficos: HERNANDES, Clarissa. *Sistematização do Acervo Fotográfico do Museu Municipal Parque da Baronesa/Pelotas/RS*. Monografia apresentada ao PPG em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos /IAD/UFPEL, 2008
SANTOS, Denise O. M. *Considerações sobre a sistematização e conservação do acervo têxtil do Museu da Baronesa (Pelotas/RS)*. Monografia apresentada ao PPG em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos /IAD/UFPEL, 2008

CAPÍTULO 2

O VESTUÁRIO DO HOMEM DA CIDADE DO CHARQUE

“Que o teu traje seja tão rico quanto o teu bolso pode comprar, mas não extravagante; às vezes o traje revela o homem [...]” (SHAKEASPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*)

“Vamos ter um inverno brabo.” Rodrigo tirara do guarda-roupa, numa aura de naftalina muito agradável a seu olfato, pelo que evocava coisas simples e civilizadas – o sobretudo de casemira preta com gola de astracã. E era com prazer que o usava a noite, quando saía para visitar a noiva. Enfiava também as luvas de pele de cão e as polainas de camurça cinzenta. Não podia deixar de sorrir ao pensar no berrante contraste entre seus trajes citadinos e dos homens que encontrava nas ruas, encolhidos dentro de ponchos, os pés metidos em botas embarradas, as caras assombreadas sob largas abas dos chapéus campeiros. (Erico Veríssimo. *O Tempo e o Vento: O Retrato*)

O início do processo que alçaria o traje moderno no modo representativo foi datado por Anne Hollander ao período final da Idade média – com o surgimento da moda e da “modernidade no ato de vestir” – a fim de torná-lo consonante com outras modernidades emergentes no período. (HOLLANDER, 1996. p. 16-46)

O vestuário masculino moderno analisado pela autora pondera os dois sexos conjuntamente e ressalta que, na era moderna, a sexualidade é a “primeira qualidade.” Quanto às roupas, estas “dirigem-se em primeiro lugar ao eu de cada pessoa, e somente depois ao mundo.” Assim, “no processo contínuo dessa definição, o vestuário usado em público pelos adultos torna-se finalmente um gesto sexual recíproco em um mundo geralmente bissexual.”

Ainda que haja uma separação simbólica entre as roupas femininas e as masculinas, com frequência, ambos os sexos acabam trajando de maneira similar.

O vestuário masculino e feminino, considerado em conjunto, ilustra como as pessoas querem que as relações entre homens e mulheres sejam, além de indicar a trégua em separado que cada sexo está fazendo com a moda ou costume em dado momento. Sem olhar o que os homens estão vestindo, é impossível compreender as roupas femininas e vice-versa. (HOLLANDER, 1996, p. 18)

Este capítulo dedicado ao vestuário masculino, ao mesmo tempo em que busca apresentar alguns itens do trajar do homem moderno – de meados do século XIX a 1929 – que compõem atualmente o acervo têxtil do Museu da Baronesa, reúne dados que possibilitam a análise comparativa entre o trajar de homens e de mulheres na cidade de Pelotas.

Assim, são oferecidos neste capítulo que trata do vestuário masculino e nos capítulos subseqüentes, onde se procura desfiar outros aspectos do trajar – considerando os usos, a sua produção, manutenção e repercussão – um apanhado geral do vestuário do homem pelotense que se encontra sob a guarda do MMPB.

A fim de não perder o “fio da meada”, o cruzamento de informações apuradas no tempo de pesquisa permite não apenas traçar uma linha cronológica, mas igualmente, revelar como a sociedade pelotense produziu, tratou, manteve, rejeitou e adaptou o objeto que motivou e impulsionou essa investigação: a roupa.

Buscando uma visão mais ampla a respeito da imagem masculina perseguida pela camada mais alta desta sociedade – que esquadrihava representações que a determinasse abastada, progressista e civilizada – se procura entremear outros aspectos que, no conjunto, fundamentam os julgamentos aqui apresentados.

Guiada por exemplos importados de longínquas capitais, a sociedade pelotense vislumbrava uma aparência consonante com sua condição aristocrática. Assim, tão logo foram descobertos os centros de onde emanavam as inovações relativas ao bem viver, foi para estes espaços que seu olhar se lançou em vigilância cuidadosa, buscando formas de copiar ou importar tais

padrões. Fatos dessa ordem também ocorriam na cidade do Rio de Janeiro, que voltava seu olhar para além-mar, em busca de exemplos a serem reproduzidos.

Com o dilatado interesse masculino pelo aspecto externo, homens adotaram itens da toalete que excedem os seus fundamentos de higiene e apontam – através do oferecimento de itens que afiançavam uma feição aprazível e satisfatória – um sujeito receptivo a novos produtos comprometidos com a boa aparência.

Pode-se verificar o indicativo deste apuro, no Almanach de Pelotas de 1913, p. 08, por meio de um anúncio da Fabrica de Perfumarias BIZET (imagem 23), que tratava de ofertar algumas das suas especialidades, empenhada na melhoria dos aspectos exteriores.

No referido anúncio, para os mais incômodos problemas a esperançosa legenda apresentava soluções e, sem nenhuma menção especial parecia se dirigir a ambos os sexos, ainda que alguns dos produtos, como a brilhantina, fossem de uso exclusivamente masculino e a menção às barbearias remetesse imediatamente aos assuntos do homem.

Encontrados “á venda nas principaes perfumarias, armarinhos, pharmacias e barbearias” da cidade, a Tintura “Negrita” prometia devolver, “sem adição de sal metallico,” tonalidades acastanhadas ou mais escuras como o azeviche.

As loções perfumadas ofereciam variedade de perfumes e, em rolhas de cortiça ou vidro, as Aguas de Kolognia Bizet e Imperial, em ½ litro (500 ml) ou ¼ de litro (250 ml) se colocavam também em qualidade igual a dos produtos importados. A loção Tônica Jaborandina assegurava êxito incomparável no combate à caspa, enquanto o Petroleo Oriental Bizet garantia o crescimento e a conservação dos cabelos.

A brilhantina, espécie de goma utilizada para ajuntamento e aderência do cabelo, conferindo-lhe um aspecto úmido, afirmava uma permanência do penteado comparável às “melhores marcas estrangeiras”, destacando, sobretudo, a qualidade de seus perfumes. E por último, sem esquecer da higiene bucal, o anúncio também ofereceu o dentifrício Kosmos, apresentado em duas opções: pó ou elixir.

Percebe-se, portanto, a existência de um público masculino receptivo aos produtos oferecidos e para o qual o dito anúncio se encarregava de noticiar a respeito de suas especialidades.



Figura 23 – Anúncio da Fábrica Bizet no Almanach de Pelotas (1913)

A preocupação com a higiene nos estabelecimentos que se dedicavam ao adorno masculino começou a despontar em princípios do século XX. “Na rua XV de Novembro, 621 o Salão Röhneit (fig. 24), de Rodolpho Ibaños, oferecia na década de 1920, serviços especiais, através de profissionais habilitados, “aparelhos para massagens vibratórias, lavagens de cabeça com agua fria ou quente e moderno seccador, também ar quente ou frio.”

Desde os princípios do século XIX, o trajar importado, e mais tarde, as revistas ilustradas, já haviam colocado a sociedade pelotense em contato com os lançamentos europeus, sobretudo, da luminosa Paris, com os costumes da Corte e, posteriormente, da capital da República.

Como é possível verificar no capítulo que trata da produção do vestuário, percebe-se que os artigos importados (tecidos, roupas e outros produtos) inspiravam os modelos a serem aqui copiados por uma camada mais abastada. Logo, as freqüentes menções no anúncio da Fábrica de Perfumes Bizet que tratam de igualar os produtos nacionais aos estrangeiros, são alguns dos meios de assegurar a imagem aspirada por meio de artigos pátrios e de certa forma, tranquilizar a pretensa freguesia a respeito da qualidade dos mesmos.



Figura 24 – Salão Röhnehl (Ilustração Pelotense, 1920)

Num momento em que não apenas na cidade de Pelotas, mas também em outros estados brasileiros os produtos europeus eram símbolo de qualidade e bom gosto, a prudência fazia com que comerciantes, ao anunciarem produtos nacionais, os relacionassem de alguma forma aos estrangeiros. Outros, porém, preferiam se debruçar sobre discursos nacionalistas, rejeitando o entusiasmo pelos produtos importados.

Assim se dava com produtos de procedência diversa e, sobretudo, com o vestuário, do qual as escolhas abrolhavam por meio de um olhar lançado intercaladamente ao continente europeu e à cidade do Rio de Janeiro. Em relação ao vestuário masculino, a elegância emanava da Inglaterra, ao contrário da moda feminina que eclodia da capital francesa.

Nesse circuito que perseguia as aparências mundanas de lugares longínquos e reverenciados, Pelotas, como a mais próspera cidade gaúcha, embandeirava sua distinção nos corpos vestidos, na beleza de seus casarões e nas melhorias do seu espaço urbano, erguidas em concomitância a outros centros de destaque no país.

Das impressões anotadas por viajantes em sua passagem pela região, vale ressaltar a de Auguste Saint-Hilaire (1974), em 13 de agosto de 1820, quando em um baile em Rio Grande, oferecido pelo Sargento-mór Mateus da Cunha Teles, o sábio francês descreveu o que vestiam os rio-grandenses:

Os homens em muito menor número, estavam em pé. Todos os oficiais achavam-se uniformizados e os paizanos traziam fraque, camisa de peito de renda, colete branco e em geral de seda ou de casemira. [tendo a mão chapéu de três bicos.] (SAINT-HILAIRE, 1974)

Ainda que a referência aqui apresentada trate de um município vizinho, era sabido que, até que o centro urbano de Pelotas tomasse forma, foi na cidade de Rio Grande (a mais antiga do Rio Grande do Sul) onde os charqueadores fundaram suas residências e estabelecimentos comerciais. (ARRIADA, 1994) Portanto, a descrição generalizada de Saint-Hilaire também deve ser apropriada para alguns dos habitantes de Pelotas, que certamente se faziam presentes na reunião.

Quanto aos uniformes militares mencionados no baile referido pelo francês, estes têm sido usados desde a Antiguidade. No entanto, a adoção do termo *uniforme* “para designar indumentárias e equipamentos com características homogêneas para determinados grupos, inicialmente para contingentes militares”, teve seu princípio no período de formação das sociedades modernas ocidentais²². Foucault os relacionou ao nascimento do poder disciplinar (ALMEIDA, 1999, p.04).

Gilda de Mello e Souza, ao discorrer sobre o vestuário do século XIX ressaltou a moda dos bigodes disseminada pelos militares que terminou por espargir-se por todas as classes sociais. (SOUZA, 1987, p. 76). Para Lurie (1997, p.79), tanto a barba quanto o bigode²³, surgidos na segunda metade de 1800, conferiam ao homem ares de maturidade. Essa voga pode ser ratificada ao contemplarmos imagens (25, 26 e 27) do período.

Na Argentina de Rosas, por exemplo, “o bigode era um símbolo federal”. Aquele que não possuísse providenciava um postiço ou pintava-o. De acordo com Gustavo Barroso, não foram poucos os que se utilizaram desses artifícios. (BARROSO, Gustavo. s/d, p. 09)

²² Dentro de estabelecimentos militares, a partir do século XVI, os uniformes são “previstos e regulamentados”. Em educandários e prisões, passaram a ser adotados a partir do século XIX e com a ampliação das práticas esportivas neste período, os uniformes serão ainda mais incrementados. (ALMEIDA, 2006, p. 04)

²³ Nos cento e cinquenta anos anteriores, tanto homens americanos quanto os ingleses se barbeavam e suíças eram tão incomuns que em, 1794, na Filadélfia, ficou registrado o duplo espanto de uma senhora ao ver um elefante acompanhado de dois homens barbudos pelas ruas da cidade. (LURIE, 1997, p.79-80)

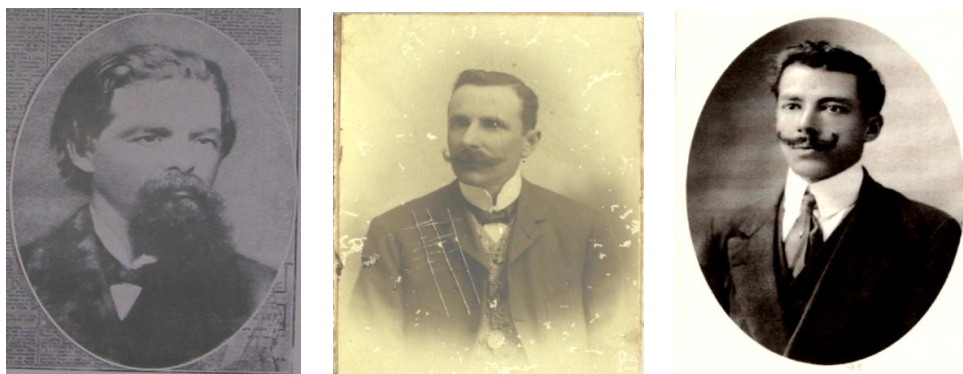


Figura 25 – Venâncio Ayres, “grande propagandista da República” exibe bigode e cavanhaque entrelaçados em uma profusão de longos pêlos em desalinho. (Fonte: Album de Pelotas/1922)

Figura 26 – Fotografia registra homem vestindo colete, camisa com colarinho alto cujas pontas apontam para o rosto, tal qual o colarinho dos dândis. O penteado repartido na lateral fazia referência à “estrada da liberdade.” (Acervo Família Carpena)

Figura 27 – MA 359 Retrato exibe homem com gravata de ponta, colete e paletó. A aparência austera se dá pelo bigode com pontas reviradas e é reafirmado pelo rígido colarinho alto. (Acervo MMPB)

A barba cheia, constituída de abundantes pêlos exibidos no cavanhaque de Venâncio Ayres, na figura 25, fora considerada em períodos anteriores, sinal de desleixo ou senilidade e em casos mais extremos, era associada à loucura. Lurie (1997, p. 183) cita o ostracismo e outras conseqüências piores a que estavam sujeitos aqueles que evitavam o barbear. Deve-se ao General Cavaignac o surgimento desta voga, já que foi o primeiro a utilizar a barbica em ponta e o cavanhaque, esse se tornou característico na época e terminou por receber o nome de Cavaignac. (BARROSO, 1922. p. 61)

A barba se assentou em faces de homens oitocentistas, e sua imagem madura constituía um novo ideal estético. “Agora o que se queria eram homens na plenitude da vida: homens de autoridade, peso e substância – inclusive substância no sentido físico.” A imagem romântica de corpos masculinos esbeltos deu espaço à solidez da era vitoriana, na qual, a barba conferia “austeridade, dignidade e força”, ou seja, representações da “verdadeira masculinidade.” Já em 1880, a barba diminuía e “como num processo lento de desmatamento, a floresta reduziu-se a meros canteiros e arbustos: *sideburns*²⁴ e bigodes – alguns deles admitidamente luxuriantes.” De 1890 em diante,

²⁴ Suíças ou costeletas.

americanos e ingleses adotaram o bigode, que ainda indicava autoridade e decoro, porém envelhecia um tanto menos do que a barba. (LURIE.1997, p. 82)

Charles Baudelaire, enquanto observador atento, também fez referência aos traços e às formas dos rostos em hierarquias e ocasiões distintas que podem ser situados junto a outros elementos do corpo, à sua época:

Na unidade que se chama nação, as profissões, as castas, e os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também nas formas concretas do rosto. Tal nariz, tal boca, tal fronte correspondem ao intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo. (BAUDELAIRE, 1996, p.27).

Do mesmo modo que, para traçar a evolução da indumentária é necessário esboçar o cenário onde se deram as mudanças, a fim de que possamos compreender que valores e aspirações as desencadearam; ao descrever o vestuário masculino, entende-se que se faz necessário destacar outros elementos que compunham a imagem do homem, dos quais o cabelo e a barba, por exemplo, são de soberana importância. Esses pelos indicam – através do corte, ajuntamento, volume, comprimento e forma – determinados traços da personalidade e posicionamento social daquele que os assume. Adquirem poder de conformar novas impressões ou legitimar algumas já existentes. Além do que,

o interesse pela decoração do rosto vem, pois, compensar o sacrifício do narcisismo masculino, que se expressava na roupa, compensação que transparece [...] no aumento dos símbolos fálicos e da indumentária. [...] O homem só se desinteressou da vestimenta quando esta, devido à mudança profunda no curso da história, deixou de ter importância excessiva na competição social. (SOUZA. 1987, p.76, 80)

Alison Lurie (1997) mencionou as diferentes interpretações para diferentes tipos de barba, que proporcionavam significados particulares²⁵

²⁵ Os egípcios, por exemplo, consideravam pêlos impuros, por isso, raspavam seus pêlos e cabelos com navalhas e utilizavam perucas e barbas postiças, que eram vistas como sinais de dignidade. Sacerdotes raspavam cabeça, corpo, cílios e sobrancelhas. Pequenos chumaços de cabelo eram colocados abaixo do queixo e suspensos por meio de fios atrás das orelhas. Quanto às barbas postiças e longas, essas eram usadas apenas por monarcas em cerimônias.

quando associadas aos detalhes contidos no vestuário. Para Lurie, a barba cheia, em períodos distintos, fez referência à “autoridade paterna, inspiração espiritual, violência radical e gênio artístico” (ver figura 25) e seu significado será determinado por outros detalhes da roupa, da aparência e, se usar ou não barba era respeitável naquele momento. “O pelo facial também foi um guia para a profissão.” (LURIE, 1997, p.183)

Há outro aspecto – ideológico – traçado por Novais que diz respeito aos nacionalistas brasileiros ao rejeitarem os produtos e os modismos importados.

Com conduta particular e pessoal, o nacionalismo brasileiro assumia “um significado público de afirmação da singularidade nacional”, do qual o corte de cabelo politizado, tal qual a barba, representava o fenecimento do jugo colonial²⁶. Denominado “estrada da liberdade” (figura 26), o corte que deixava uma risca bem aberta no cabelo, entrou em voga após a Independência e ainda era usado em 1860. (ALENCASTRO, 1997, p.60)

Em meados do século XX a barba por fazer poderia denotar respeito e dor. Antonio Augusto Fagundes (1985, p.23) descreveu o hábito dos gaúchos ao deixarem toda a barba crescida em circunstâncias de perdas de pessoas muito próximas, junto à adoção de lenço, bombachas, camisa e botas pretas. No período de alívio, era permitida a adoção de bombachas xadrez, camisa xadrez ou branca, lenço xadrez ou *petit-pois*.

Retornando aos temas militares, expressivo é o número de imagens, tanto em acervos particulares como as do próprio museu, revistas locais e de outras cidades brasileiras, que apontavam a utilização desses trajes em grande número, mesmo em cinemas ou em casamentos, conforme podemos observar na imagem 28, que apresenta noivo militar uniformizado e padrinhos em traje de gala (uniforme na cor branca), junto a jovens melindrosas.

A produção de uniformes sob medida teve um público numeroso até meados do século XX, quando o oficial deveria apresentar-se uniformizado mesmo fora de serviço, sob o risco de ser punido se surpreendido a paisana em público. Gustavo Barroso (1922, p. 61) registrou as modificações dos

(KURY; HARGREAVES, VALENÇA. 2000 p. 46-47)

²⁶ O ciclo colonial brasileiro foi encerrado em 1808, com a chegada da Corte Portuguesa no Brasil. Segue-se, então, até 1822, um período transitório denominado Joanino, com duração de 14 anos. Só então, a partir de 1822, surgiu o Período Imperial ou Monárquico. (MAGALHÃES, 2002, p.45)

uniformes uma vez que “a guerra obrigou o governo a fazer completa modificação na organização dos seus uniformes.”



Figura 28 – Hirtos, homens uniformizados compõem, junto a cinco jovens melindrosas, uma harmoniosa composição em branco na imagem registrada por ocasião de um casamento. Fonte: Família Carpena (Pelotas/ RS - Década de 1920)

Ainda que houvesse alguns momentos em que a não utilização de uniformes – a exemplo da companhia de batedores paisanos em Alagoas, mobilizada na luta armada, que incluía civis desuniformizados – significasse “a condição do uniforme como um meio material dispensável, localizada e temporalmente, em situações críticas, durante confrontos armados” (ALMEIDA, 1999, p. 187), nos relata o alfaiate Silva em 2006 que “quando servi no quartel, estava com um amigo, sentado na praça e passou o sargento e, vendo que estávamos sem uniforme nos repreendeu severamente.” Este rigor justifica a presença de oficiais uniformizados em bailes, cinemas e outros eventos.

O Diário Popular, em 20 de janeiro de 1917 na página 03, registrou em um anúncio que a Alfaiataria Sicca oferecia, em nome de Affonso Sicca, aos “officiaes da Guarda Nacional, desta e de outras comarcas [...] fardamentos de qualquer classe a preços excepcionaes e commodos. [...]”

A casaca azul-ferrete de inventário MMPB 0244 pertenceu a José Leopoldino Caldeira, Capitão do 4º Esquadrão do 4º Corpo de Cavalaria da Guarda Nacional da Comarca de Pelotas (imagem 29). Ornada com oito botões de meia esfera dourado, possui dragona em “trancelim” em ambos os ombros e

no arranjo também em trancelim que decresce na lateral do abotoamento.

A figura 30 apresenta artefato do acervo permanente e de inventário MMPB 0245. A calça que complementa, parcialmente, o uniforme da Guarda Nacional do século XIX, possui a tira do cóis no mesmo tecido azul-ferrete que compõe a casaca. O “vivo” foi aplicado nas cores vermelho e branco e sobreposto à costura lateral da calça que se encontra em bom estado de conservação.

Consultando a Obra Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, dedicada aos Uniformes do Exército Brasileiro (1922), pode-se constatar que se trata de um uniforme utilizado no final do século XIX entre 1880 e 1890 e que, os vivos brancos eram iguais aos utilizados pelos portugueses no período.



Figura 29 - MMPB 0244 – Casaca de Capitão do 4º Esquadrão do 4º Corpo de Cavalaria da Guarda Nacional da Comarca de Pelotas.
Figura 30 - MMPB 0245 – Calça que compõe conjunto junto à casaca de inventário MMPB0244 (Banco de dados MMPB)

Anne Hollander (1996, p. 229) garante que o uniforme “é o que as pessoas realmente preferem usar, roupas com as quais elas se sentem seguras e iguais aos seus companheiros.” Esta autora acrescenta ainda que dentro de seus uniformes, serão as escolhas pessoais que as singularizarão diante dos seus semelhantes.

Nos últimos dois séculos, os homens temeram muito mais do que as mulheres parecer tolos; e assim o vestuário da tribo masculina tem apresentado uma qualidade uniforme de algum modo mais forte do que o feminino. (HOLLANDER, 1996, p. 229)

A imagem 30 exibe retrato pertencente à família Carpena, em que o retratado se encontra uniformizado. As dragonas, exibidas em ambos os ombros, indicam cargo acima de capitão e se destacam na fotografia, devido ao seu volume.



Figura 31 - Fotografia do estúdio Ávila evidencia jovem Tenente da Guarda Nacional (Acervo da família Carpena – Pelotas/RS)

Introduzida por entre a dragona direita, o talabarte corta em diagonal a casaca, que exibe uma estrela em cada gola, lembrando “o systema alemão para sargentos e austríaco para officiaes” e que fora aplicado sobre os oficiais da Guarda Nacional em 1831, no qual o alferes exhibia apenas “uma estrella; tenente, duas; capitão uma esphera; sargento-mór (major) uma esphera e uma estrella; tenente – coronel, duas espheras; coronel chefe de legião, tres estrellas, e coronel commandante superior, duas estrelas e uma esphera.” (BARROSO, 1922, p. 79) os cordoes da barretina são presos no lado esquerdo.

O item de inventário MMPB 0045 procedente da família Antunes Maciel, exibido na imagem 32 e 33, diz respeito a esse distintivo militar de metal ou de galão, assentado no ombro de acordo com o posto: “Conheciam-se os postos pelas dragonas, o que durou bastante no Brasil.” (BARROSO, 1922, p. 21) As graduações definirão se a dragona será utilizada no ombro esquerdo, direito ou em ambos. Coronel, Tenente-Coronel, Sargento-Mór e Capitão possuíam dragonas em ambos os lados. Os cargos de Tenente, 2º Sargento, Trombeta-mór e Tambor-mór possuíam dragona somente no lado direito, ao passo que, os Alferes, Furriel de Infantaria e Artilharia a exibiam no lado esquerdo, tão somente. Com o tempo, algumas alterações se deram nos uniformes dos

gerais portugueses e as dragonas surgiam “grandes, de cachos anelados”. (BARROSO, 1922, p. 21-23)

O posto definirá se será em “canotilhos de major inclusive para cima; a dos officiaes inferiores é de lã, panno e metal, com franja, ou sem ella.” (MORAES *apud* ALMEIDA, 1999, p. 187)

No final do século XVIII, oficiais utilizavam dragonas metálicas enquanto as de pano eram reservadas para os soldados. (BARROSO, 1922, p. 13)

Das dragonas em cachos anelados, o museu possui dois artefatos, registrados com os números de inventário MMPB 0664 e MMPB 0665 (figuras 34 e 35).



Figuras 32 e 33 - MMPB 0045 e MMPB 0046 – Dragona metálica com escama e franjas em apenas uma das laterais. (Banco de Dados MMPB)



**Figura 34 e 35 – MMPB 0664 e MMPB 0665
Dragonas de cachos anelados utilizadas de 1858 a 1865**

O uniforme militar exerceu influência sobre outras instituições, como escolas, por exemplo, que o adotaram como uniforme na primeira metade do século XX e fizeram com que meninos se sentissem e desejassem, de fato, serem soldados.



Figura 36 - MA 302
Roupa inspirada em
uniforme militar
(Acervo Fotográfico MMPB)



Figura 37 - MA 284
Menino uniformizado
(Acervo Fotográfico MMPB)



Figura 38
Aquarela 205 de
Washt Rodrigues
Uniforme de 1917
(Fonte: BARROSO, 1922)

A imagem 36, (MA 302) retrata um prazenteiro menino uniformizado em posição de sentido. A segunda imagem (figura 37) mostra, fardado, em continência e corpo rígido, o gurizote do retrato MA 284, pertencente ao MMPB, posando com feitiços de grande autoridade e, talvez, orgulhoso na esperança de um dia servir à Pátria. Os modelos do traje e do quepe reproduzem o molde do uniforme adotado pela Guarda Nacional de 1917, do qual a figura 38 se encarrega de assinalar comparações.

No que refere ao vestuário tradicional do gaúcho, merece destaque a descrição do Dr. Theodoro Sampaio a respeito da indumentária do habitante (imagens 10 e 11) dessas paragens, quando descrevia suas impressões sobre a venda de gado na Tablada²⁷, mencionada pelo autor como “uma das mais características e ao mesmo tempo mais selvagens e mais interessantes vistas de Pelotas.”

Rudes gaúchos, vestidos com a habitual camisa de chita, ceroulas fofas ou bombachas e ponchos riscados, galopam em todas direcções conservando os animaes nos logares que se misturem as tropas; o gado, cansado do longo caminho e

²⁷ Assim chamada, a Tablada era espaço de negociação entre os charqueadores e, segundo o mesmo autor, “um descampado extenso e quase liso, onde, de dezembro a maio, se vendem as manadas que chegam.” (Diário Popular, 31/12/1922)

espantado da scena estranha, conserva-se junto, movendo os chifres e urrando em tom de queixume. (Diario Popular, 31/12/1922)

A chita, mencionada por Sampaio como o tecido “habitual” para confecção da camisa do gaúcho, é um tecido ordinário, estampado, de baixo custo e produzido em algodão que foi e tem sido largamente utilizado no Brasil. Seus primeiros registros datam do período das grandes navegações, quando em busca da descoberta de novas terras, Vasco da Gama encontrou o tecido na Índia. Em sânscrito significa “variado”, na Inglaterra é conhecida como chintz, na França como *indienne* ou *toile peinte* e em Portugal como “pintado”. (GARCIA, 2008, p.28)

Entretanto, não se verificou nenhuma outra menção ao uso de tecidos estampados na indumentária do gaúcho. Apenas tecidos modestos, como aqueles mencionados por Fagundes: pelúcia, algodão, morim, tricolina e até mesmo brim na confecção das camisas que compunham o traje do gaúcho. “Tudo de uma cor só, no máximo de pano riscado, sobretudo, umas camisas mui pobres, feitas de pano de saco de farinha ou açúcar.” Na presença de senhoras ou “homens de mais respeito”, jogava-se sobre a camisa um colete, um casaco ou uma campeira. (FAGUNDES, 1985, p. 22) A exceção se dava, conforme mencionado anteriormente, em casos de luto fechado, quando o preto era permitido em todas as peças da indumentária, ou no luto aliviado em que o *petit pois* e o xadrez em preto e branco eram toleráveis em peças previamente delimitadas.

Na página 110 do Almanach de Pelotas de 1913 encontra-se o anúncio da fábrica de roupas e acolchoados A Perola - rua General Osório, 821 - que destacava dentre os artigos comercializados “setim, surah Paris, setineta e chita chinesa, de diversos tamanhos”, além de “grande variedade de casemira, brim e cassineta, para homens e rapazes de qualquer idade.”

A respeito da vestimenta do habitante do Rio Grande do Sul, muitas impressões foram registradas. Na literatura, por exemplo, as bragas – calções ajustados à coxa e que ultrapassavam os joelhos, confeccionados em veludo, lã ou algodão (FAGUNDES, 1985, p. 06) – foram mencionadas por José de Alencar em seu romance *O Gaúcho*.

Outros itens da indumentária do gaúcho do século XIX foram descritos pelo escritor que, segundo Maria Eunice Maciel, “nem sequer conhecia o Rio Grande do Sul”. E, ao escrever um romance no qual a figura do gaúcho surge como herói, contribuiu para “uma nova visão dos rio-grandenses sobre o tipo local, o gaúcho”. Note-se que, neste período, o termo “gaúcho” ainda não era empregado para designar o habitante do Rio Grande do Sul. (MACIEL, 2001, p. 242-243)

Fagundes afirma que a definição do gaúcho como tipo se deu na primeira metade de 1700, todavia, essa definição não se refere a um “tipo racial, fruto de caldeamentos étnicos, mas é resultante natural de uma premente necessidade econômica – o aparecimento do homem capaz de se aventurar nas vacarias para caçar o gado chimarrão.” (FAGUNDES, 1985, p.07)

Ainda a respeito da descrição do trajar de um dos tipos proveniente desses pagos, Alencar fez menção ao poncho, ao chiripá, às botas do garrão do potro, que eram tiradas inteiriças das patas traseiras do animal e poderiam deixar ou não os dedos e os calcanhares à mostra:

Pelo traje se reconhecia o gaúcho. O ponche de pano azul forrado de pelúcia escarlata caía-lhe dos ombros. A aba revirada sobre a espátula direita mostrava a cinta onde cruzavam a longa faca de ponta e o amolador em forma de lima. Era de cor laranja o chiripá de lã enrolado nos quadris, em volta das bragas escuras que desciam pouco além do joelho. Trazia botas inteiriças de potrilho, rugadas sobre o peito do pé e ornadas com as grossas chilenas de prata. (ALENCAR, 1978, p.15)

O surgimento dos “calções bombachos” ou “calças bombachas”, se deu primeiramente no Uruguai, onde eram conhecidos por “*calzones chinos*” já que “tudo o que fosse do oriente para os castelhanos era chinês”. O aparecimento na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul se deu por volta do início da Guerra do Paraguai e não foi necessário mais do que duas décadas para que as bombachas invadissem a campanha. Na região da fronteira as bombachas foram usadas largas, a exemplo da figura 38. Assim que foram introduzidas pela “Banda Oriental”, o seu uso primeiro se deu pelos mais pobres, pois no período, os estancieiros davam preferência “a calça citadina e ao *culotte* francês”, que o diferenciava daqueles consideradas inferiores, tanto

economicamente quanto culturalmente (fig. 39 - FAGUNDES, 1985, p. 18)

No planalto eram usadas bombachas com largura mediana e, bombachas estreitas na região da serra. Em geral, levavam *favos de mel* (também conhecidos como casa de abelha) nas laterais. A bombacha infantil de inventário MMPB 0800 (imagem 37), possui na lateral detalhe em ponto empregado no “casa de abelha”, porém em menor número, pois é justamente pela repetição intercalada do ponto, que se dá o efeito do *favo de mel*.

Até o início do século XX, diz Fagundes (1985, p. 22), era inconcebível “dançar em baile de respeito usando bombachas: o gaúcho viajava a cavalo léguas e léguas, trajando bombachas e trazendo as calças ‘cola-fina’”²⁸, debaixo dos pelegos, onde eram colocadas a fim de que chegassem ao baile desamarrotadas e frisadas.

O gaúcho da imagem 40 veste colete e jaqueta em cor escura. Pela gola podemos verificar que a camisa é da cor banca, qual o lenço que, se usado a partir de 1916, o identificaria como chimango. Diante de freqüentes embates políticos, o lenço representou para o gaúcho posicionamento político: o vermelho maragato²⁹, o branco chimango³⁰. Houve, ainda, uma tentativa frustrada em 1893, por parte dos positivistas castilhistas, de introduzi-lo na cor verde. (FAGUNDES, 1985, p. 22)

Nas figuras 42 e 43, a aquarela J. Washt Rodrigues retrata a indumentária de combatentes gaúchos, nos Corpos Provisórios da Guarda Nacional na Guerra do Paraguai.

²⁸ Terminologia empregada para a roupa de indivíduos da cidade.

²⁹ Maragato foi a denominação empregada aos revolucionários que enfrentaram, sem triunfo no confronto pelas armas, o governo rio-grandense em 1893 e 1923. (FAGUNDES, 1985, p.22)

³⁰ Os integrantes do Partido Republicano rio-grandense eram chamados de *chimangos* pelos federalistas, porém, o termo “chimango” como sinônimo de adepto do PRR surgiu por volta de 1916, quando Ramiro Barcelos escreveu sob o pseudônimo “Amaro Juvenal” a obra “Antonio Chimango”, um poema satírico a Antonio Augusto Borges de Medeiros, então presidente do estado. (PEZAT, 2009)

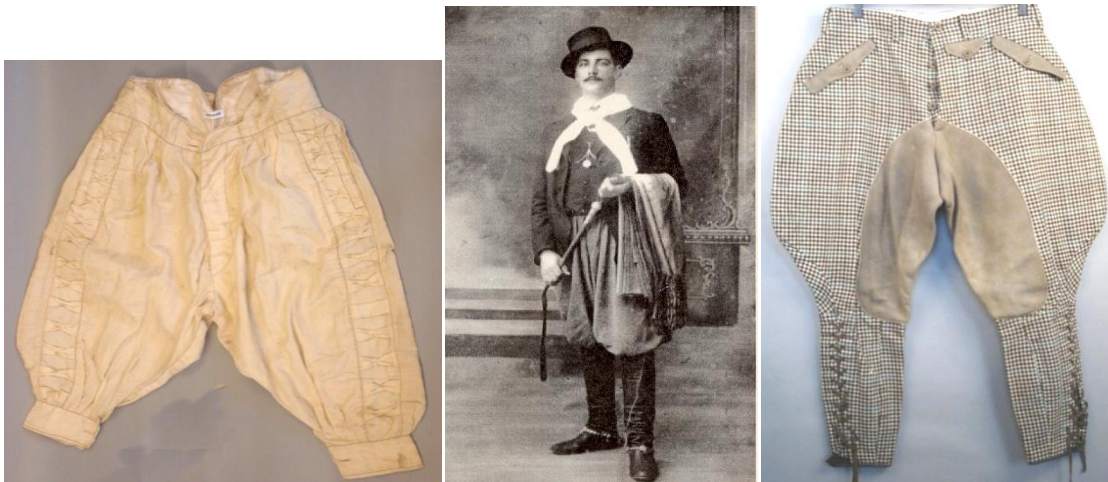


Figura 39 – MMPB 0080 – Bombacha infantil Fonte: Banco de dados MMPB

Figura 40 – MA 361 – Fotografia da década de 1920 retrata a vestimenta do gaúcho aqui apresentado de relho em punho, botas e esporas, pala, lenço branco, camisa branca, colete, casaco e bombachas. Fonte: Acervo Fotográfico do MMPB

Figura 41 – MMPB 0211 – O *cullote* xadrez pertenceu ao escultor Antonio Caringi e era o preferido dos citadinos. O homem do campo dava preferência às bombachas, que inicialmente fora utilizada por classes mais baixas. Só a partir das primeiras décadas do século XX é que a bombacha será adotada pelas demais classes sociais.



Figura 42 - Corpos Provisórios de Cavalaria da Guarda Nacional 1865 – 1870. Bombachas largas de uso típico da região da fronteira (Aquarela de Washt Rodrigues; BARROSO, 1922)

Figuras 43 – Major Klenian e Gal. Zeca Netto na tomada de Pelotas (Pelotas Memória).

O poncho e o pala foram e continuam sendo utilizados pelo gaúcho para proteção no frio e no caso do poncho, também na chuva. Na Guerra do Paraguai devido às “condições climáticas e de luta da zona de operações”, os generais eram obrigados “a andarem de poncho, de pala, de botas fortes, de espadas próprias para os entreveros e mesmo alguns, como Osorio e Camara, de lança.” (BARROSO, 1922, p. 61)

Na primeira imagem (42), o pala-bichará é sobreposto ao casaco e à camisa branca do gaúcho de esporas com largas rosetas (Cavallaria/1865-

1870). O segundo soldado da mesma imagem traz sobre o ombro o mesmo pala (bichará) em lã crua que possui detalhes em listras horizontais da mesma lã, em tom mais escuro. Por último, o pala simples, em único tom é sobreposto ao gaúcho de cavanhaque, que empunha espada e lança, simultaneamente, com ambas as mãos. A fotografia datada de 23 de outubro de 1923, durante a tomada de Pelotas, mostra o Major Klenian e Gal. Zeca Netto montados, sendo que o primeiro traz o pala sobre o ombro.

A acentuada influência das roupas confeccionadas na Inglaterra sobre o trajar masculino já despontava em finais do século XVIII, mas foi só no começo do século dezenove que os franceses reconheceram o talento superior da alfaiataria inglesa. Um corte perfeito com ajustes ao corpo constituía a “essência do dandismo”. Destituído de suntuosidade, o dandismo recusava bordados, utilizava tecidos lisos, cores primárias e cortes perfeitos que orgulhavam o dândi de não possuir sequer uma ruga em sua roupa, ao contrário do vestuário dos aristocratas do século XVIII, que eram “mal feitas e não se ajustavam ao corpo”. (LAVIER. 1997, p. 157-158)

Anne Hollander sugeriu, para melhor compreensão das formas admitidas e desejáveis nas relações entre homens e mulheres, uma especial atenção àquilo que ambos os sexos vestem. Ao propor uma análise da evolução do traje moderno, Hollander se utilizou da alfaiataria masculina como fundamento para suas reflexões, concluindo que o vestuário masculino foi um indicador de caminho mais avançado do que o vestuário feminino, proporcionando padrões e propondo modalidades estéticas que, de maneira inequívoca a moda feminina terminava por replicar.

Os ternos feitos sob medida colocaram um selo definitivo de desaprovação nas roupas espalhafatosas para os homens sérios de qualquer classe. As formas simples e fortes do design moderno, concebidas primeiramente para a arquitetura neoclássica, eram percebidas como naturalmente masculinas. (HOLLANDER, 1996, p. 18)

As formas de vestir, em geral, buscavam ganhar aceitação por parte daqueles inseridos no mesmo círculo social. O rompimento das normas do vestir denotava desconhecimento de determinados códigos e de certa forma que, aquele que ignorava os ditames do rigor não pertencia àquele grupo ou

não estava em conformidade com as exigências do bem-vestir. Portanto, saber o momento adequado para envergar o colarinho rígido, quando usar a gravata de pique branco ou luvas da mesma cor, era um indicativo de posição social e, quem sabe, de berço.

No romance “Caminhos Cruzados” o escritor Érico Veríssimo descreveu o embaraço e desalento de um homem surpreendido em público, sem um dos acessórios tidos como fundamentais na vestimenta masculina até meados do século XX.

— Professor...

— Que é que há?

— Desculpe, o senhor se esqueceu da gravata...

Clarimundo leva a mão ao colarinho e sente um desfalecimento. Realmente: esqueceu a gravata. Uma onda de sangue lhe tinge o rosto. E ele tem a impressão de que de repente se encontra nu, completamente nu, numa praça pública cheia de gente. (Érico Veríssimo, 1935)

A cena parece, aos olhos do século XXI, um tanto descomedida, entretanto, os cuidados quanto aos itens obrigatórios do vestuário, no período, tornava despido aquele que a custo de qualquer desatenção olvidasse algum item do vestuário, ainda que se tratasse de um acessório como a gravata da cena acima descrita.

A imagem 44 dá destaque a uma das prateleiras da Reserva Técnica do MMPB e mostra, disposta no sentido vertical, a numerosa coleção de punhos e colarinhos destacáveis que estão sob a sua guarda.



Figura 44
Coleção de Colarinhos e punhos destacáveis do MMPB.



Figuras 45, 46 e 47 - Três modelos de colarinhos: rígido com ponta arredondada; simples e rígido de ponta virada. Interessante observar que, nem os colarinhos e nem os punhos possuíam botões, apenas casas para o encaixe de abotoaduras.

Dentre tais artefatos, existem os de aparência rígida e aqueles denominados “simples”, que se sustentavam com o serviço de engomagem, tão somente, conferindo uma aparência mais leve ao ser portador. Desses últimos, o Bazar da Moda – estabelecimento localizado na Rua XV de Novembro 57 – tem sua marca carimbada em 11 colarinhos simples destacáveis, executados em pique branco, conforme o exibido na figura 46 e que foi revendido pelo Bazar da Moda.

O da figura 47 traz a inscrição do estabelecimento de Lhulier Sobrinho e possui a ponta virada, dando uma aparência mais severa e formal. De ponta arredondada o colarinho da imagem 45 é do tipo *rígido*. Punhos e colarinhos desta espécie, se limpos, estavam sempre prontos para o uso imediato, já que não amassavam e permaneciam estirados.

Érico Veríssimo também delineou a sensação sufocante de envergar um colarinho rígido:

Ele solta um grunhido lamentoso. A idéia de que hoje à noite tem de botar colarinho duro lhe é insuportável. A mulher bem podia desistir da festa. Tão bom ficar em casa... A gente volta cansado do serviço e só tem vontade de se atirar na cama e pegar no sono. (VERÍSSIMO. 1935, p.45)

Apesar de haver oferecimento de camisas, no comércio local, com e sem colarinho, no final do século XIX, em geral, os anúncios dão destaque aos artigos que vendiam em separado estes acessórios.

Em caso de camisas com colarinhos fixos e de entretela flexível, sabe-se por meio de entrevistas que, quando esses se apresentavam puídos ou enodoados, sem opções de clareamento, era possível retirar o colarinho,

virando a dobra ao contrário e costurando-o novamente à camisa, tendo assim a possibilidade de uso prolongado da roupa.

Em Pelotas, Lhullier e Co. comercializava este artigo na rua XV de novembro. Nos anúncios, entretanto, verifica-se o dilatado número de estabelecimentos comprometidos em anunciar o estoque desses acessórios, que necessitavam ser cuidadosamente lavados, engomados e passados para alcançar o elegante aspecto buscado por homens ocidentais. Se rígidos, necessitavam de lavagem e não muita engomagem. Aqueles feitos sem muita armação, tal qual o da figura 46 necessitavam do empenho da engomadeira para então, estirá-lo a contento. Entretanto, era o aspecto alvo e rígido que compunha a respeitosa e apurada imagem do homem moderno. Portanto, indiferente aos incômodos decorrentes do desconforto de envergar um colarinho alto e endurecido, o homem da terra do charque habituava-se ao sacrifício equivalente (ainda que em menor medida) àquele que as mulheres do período submetiam-se, ao cingirem seus corpos com rigorosos espartilhos em busca da almejada *silhueta em s*.

Punhos e colarinhos destacáveis, portanto, eram aplicados sobre mangas e golas de camisas, com ou sem peitilho endurecido e com casas em número superior ao empregado nas camisas atuais. Demandavam uso de abotoaduras - espécie de botões removíveis, ainda hoje utilizados em ocasiões formais – e alguns punhos ofereciam opções de regulação de acordo com as dimensões do cliente.

Talvez, a principal vantagem desses acessórios fosse a possibilidade de adquiri-los sob medida o que permitia que, aqueles de medidas avantajadas ou diminutas pudessem combinar medidas em concordância com a estatura.

Em “*Sobre a Modernidade*,” Charles Baudelaire (1996) ressalta a importância do vestuário enquanto objeto impregnado de historicidade e, igualmente, a forma pela qual corpo e vestes interagem corroborando impressões, significados; emprestando, reafirmando ou desfazendo uma imagem do seu portador.

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente pelo seu valor histórico.[...] A idéia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, torna

sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. (BAUDELAIRE. 1996, p.08)

Essas tiras descartáveis, que possibilitavam lavagem em separado das peças, em uma época que nem todas as casas possuíam água encanada e que parte da população ainda lavava a beira de arroios, quarando em pedras e pastos, constituíam um precioso auxílio para as donas de casa.

Como golas e punhos sujavam mais facilmente, lavagens freqüentes, implicavam em desgaste das roupas e mais trabalho e, no caso daqueles que podiam pagar, mais custos. Sem contar que, depois de limpas, as peças eram engomadas. Assim, quando a camisa estivesse sem condições de uso, era possível retirá-la e encaminhá-la para a lavagem, preservando os punhos e o colarinho e vice-versa. Os anúncios que ofereciam esses acessórios em número de 12 evidenciam que, de fato, as peças sobressalentes representavam um meio de manter o asseio dos pontos extremos do vestuário (punhos e golas) evitando a desagradável surpresa decorrente da falta desses acessórios.

Em julho de 1909, a Baronesa Amélia escreve em algumas linhas de uma carta para sua filha, agradecimentos pelo envio de calças, colarinhos e punhos enviados à Diogo.

Rio, 9 de Julho de 1909. /Querida Filha, [...] D. Julia gostou mtº. do retrato, mas... reclamou o do Mozart. Diogo faz outro tanto, sobre o do Delmar. Elle ficou contentissimo, com as calças collarinho, e punhos, que lhe mandastes, pedindo-me, que mtº. te agradecesse, e o recomendasse.

Um dos complementos dos colarinhos são as gravatas. Do tipo borboleta, na cor preta, poderia ser usada com terno, *smoking* ou *summer*. A branca é reservada para o fraque.

A elegância do laço consiste justamente em ser feito a cada uso (fig. 52), ao contrário daqueles que já vinham prontos, como os apresentados nas figuras 48,49 e 53.

As duas imagens (50 e 51) do Acervo Fotográfico do MMPB mostram que a utilização da gravata com o colarinho alto deixava a mostra partes deste

acessório, hoje ocultada pelos colarinhos habitualmente usados em camisas masculinas. Daí, também, a forçosa necessidade da não utilização de gravatas prontas, cujos ganchos para encaixe, se sobressaíam deselegantemente.

O colarinho dobrável iniciará a sua preponderância no vestuário masculino a partir das primeiras décadas do século XX.

Em Pelotas, a Casa Americana (figura 56), localizada na rua XV de Novembro esquina sete de setembro, dispunha de produtos para vendas a varejo ou atacado. Dois anúncios deste estabelecimento são aqui exibidos: o primeiro, na cor vermelha, consta nas primeiras páginas do Almanach de Pelotas de 1913.

A loja especializada em artigos masculinos se dizia única no gênero e, em um anúncio no Almanach de Pelotas de 1913 (figura 55), oferecia artigos variados para o homem pelotense que desejasse vestir-se com elegância e apuro não esquecendo, porém, daqueles que, na hora da compra primeiramente atentavam ao custo: "Os artigos da Casa Americana são incontestavelmente melhores e mais baratos que em qualquer outra casa"; garantia do estabelecimento onde as roupas eram feitas "a capricho, executadas pelos ultimos figurinos". A variedade e a modicidade de preços eram garantidas em "camisas em todos os feitios e qualidades."

O anúncio inclui além dos itens básicos para o vestuário masculino, "o que ha de chic" em bijuterias, referindo aos detalhes como botões, alfinetes, pregadores, abotoaduras.



Figuras 48 e 49 – Gravata borboleta em preto (esq) e Branco (dir) Fonte: Museu da Baronesa



**Figuras 50 e 51 – Imagens de família do final do século XIX
(Acervo do Museu da Baronesa)**

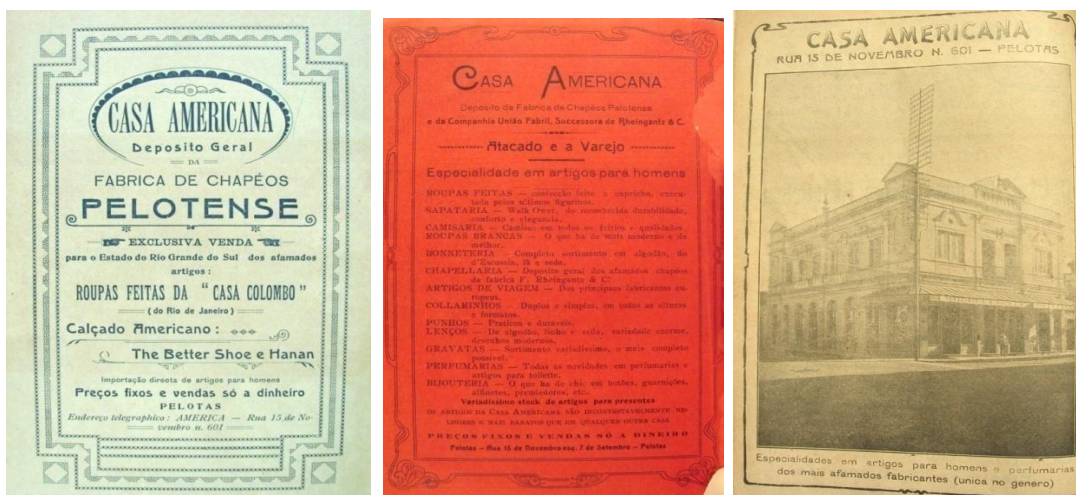
Na secção de sapataria, o destaque aos calçados "Walk Ower, de reconhecida durabilidade, conforto e elegancia. (cic)" No referente a artigos íntimos, oferecia o que havia "de mais moderno e melhor em roupas brancas"³¹.



Figura 52 – MMPB 0190 – Parte interna de gravata branca da Casa Americana

Figura 53 – MMPB 2294 – Gravata borboleta em tecido de pique branco tem seu uso prescrito para o fraque.

³¹ Roupas brancas era a denominação empregada para as roupas de baixo como, por exemplo, blusas íntimas, saias de baixo, calcinhas e corpinhos. A denominação decorre, certamente, da predominância da cor branca na confecção dessas peças.



Figuras 54 e 55 - Anúncios da Casa Americana no Almanach de Pelotas de 1913

Figura 56- Fotografia da Casa Americana na década de 1920 (Ilustração Pelotense)

Para a cabeça, a Casa Americana possuía duas secções: a *bonneteria*, que contava com "completo sortimento em algodão, fio d'Escossia, lã e seda." No referente à chapelaria (imagem 54), o estabelecimento intitulava-se o Depósito da Fábrica de Chapéos Pelotense e da Companhia União Fabril, Sucessora de Rheingantz & C, além de possuir artigos de viagem dos principais fabricantes europeus. "Collarinhos duplos e simples em todos os formatos; punhos práticos e duráveis; lenços de algodão, linho e seda, variedade enorme, desenhos modernos; gravatas, sortimento variadíssimo, o mais completo possível."

Vale mencionar aqui, algumas relações estabelecidas por Balzac (2004) entre o homem e o objeto que na visão deste é o meio por onde "o homem se revela e se manifesta."

Da gravata engomada, hirta, "direita, sem uma prega, com nó plano, quadrado, [...] como se o compasso do geômetra houvesse passado por ela" Balzac revela um ser ríspido, egocêntrico e exato.

A gravata "em musselina clara, sem goma de amido, ondulada, com uma roseta entufada e pretensiosa" refere ao informante e elegante conversador, porém cansativo e prolongado.

A gravata de batista de altura mediana e que, frouxa com nó simples e gracioso também permite movimentar livremente o pescoço e a cabeça alude ao poeta elegíaco.

Balzac (2004) também dividiu em três categorias os homens em relação a esse acessório. A primeira, mencionada como merecedora de menor atenção, diz respeito a um grande número de homens, desatualizados “que enrolam um tecido em torno do pescoço como se enrola uma corda.”

Uma segunda categoria é reservada aos que, sem imaginação percebendo as possibilidades e benefícios da gravata se dedicam a estudar e reproduzir os nós que vêem nos outros.

E por fim, na última das categorias e a mais elevada, estão os “verdadeiros criadores”, homens que “sentem e compreendem a gravata e suas propriedades essenciais e íntimas” não atentando a outrem; escutando tão somente a si próprios. “A gravata só vive da originalidade e da simplicidade,” e indo mais além destaca que “uma gravata bem posta é um desses traços de gênio que se sente, admira, mas não se analisa nem ensina.”

Na imagem 57, da década de 1920 – procedente do acervo da família de Oscar Rheingantz – dos sete cavalheiros, dois exibem as gravatas em sua forma moderna, enquanto os outros três usam a gravata borboleta na cor preta (mesmo aqueles que vestem *summer*). Das moças, três delas empunham o leque com a mão direita. A senhora sentada, vestindo negro, também tem o leque à direita e sustenta uma sombrinha junto ao corpo, ao lado esquerdo.

O que se percebe na imagem é que, mesmo em ocasiões informais, ou no caso da fotografia aqui apresentada, nas reuniões familiares, fazia-se uso do conjunto *terno e gravata*.

Balzac atribuiu a este acessório, a gravata, o restabelecimento dos “matizes inteiramente apagados do vestir” tornando-se o diferenciador entre o homem digno e o homem sem educação. “Quanto vale o homem, tanto vale a gravata.” Pela gravata, disse Honoré, “se pode julgar quem a usa, e que, para conhecer um homem, basta dar uma olhada à parte nele que une a cabeça ao peito.”



Figura 57 – Fotografia da família Rheingantz, década de 1920

O *focale*, adorno utilizado em torno do pescoço pelos legionários da Coluna de Trajano, tem sido mencionado como o precursor da gravata. Entretanto, Roetzel, adverte que tal acessório está mais próximo dos *cache-nez* – incorporados ao vestuário masculino a partir da metade do século XVII, quando o custo da gravata de bico era muito alto, restringindo o seu uso às pessoas de muitas posses.³² Portanto, Bernhardt Roetzel aponta para a América do século XVIII, o surgimento do “protótipo da gravata” dos dias atuais.

O surgimento da gravata em sua forma mais recente se deu a partir 1924, ainda que, num período anterior a 1914 já fosse utilizada no seu formato moderno. A diferença entre esses artefatos se dá, sobretudo, no corte: as produzidas no período anterior a 1924 eram talhadas ao correr do tecido e posteriormente forradas com outro tecido, o que as sujeitava a um desgaste mais rápido além de apresentarem um nó com rugas extremamente deselegantes.” A solução para o problemas desta gravata foi encontrada por Jesse Langsdorf, que cortou o tecido em um ângulo de 45º no correr do tecido. Jesse patenteou e passou a vender o seu método pelo mundo afora (Roetzel, 2000, p.72)

A gravata borboleta é a gravata utilizada em laço, confeccionada em gorgorão ou veludo. Na cor branca (fig. 58), geralmente em pique, é utilizada com o fraque – vestuário festivo usado por Fred Astaire em filmes.

³² Essa gravata foi utilizada por Carlos II, no século XVII e seu custo era de 20 libras e 12 xelins. Para fins comparativos vale mencionar que algumas libras, no mesmo período, eram consideradas um bom ordenado anual. (Roetzel, 2000, p. 72)

Constam inscritos no acervo permanente do MMPB, em número de seis peças, conjuntos de fraques, dos quais duas casacas do conjunto são exibidas nas imagens 59 e 60. A fim de ilustrar as formas possíveis na adoção desse traje são apresentadas aqui duas imagens de casacas do fraque: a primeira (MMPB 0241) denota uma estrutura robustecida, enquanto a segunda (MMPB 0242) aponta um corpo minguido em relação ao primeiro. Há uma semelhança na escolha dos botões (número, cor e forma), que, todavia, apresentam uma ligeira diferença na sua disposição simétrica configurada pela intenção de acompanhar as quebras do corte no primeiro artefato e no segundo pelo acompanhamento das linhas da lapela, enquanto dispostos, em número de três, paralelo a esta. Essas diferenças, também evidenciadas na forma retangular ou ovalada da cauda de ambos os trajes, constituem o gosto pessoal do alfaiate ou talvez do cliente. E reforçam a idéia apresentada por Hollander de que

As similaridades no vestuário ao unificar o grupo todo refletiam a autopercepção e a memória comum, mas as diferenças psicológicas individuais também tinham oportunidades. (HOLLANDER, p. 31)

A camisa do fraque tem o colarinho destacável, peitilho (peito endurecido) e punhos com apenas casas, pois, eram feitas para serem ligadas com abotoaduras.

Um claro exemplo da rigidez corporificada na formalidade de algumas vestes são os colarinhos altos do passado. Difundidos pelos dândis, simbolizavam – conforme análise de Flügel (1965) – um distanciamento e o desejo de manter os outros afastados assim como, uma resistência a princípios democráticos.



Figura 58 – Violonista enverga colarinho alto, fraque com gravata borboleta na cor branca (*White tie*), indispensável para esse tipo de traje. Imagem do acervo familiar da família Carpena

Figura 59 – MMPB 0241 – Casaca do fraque

60 – MMPB 0242 – Casacas do fraque

O alfaiate Silva (2006), ao mencionar o rigor do vestuário masculino, lembra de um ocorrido um tanto constrangedor e engraçado. Num dia muito quente de verão, um senhor que vestia o traje *summer* completo, estando em um local entre amigos retirou o casaco na presença destes.

Um estrondoso coro de risos deixou desconcertado o cavalheiro, que havia esquecido que vestia por baixo do casaco, camisa de manga curta e punhos destacáveis. A cena ilustra os esforços utilizados para abrandar o desconforto de vestir um conjunto completo, em pleno verão, sem abdicar da elegância.

De inventário MMPB 0183, os punhos rígidos (fig. 61) produzidos pela Casa da Estrella no Rio de Janeiro possuem três casas em ambos os lados e exigiam abotoaduras para cerrá-los.



Figura 61 – Punho destacável de inventário MMPB 0183 (Foto da autora)

O *dinner jacket* - chamado em português *smoking* (fig. 62) - possui um “parente próximo”, o *smoking jacket* – feito em veludo e utilizado, conforme

sugere o próprio nome, quando homens se reuniam para fumar em recintos especiais para esse fim e distante das mulheres.

Antigamente os homens vestiam o *smoking jacket* antes de se retirarem para a sala de fumo. Depois, voltavam a vestir o *dinner jacket*. A vantagem desse gesto era não incomodar directamente as senhoras presentes com o cheiro de tabaco impregnado nos seus casacos. Nesse tempo era extremamente deselegante expor uma mulher a desaforos desta natureza. (ROETZEL, 2000,p.328)



Figura 62 - Inventário MMPB 0246 – *Smoking* em casemira preta, doado por Eloisa Brauner Reguly

Figura 63 - Inventário MMPB 0247 Colete do *smoking*

Figura 64 – Faixa do *smoking* possui pregas que, antigamente, eram utilizadas como bolsos. (Fonte: Banco de dados do MMPB)

Quanto ao colete, esta é uma peça com abotoamento frontal, com bolsos (geralmente dois, dispostos um em cada lado), sem mangas e utilizada entre a camisa e o paletó. No período aqui analisado, o colete constituía um item obrigatório ao homem alinhado e era num de seus bolsos – e, provavelmente, tenham sido criados para esse fim – o ponto em que se alocava o relógio de algibeira, preso por uma corrente.

Na menção do uso do peitilho o alfaiate Silva (2006) ressalta que “foi muito usado e se usa até hoje em baile de gala. Alguns usam por cima da camisa do smoking, um peitilho branco.” A faixa do *smoking* (fig. 64), deve ser colocada entre a camisa e o cós da calça, sem sobrepor-se ao peitilho a fim de evitar rugas indesejáveis. As pregas da faixa, que serviam de bolso antigamente, devem ser postas com a abertura das pregas viradas para cima, seguindo a forma tradicional do seu uso. (ROETZEL, 2000, p. 328)

O smoking na cor branca é denominado *summer ou white dinner jacket* e

é adequado para festas ao ar livre e em clima quente.

O lenço, acessório que complementava o visual do homem elegante – no bolso superior, ao lado da lapela do paletó – se prestava para alguma gentileza como um socorro a alguma senhorinha em choringas. O lenço destinado ao uso do cavalheiro, em algodão e na cor branca, era utilizado no bolso da calça uma vez que, “não se assua o nariz com lenço de seda. Para esse fim usa-se sempre o lenço branco de algodão. Lenços aos quadrados ou de qualquer outro padrão fazem um efeito absolutamente despropositado ao sair de um fato azul escuro.” (ROETZEL, p. 271)

Na figura 63, o lenço branco com delicado trabalho de agulha recebeu uma tarja preta em tinta de tecido em torno do detalhe em ponto Paris que constituía a bainha do mesmo. Em um artefato elaborado com tanto esmero, a aplicação de um tarja em tinta denotaria uma negligência por parte da bordadeira, o que seria inconcebível no período.



Figura 65 – MMPB 0497 – Doado por Maria Cristina de Almeida Braga em 08/03/1995, o lenço debruado em ponto Paris, (também denominado “bainha aberta”), possui as iniciais do proprietário (P.L.) bordadas em linha preta e filete em tinta da mesma cor.
Figura 66 - O rasgo ao lado das iniciais (detalhe) denota o mau estado de conservação da peça.

Um provável pretexto para tal desafino na composição da peça e na consonância dos materiais empregados é de que, em sinal de constrição, a barra escura fora adicionada mediante a ocorrência da perda inesperada de algum parente ou pessoa muito próxima ao proprietário do lenço.

Na impossibilidade da elaboração de outro artigo apropriado e de imediato – considerando que os trabalhos de bordado a mão requeriam habilidade e tempo – a solução foi improvisar, de maneira que ficasse visível a dor do enlutado. Uma outra possibilidade, e esta não considera o imprevisto, é

de que na eminência de um falecimento anunciado³³, o trabalho tenha se iniciado (o monograma foi bordado em fio preto) e na impossibilidade do término do artefato em tempo, se deu, por necessidade de consumação imediata do labor, a inclusão da tinta preta.

O lenço, a ser utilizado a mostra no bolso superior da casaca dos trajes masculinos deve ter ourelas feitas à mão e é indispensável o tecido de boa qualidade, uma vez que a peça ficará enrugada dentro do bolso (as dobras não são vincadas e após a primeira dobra não se alisa os cantos, a fim de evitar que o lenço perca o volume).

Os chapéus, além da função básica de proteção, possuíam o sentido estético. Utilizados por homens e mulheres, ora de copa alta, ora mais achatada, com maior ou menor número de atavios, de aba curta ou larga, também foram essenciais. Os chapéus masculinos do acervo permanente do MMPB retratam o apuro do trajar de homens e mulheres pelotenses. Enquanto cartolas foram usadas em todo o século XIX, o *boater*, utilizado por remadores ingleses, passou a ser adotado com preponderância por homens do começo do século XX e ficou por aqui conhecido como palheta.

A figura 67 apresenta quatro jovens em passeio na Praça da República, atual Praça Coronel Pedro Osório. Nesta fotografia, publicada na Ilustração Pelotense de 1922, todos trajam terno com gravata de ponta e dois usam lenço branco no bolso esquerdo. Destes, três envergam chapéu *homburg*, enquanto um deles exhibe um modelo *boater* (figura 71) ou *palheta*. Um palheta da Chapelaria Pelotense constitui, atualmente, um dos artigos que compõem o acervo têxtil do MMPB. Muito popular em imagens da década de 1920, o palheta se fazia presente em todos os eventos, como cinemas, *footings* e excursões.

A Chapelaria Caringi, de Nicola Caringi (fig. 68), também fabricava e comercializava chapéus em Pelotas e outros desses estabelecimentos ofereciam também reparos para esses acessórios, obrigatórios para homens e mulheres no período aqui delimitado.

³³ Quando enlutados homens exibiam tarja preta costurada à manga da camisa na altura do braço.

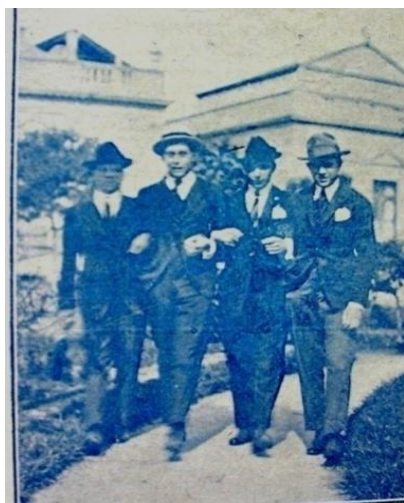


Figura 67 – Legenda: “Quatro alegres pelotenses em footing na praça da República” (Fonte: Ilustração Pelotense)

Figura 68 – Legenda: “O jovem Nicola Caringi Filho, sympathico gerente da acreditada ‘Chapelaria Caringi’, em companhia de um amigo.” (Ilustração Pelotense)

Desde o princípio do século XIX, houve um consenso entre o que homens europeus e americanos utilizam para cobrir suas cabeças. Houve momentos em que os modelos de chapéus eram escassos³⁴. Existiu um período, logo após o seu surgimento, em que esses acessórios eram utilizados por diferentes classes sociais, até que por fim, encontravam seu grupo, passando então a ser privilégio desta classe. A cartola (fig. 70, 72 e 73), por exemplo, que surgiu na Inglaterra no começo do século XIX teve seu uso inicial pelas classes alta e média, sendo disseminada posteriormente pelas classes mais baixas. Uma possível justificativa para tal é o fato de que, em 1820, cocheiros a utilizaram como parte de seu uniforme, assim como policiais também o fizeram. De 40 a 50 de 1800, outros trabalhadores (pescadores e ceramistas) também a adotaram, até que por fim, seu uso se dava em todas as camadas sociais. Entretanto, no final do século XIX, o seu uso ficou restrito à classe alta e média. (CRANE, 2006 p.169-171)

Em 1800, conforme se pode verificar na ilustração de Washt Rodrigues (figura 69), a cartola foi incorporada ao uniforme dos caçadores brasileiros que a exibiam com um penacho verde preso na aba lateral esquerda.

³⁴ Diana Crane (2006, p. 169) cita a existência de um número inferior a uma dúzia de modelos de chapéus e oferecidos em pequenas variações de cores, formas e materiais.



Figura 69 – Cartolas incorporadas ao exército brasileiro em 1800. Aquarela de J. Washf Rodrigues (1922)

Figura 70 – MMPB 0824 - Cartola da Chapelaria Caringi (acima)

Figura 71 – MMPB 0721 - Palheta da Chapelaria Sica (Fotos da autora)

Em 30 de maio de 1902 F.F. de Silva Maia anunciou no jornal “A Opinião Publica”, sob o título “*Christy’s Hats*” que sua loja de chapéus havia recebido “as ultimas modas em chapéus de feltro, chapéus ópera (clack) e de seda (cartola).”

Dos objetos que compõem a chapelaria do Museu da Baronesa, quatro são cartolas pretas, sendo duas delas da Chapelaria Caringi e uma produzida pela *Christy’s* de Londres, com tradição na produção desses acessórios desde o século XVIII. Se em 1902 Silva Maia revendia chapéus da *Christy’s* London, cerca de uma década depois a Chapelaria Caringi, com filiais em Rio Grande e Porto Alegre, constava como a única distribuidora local dos afamados chapéus *Christy’s* e *Borsalino* (produzidos na Itália). Ambas as marcas constam no acervo do MMPB e recebem o selo do estabelecimento de Nicola Caringi.

Alison Lurie (1997) relaciona aquilo que cobre a cabeça à “mente que está embaixo.” Assim como o cabelo, o chapéu comunica a respeito de seu possuidor. Um exemplo são os rijos chapéus utilizados outrora: referem à camada social em que se insere o indivíduo. “Quanto mais rijo o chapéu, mais alta a classe social daquele que o usava e/ou mais convencionais eram as suas opiniões.”

Também em 1902, A Opinião Pública (26 de março de 1902, página 02), avisava aos pelotenses da chegada de artigos do vestuário no Pacote Desterro que havia descarregado “1 caixa de chapéus”, enquanto o Antonina, 40 pares de sapatos.



Figura 72 – Fundo da copa da Cartola produzida pela Christy's London para a Chapelaria Caringi

Figura 73 – Inscrição no fundo da cartola da Chapelaria Pelotense

Figura 74 – Fundo da copa de um palheta produzido por Serricchio e revendido pela Chapelaria Sica em Pelotas/RS.

A carneira (fig. 71) – tira de couro que reveste a base interna da copa – além de reforçar a base e proteger o chapéu do suor e sujidade quando em contato com a pele, tinha uma vantagem ao garantir a legítima propriedade do objeto, caso este possuísse as iniciais do proprietário perfuradas sobre essa funcional faixa. Desta maneira, havia um meio de evitar o extravio ou, em último caso, assegurar a recuperação do mesmo, em caso de perda ou troca de chapéus.

Um curioso apelo se deu em um jornal local em 1886 e, tratando logo de esclarecer que se tinha conhecimento de quem fora o culpado pela troca de um chapéu, a nota enunciava no próprio título que tinha informação do responsável pelo desagradável engano. Neste caso, as iniciais do proprietário, se inscritas na carneira, de imediato teriam evitado o equívoco ou oferecido meios de percebê-lo e repará-lo tão logo fosse visualizada a inscrição.

Sabe-se quem foi

Roga-se o cavalheiro que, por engano levou há dois dias o chapéu de sol do salão de bilhar do Sr. Machado de Abreu, o favor de entregal-o áquelle Sr. para por sua vez entregar a seu

dono. O chapéu é de seda, novo, com estoupe de um palmo de comprimento. N. 225 3-3 (Correio Mercantil . 23 de janeiro de 1886)

Enquanto os chapéus cobriam o mais elevado extremo do corpo, havia os acessórios que se encarregavam de aquecer a sua base já coberta por calçados. Tratava-se das polainas, utilizadas em comprimentos variados sobre sapatos e ajustadas à ocasião. Robert Slenes (2008, p. 265) deu destaque à produção de artigos que auxiliavam e preveniam moléstias em meados de 1800, fabricados em materiais diversos como o ferro, madeira, couro ou borracha. Desses, eram destacados em anúncios objetos óticos (óculos fixos e vidros avulsos), pernas artificiais, aparelhos para correção de deformidades, suspensórios para testículos usados como proteção de hérnia e o uso de polainas longas que preveniam o inchaço das pernas.

Gustavo Barroso (1922, p. 10) também mencionou a utilização de polainas e sapatos em uniformes de oficiais: os modelos curtos, semelhantes aos exibidos nas figuras 79 e 80, caracterizavam as tropas brasileiras e portuguesas. Os espanhóis, alemães, franceses e ingleses utilizavam polainas na altura da coxa, tal qual o menino vestido à marinheiro da imagem 80.



Figura 75 e 76 – Polaina curta em tecido canelado cedida em regime de empréstimo ao Museu da Baronesa (Foto da autora)

As cores mais usadas nesse acessório foram o preto, o branco e o marinho. Na imagem 78 pai e filha utilizam polainas pretas – respectivamente curtas e longas – com abotoamento lateral e botões de meia esfera, tal quais aqueles empregados nas polainas brancas da coleção Antonia Sampaio, das figuras 75 e 76.

Note-se que, tanto o cavalheiro, quanto a graciosa menina (fig. 79), empenham-se em exibir todos os itens obrigatórios da vestidura elegante: o pai veste chapéu coco, sobretudo, colarinho de ponta virada, gravata de ponta, luvas, polainas e bengala. A criança exibe chapéu, polainas e a mesma plumária branca que compõe o regalo é utilizada no boá (outros dois itens requeridos no vestuário feminino).

Aos Cem Mil Autômatos, a casa de Albino Isaacsson, fundada em 1883, avisava à freguesia que havia recebido do RJ e da Europa, as últimas modas em bengalas de junco, maripinina, ébano, lry, com castões de marfim, madrepérola e prata oxigenada. Chapéus de sol para ambos os sexos, com cabos de madrepérola, metal,” o que de lindo tem vindo a essa cidade “. Também oferecia consertos em chapéus de sol, bengalas, com preços sem concorrência. (A Opinião Pública, Pelotas, 3 de janeiro de 902)



Figura 77 – MA- 353 – Pai e filha usam polainas pretas com abotoamento lateral. A criança, porém, as utiliza em comprimento que alcança ou, quem sabe, ultrapassa os joelhos.

Figura 78 – MA 307- Menino vestido com traje de marinheiro e polainas brancas, que chegam à altura das coxas, posa para fotografia junto à irmã de vestido curto, corte império e touca amarrada sob o queixo. Imagens do Acervo Fotográfico do Museu da Baronesa.

Gilda Mello de Souza (1993) mencionou o ideal de igualdade apregoado pela Revolução Francesa que fez com que o sexo masculino relegasse a ostentação pela roupa que o distinguia das demais classes.

Em consequência, a beleza e a ostentação no vestir tornaram-se exclusividade do sexo feminino e o homem que pensa, emerge e junto a este, a inteligência como “o condão mágico que abre todas as portas.” Como consequência, a partir do século dezenove e cada vez mais o vestuário masculino evidenciava uma “renúncia.” (SOUZA, 1993, p. 80-81)

Apagando-se diante da companheira o homem já está, aliás, manejando a sua mais poderosa arma, o galanteio, pois a modesta penumbra na qual se insinua, desistindo do ornato e erigindo o preto em sua cor, é um mudo cumprimento à mulher, só ela detentora da beleza. (SOUZA, 1993, p. 154)

Essa simplificação pode ser evidenciada através das roupas aristocráticas utilizadas no século XVIII, que foram reformuladas pelos dândis no princípio do século XIX e seguiram sua progressiva simplificação no século XX na medida em que o funcionalismo passava a vigorar nos espaços públicos e refletia-se também nos corpos de homens e mulheres.

Faz-se notória, através dos três itens exibidos nas figuras 79, 80 e 81, a simplificação dos camisolões de dormir, feitos em tecido de algodão, usados por homens do século XIX e XX e ornados por babados, nervuras, bordados e rendas.

Inicialmente na cor branca, com o passar do tempo os camisolões foram adaptados e incorporados às calças que deram ao conjunto o nome de *pijama*. Logo, o pijama, palavra que deriva de *pae jama*, cujo significado é *calçado* ou *calças*, faz referência ao traje de uso diurno adotado no Oriente Médio e Índia e que foi incorporado ao camisolão masculino por colonos britânicos. Assim, a inovação foi transformada em moda noturna na Inglaterra, mas foi só depois da década de 1930 que “a nova concorrência às camisas de dormir, ou seja, o pijama, caiu nas boas graças dos homens com um grande avanço.” (ROETZEL, 2000, p. 338)



Figura 79 - MMPB 0304 – Camisola masculina em algodão, com babados no peito, gola e punhos.

Figura 80 - MMPB 0042 – Camisola masculina com babados no punho e nervuras nos ombros.

Figura 81 - MMPB 0056 – Camisola masculina lisa, com abertura frontal e botões.

A tendência de simplificação dos trajes masculinos se deu com ênfase cada vez maior a partir das últimas décadas do século XIX. Quanto à moda feminina – assunto tratado no capítulo seguinte – esta, não recusará a fantasia desfrutada através das variações e transformações cada vez mais arrojadas que a moda ofereceu através de suas formas, cores, tecidos e acessórios.

Ao término deste capítulo que buscou dar uma amostragem do vestuário masculino do Museu da Baronesa, procura-se, no capítulo seguinte, traçar um percurso do trajar feminino a partir dos vestígios materiais da roupa e dos acessórios utilizados pela mulher pelotense no período selecionado para esta pesquisa.

CAPÍTULO 3

MUNDUS MULIEBRIS:

O TRAJAR FEMININO NA PRINCESA DO SUL

“Houve um tempo em que os vestidos eram como monumentos, feitos de tecidos preciosos trazidos de terras distantes. Eram montados um após o outro – construídos da mesma forma que um arquiteto constrói uma casa –, devagar com infinito cuidado.” Marcel Vèrtes

Charles Baudelaire ao assinalar a conexão entre o corpo feminino, a sua roupa e os seus adornos, faz referência a “um todo indivisível”, o “*mundus muliebris*”. Para o poeta, a roupa e o corpo vestido formam um conjunto indissociável: “tudo o que adorna a mulher, tudo que serve para realçar a sua beleza, faz parte dela própria.” (BAUDELAIRE, 1996, p.54) E é nessa junção que a mulher busca tirar o maior proveito para revelar uma parte de si mesma, indizível – pois é emitida em códigos (sua vestimenta e adornos) – porém, decifrável ainda que a nível inconsciente. E quanto àqueles que, “se dedicaram particularmente ao estudo desse ser enigmático” o poeta afirma que “adoram finalmente todo o *mundus muliebris* quanto a própria mulher.”

Baudelaire também definiu a mulher como uma “harmonia geral” resultante de um misto da veste usada, com os movimentos do seu corpo.

A mulher é sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento dos seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve. [...] Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela

aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? (BAUDELAIRE.1996, p.58-59)

Enquanto Baudelaire percebe em cada artefato feminino as aspirações do *mundus muliebris*, Stallybrass (1999) atenta para as roupas como depositárias de memórias afetivas:

a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor, recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os 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,1999, p.12)

Esse capítulo procura descortinar parte do universo feminino, através das escolhas e preferências da mulher, com base nos vestígios materiais que hoje compõem a coleção em vestuário do Museu da Baronesa em Pelotas/RS.

Antes, porém, vale lembrar que os artefatos têxteis que se encontram sob a guarda do MMPB fazem referência a um grupo social que constituía a elite da sociedade pelotense, numa ocasião de severos costumes, compreendida entre a metade do século XIX até a década de 1920.

No capítulo anterior, verificou-se que a roupa masculina apresentou forte influência inglesa. Ao final do século XVIII e no começo do século XIX, os alfaiates ingleses mostravam sua “habilidade superior” na modelagem de trajes masculinos que resultavam num ajuste e caimento perfeito. (LAYER, 1989, p. 158) Em relação à moda feminina, esta nascia na França e era disseminada por outros ambientes dentro e fora da Europa.

Na cidade de Pelotas, no decorrer do século XIX até o princípio do século XX, verificou-se que as vogas femininas chegavam diretamente da capital francesa, concomitante aos seus lançamentos. E esse fato, segundo Max von Boehn (1951, p. 153), teve início por volta do século XVIII, quando a influência de Luis XIV na Europa alcançou todos os domínios: a literatura, a política e a arte. No entanto, em nenhuma esfera foi tão evidente como no campo da moda.

Conforme sugere esse autor, o crescente avanço da moda francesa apagava, dia após dia, todas as particularidades que caracterizavam o modo de vestir dos diversos países e cidades européias. Deste modo, com o predomínio do traje francês, uma Europa afrancesada cedia, cada vez mais, às influências parisienses. Como a corte de Versalhes teve o controle da sociedade da capital da moda, Paris; da mesma maneira grande parte do mundo civilizado buscava sua aparência elegante. Ainda que, em alguns casos, a moda francesa chegasse aos lugares mais distantes com o mesmo atraso com que chegava às camadas mais baixas³⁵, nem por isso, essa voga deixava de ser uma imagem perseguida. (BOEHN, 1951, p. 153- 154)

Tal e qual havia sido em séculos anteriores, no século XIX a moda continuava a ser “a grande arma na luta entre os sexos e na afirmação do indivíduo dentro do grupo”. (SOUZA, 1993, p.89)

O século XIX foi dividido em quatro períodos que correspondem a quatro conceitos no que refere ao vestir: Império, Romântico, Vitoriano e *Belle Époque*. Neste século o período de duração da moda é bem mais curto, se comparado aos séculos anteriores. (BRAGA, 2006, p.73)

No **período Imperial**, que correspondia às primeiras décadas do século XIX, os vestidos femininos possuíam o corte logo abaixo do busto e sem demarcação da cintura. Nesta ocasião os tecidos diáfanos, as longas saias estreitas e o colo a mostra em decotes, em várias ocasiões foram os responsáveis pela “doença do peito”.³⁶ Esse corte ficou popularmente conhecido como “diretório” ou “corte princesa” e no século XX foi bastante utilizado na execução de batas, por definir o busto e deixar o restante do corpo livre.

Se na **era romântica**, na primeira metade do século XIX, “as mulheres foram definidas algo entre as crianças e os anjos”, no **período vitoriano** havia um grande empenho em abater as dimensões femininas, em reverência à rainha Vitória que possuía “estatura diminuta”. (LAVAR, 1989, p.174) Também havia um prolongamento da imagem frágil e delicada que caracterizou o período romântico: a roupa vestida pelas mulheres no período vitoriano dava

³⁵ As mulheres de Augsburg, Stuttgart e outras cidades vestiam as modas francesas do penúltimo figurino. Quando em Francfort Del Mein, em 1782, o grão-duque Paulo da Rússia recebeu a nobreza, sua corte sobressaltou-se ao perceber que os trajes vestidos por estes, provinham de uma moda com atraso de no mínimo quarenta anos. (BOEHN, 1951, p. 158)

³⁶ Tuberculose.

uma “aparência fraca e impotente” à mulher que, de fato, acabava por se tornar “fraca e impotente” (LURIE, 1997, p. 229). Essa fragilidade se devia, sobretudo, ao uso do espartilho que se tornara o grande vilão do corpo feminino apertando gradualmente o abdômen desde tenra idade, cingindo-o inexoravelmente. (ver imagens 82 e 83)

Todavia, segundo recomendações médicas, o seu uso era prescrito devido à falsa idéia de que a mulher possuía uma formação débil e delicada, necessitando de um auxílio para a sustentação de seus músculos. Inclusive, Lurie mencionou a utilização de “versões juvenis” em crianças com apenas 3 ou 4 anos de idade. (LURIE, 1997, p. 229)

No período final da adolescência,

usavam gaiolas de lona pesada, reforçadas com barbatanas de baleia ou aço, e os músculos das costas freqüentemente se atrofiavam, a ponto de não conseguirem se sentar ou ficar em pé por muito tempo sem ter um apoio. O espartilho também deformava os órgãos internos e impossibilitava respirar profundamente. [...] a mulher vestida com elegância corava e desmaiava facilmente, sofrendo de falta de apetite e problemas digestivos, e se sentia fraca e exausta depois de qualquer esforço maior. Quando tirava o espartilho, suas costas doíam; e às vezes, continuava sem poder respirar adequadamente, pois suas costelas haviam sido comprimidas permanentemente. (LURIE, 1997, p. 230)

Gradualmente, à medida que o século XIX avança, o espartilho vai sendo abolido e substituído por outras formas, em conformidade com o período. Gilda de Mello e Souza (1993, p. 93) ressaltou que a vestimenta está apoiada muito mais num “velho truque de, através do ornamento, chamar a atenção sobre certas partes do corpo”, do que no “pudor e no na modéstia”³⁷:

Com efeito, a moda começa realmente quando, a partir do século XV, descobre-se que as roupas podem ser usadas com um compromisso entre o exibicionismo e o seu recalque (a modéstia). Desde então duas tendências têm-se manifestado

³⁷ De acordo com a doutrina judaico-cristã o surgimento do vestuário se deu no Jardim do Éden e por vergonha: quando Eva e Adão provaram do fruto proibido “abriram-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira e fizeram cintas para si”. (Gênesis 3:7)

nas variações sucessivas da moda: a de devassar o corpo, fazendo com que o exibicionismo triunfe sobre o pudor, o instinto sexual expandindo-se em formas mais realísticas de expressão, e a de cobri-lo de disfarces, sob a coação do puritanismo e do decoro. A primeira atitude, bastante rara, acompanha na maioria das vezes as grandes crises sociais e o afrouxamento da moral [...] A segunda, mais comum, caracteriza quase todo o século XIX e parte do século XX.



Figura 82- *La petite ouvrière à sa toilette*

Fonte: Guia turístico de Paris *Les Plaisirs Parisiens*, s/d

Figura 83 – Cintura de vespa – (Fonte: Acervo Fotográfico do MMPB)

Portanto, a roupa tem servido para revelar e realçar determinadas zonas do corpo feminino por meio de decotes, armações que alargam e comprimem determinadas partes do corpo, num tortuoso jogo de apelo e renúncia que fora mencionado por Anne Hollander (1996) em “O sexo e as Roupas”.

Ao listar os assombrosos prodígios que foram exigidos das mulheres na prática diária das normas da elegância Lurie menciona que, outras tantas camadas de roupas eram jogadas sobre o espartilho no período vitoriano: corpetes, no mínimo “três anáguas, uma armação de saia ou crinolina,” e ainda, um vestido longo em lã ou seda. Acrescentava-se a isto um pesado xale, touca, chapéu adornado com véu, fitas, plumas ou flores. Estima-se que a soma dessas peças alcançasse um número em torno de 5 a 15 quilos. A considerar o estado consumido em consequência da deformidade dos corpos no período, esse peso adicionava uma exaustão e esgotamento intolerável. Fisicamente debilitada, a mulher apresentava então, a imagem de uma figura

fraca e, combatida – em consonância com o ócio que deveria permanecer o frágil ser que gozava do privilégio de exibir sob a sua aparência a abastança do marido, denotando o “consumo por procuração”, que Veblen (1987) classificou como “um meio de continuar a exibir, por intermédio das mulheres, o poder pecuniário e o estatuto social masculino”.

Neste contexto, mulheres robustas indicavam através do seu aspecto externo, que se submetiam a esforços físicos decorrentes de trabalho, o que as classificava como oriundas de uma classe inferior.

No acervo têxtil do Museu da Baronesa podemos encontrar alguns artefatos que reportam ao período em que a “*silhueta em S*” era a voga. O espartilho da imagem 84, sem datação precisa, foi doação de Ilda Florência Peres. Em tecido adamascado de cor azul claro, possui 11 varetas embutidas, renda na borda superior e 24 ilhoses em metal. As manchas de ferrugem denotam uma transferência de pigmentação decorrente do contato entre o metal e o tecido.

Cinturas muito finas compunham um padrão de beleza e a perseguida “cintura de vespa” (figuras 82 e 83) era alcançada a custo de rigorosos espartilhos que modelavam o corpo da mulher. A cintura ideal estava em torno de 40 centímetros havendo, inclusive, quem se submetesse às cirurgias “nas quais as costelas flutuantes eram serradas para a mulher poder se apertar em seu espartilho.”³⁸ (LURIE, p. 73-74)

A condessa de Bernsdorff registrou que muitas damas quando tinham alguma reunião à noite iniciavam a amarrar seus espartilhos logo nas primeiras horas da manhã, repetindo a cada quarto de hora essa operação. Rousseau, Boffón e Winslow, dentre outros, sem êxito contestaram este tirano que desde tenra idade oprimia o corpo feminino (BOEHN, 1951, p. 167) e, igualmente, os componentes do movimento do Traje Racional (1881) se voltaram contra os danos causados por essas peças e as inúmeras camadas de roupas. Entretanto, algum êxito só se deu quando as mulheres passaram a ter uma vida ativa e os espartilhos se tornaram ultrapassados. (LAVIER, 1993, p. 202)

A *Belle Époque*, na França, compreende a última década do século XIX e o período denominado na Inglaterra era Eduardiana (começo do século XX até

³⁸ No capítulo 04, é possível apreciar a sátira resultante do uso do espartilho e das anquinhas na sociedade pelotense, através de charges exibidas em periódico local.

1914). Este período foi em ambos os países um período de opulência e extravagância. (LAYER, 1989, p. 213)



Figura 84 - Espartilho (Fonte: Acervo MMPB)

Na virada do século, o “espartilho saudável” diminuía a pressão sobre o abdômen, deixando a frente reta, elevando o busto e lançando os quadris para trás. Como resultado, as mulheres obtinham, então, a “silhueta em S” que caracterizou o período. Em 1908, houve uma ligeira alteração nos contornos da mulher e bustos e quadris já não se projetavam à frente e atrás. (LAYER, 1989, p. 224) E em 1910, com a passagem do balé russo e sua produção “*Schéhérazade*” pela Europa, houve uma onda de orientalismo do qual Paul Poiret se utilizou para criação de suas coleções. Contrário ao espartilho, Poiret colaborou para o seu desuso, pois desejava revigorar as formas da moda feminina e para a libertação do corpo sugeriu o uso de uma cinta e sutiã (fig. 85). Nos anúncios em periódicos pelotenses, percebe-se o oferecimento de roupas brancas, das quais o corpinho (fig. 86), feito em casa ou comprado em armarinhos locais, era parte do vestuário íntimo feminino. A camisa íntima (imagem 87), por sua vez, era sobreposta ao espartilho.

Numa correspondência de 28 de Agosto de 1916 a baronesa Amélia Antunes Maciel recomenda a compra de roupas brancas para presentear outrem: “recebi uma cartinha da Nêna em que me diz os presentes que recebeu, no dia de seus annos. A pobre déve estar contente, pois com certeza, devia estar com falta de vestidos para sahir, (*). Compra-lhe pois roupas brancas, ou qualquer outro artigo que ella precise.” (Pelotas, 28.08.1916)



Figura 85 – Cinta-liga utilizada para sustentar meias ¾ por meio de presilhas (Acervo do MMPB)



Figura 86- MMPB 0322 – Corpinho com monograma bordado em branco “S.D.O.”

Figura 87 - MMPB 0351- Camisa íntima entremeada foi doada por Luciana Araujo Renck Reis em 1993.

Outro item do vestuário, criado para “aumentar o esplendor das cortes européias” (LAVÉ, 1989), a crinolina³⁹, foi inicialmente utilizada como designação para as inúmeras camadas de saias de baixo em tecido que conferiam volume à saia rodada usada externamente.

Mais tarde, as crinolinas seriam substituídas por um saio de metal que terminou por cair em desuso a partir de 1875, quando entrou em voga a *tournure*, uma espécie de almofada recheada de crina de cavalo (imagem 97), responsável pelo volume da saia na região situada acima dos glúteos. (LEHNERT, 2001, p.07)

Na figura 88, um manequim em exposição no Museu da Baronesa exibe crinolina e espartilho em lona sobre camisa íntima. A crinolina possui nove aros em metal interligados por tiras de tecido.

³⁹ A imperatriz Eugênia foi a grande difusora dessa peça utilizada mais ou menos durante quinze anos, sofrendo numerosas transformações, alcançando seu pico na década de 60 do século XIX, período em que a sua parte frontal se achatou e para a parte de trás foi deslocado todo o volume da armação, passando então a meia-crinolina. Com a queda do Segundo Império parece natural que ao final da década de 1860 a crinolina também tenha caído em desuso, sendo substituída pela anquinha. (LAVÉ, 1989)



Figura 88 - Manequim do Museu da Baronesa exhibe espartilho em lona sobre camisa íntima. Na parte inferior, possui crinolina em metal. (Foto da autora)

Figura 89 - Vestido em tafetá verde possui detalhes em passamanaria em fio de seda e era utilizado com anquinha para conferir volume à saia. (Foto da autora)

Figura 90 – Costas de vestido em tafetá verde evidencia uso de anquinha.

Essas armações foram responsáveis por incêndios, sem considerar que, para vesti-las era necessária a ajuda de duas ou três criadas e, dependendo do diâmetro dos seus aros, por vezes era impossível passar de frente por algumas aberturas. As imagens 89 e 90 registram vestido (feito para o uso com anquinha e saias de armação) que se encontra em exposição permanente em vitrine do Museu da Baronesa.

Ao observarmos as formas corpulentas das Vênus esteatopígeas (figuras 91 e 92) – símbolos de fertilidade feminina, cuja representação se dava através da projeção exagerada dos seios, ancas e glúteos – e compararmos com o vestuário do final do século XIX, vemos que o uso das anquinhas faz uma referência às formas que reportam aos primórdios da evolução humana. Verificamos então, tal qual Laver (1989, p.184) observou, que “a enorme saia rodada era um grande fingimento; ela era um instrumento de sedução.”

O extraordinário vestido da imagem 93, executado em tecido listrado em tons de caramelo e bege, se encontra em exposição permanente em uma vitrine em destaque no Museu da Baronesa e possui corte *Linha Princesa*⁴⁰ que evidencia as linhas verticais das costas e define a cintura pelo ajuste de pregas

⁴⁰ “Vestido ajustado por pregas verticais, sem corte na cintura. Modelo muito usado a partir de meados do século XIX.” A linha princesa era ajustada sobre as crinolinas e anquinhas com uma saia nescgada para criar o volume necessário. (O’HARA. 1998, p.175)

sobre a anquinha. Dois tipos de vestidos eram utilizados: aqueles em estilo princesa, feitos em uma única peça e os que traziam a saia separada do corpete. (LAVER, 1989, p. 192)



Figura 91 – Vênus de Lespugue
Figura 92 – Vênus de Willendorf (Período Paleolítico)
Figura 93 – Vestido linha Princesa (década de 1870)

Na década de 70 do século XIX, as mulheres usavam chapéus pequenos, as saias possuíam longas caudas e na sua parte traseira, logo abaixo da cintura, figurava uma anquinha que dava volume à vestimenta. Nesse período, as anquinhas eram feitas de crina de cavalo e logo surgiram as anquinhas científicas ou saudáveis que, segundo anúncios do período, não esquentavam tanto a coluna quanto as suas antecessoras. Seu aspecto dobrável permitia à mulher se sentar e levantar sem, contudo, ficar em desalinho. (LAVER, 1989)

Na mesma vitrine, outro vestido da Coleção Antonia Sampaio (fig. 94) possui manga bufante e fartamente armada. Esse modelo de manga passou a ser usado a partir do século XIX em vestidos toalete e posteriormente no século XX, em roupas infantis. Note-se que o efeito exagerado da manga diminui a estrutura do corpo da mulher. (O'HARA. 1998, p.175)

A fotografia de família MA-354 (fig. 95), na qual a figura materna não comparece, exhibe uma menina com amplo chapéu de pala (século XIX) e vestido com mangas “bufantes”, ornado com nervuras.

Se observarmos os detalhes do vestuário infantil, podemos verificar o exagero permitido à adoção de vogas adultas, quando aplicadas às crianças.



Figura 94 – Vestido em tafetá em exposição permanente no MMPB
Figura 95 – MA 354 – Imagem de pai e filhos (Acervo Fotográfico do MMPB)

Na mesma imagem, dos três meninos vestidos à marinheira, dois trazem distintivo na lateral do braço esquerdo. O menor, porém, apresenta um vivo branco no lugar onde os demais trazem o distintivo e uma figura fitomorfa se destaca logo abaixo da gola da blusa. Dos dois meninos à direita, percebe-se o cordão enfiado no bolso esquerdo, que faz referência ao cordão dos relógios de algibeira, os cebolões, utilizados por homens.

Pode-se, também, verificar o excesso do laço no traje marinheiro do menino que se encontra em pé, assim como a ampla envergadura do chapéu de pala da menina. As longas luvas mitene em renda, exibidas pela menina, reproduzem, junto à bolsa de mão, as peças indispensáveis no guarda-roupa das mulheres elegantes.

Em doação recente, duas anquinhas provenientes do século XIX foram inseridas no acervo têxtil do Museu da Baronesa. As anquinhas de crina (fig. 97) utilizadas por volta de 1870 foram substituídas pelas anquinhas “científicas”⁴¹ da década de 1880. A principal vantagem da anquinha saudável era justamente não esquentar a coluna como a de crina, já que esses artefatos, em um primeiro momento, eram amarrados na cintura.

A anquinha da figura 96 foi executada a máquina e é constituída de nove camadas de babados dobrados, sobrepostos e cóis terminado em longas tiras do mesmo tecido estampado com minúsculos pontos pretos e miolo branco que constituem o restante do artefato e insinuam um discreto motivo floral. A

⁴¹Havia também a anquinha que era projetada no sentido horizontal nas costas, sem a utilização de crina, mas utilizava uma armação de arame trançado que permitia que a mulher se sentasse e quando esta se levantasse, retornava ao seu formato original. (LAYER, 1989)

segunda imagem (fig. 97) apresenta uma peça também executada a máquina em leve cetineta azul com delicados bordados do tipo broderi (*laise*), distribuídos ao longo do artefato de aspecto “almofada” e que, provavelmente recebeu enchimento de crina. Em número de 30, as nervuras são enfileiradas no sentido vertical – criando o efeito de afunilamento – imediatamente abaixo do cós que recebe larga faixa no mesmo tecido, porém, liso. O acabamento lateral é feito com babado em *voile*.



Figura 96 - Anquinha em tecido de algodão (século XIX).

Figura 97 – Anquinha com enchimento que caracterizaram a década de 1870 recentemente incorporadas ao acervo do MMPB (Fotos da autora)

A figura 99 traz outro artefato do Museu da Baronesa utilizado para acentuar o volume da parte traseira das saias e que, provavelmente, era usado sobre a anquinha de babados ou crina, já que as anquinhas feitas em arame necessitariam de uma abertura maior para encaixe por debaixo desta saia de baixo. Ajustada ao corpo é composta por dois grandes babados em tecido de algodão encorpado, onde são sobrepostos a estes, pequenos folhos em filó.

Debruçada sobre o encosto de uma poltrona, a jovem Amélia foi fotografada aos 19 anos, na corte, no Rio de Janeiro (MMPB 1823 - fig. 98) e exhibe rico jabô em renda sobre o floreado do cintado casaco adamascado. A sinuosa linha da cintura – em ângulo de 90º na imagem – é evidenciada pelo uso da anquinha que, lançada ao canto inferior da fotografia, acentua o efeito ondulado do tecido drapejado da saia.



Figura 98 - MMPB 1823 – Fotografia da filha da Baronesa, Sinhá Amélia, aos 19 anos na corte (Rio de Janeiro/1888)

Figura 99 – MMPB 0073 – Saia de baixo com folhos sobrepostos. (Banco de dados MMPB)

O desaparecimento da anquinha alta se deu junto à queda dos drapejados horizontais que figuravam nas saias do período de 1880, entretanto, o enchimento das saias se dava a partir de então, mais embaixo. A figura 97, ao contrário das duas anquinhas das fig. 96 e 97 que iniciavam o volume junto à cintura, desloca para a região acima dos glúteos o conjunto de babados.

Em 1885, quando ainda se encontrava em Pelotas, a baronesa Amélia escreve uma carta a uma prima agradecendo o recebimento de um sapato e comentando o uso de um vestido usado em dois casamentos:

Pelótas, 04 de julho de 1885. Prezadíssima prima, Esta tem por fim, saber notícias suas e ao mesmo tempo acusar o recebimento dos sapatos e agradecer- lhe a sua remessa. Mais vale tarde do que nunca; dirá com certeza a prima, e como eu sou da mesma opinião, não quis apesar de tarde deixar de cumprir o meu dever. Saiu como tudo o mais que teve a bondade de enviar - me, isto é: bom e bonito. O meu vestido foi considerado, segundo me disse a Mercedes, o mais bonito, no casamento da Costinha, e já teve a honra de comparecer a um segundo casamento, em que também fui testemunha.

No que se refere ao período da **Belle Époque**, vale destacar dois momentos significativos: o primeiro, ao final do século XIX, reflete ainda uma forte influência vitoriana no trajar, enquanto o segundo, no começo do século XX, já aponta para uma revolução no vestir. (LURIE,1997)

Numa outra imagem (fig. 100), que se encontra sob a guarda do Museu da Baronesa, sob o inventário MA-375, o destaque recai sobre o denso efeito da junção de corpos pesadamente cobertos e cabeças sobrecarregadas de adornos e atavios, enunciando um grupo de senhoras bem-nascidas e trajadas em consonância com as tendências da **Belle Époque**. Há uma predominância do chapéu coco dentre os sete elementos masculinos que comparecem na fotografia. O modelo *homburg*⁴² (segundo cavalheiro da esquerda para a direita) e a cartola (ao fundo) despontam em meio à profusão de laços, plumas, fitas e tufo de flores que enfeitam as copas dos chapéus femininos. As mangas se ajustam ao corpo e as luvas cobrem as mãos e os braços, conforme a voga europeia. As saias insinuam a forma de um sino e possuem cauda. Assim, quando inclinados sobre o rosto, os chapéus procuram compensar o excesso de pano pendente na parte traseira das saias.

Laver (1989) mencionou a loucura por plumas no período: se espalhavam pelo pescoço (fig. 100) em boás e pelas cabeças em chapéus, dos quais aqueles que utilizavam as plumas de avestruz eram avaliados como os de melhor qualidade. Mais tarde, na década de 20 do século XX, plumas serão usadas em leques, em torno do pescoço, descerão pelas costas em boás e enfeitarão as cabeças mais elegantes. A *Ilustração Pelotense* publicou inúmeras vezes jovens “emplumadas” em suas capas ou em imagens que destacavam pessoas da sociedade local ou vizinha, como a da figura 101.



Figura 100 – MA - 375
Grupo de bem-vestidos em finais do século XIX

⁴² Balneário alemão visitado com frequência pelo Príncipe de Gales. (LAVÉR, 1989, p. 221)



Figura 101– Imagem da Ilustração Pelotense de 1921 assinala o uso de plumas por jovens senhorinhas pelotenses.



Figura 102 – Grupo de senhoras exhibe penteado da era eduardiana, vestidos que destacam um busto pesado com cascatas de rendas, típicas do período. (Fonte: Acervo Fotográfico do MMPB)

A fotografia da imagem 102 reúne um grupo de oito senhoras que exibem cabelos presos no alto da cabeça, corpos opulentos, bustos exagerados (efeito dos espartilhos saudáveis) e roupas abundantes em babados que caracterizavam o período de ostentação e extravagância na qual “a sociedade eduardiana modelava-se para satisfazer as exigências pessoais do rei.”⁴³ (LAYER, 1989, p.213)

As figuras 103 e 104 mostram duas anáguas longas amarradas com cordão na cintura e adornadas com nervuras, entremeios, passa-fitas e barra de bordado inglês. Em catálogos de grandes magazines, essas peças também eram anunciadas como “roupas brancas”.

⁴³ O gosto do rei Eduardo VII por mulheres maduras, frias e dominadoras resultou em uma moda que refletia o seu gosto na rigidez e altivez dos corpos femininos. (LAYER, 1989, p.234)



Figura 103 - MMPB 0354 - Anágua
Figura 104 - MMPB 0661 – Anágua de tecido de algodão com passa-fitas e nervuras, possui barra de bordado inglês.

A década de 1890 exibiu vestidos compridos e lisos sobre o quadril. As mangas, cheias nos ombros no começo da década, mais tarde precisaram de enchimento para mantê-las armadas. As meias utilizadas, geralmente eram pretas e as de algodão eram usadas durante o dia, enquanto as de seda eram reservadas para a noite. Mulheres elegantes usavam luvas de camurça à noite e alguns desses acessórios chegavam a ter vinte botões. (LAYER, 1989)

As luvas surgiram da necessidade de abrigo, porém, houve tempos em que mostrar as mãos era considerado inadequado. No período delimitado pelo acervo do Museu da Baronesa, elas se tornaram um item obrigatório no vestuário feminino e sua importância também se deu no que refere ao sexo masculino. A luva de inventário MMPB 0160 (imagem 105), apesar do formato alongado, possui abertura na altura do punho e somente três botões de meia esfera dourados. Outro item, MMPB 0142 (imagem 106), feito em organza preta e debrum em renda da mesma cor, poderia ser utilizado com o traje de missa, luto ou à noite. Homens e mulheres se utilizavam desse acessório, elemento indispensável nos regulamentos do bem vestir. Se brancas, eram utilizadas preferencialmente em pele de cabra, ao envergar fraque. Para as mulheres, a variedade de materiais como o couro, o veludo, o cetim, a seda, a renda, o *voile* e o organdi permitiam combinações diversas e consonantes com a prescrição de uso.

Executadas a máquina ou a mão, em tricô ou crochê, a cada ocasião eram escolhidos modelos e materiais apropriados considerando, sobretudo, o horário.



Figura 105 - MMPB 0142 – Luva em organza

Figura 106 - MMPB 0160- Luva longas com botões em meia esfera (Fonte: Banco de Dados do MMPB)

Em 1919, a revista *Ilustração Pelotense* noticiou sobre as últimas vogas européias, salientando usos apropriados para as luvas: “Em certos casos é considerado CHIC usar luvas e punhos desabotoados e quase sempre as mangas ajustadas, são cortadas bem compridas, a fim de enrugarem nos braços; as luvas também ‘enrugam’ e engrossam os pulsos; já que é considerado CHIC, não há nada a dizer”.

No final do século XIX, a etiqueta exigia que uma senhora elegante ao sair de casa envergasse chapéu. Acessórios como a sombrinha, luvas ou o regalo também complementavam esse laborioso visual que, em geral, despendia longas horas em frente ao espelho e contava com o auxílio de uma ou duas criadas. A acomodação do espartilho, assim como o ajuste da anquinha e a elaboração dos penteados necessitavam de auxílio e não eram tarefas simples. Toda essa preparação somava, num conjunto, a diferenciação da senhora rica das senhoras medianas ou pobres, fosse pelos enfeites de seus penteados ou pelo estaqueamento de seu abdômen, que a impedia de se curvar e é claro, efetuar qualquer tarefa doméstica ou ainda, pela qualidade seus tecidos.

A sombrinha ou “chapéu de sol” (conforme eram anunciadas em periódicos locais) era outro item indispensável à mulher bem-vestida. Embora em alguns momentos o dilatado diâmetro das abas dos chapéus não permitisse o uso da sombrinha para resguardar do sol, era considerado elegante que a mulher a carregasse fechada em uma das mãos.

As imagens 107 e 108 exibem dois desses artefatos que constituem o acervo têxtil do MMPB. O primeiro deles, um chapéu de sol na cor branca, apresenta uma profusão de ornatos como bordados e rendas. O segundo artefato possui borla no mesmo tecido que reveste a sombrinha com peculiar detalhe em seu cabo: um gracioso sapo esculturado em marfim.



Figura 107 - Sombrinha em algodão com bordados e debrum em renda

Figura 108- MMPB 0009 - Sombrinha de seda estampada nas cores vermelha, verde e preta. Possui cabo de madeira pau-marfim com ponteira de marfim esculpida na forma de um sapo com olhos de plástico.

Na última imagem (figura 109), um registro fotográfico de Fernando Osório flagra uma senhora de chapéu e sombrinha enquanto a multidão de mulheres com chapéus em tons claros contempla o programa da festa da bandeira.



Figura 109 – Imagem da Ilustração Pelotense mostra senhora com sombrinha em festa da bandeira em 19 de novembro de 1920.

As correspondências pessoais da baronesa de Três Serros traduzem o desejo de estar em dia com as tendências da moda, mesmo quando a situação econômica não se encontrava favorável.

O meu vestido de crêpe (q. comprei á C) já está mtº. feio, pois a 3 meses que só sahio com elle: o novo é mtº. grande, não me animei ainda a vestil-o. O que de todo não pude evitar foi a compra de um chapéu. Não deixes mais ninguém lêr esta, pois estas cousas são só para ti, porque assim me parece que estou conversando contigo.

O lamento freqüente de não poder comprar coisas do gosto de Sinhá Amélia, em decorrência de limitações financeiras, a faz desejar em trecho da mesma carta, possuir a bolsa da família do Senador Joaquim Assumpção, família que, no período, usufruía de uma situação financeira privilegiada.

Cada vez tenho mais pezar, de não ter uma bolça, como a do Assumpção, para mandar-te tudo o que aqui vejo de bonito. Há tanta cousa linda! Sempre que vou a rua do Ouvidor, fico parada um tempo enorme, diante de uma vitrine de jóias, onde tem um laço de brilhantes, que é uma verdadeira beleza! Estou olhando, e me lembrando, como ficaria bem em ti! Mas... custa nada menos que, 2:400f000! (Rio de Janeiro, 14 de Agosto de 1909.)

A rua do Ouvidor na cidade do Rio de Janeiro “foi o grande referencial de moda daquele momento” e da mesma forma que na cidade de Pelotas, as tendências européias eram reproduzidas ou importadas da capital francesa. As modas vendidas na *Rue de La Paix* ou na *Champs Elysées* também se encontravam disponíveis na Capital da República. (BRAGA, 2006, p. 75)

Vitrine da década de 1910 mostra os “vestidos higiênicos” (fig. 108), que não arrastavam a barra da saia no chão e mostravam o pé e o tornozelo.

No período da guerra (1914-1918) pouca coisa aconteceu em termos de inovação no vestuário. Períodos de conflitos armados são períodos de contenções. Uma crônica do jornal “A Opinião Pública” de 07 de janeiro de 1916 sugeria a adoção de botas como forma de diminuir os gastos que seriam descabidos no período:

[...] que se aproveitem da volta da bota e da botina alta para deixarem as meias extremamente finas. Estas meias eram caríssimas antes da guerra, tornava-se preciso constantemente substituí-las pois não resistiam a uma caminhada mais longa nem a uma volta de tango. Agora não é ocasião para muitas despesas. De Mme. Gil - A Opinião Pública -Sexta-feira. 07 de janeiro de 1916

Outro artigo sobre vestuário, intitulado “Moda” – publicado na *Ilustração Pelotense* de 1818 reclamava dos altos preços das luvas e ainda depositava esperanças em alguns experimentos que buscavam meios de produzir tecidos sintéticos: “Os preços das luvas aumentaram de tal maneira que já não se sabe como fazer para andar enluvada sem ficar arruinada. Talvez as experiências que se estão fazendo com seda artificial venham a resolver o problema.”



Figura 110 – Vestidos da década de 10 do século XX em exposição em vitrine do Museu da Baronesa (Foto da autora)

A década de 1920, denominada **Anos Loucos**, foi um período de grandes mudanças no comportamento e no vestir. Alguns autores mencionam um desejo de viver intenso que repercutia nos ritmos – *jazz*, *foxtrot* e *charleston* – que embalavam jovens ocidentais, sobretudo na América do Norte e na Europa.

A moda iniciava uma revolução que de certa forma impulsionou a democratização do vestuário feminino. Linhas retas delineavam os corpos de moças que buscavam um visual andrógino e que reportava à figura de um menino. A nova realidade do corpo feminino configurava-se pela magreza extrema, em oposição à cintura de vespa que delineava os corpos sinuosos do final do século XIX. Aliás, as bainhas subiram, as cinturas desceram e alguns vestidos as exibiam na altura do quadril.

O chapéu *cloche* exigia cabelos curtos, cortados na altura da orelha. Como consequência, o cabelo à *garçone* fora adotado por jovens do mundo inteiro, inclusive senhoras tiveram que aderir à onda de cabelos curtos para uso do chapéu *cloche*. (LAVÉ, 1989)

Na cidade de Pelotas, este trajar foi largamente criticado por jornais e revistas da época, pela igreja e pela porção mais conservadora desta sociedade. Os vestidos mais curtos mostravam as pernas conforme evidencia a imagem 109 que retrata a proprietária do item de inventário MMPB 0466 (fig. 112), Auzendia Pombo Cirne (fig. 111), usando o vestido que foi ao concurso Miss Pelotas em que Yolanda Pereira (figura 113) foi a vencedora.

Curiosamente, apesar do acesso imediato aos centros de moda e aos lançamentos europeus, a sociedade local amoldava-se às tendências importadas num jeito bastante particular e, em consequência, o visual esquálido exibido pelas melindrosas surge com certo atraso na Princesa do Sul, aparecendo também, em menor número em revistas e fotografias da época. Alguns exemplos figuram nas páginas da revista *Ilustração Pelotense*.

O primeiro é exibido em um anúncio no qual se percebe uma preocupação com o volume dos seios, justamente numa ocasião em que a moda exigia formas retas e no qual mulheres americanas, inglesas e francesas adotaram um perfil pueril, ocultando os volumes outrora salientados no vestuário feminino.



Figura 111 – Fotografia com o vestido que usou no concurso Miss Pelotas, executado nos moldes da década de 1920.

Figura 112 – Vestido MMPB 0466 foi doado por Auzendia em 1995 (Foto da autora)

Figura 113 - Yolanda Pereira primeira brasileira consagrada Miss Universo em 1930 (Imagem Pelotas Memória)

O produto anunciado na figura 114, à venda em farmácias, drogas e perfumarias locais prometia o crescimento e fortalecimento dos seios, tornando-os firmes e endurecidos, no período em que achatadores de seios substituíam os espartilhos e outros acessórios que davam destaque ao busto. Foi na segunda década do século XX que mulheres passariam a dominar a fome quando dietas configuravam um degrau na busca do corpo ideal. Gertrud Lenhnert fez a seguinte observação a esse respeito:

Mas os contemporâneos reconheciam já claramente que esta nova linha ficava sobretudo bem a mulheres jovens e esguias. Não é fácil dissimular ancas e um peito grande. [...] a moda dos anos vinte fazia com que quem tinha formas arredondadas ficasse com um aspecto compacto e maciço. [...] Até aí o peito, a cintura, as ancas e o traseiro eram vistos como sinais de reconhecimento das mulheres adultas. Ora, a moda, ao dissimulá-los dava idéia de se estar perante um ser infantil, em desenvolvimento. As pessoas ainda não tinham se acostumado com os novos símbolos eróticos. (LEHNERT, 2001, p. 25)

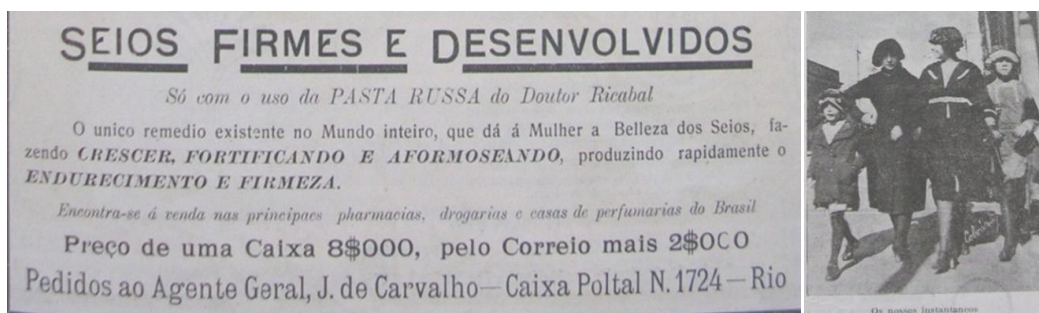


Figura 114 – Anúncio da pasta Russa do Dr. Ricabal (Ilustração Pelotense 1922)
Figura 115 – Instantâneo publicado na Ilustração de 1º de outubro de 1920

Certamente, esta nova estética, não causava agrado na Princesa do Sul e o evidente desgosto é manifesto numa crônica da Ilustração Pelotense sob o título “Modos de Usar a Moda”:

Só pensará diversamente aquelle que não tiver ainda contemplado e sentido o espectáculo desolador de braços esqueléticos, sovinas axilas, pernas entre parentheses que exibem pela rua da cidade. Nada é tão imoral como as coisas feias. Comprehendemos por isso que se proteste, não propriamente quanto ás linhas geraes da moda, mas quanto ao seu uso inadequado. (Ilustração Pelotense, 16/12/1924, p.s/n)

O outro anúncio alardeava no título, em destaque: “Os magros que queiram estar gordos pódem ganhar 5 ou mais kilos de carne”. Tratava-se do “COMPOSTO RIBOTT (phostato ferruginoso-organico),” que prometia: “aumenta de 5 á 7 ½ de peso só num mês.” (Ilustração Pelotense)

Apesar da Ilustração Pelotense de 1º outubro de 1920 (imagem 115) registrar um instantâneo de jovens de saias curtas e chapéus em consonância com o período, as esbeltas figuras eleitas pela moda dos Anos Loucos, surgiriam mais adiante e em número menor que os corpos robustos e rechonchudos que por vezes figuram na Ilustração Pelotense durante o

período de circulação deste periódico (1919-1925). Isso se deu em grande parte pelo número de críticas registradas em periódicos locais dirigidas às novas modas que despontavam revelando partes do corpo rigorosamente cobertas nos períodos que precederam a década de 1920.

A divergência nos corpos vestidos da sociedade pelotense em relação aos modelos aspirados pela sua parcela mais abastada se dava não apenas na adaptação dos modelos importados dos grandes centros, mas também na manutenção das formas abundantes e opulentas que precederam a década de 1920. A renúncia das novas formas era o meio de atenuar os conflitos que avultavam em crônicas e discursos moralistas da igreja e dos conservadores.

A lenta absorção das novas modas treinava o severo olhar desta parcela mais conservadora ao passo que as mudanças iam se instaurando, ainda que, em um ritmo mais reduzido se comparado ao das capitais em que a sociedade da Princesa do Sul se espelhava.

Do mesmo período, o avental MMPB 0220 (fig. 116), doado por Julio Hadley Reguly, foi executado em cambraia de linho branca, com nervuras e rico trabalho de aplicação de rendas e entremeios de tecido com nervuras. De acordo com o doador, foi usado por Mina Hadler entre as décadas de 20 e 30 do século XX, quando oferecia chá às suas amigas. A imagem 117, de um anúncio em revista local, mostra uma senhora com avental do mesmo modelo.



**Imagem 116 – MMPB 0220 – Avental da década de 1920
(Banco de Dados do MMPB)**

**Figura 117 – Anúncio da Buxton, Guilayn mostra
senhora com avental de peito semelhante ao de
inventário MMPB (Ilustração Pelotense, 1922)**

Na coleção de plumária, dos leques que enfeitaram sobretudo as noites da década de 1920, encontramos exemplares em penas de avestruz e em

tamanhos variados. Segundo a museóloga Vera Lima, “os leques de plumas sempre desenvolveram certa popularidade. Começaram a crescer em tamanho, passando a ser bem grandes nas últimas décadas do século XIX.” Apesar da beleza das coloridas e exóticas penas de pavão, havia uma preferência pelas plumas de avestruz, devido à crença de que aquela que usasse as de pavão, não casaria. (LIMA, 2003, p.48)

Uma crônica exibida no jornal o Rebate, em 1919, intitulada “A Mulher e seus Adornos” assinada por Gastão Penalva contesta a utilização de plumárias no vestuário enquanto aborda o aspecto selvagem e bárbaro do gosto da mulher no decorrer dos séculos, pela “legião espalhafatosa de adornos e atavios.” “Do chapêo emplumado que é o cocar, dos indígenas ao saiote curto que é a tanga, pouco há que distinga a dama civilizada das jovens Iracemas de tupys e tabajaras.” (O Rebate. 30 janeiro de 1919)

Dos leques, exibimos aqui artefatos em plumas de avestruz que compõem o acervo permanente do Museu da Baronesa e alguns das coleções que se encontram sob a guarda da instituição em regime de empréstimo. O primeiro deles, um leque tipo baralho em plumas pretas, possui varetas em plástico, imitando casco de tartaruga. Esses leques, que davam destaque à feminilidade, eram reservados para a noite. Em Pelotas, as atividades noturnas envolviam o teatro e os saraus.

Com plumas na cor preta, roxa marrom e branca e varetas em plástico imitando tartaruga (imagem 118-121) estes objetos se encontram, em maior parte, em bom estado de conservação.



Figura 118 e 119 – Leques em varetas imitando tartaruga recobertas de plumas de avestruz tingidas de roxo e preta.

Figuras 120 - Leque de plumária marrom com ponta branca. (Fotos da autora)

A figura 122 exhibe o leque da coleção Adail Bento Costa cujas varetas em madeira, dispostas em baralho possuem ricos arabescos filigranados a ouro.

As varetas revestidas com penas brancas pintadas a têmpera em motivos fitomorfos possuem singular arremate na junção das penas com a madeira, no qual o artífice optou por tufo de minúscula plumagem marrom e que foram enfileirados sem comprometer, contudo, o movimento das varetas e sem danificar a plumária. Ainda que não haja vestígios da procedência desta peça, verifica-se, entretanto, através da maestria com que o artefato foi executado que, havia profissionais especializados nesses materiais, o que não denota, portanto, que esta peça tenha sido aqui produzida. Tratando-se de um colecionador de antiguidades, é possível que Adail tenha adquirido o artefato em outra localidade e, portanto que este sequer tenha sido utilizado aqui em Pelotas. Entretanto, o objeto está em consonância com outros artefatos do gênero e que se encontram no MMPB e asseguram a adoção desta tendência na cidade de Pelotas.



Figura 121 – Leque do tipo baralho com plumas brancas sobre varetas revestidas em madrepérola e borla em seda da mesma cor. Figura 122 – Leque tipo baralho possui varetas de madeira com arabescos em dourado revestido de penas brancas. Possui pintura em têmpera com motivo fitomorfo. (Fotos da autora)

Dos leques, sua origem ainda hoje é controversa, sendo atribuída a diferentes civilizações, em tempos distintos. Porém, sabe-se que alguns povos como os chineses, egípcios, assírios, persas, romanos e gregos o utilizaram antes de sua chegada ao continente europeu. (LIM, 2003, p.42) O leque dobrável, segundo Georgina O'hara (1992), chegou à Europa no fim do séc. XV ou princípio do século XVI, e era imprescindível para as mulheres elegantes no século XVI e no final do século XIX.

No começo do século XIX, era “parte essencial da toalete noturna, e freqüentemente, também se carregava um grande buquê.” (LAVIER, 1999, p. 166) Embora não tenha sido indispensável como em épocas anteriores, na

década de 1920 o leque teve seu uso assegurado devido seu potencial dramático. (KÖNEMANN, 2000. p. 26)



Figuras 123 e 124 – Leques em papel de origem chinesa em exposição permanente no Museu da Baronesa. (Foto da autora)

A coleção de leques do Museu da Baronesa mescla artefatos de natureza, técnicas e materiais diversos.

Criados inicialmente para refrescar, espantar insetos, com o passar do tempo suas funções se alargaram. Em alguns povos, o seu simbolismo estava ligado à magia, poder ou hierarquias. No período do século XIX e ainda no princípio do século XX, na cidade de Pelotas e a exemplo do que ocorria na Europa, constituía um item estudado, já que era símbolo de status e denotava a classe social de sua portadora. Fundavam também um recurso para comunicação entre casais enamorados e uma ocupação para as mãos femininas, que muito souberam tirar proveito desse acessório enquanto objeto de sedução. Expressivos e dinâmicos foram incorporando outros itens em suas partes - alguns de feitiços dissimulados como aqueles que traziam espelhos embutidos em suas partes – tornando-os jeitosos e astutos aliados femininos, permitindo que a dama observasse o que se passava ao seu redor, em completa discrição, sem expor seu intento. Daí serem denominados “leques indiscretos.” (LIMA, 2003)

A figura 125 exhibe leque com varetas em marfim entremeadas por fita em cetim que reproduz, através de pintura, cena romântica do século XVIII. Com o surgimento da estampa os leques deixaram, gradativamente, de reproduzir pintura, para registrar imagens em estampa.

Outro exemplar, exibido na figura 126, de procedência italiana, foi adquirido como *souvenir* em viagem. Tem cabo em madeira, é revestido por

papel e renda e possui detalhes em marchetaria: alguns arabescos, uma figura de pássaro e a inscrição “Ricordo”.

No acervo têxtil do Museu da Baronesa a variedade de materiais utilizados pode ser observada nas imagens de 118 a 126. Estes artefatos têm destaque nos materiais (a madeira, o marfim, a madrepérola, o plástico e o casco de tartaruga) e adornos das varetas de sustentação, também responsáveis pelos movimentos de abrir e fechar (quando se tratam de leques dobráveis). Quanto ao revestimento das varetas, alguns artefatos exibem penas, plumas, papel, tecido, couro de animais e renda e, ainda, um número considerável exhibe técnicas de pintura, estamparia, bordado e aplicação de outros materiais.



Figura 125 Leque em marfim da coleção Adail Bento Costa, possui pintura de época. (Foto da autora)

Figura 126 – Leque indiscreto com armação do tipo gaita possui vareta mestra em madeira e espelho no verso. (Foto da autora)

Outra coleção que se destaca dentro do acervo têxtil do MMPB é a chapelaria que reúne itens que adornaram cabeças femininas e masculinas no período aqui delimitado.

Os glamorosos chapéus além da função básica de proteção possuíam a função estética. Utilizados por homens e mulheres, ora de copa alta, ora mais achatada, com maior ou menor número de atavios, de aba curta ou larga, também foram essenciais. Os chapéus do acervo permanente retratavam o apuro do trajar de homens e mulheres pelotenses. Mas são os objetos do gênero feminino que se destacam pelo número e variedade.



Figura 127 – MMPB 0727 - Chapéu feminino em feltro verde

Figura 128 – MMPB 0722 - Capeline

Figura 129 – MMPB 0723 - Bonnet

Sem forro, arremate nem costuras que lhe dessem forma, o item MMPB 0727 (fig. 127), doado por Mercedes Moreira, foi feito em feltro verde recortado e prensado para dar volume à copa do chapéu. É possível que tenha sido feito em casa, já que muitas das revistas nacionais e importadas que circulavam na cidade se empenhavam em ensinar jovens e senhoras a produzirem seus próprios chapéus. As penas que adornam a base da copa foram alinhavadas a mão em 1995.

A capeline em palha (fig 128) recebeu ornato de rede em torno da base da copa e *bouquet* de flores em veludo, tingidas em tons de lilás.

O *bonnet* em feltro marrom da figura 129, executado manualmente, possui recorte no alto da copa para encaixe. Uma tira de entretela dá firmeza à lateral da copa que é arrematada com largo laço de tecido marrom e rede em tom cru. Este modelo de chapéu, também conhecido como “boneca”, teve seu uso na segunda metade do século XIX.

Na era eduardiana, copas exageradamente ornadas contrastavam com um trajar feminino que começava a afunilar e insinuava que as primeiras décadas de 1900 seriam libertas dos rigorosos espartilhos e anquinhas que cingiram cinturas e avolumaram saias de 50 até a década de 90 de 1800.

As abas largas na frente desapareciam atrás, para amoldar-se sobre os coques altos utilizados no período. (Figuras 127-131) A aba curta com flores do chapéu da imagem 132 é revestida de rede, assim como a parte interna do chapéu.



Figura 130 – Vista lateral do artefato MMPB 0732

Figura 131 – Fundo do chapéu MMPB 0732

O exótico arranjo de penas colocado sobre a aba do item de inventário MMPB 0465 (fig. 133) constituía parte de uma produção manufaturada que se utilizava de plumária nacional (que não era fornecida pelos indígenas) e de outros países como Nova Guiné, Índia, Rússia, África e das estepes meridionais sul-americanas. Esse comércio resultou na escassez de algumas espécies e repercutiu em 1880, quando foram anunciados os animais que se encontravam em risco, vítimas da caça inescrupulosa. Todavia, somente na década de 1920, surgiram os primeiros estatutos que buscavam regulamentar este comércio. (SCHINDLER, 2001)



Figura 132 – Chapéu do século XIX com adorno de flores e rede sobre a copa.

Figura 133 - Chapéu da década de 1920.

Figura 134 – Boina em veludo roxo possui plumária em tons de lilás, rosa e branco.

Penas e plumas estão presentes em chapéus, boinas, casquetes (figura 136) em maior ou menor quantidade, mas sempre como uma nota de requinte do qual, a mulher da aristocracia pelotense não abria mão. Os dois últimos, boinas e casquetes, assim como os *aigrettes* usados em chinós destituíram-se do seu sentido utilitário e se tornaram objetos de significado simbólico, tão somente.

Desde as pequenas aigrettes colocadas sobre abas de feltro (fig. 135), assim como fartas e coloridas plumas de avestruz que se distribuem em torno

de pequenas boinas (fig. 134), penas e plumas são freqüentes no vestuário do século XIX até a década de 1960. Na década de vinte eram utilizadas em faixas na testa, em leques, boás, boinas e chapéus como o *cloche*.

Apesar de ter surgido em 1915, foi na década de 1920, que o chapéu em formato de sino, *cloche* (fig. 137), foi popularizado. Oferecendo graça ao corte de cabelo *à la garçonne*, era usado por jovens melindrosas enterrado sobre a testa. Chapelarias anunciavam seus estoques sempre associados ao continente europeu. Caso não fossem lá produzidos, seguiam a última voga dos figurinos parisienses.



Figura 135 – Chapéu em feltro com *aigrette* na aba lateral da década de 1920

Figura 136 – MMPB 0724 - Casquete revestido de penas coberto com rede e strass.

Figura 137 MMPB 0463 - *Cloche* em palha: década de 1920 (Foto da autora)

O chapéu *cloche* preto (fig.) de inventário MMPB 0463, com copa alta e aba curta em palha sintética preta possui esgarçamento na aba frontal e constitui um dos registros do trajar das melindrosas da década de 1920 que atualmente fazem parte do acervo têxtil da instituição.

Em 1917, um jornal local proclamava o gênero *cloche* como o de maior sucesso em Paris, seguido pelas *capellines* em palha guarnecidas por fitas e flores em veludo. As plumas e *aigrettes* eram reservadas aos *cloches* que também se utilizavam dos ornatos de flores. (Diário Popular, 18 de agosto de 1917)

Tanto os anúncios como os próprios objetos do acervo têxtil do Museu da Baronesa enunciam os usos e adaptações das modas em Pelotas. Neste capítulo, foram reunidas 55 imagens de roupas e acessórios utilizados por mulheres no período de 1850 a 1929 e que constituem um registro material dos gostos e costumes da mulher pelotense. No próximo capítulo, serão mencionadas algumas abordagens atinentes ao trajar registradas em periódicos locais como notícias ou crônicas escritas por simpatizantes.

CAPÍTULO 4

O VESTUÁRIO NOS PERIÓDICOS E NO COTIDIANO PELOTENSE

Pouco depois das oito chegou o Cel. Jairo com a esposa, que estava trajada para um baile de gala. Flora, que vestia uma simples blusa de musselina verde jade e uma saia cor de chocolate, pareceu ficar desconcertada ao ver entrar, toda de negro e coruscante de jóias, aquela branquíssima criatura cuja esbeltez e elegância lembravam a dos figurinos parisienses. (Erico Veríssimo. O Tempo e o Vento: O Retrato)

Como não poderia deixar de ser, foi na França – a capital da moda – no ano de 1797, o lançamento da primeira revista sobre o tema da moda: “*Les Journal des Dames et des Modes*”. (BALDINI, 2006, p. 15)

Com o surgimento de uma imprensa voltada para o que vestiam as mulheres da alta sociedade, despontava um novo público, ávido por ilustrações que noticiassem o que cobria os corpos mais elegantes da Cidade Luz. Assim, uma via incomum despontava e, junto a esta, um crescente interesse por esse tipo de publicação, divulgada em anúncios nos periódicos pelotenses.

Mallarmé (*apud* BALDINI, 2006, p. 15), em sua própria revista de modas, comentou as oportunidades oferecidas por revistas francesas que exibiam figurinos em cores e moldes em papel, ressaltando que essas publicações proporcionavam uma aproximação dos leitores com os “membros da *high-life*, quer os que pertencem à fina flor de toda a elegância, Paris, quer o que estão disseminados pelos diferentes centros da *fashionable*.”

Para Anne Hollander (1996, 41-43) a distribuição de imagens impressas a partir de 1500 criou “novos padrões visuais para o ato de vestir.” Daí o fato de a moda ter se transformado “em um conjunto de ilustrações”, que nos padrões atuais, sem a câmera não existiria. Na evolução da moda, diz Anne Hollander, as imagens disponíveis – sejam passadas ou atuais, darão um significado imediato. Entretanto é preciso ter em mente que o novo surge de uma forma já experimentada, “do que já existe para se olhar [...] a forma deve evoluir a partir de um modelo anterior, opondo-se a ele, distorcendo-o ou confirmando-o.” Passado algum tempo, um novo significado será incorporado à forma adotada em consonância com a mentalidade da ocasião.

Logo, as revistas de moda acabam por reproduzir uma aparência a ser copiada e também resolveram o problema do atraso para adoção dos lançamentos europeus.

Na moda, a forma desejável é mostrada e contada com ilustrações e fotos, com as quais o meio pode aguçar-lhe o fio, suavizar suas curvas, polir sua superfície, sublinhar sua glória fugaz. (HOLLANDER, 1996, p. 43)”

Em Pelotas, artigos e anúncios que abordavam a moda como assunto eram bastante comuns nos periódicos locais, visto que até princípio do século XX, muitos dos jornais e revistas pelotenses incluíam artigos que exibiam críticas ou comentários sobre as últimas tendências da moda européia.

“Com surgimento tardio, o jornalismo no Brasil só teve início após a chegada da família real em 1808, ano da fundação da Imprensa Régia.” (LOPES, 2006, p. 33)

A relevância da “história e desenvolvimento do jornalismo no Brasil” em especial da imprensa ilustrada para entendimento “do processo ocorrido em Pelotas” foi destacada por Aristeu Lopes:

A imprensa periódica pelotense não foi somente inspirada pelos periódicos mais antigos, mas, utilizou-os como modelo, em especial, a imprensa fluminense. Na época, esses jornais possuíam grandes tiragens e tinham circulação nacional com representantes em províncias, inclusive na Província do Rio Grande do Sul. (LOPES, 2006, p.37)

Dentre os distribuidores da Província do Rio Grande do Sul, constava a Livraria Echenique, sediada em Pelotas e com filial na capital, Porto Alegre. Algumas semelhanças eram percebidas “entre os periódicos fluminenses e os pelotenses: no modelo utilizado na divisão das páginas: 4 de textos e 4 de ilustrações e na reprodução de caricaturas, principalmente da Revista *Ilustrada*.” (LOPES, 2006)

Apesar do grande avanço das revistas ilustradas do começo do século XX, merece destaque o desenvolvimento da imprensa da Princesa do Sul no século XIX, sobretudo pelo número que totalizavam esses periódicos.

Esse crescimento é atribuído ao “aumento da população urbana” que “dotou a cidade de um público leitor, para o qual o livro e o jornal eram os principais atrativos. Pode-se ter uma idéia da abrangência desse desenvolvimento consultando os números apresentados por Beatriz Loner

contabilizando ao encerrar do século XIX 116 jornais, tendo alguns vida efêmera, outros apenas edição especial, contudo, vários com circulação regular quinzenal, semanal ou diária por muitos anos. O ápice ocorreu na década de oitenta, com a circulação de sete jornais diários (alguns quase ao mesmo tempo): *Correio Mercantil* (1875-1932), *A Nação* (1882-1886), *Rio Grandense* (1885-1888), *A Pátria* (1887-1891), *A Discussão*² (1881-1887), *Onze de Junho* (1881-1889) e *Diário de Pelotas* (1876-1889) (LONER, *apud* LOPES, 2006. p. 13).

No mesmo período, críticos e bem-humorados, os periódicos ilustrados *Cabron*⁴⁴ (1879-1881), *Zé Povinho* (primeiro semestre de 1883), *A Ventarola* (1887-1889) circulavam na cidade.

Em 1887, *A Ventarola*, um jornal pelotense de cunho político, publicou uma ilustração em quadrinhos (figuras 138 a 143), que remete ao universo da alta costura e suas inovações.

Data de meados do século XIX o surgimento da alta costura⁴⁵, assim como o surgimento da máquina de costura e, com o deslocamento do volume do vestuário feminino para a sua parte traseira, ao final do século XIX, as

⁴⁴ “*Cabron*, ‘folha ilustrada’ que ‘trata de assuntos políticos e sociais’, foi publicado pelo francês Eduardo Chapon e pelo caricaturista português Eduardo de Araújo Guerra, sócios na oficina litográfica, na qual os desenhos eram executados.” (LOPES, 2006, p. 13)

⁴⁵ Gilles Lipovetsky considera chaves da moda de cem anos a Alta Costura e a confecção industrial. A primeira lançará seus luxuosos modelos sob medida e a segunda os reproduzirá em massa e com preços mais baixos. (LIPOVETSKY, 2003)

anquinhas foram projetadas para o alto, bem como o penteado feminino. (SOUZA, 1989, p. 68)

A frente do vestuário se manteve reta, enquanto os olhares convergiam para o volume exibido na sua parte protuberante que, todavia, não escapa da ironia do cronista do jornal *A Ventarola*, ao se utilizar de charges bem humoradas para ilustrar as inovações da moda e a atuação do costureiro como criador – aqui denominado Mr. Tissot – e, a partir de Worth⁴⁶, transformado em artista.

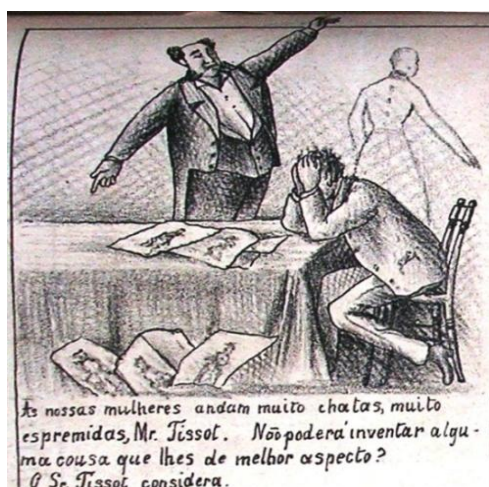


Figura 138. Legenda: As nossas mulheres andam muito chatas, muito espremidas, Mr. Tissot. Não poderá inventar alguma cousa que lhes de melhor aspecto? O Sr. Tissot considera.

Figura 139. Legenda: - Este banco, não acha? dá muito chic a esta parte do corpo, do manequim. - Parabéns, meu bom Tissot!

Nas imagens de número 138 a 142, a monotonia do vestuário e a ausência de volume configurada na legenda da primeira ilustração “as nossas mulheres estão muito chatas, muito espremidas”, é o incentivo para o costureiro buscar um banco e acoplá-lo junto à cintura, como modo de conferir volume ao corpo feminino. Sob a sugestão do amigo, o Sr. Tissot inverte a

⁴⁶ Frédéric Worth (1857) fundou em sua própria casa o que mais tarde será chamada Alta Costura. Surgem os manequins, denominadas sósias. Com Worth a moda torna-se empresa de criação e espetáculo publicitário e o costureiro gozará de um prestígio nunca antes visto. “Reconhecido como um poeta, seu nome é celebrado nas revistas de moda, aparece nos romances com traços de esteta, arbítrio incontestado da elegância; como as de um pintor, suas obras são assinadas e protegidas por lei.” (idem)

posição do banco no sentido longitudinal e como resultado, o manequim da imagem 4 apresentará o volumoso resultado das anquinhas adotadas no século XIX, sobre a qual discorreremos no capítulo 03.

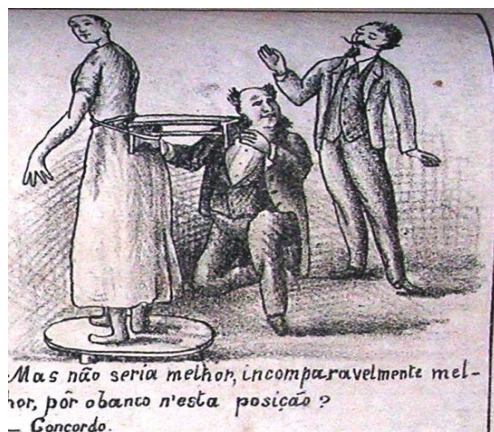


Figura 140. Legenda. — Mas não seria melhor, incomparavelmente melhor, pôr o banco n'esta posição?
Concordo.

Figura 141. Legenda. — Magnifico, Sr. Tissot; de meu abraço, Você é um segundo Phidias, um Miguel Angelo, um Raphael em invenções! Só mesmo nós que temos semelhantes idéas.

Interessante, o cuidado do artista ao reproduzir o jogo de estampas, pregas e cores que se fundem em “combinações contrastantes”, a qual Gilda de Mello e Souza referiu como uma “mistura exagerada de tons e de tecidos. [...] Mistura essa, provavelmente originada não a partir de uma concepção da cor, mas sim com base na “descoberta das tinturas de anilina” e do “esforço de descobrir um esquema cromático apropriado à nova forma de iluminação.” (SOUZA, 1987, p. 68)

Diante do produto final apresentado pelo Sr. Tissot, o cavalheiro que o incentiva à criação de novas formas compara-o a consagrados artistas como Phideas, Michelangelo e Raphael elevando-o ao grau máximo de “artista moderno”⁴⁷, cuja a lei é a inovação.

O costureiro, inicialmente “artesão ‘rotineiro’ e tradicional, enquanto modelista e gênio artístico moderno tinha permissão de inovar. Alfaiates e costureiras “tinham pouca iniciativa, os moldes eram imperativos, e a

⁴⁷ A expressão é de Gilles Lipovetsky ao referir-se aos profissionais de alta costura.

arquitetura do vestuário era mais ou menos invariável.” Apenas algumas partes do traje autorizavam um corte e feitio fantasistas. (LIPOVETSKY, 2003, p, 43)



Figura 142. Legenda. – As moças tratam logo de aperfeiçoar a moda, aumentando as proporções do busto para que os horizontes mais se destaquem.

Figura 143. Legenda. – e mandam as ninfas corôar o Sr. Tissot.
Viva Tissot!

Como resultado final, o desfecho da estória se dá com o acolhimento das sugestões por parte das senhorinhas que aproveitaram para alargar as proporções do busto buscando dar “destaque aos horizontes” (a parte superior dos glúteos). O laureamento do Sr. Tissot, pelas *ninphas* alude ao tratamento dispensado aos grandes costureiros no desempenho de suas profissões.

Outra ilustração, num período muito próximo ao término do regime escravocrata, mostra uma mulher negra bem trajada sendo cortejada por um cavalheiro, que não reconhece sua escrava que naquele momento, provavelmente, já se encontrava liberta.



Figura 144- Charge de “A Ventarola”

**Legenda: - Permita-me minha Snra,
o obsequio?...**

- Ué!... Meu sinhô não me conhece!!!...

Também do jornal “A Ventarola”, a ilustração abaixo, publicada sob o título “*A Moda Illustrada do Ultimo Figurino*” (imagem 145), na qual satirizava o desconforto causado pelas inúmeras camadas de roupas do vestuário feminino, além do rigor dos espartilhos.



**Figura 145 “A Moda do
Ultimo Figurino” (A Ventarola, 1887)**

O seguinte texto explicativo complementa a ilustração:

PASSEIO- Saia de lanzuk côr de sogra damnada com pintas pretas. Babados de Valenciennes chumbeadas. Babadão de “cashemir bleu chaud” com macaquinhos no centro. Vasquine apertada o quanto poder na cintura, embora isso cause vômitos e ancias de estomago.

Braços de fóra e ou mangas decotadas “ad libidinum”. Na golla, ruffo de filó amarello com gatinhos encarnados. Chapéu de “paille d’Italie” de 0m,50 de altura e aba fingindo um cesto de carga virado para baixo. Plumas e flores de todas as cores. No topo uma galinha com os respectivos pintos. Luvas até as espade, servindo se manga.NB- A anquinha deve ter três palmos de largura; e na falta de anquinha, podem-se pôr no lugar respectivo dous almofadões da lã, d’esses que servem de encosto nos sofás. A saia pode ser muito curta e, n’esse caso, convirá usar sapatinhos de casca de noz, com meias de gase bem aberta. Nas canellas finas põem-se chumaços. (A Ventarola, 1887- p. 02)

A minuciosa descrição do vestuário feminino pelo cronista mostra que nada escapa ao seu olhar crítico: detalhes de blusas e chapéus, o comprimento das luvas e o volume das anquinhas.

A ilustração mostra sobre a parte traseira da saia de lanzuk um cachorro confortavelmente debruçado sobre a anquinha coberta. O material da saia, o lanzuk, certamente refere ao nanzuque⁴⁸, um tecido semelhante à cambraia de algodão fino, de textura macia e lisa.

Quanto aos babados de Valenciane, esses dizem respeito à renda de bilros valenciana, cujo fundo em losangos a caracterizava como originária de Valenciennes na França, onde foi tradicionalmente produzida. Ao fazer referência à anquinha, considera a ausência desta, e sugere então o uso de um almofadão de lã, que reporta às anquinhas de crina utilizadas na década de 1870, antes do surgimento das anquinhas saudáveis em 1880 e cujas imagens são mostradas no capítulo anterior.

Embora a figura masculina esteja em primeiro plano, esta é representada em proporção menor à da mulher que se encontra em segundo plano, referindo a amplitude descomunal alcançada pelo vestuário feminino. O homem, diminuto, enverga cartola e sustenta com a mão direita a sombrinha da mulher.

A sugestão dos chumaços faz referência ao padrão de beleza vigente no período, no qual corpos robustos, de formas sinuosas, deviam figurar sob as fartas camadas de tecido que compunham os trajes. A descrição da altura (meio metro) da copa do chapéu feito de cesto de carga virada, a variedade de

⁴⁸ O nanzuque era produzido em pesos diferentes e também era utilizado para confecção de peças íntimas.

plumas sobre as quais repousa uma galinha e seus pintinhos alude ao exagero de ornamentos colocados sobre os mesmos no período.

Avançando para as primeiras décadas do século XX, a imagem 146 do Almanach de Pelotas em 1916 consentiu exibir um anúncio exibido na rua XV de novembro, no qual uma faixa suspensa no alto, ao centro do logradouro, ostentava em primeiro plano, a seguinte inscrição: *MODAS Y PASSATIEMPOS*.



Figura 146 - Almanach de Pelotas 1916, p. 42

No sentido perpendicular à faixa, (o prédio à direita na imagem) possuía um anúncio à margem da calçada. Tratava-se de uma livraria – Livraria Americana de Carlos Pinto & Cia. Suc., localizada à rua São Miguel 153⁴⁹ – a presumível anunciante.⁵⁰

Modas y Passatiempos, publicação em espanhol, direcionada ao público feminino era, amiúde, anunciada em periódicos locais. O destaque para os assuntos relacionados ao vestir na notória e manifesta legenda em meio à via pública, corrobora a busca de publicações, na cidade de Pelotas, atinentes ao trajar.

Nos periódicos locais, o número de anúncios que noticiam a chegada de figurinos parisienses, revistas de modas e moldes é recorrente e por isso,

⁴⁹ A rua de São Miguel está entre as 19 primeiras ruas da freguesia de São Francisco de Paula. Foi projetada em 1815 e a partir de 1835 foi chamada informalmente de Rua dos Canários – referência às pessoas chegadas das Ilhas Canárias que, a partir de 1835 passaram a ocupar em número significativo o centro de Pelotas. Também foi chamada Rua da Luz, em decorrência da Capela da Luz erguida em 30 de agosto de 1824. Mas perdeu o nome da padroeira e numa adesão “às explosões do civismo brasileiro”, em 1895 passou a chamar-se rua XV de Novembro. (MAGALHÃES. 1994, p. 07, 85)

⁵⁰ No ano de 1916 Pelotas possuía quatro livrarias: a Livraria Echenique (Echenique & Cia.); a Comercial (Meira & C.); Americana (Pinto & C.) e Krahe & C. (filial). Fonte: Almanach de Pelotas. 1916, p. 158

bastante significativo. Entende-se que, a vislumbrada aparência das capitais, perseguida pela sociedade local, caso não fosse adquirida diretamente do Rio de Janeiro ou da capital francesa, poderia ser reproduzida desses fascículos.

Em outro caso, a execução ficaria por conta de alguma costureira, ou pessoa habilitada da família – visto que os trabalhos de agulha eram ensinados a jovens como parte de sua formação – possibilitando que, a um custo mais baixo, aquela que não desejasse despendar elevadas importâncias, também andasse em sintonia com os últimos lançamentos dos figurinos parisienses.

A influência da moda francesa na sociedade local era tão acentuada que artigos do vestuário eram citados no elegante idioma e isso se aplicava às revistas locais que também acabavam por mencioná-los.

Todavia, ao passo em que a moda nas primeiras décadas do século XX se democratizava, exibindo formas simplificadas e linhas retas – em consonância com o princípio *less is more*⁵¹ (menos é mais) – alguns periódicos criticavam a inadequada falta de senso daquelas que permitiam se flagrar em “vestes inapropriadas” em ruas de grande movimento, no centro da cidade, como a XV de Novembro. (imagem 147)



Figura 147 – Rua XV de Novembro (Pelotas)
Fonte: Album de Pelotas 1922

Decorrente do trajar mais leve associado às melindrosas na década de 1920, as facilidades para a reprodução de modelos exibidos em revistas, vitrines ou ruas da cidade, atenuavam o distanciamento entre as classes. No

⁵¹ Expressão de Mies van der Rohe

entanto, à medida que, vestidos importados passaram a ser copiados por outras camadas, os periódicos também passaram a registrar o desagrado daquelas que viam réplicas de seus modelos exclusivos desfilando em locais muito aquém daqueles para o qual o seu uso fora legitimamente prescrito.

Tais fatos podem ser verificados no final da década de 1910, quando um jornal local publicou uma crônica que assim referia a esse respeito:

Entre nós a democratização da moda e a falta de propriedade no vestir faz passear uma “melindrosa” em vestido de baile às 4 horas da tarde no sol e na poeira da rua 15, e permite a nossa cozinheira copiar, sem sombra de escrupulo, o nosso melhor vestido para ir com elle ao Baile da Flor do Abacate ou do Mimoso Myosatis. (O Rebate, 25/07/1919, p.1)

Do mesmo modo, um apelo de Madame Gill (11/01/1919, p.1), em outro jornal, a Opinião Publica, pede às leitoras que não sacrifiquem o bom-senso no afã de andar em dia com a moda, chegando “ao extremo de adoptar modelos de inverno, quando nos encontramos em plena estação calmosa, ou vice-versa”. Note-se que tal situação também ocorria no Rio de Janeiro,

onde não são raras vezes a imprensa ridicularisou pessoas que se diziam elegantes e, para isso, não prescindiam de acompanhar os modelos parisienses, offerecendo assim o aspecto mais constritador possível: trajes de inverno em pleno verão...

A advertência às leitoras ressalta que, “além do soberano ridículo que tal practica nos traria,” deve-se considerar

os inconvenientes hygienicos, verdadeiramente desastrosos. A saúde, sobretudo, se resente desse absurdo, pois é intuitivo que o uso de trajes pesadíssimos a 34º á sombra só poderá produzir perturbações orgânicas, mais ou menos graves.[...] (Opinião Pública, 11/01/1919, p.1)

O Diário Popular em 27 de agosto de 1921 com base em artigos de algumas revistas médicas, ao mesmo tempo em que alardeava, lastimava o ressurgimento do “antiquissimo instrumento de supplicio que o bello sexo expontaneamente tem suportado.” Segundo a notícia do jornal, o espartilho

reaparecia “após um período de quase abandono. [...] E a mulher sendo eterno brinquete da moda, forçoso é submeter-se as suas mais ridículas exigências.”

As mudanças do vestuário que permitiam “trajes amplos, folgados e higienicos coisa que nós já estamos habituados, dentro em breve, serão velharias desageitadas e motivos de troça.”

Diante do perigo que desponta, o cronista, Dr. Edson clama por uma lei que contivesse “essa espécie de suicídio lento, que repercutia através das gerações” evocando o tempo em que vigoravam as leis suntuárias⁵²:

[...] chefes de Estado resolutos, como os reis Robertto da Hespanha, José II da Áustria, e Henrique III e Luis XV da França. Este ultimo em 1770, lavrou o seguinte ameaçador decreto: “Toda aquella que, por meio de pintura cor de rosa ou branco, por essenciais perfumes, cabelos falsos, chumaços de algodão, “colletes de aço”, arcos nas saias dos vestidos, sapatos de tacões altos, ancas postiças, procure attahir aos laços do casamento qualquer súbdito masculino de sua magestade, será perseguido por bruxaria e declarada incapaz de matrimonio.”

O possível retorno do espartilho – delineador de corpos tão combatido pela classe médica – colocou Dr. Edson e seus colegas de profissão em prontidão para uma campanha higienista: “Procedem porem os nossos lesgisladores da maneira que julgarem melhor. Quanto a nós os médicos, iremos recommençar a nossa campanha higienista, aliás com poucas esperanças.”

Mostramos, servindo-nos de argumentos indiscutíveis e multidão de provas, até que ponto o espartilho amortece a vitalidade das paredes musculares do ventre, comprimindo as em seu abraço demorado contra os órgãos internos, e como as vísceras deslocadas sentem, no dizer espirituoso de um cronista francez, a crise de habitação que também émoda. (Diário Popular, 27/08/1921)

Para consolo do desesperançoso médico o anunciado não se efetivou. As novas formas do vestuário também exigiam um corpo desprovido de curvas. Os

⁵² Leis suntuárias foram leis que regulavam e definiam quem poderia usar determinadas cores ou tecidos. Normalmente a permissão de uso estava relacionada à classe social de cada indivíduo. (LIPOVETSKY. 2003).

Anos Loucos conferiram à mulher um visual andrógino que se opunha às formas suntuosas de outrora.

As imagens projetadas pelo cinematógrafo, na telinha branca dos cinemas, foi motivo de muita controvérsia na cidade de Pelotas. Seus malefícios foram enumerados, possivelmente, em todos os jornais. A idéia de que as jovens da década de 1920 reproduzissem os gestos e o as modas do cinema era repulsiva. E é justamente sobre essa influência que o texto aqui reproduzido e publicado na revista *Ilustração Pelotense* de 1924 se empenhou em contestar:

[...] Deparamos uma jovem da melhor sociedade. Contemplamol-a. O olhar é uma meiguice ensaiada, o andar balançado, o sorriso de uma brejeirice de empréstimo, o porte simulado, o traje escandaloso, o gesto affectado. A maneira de falar com os rapazes – o braço levantado á altura dos hombros – para apertar-lhes, convulsivamente, as mãos, acompanhado de reviravoltas nos olhos a Pina Menichelli. O cruzar das pernas, quando se sentam nos bondes. E tanta cousa mais... (*Ilustração Pelotense*, 16/12/1924, p.s/n)

Com relação ao deslocamento da mulher no espaço público, uma revista local fazia a seguinte indagação que surgia em negrito, encabeçando a nota e dando destaque ao tema comentado: ***Podem as moças andar sós?*** A solução, negociada, interpola parte do contexto parisiense e de outros países europeus aos enraizados costumes de uma sociedade conservadora para consentir que senhorinhas pelotenses circulassem a sós pelas ruas da cidade de Pelotas:

Não há inconveniente algum em que uma senhorinha saia só pela manhã a fazer compras. A tarde também não há inconveniente; mas deve ter-se em consideração que tarde há mais agrupamento e movimento. A essa hora é, pois, preferível não sair só. Em Paris ninguém é capaz de se metter com uma jovem, nem na França, nem na Suíça, nem na Inglaterra; na Italia são mais atrevidos e na Hespanha chegam á audacia e ao extremo que em Madrid se estabeleceram ultimamente penas policiaes de multas pesadas e prisão para aquelle que falte com o respeito a uma senhora na rua [...] (*Ilustração Pelotense* 1920 p. 11)

Todavia, sabe-se que fatos dessa ordem não se davam na sociedade local. Entrevistada em 2006 Ceci Ryff, atualmente com 104 anos, ao recordar sua juventude mencionou que moças não andavam sozinhas pelas ruas. Para ir à escola, acompanhava-se de uma criada, ainda que caminhasse à frente desta para aparentar locomover-se independente. Quanto ao namoro, “usávamos almofadas para nos debruçar na janela, a fim de observar o movimento,” e deste modo, nascia na janela o namoro de gargarejo: as moças especadas no parapeito de janelas dos casarões e, considerada a elevação da pretendente em relação ao cortejador, este último necessitava erguer a cabeça em direção ao alto para conversar com a jovem. Daí nascia a expressão namoro de gargarejo. A respeito dos namoros de tempos passados, Sérgio Teixeira (2006) ressaltou que as moças não deveriam oferecer-se e sim, apenas escolher um dentre aqueles que as cortejavam.

Jovens se resguardavam no espaço do lar, circulando sempre em companhia de familiares, em espaços reservados – saraus, matinês, teatro e igreja.

Neste ambiente previamente delimitado, os moldes de costura e de bordados constituíam, portanto, um rico e prestigioso aliado das moças prendadas, que se dedicavam à leitura, a declamar poesias, tocar piano e cantar, assim como às atividades de caráter feminino como o bordado, a costura, o tricô e o crochê.

O historiador Mario Osorio Magalhães destaca o retraimento em que viviam as senhorinhas nos “sobrados, a fazer rendas e doces, a estudar piano e dança, a tomar lições particulares.” Reclusão esta mencionada em uma canção:

“Na cidade de Pelotas
as moças vivem fechadas;
de dia, fazem biscoitos;
de noite sonham caladas.” (MAGALHÃES, 2005, p. 23)

A conexão com o mundo exterior se dava por meio da janela. Era através da janela, debruçada em almofadas ou de bastidor na mão, que a mulher se mostrava e, com certa descrição, contemplava ainda que de soslaio, o movimento da cidade, a essa altura já invadida por sonoros *fon-fons* das

buzinas de automóveis, mesclado ao ruído de bondes e carruagens que circulavam no espaço urbano.

A propósito, a revista carioca Fon-fon⁵³ usava como título a onomatopéia que fazia referência ao som das buzinas dos automóveis, também figurava em anúncios da Livraria Universal, junto a outras revistas cariocas⁵⁴, declarando o interesse da sociedade local pelas inovações advindas da capital da república e dos figurinos parisienses, que atestavam o bom gosto e consolidavam o desejo dessa sociedade se mostrar atualizada.

Esse periódico, em Pelotas, foi muito contemplado, como podemos verificar em missiva de 1914. Rubens Antunes Maciel, neto da baronesa Amélia Antunes Maciel, durante sua estada em Paris, numa correspondência enviada aos seus pais em Pelotas, agradece a remessa de revistas Carioca e Fon-Fon e pede que continuem a enviá-las:

Paris, 6 - 3 – 914. Meus queridos Pais. Recebi hoje os jornaes caricatos “Fon - Fon” e “Careta”. Continuem a mandar-me os que são mtº apreciados. [...] É tarde, e vou terminar. Mtºs. abraços aos queridos irmãos, Vovó, tia Irene, Nêna e Véva. Para vocês outros tantos e mtºs. Beijos do filho mtº saudoso Rubens.

O entusiasmo pelo estilo de vida da capital da República, refletido em revistas locais, procurava reproduzir, como no caso da *Ilustração Pelotense* que circulou entre 1919 e 1925 (ver figuras 148, 149 e 150/), modelos de publicações provenientes do Rio de Janeiro.

Outro reflexo dessa imitação pode ser verificado através dos numerosos artigos transcritos da imprensa do Rio de Janeiro, com frequência publicados na íntegra em periódicos locais.

O alfaiate Silva ao relembrar o tempo passado comentou:

Mas Pelotas era uma terra exuberante, nossa terra era cheia de vaidade. Tanto que éramos criticados pelas outras cidades, que éramos cosmopolitas, de manias meio européias.[...] Nos chamavam de os *pomadistas*, os *almofadinhas*, os *engravatadinhos* e, diziam que, aqui, até o lixeiro usava gravata. (15.06.2007)

⁵⁴ Revista da Semana, Careta e paralelo a estas, figurinos importados como *Fémina*, .



Figuras 148, 149 e 150
Três capas da revista Ilustração Pelotense

A respeito da educação das mulheres Auguste Saint-Hilaire fez o seguinte comentário:

Em todas as partes do Brasil, por mim percorridas até aqui, não existem escolas nem colégios para meninas, criadas no meio de escravos e tendo sob suas vistas, desde a mais tenra idade, o exemplo de todos os vícios deles, adquirindo ao mesmo tempo o hábito do orgulho e da baixeza. Há uma grande quantidade que não aprendem a ler nem escrever. Apenas lhes ensinam algumas costuras e recitar cousas que não entendem. (SAINT-HILAIRE, 1974)

A observação de Saint-Hilaire a respeito do ensino de costuras e bordados como parte da educação feminina pode ser verificada em anúncios em periódicos como aquele exibido pelo Collegio S. Francisco de Paula em 08 de janeiro de 1902, quando o “estabelecimento de instrução para meninas” anunciou sua abertura em 3 de fevereiro do mesmo ano, compreendendo os seguintes ensinamentos:

[...] musica, piano, desenho, pintura, bordado a ouro, matiz e branco. Aceita também discípulas de desenho e pintura, assim como encomendas de retratos a óleo, pinturas sobre seda, porcelana e cristal. O collegio funcionará provisoriamente á rua Andrade Neves n. 67, das 9 horas da manhã ás 2 da tarde. Pelotas, 3 de janeiro de 1902. (Opinião Pública. 08 de janeiro de 1902)

No Museu da Baronesa, uma delicada e lírica almofada em seda com transparentes babados em *voile* compõem um registro da exigência no tocante ao requinte e beleza desses artefatos. A pintura retrata por meio de alegres e

refletidas colorações, sombras e claros que impõem leveza e volume à imagem central – uma jovem envolta em finos tecidos que lembram representações femininas clássicas. O domínio da técnica evidencia um trabalho executado por hábil artista, provavelmente muito apreciado pelos seus respeitáveis dotes.



Figuras 151 e 152 - MMPB 0086 – Almofada em formato de coração possui pintura executada a mão com motivo antropomorfo sobre cetim rosa (Fonte: MMPB)

Da mesma forma, as imagens 148, 149 e 150 da revista *Ilustração Pelotense*, assinalam a valorização dessas atividades no universo feminino e em consequência, o quanto estavam atreladas aos predicados de uma mulher. As exposições da produção manual das alunas do Collegio São José (fig. 153) e do Collegio Elemental Felix da Cunha (fig 154) retratavam o saber-fazer que constituía uma virtude feminina vigente até metade do século XX. Mesmo dentre aquelas que não freqüentavam a escola, esses ensinamentos eram transmitidos de geração em geração, dentro da própria família.



**Figura 153 – “Os bellos e finos trabalhos das alumnas do Collegio São José”
Album de Pelotas (07 de setembro de 1922)**

**Figura 154 – Exposição dos trabalhos do Collegio Elemental Félix da Cunha
(Ilustração Pelotense)**

Os trabalhos de agulha foram anunciados como parte do currículo escolar em jornais e se não fosse através do magistério, a única profissão a ser seguida por uma moça de classes mais elevadas, outra opção seria cuidar dos sobrinhos (daí a expressão “ficar para titia”) ou ficar “solteirona” e cuidar dos pais até a velhice.

Uma exceção (e não foi a primeira) foi a Senhorinha Carmem Doglia (fig. 155), cuja foto apareceu na revista *Ilustração Pelotense* de 1919, por ocasião da conclusão do curso de Odontologia. Certamente que a mulher ousada suficiente para ingressar numa profissão ocupada unicamente por homens deve ter sofrido muitas discriminações. E é verdade que não eram muitas a que tinham coragem para afrontar o rigor dos estatutos de uma sociedade positivista e que não havia muito, retirada do meio rural. Porém, outras possibilidades, como o trabalho voluntário da Cruz Vermelha, da qual a baronesa e sua filha Amélia foram presidentes, envolviam jovens da sociedade local e vizinhas (images 156 e 157) e foram destaque nas capas e páginas *Ilustração Pelotense*, o que denota que tais atividades eram tidas como “trabalhos virtuosos” aos olhos desta sociedade. E, por não ser um trabalho remunerado, não configurava uma ameaça potencial à condição feminina do período. Ao contrário, condizia com o caráter benévolo de uma sociedade cristã.

Algumas jovens providenciavam desde muito cedo a organização do enxoval, com o auxílio de outras mulheres da família, já que este constituía parte do dote da noiva para o consórcio. Havia também uma hierarquia a respeito de quem casava primeiro. Enquanto a irmã mais velha não casasse, as demais não teriam consentimento para iniciarem uma vida conjugal.



Figura 155 - Legenda: “Carmem Doglia que terminou com brilhantismo o seo curso de odontogia.”

Figura 156 - “Senhorinha Celia Moglia, filha do Snr. Rodolpho Moglia”

Figura 157 - “Senhorinha Maria Vieira, filha do sr. Victoriano Vieira, fazendeiro em Bagé ” Ilustração Pelotense, 15 de Outubro 1919

Foi o caso de um jovem que, em finais do século XIX foi pedir a mão da segunda filha de um respeitável senhor por quem havia se enamorado e com a qual pretendia unir-se para constituir sua linhagem. O sogro, entretanto, disponibilizou a filha mais velha, que ainda não havia recebido proposta de casamento, uma vez que a segunda filha só poderia comprometer-se após a primeira filha estar encaminhada.

Numa época em que os compromissos eram cumpridos e o um declínio em frente a uma proposta, mesmo contrária à do requerente, seria uma desonra, o referido jovem terminou consentindo com a sugestão do patriarca, sem até hoje se saber se sua decisão fora em desgosto ou acatada de boa vontade.

Os aspectos aqui tratados ilustram – de uma maneira muito geral – a condição feminina no período delimitado para este estudo. São muitas as menções em periódicos locais que dão algumas notas dos valores que vigoravam na sociedade pelotense até finais da década de 1920 e muitas sugerem posições contrárias ou favoráveis frente a regulamentos vigentes.

Há ainda crônicas ou artigos que apenas noticiam a respeito dos últimos lançamentos da moda, sem qualquer julgamento. E, no conjunto, este capítulo tratou de reunir dados que apontavam as formas de viver da parcela economicamente mais privilegiada da Princesa do Sul, a fim de contextualizar as peças de vestuário que se encontram atualmente no Museu da Baronesa.

Essas considerações são relevantes a medida que esboçam as aspirações e as reais condições da sociedade pelotense e as formas utilizadas para mediar ou subverter comportamentos vigentes.

No capítulo 5, procura-se esboçar os meios de produção e manutenção da roupa na cidade de Pelotas.

CAPÍTULO 5

A PRODUÇÃO E A MANUTENÇÃO DO VESTUÁRIO NA PRINCESA DO SUL

A máquina de costura de Laurentina começa a guinchar. E ela pedala encurvada sobre a costura.

João Benévolo arrisca uma gentileza:

— Tina, faz mal trabalhar depois da bóia...

(Érico Veríssimo. *Caminhos Cruzados*)

Houve tempos – aproximadamente até metade do século dezessete – em que o preço das fazendas era oneroso e o tecido “era considerado um bem de luxo que figurava como herança em testamento, assim como as boas peças da indumentária.” Esse alto custo se dava, sobretudo, devido ao processo ligado à sua feitura, que incluía a produção da fibra, o tingimento e a tecelagem, envolvendo, portanto, etapas demoradas, “investimentos e conhecimentos diversos.” (CHANTAIGNIER. 2006, p.19)

Em 1848, a economia inglesa era a única efetivamente industrializada e, como consequência, tinha o domínio do mundo. Na América Latina o crescimento da população, entre os séculos XVIII e XIX, se deu num ritmo comparável ao da Espanha. No período, “o mundo foi mais jovem do que qualquer outro anterior: cheio de crianças, com jovens casais ou pessoas no auge da juventude.” (HOBSBAWN. 2007, p. 235-238)

A Revolução Industrial, com suas bases fundamentadas na indústria têxtil, apresentou destacado desenvolvimento na indústria da lã e do algodão, já que o crescimento se deu acelerado nesses dois setores. (ABREU. 1986, p.37)

O século XVIII, portanto, se observado em um contexto mundial, exerceu grande influência no desenvolvimento da indústria têxtil com o início da Revolução Industrial: o britânico Kay inventou a lançadeira em 1733 e seu novo

instrumento favoreceu a produção de tecidos, tornando-a mais acessível. Richard Arkwright, em 1769 e Crompton, dez anos mais tarde, foram responsáveis por importantes projetos além da efetivação de novas invenções. Joseph Maria Jacquard, (1752 / 1834), deu origem ao mecanismo que veio a substituir o trabalho manual no tear e deu início à produção de tecidos com formas e desenhos em cores. A máquina inventada por Jacquard acabou sendo batizada com o mesmo nome de seu criador. Pontos em tricô – tanto os executados a mão ou mecanicamente – que assumem formas ou figuras em cores, também foram denominados *jacquard*. Assim sendo, esses avanços possibilitaram, no período compreendido entre a década de 80 do século XVIII e a década de 20 do século XIX, que pequenas oficinas se tornassem fábricas, adotando equipamentos mecanizados, substituindo o trabalho manual. (ARP, 1988, 23-24)

A máquina de coser idealizada por Elias Howe foi patenteada em 1846 e figura dentre os primeiros 'bens de consumo duráveis' produzidos industrialmente. Cinco anos após Howe ter inventado o protótipo da máquina de costura, Isaac Singer a aperfeiçoou, o que resultou em novas possibilidades para a economia doméstica. (HOBBSAWN, 1978).

Em Pelotas, o vestuário teve sua produção doméstica de roupas, tal qual grande número das cidades gaúchas, assim como as localidades do meio rural. Também manteve uma produção industrial, ainda que em alguns casos não constituísse uma fração significativa se comparada a outras cidades do estado e fora deste.



Figura 158 - Sala de costuras do Museu da Baronesa exibe objetos que fazem referência à produção e manutenção caseira do vestuário. Ferro à brasa, vestes infantis, peças íntimas e de enxoval, moldes de bordados, manequim e máquinas de coser compõem a expografia do ambiente. (Foto da autora)

O Museu da Baronesa dispõe de um ambiente no andar superior, no qual estão dispostos objetos referentes à costura, que reportam aos tempos em que as tarefas relativas à produção e reparo das roupas e peças utilitárias em tecido eram executadas dentro do ambiente doméstico (figura 158).

Esse espaço, já existente no projeto original da casa, foi ambientado por Antonia Sampaio após a reforma realizada por Adail Bento Costa e a arquiteta Marta Amaral.

Em residências de grandes posses havia um espaço denominado “sala de costura”, reservado para atividades de cortar, coser, bordar e cerzir. Era comum que costureiras, periodicamente, ocupassem esse espaço para reparar peças esgarçadas ou rasgadas, repor elásticos, pregar botões, cerzir e, se fosse o caso, realizar novos artigos do vestuário de acordo com os últimos figurinos. (SANTOS. 2008)

Anne Hollander mencionou que até meados do século XIX

não havia virtualmente a moda de roupas prontas para as mulheres, apenas outras indumentárias e adornos para a cabeça. O que não era feito sob medida era feito em casa ou então era de segunda mão. De fato as mulheres ricas ou pobres sabiam como costurar ou entendiam de costura – um número grande delas ganhava a vida com isto. [...] Para as mulheres, mas não para os homens que as observavam, suas roupas não eram nenhum mistério criado em lugares desconhecidos por processos não-familiares. As roupas e sua confecção, para a maioria das mulheres, eram uma questão doméstica íntima. Elas poderiam costurar interminavelmente para o lar, fazendo o acabamento de lençóis e toalhas e confeccionando roupas de baixo junto com todos os outros tipos de costura. O bordado era feito na presença de visitas; todo o resto era trabalho comum de uma mulher. (HOLLANDER. 1996, p. 149-150)

No capítulo anterior verificou-se a menção ao bordado em anúncios de escolas a partir do século dezenove e que dão ênfase a este labor – adicionado, como disciplina obrigatória, no currículo escolar paralelamente à implantação dos primeiros educandários femininos do estado. Todavia, nos anúncios verificados nos periódicos locais não foi encontrada qualquer menção ao corte e costura e à manutenção do vestuário. Excetuando o caso de anúncios anônimos de costureiras, do qual lavadeiras, também inominadamente, se valiam para ofertarem seus serviços.

Provavelmente, devido ao fato de que, se tratando o bordado de atividade menos prosaica, denote certo refinamento. A costura aludia às necessidades básicas de cobrir e abrigar, enquanto o bordado era o supérfluo, um requinte que adornava aqueles que dispunham de tempo para se dedicarem aos “trabalhos artísticos” de agulha (denominação freqüentemente utilizada em revistas de bordados).

As famílias que confeccionavam suas roupas com fins funcionais, certamente não se dedicavam aos trabalhos de agulha com tanta constância já que estes exigiam habilidades específicas e tempo. O que não impedia, entretanto, que algumas vestes especiais, como por exemplo, roupas de domingo, trajes de batismo ou alguma peça de decoração, como colchas, almofadas e toalhas, recebessem atavios e ornamentos.

Em relação ao ensino formal, no ano de 1820 foi autorizado o funcionamento de “oito aulas públicas de primeiras letras” na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, sendo uma destinada à Freguesia de São Francisco de Paula. Não há indícios da implantação desse sistema de ensino, porém, segundo Mario Magalhães, em 1832, duzentos e quarenta e quatro alunos freqüentavam aulas particulares, dos quais trinta e cinco eram do sexo feminino. A primeira escola surgiu alguns meses após a cidade ser elevada à categoria de vila. (MAGALHÃES. 1993, p. 225-226).

No jornal “A Opinião Pública”, no ano de 1902, o Collegio S. Francisco de Paula, de mesmo nome da antiga Freguesia e da catedral da cidade, anunciou sua abertura, que se daria em 03 de fevereiro do mesmo ano:

estabelecimento de instrucção para meninas, compreendendo os seguintes ensinos:[...] musica, piano, desenho, pintura, bordado a ouro, matiz e branco. Aceita tambem discipulas de desenho e pintura, assim commo encommendas de retratos a óleo, pinturas sobre sêda, porcelana e cristal. O collegio funcionará provisoriamente á rua Andrade Neves n. 67, das 9 horas da manhã ás 2 da tarde. Pelotas, 3 de janeiro de 902.

Um registro material destas técnicas anunciadas no jornal “A Opinião Publica”, pode ser averiguado em dois artefatos do Museu da Baronesa, sob o registro MMPB0303 e MMPB 0442 (figuras 159 e 160).



Figuras 159 e 160 – MMPB 0303 e MMPB 0442 – Colchas executadas a mão. A primeira possui pintura sobre tecido acetinado. A segunda, bordado em ponto cheio sobre filó.

A primeira imagem, uma colcha em cetim azul com largo entremeio vazado em *Richelieu*, possui em sua parte central, uma colorida pintura floral sobre o cetim, que em seu canto superior direito é interrompida por outro entremeio, de espessura inferior ao anterior, porém, executado com a mesma técnica.

Outra colcha, doada em 01/07/1996 por Maria Beatriz Magalhães, referente à imagem 160, aponta para uma fina peça executada sobre filó branco e linha de mesma cor. Trata-se do resultado de um rico e laborioso trabalho de agulha que delineou figuras fitomorfos e antropomorfos em pontos cheios sobre o vazado de tão delicado tecido, que já apresenta deterioração por esgarçamento, decorrente de longa exposição vertical em vitrine da instituição.

O incontestável valor dessas peças decorre da importância dada ao trabalho manual e, sobretudo, das longas horas dedicadas ao bordado, resultando em um precioso vestígio material que em uma ínfima parcela

resistiu aos seus usos e subseqüentes descartes, tão comuns, quando se trata de artefatos têxteis.

Entretanto, nem todos se utilizavam de finos tecidos para a confecção de enxovais do lar. Os tecidos refinados, em casa de pessoas comuns, de pequenas e médias posses, ou nas moradias do meio rural, configuravam um luxo dispensável ou, talvez, ocasional. O reaproveitamento de tecidos se fez presente durante longo período em famílias gaúchas do campo e da cidade. Fosse por economia ou reaproveitamento, freqüente foram as menções em entrevistas locais e de outras localidades do entorno que fazem referência à utilização do pano de sacaria.

Num período em que as famílias eram numerosas, adquiriam-se gêneros alimentícios como o açúcar, a farinha, o arroz e o feijão em grandes quantidades. Em sacos de 10 ou 20 quilos e em tecido de algodão de excelente qualidade, os panos de saco constituíam uma alternativa simples e barata para a confecção de alguns artefatos do lar. No caso de famílias da campanha, onde os caixeiros viajantes podiam levar meses para despontar, sua reutilização era uma medida prática e necessária.

Muito além do atual emprego, no qual sua reutilização limita-se em grande parte à feitura de panos de pratos; outrora, outras aplicações foram criadas para o seu reaproveitamento. Através de alguns depoimentos, foi possível buscar no tempo passado, a maneira como famílias encontravam alternativas para o reaproveitamento de roupas que seriam descartadas e materiais sobressalentes, como os provenientes da sacaria.

Maria Thereza, atualmente com 89 anos; Clara com 97 e Lourdes com 93, foram encarregadas, na adolescência, dos serviços de casa, que incluía os trabalhos de costura. Costuravam exclusivamente para a família o que “dava muito trabalho” e ainda assim, tinham tempo para fazer toalhas e guardanapos em tecido e crochê para a Igreja, da qual eram encarregadas da confecção e manutenção de toalhas do altar que, a cada final de semana entregavam lavadas e engomadas. Tudo era feito com muito capricho.

As origens do trabalho industrial a domicílio datam dos séculos XVI e XVII, concomitantemente ao surgimento da economia doméstica. Numa espécie de produção familiar, com o uso de equipamentos simples, produziam artigos diversos, como tecidos em lã ou algodão, calçados, rendas dentre outros

artigos que seriam comercializados ou aproveitados para o consumo caseiro. (ABREU. 1986, p.37)

Dois modelos da máquina de coser manual (ver figuras 161 e 162) figuram dentre as peças do acervo permanente do Museu da Baronesa fazendo referência à produção doméstica do vestuário em Pelotas. Sabe-se que até meados do século XX a educação das mulheres também incluía trabalhos manuais como o corte, costura, trabalhos de agulha e pintura em tecido.



Figuras 161 e 162 - Máquinas de costura manual MMPB 0482 e MMPB 0487 compõem o acervo permanente do Museu da Baronesa (Foto: Banco de Dados do MMPB)

Inclusive, os trabalhos de agulha faziam parte da formação de moças de família que, para se mostrarem virtuosas, além do recato e da honra deveriam também ser prendadas. Nas famílias de pouca renda, as atividades de corte e costura representavam um socorro ao orçamento familiar. Com tecidos simples e de baixo custo era possível produzir vestes para a família inteira.

Além do mais, para produção do vestuário mais singelo, famílias de pequenas posses utilizavam a chita ou panos de saco de farinha lavados e alvejados. A qualidade desses últimos era tão estimada que foram utilizados para a confecção de guardanapos para louça, toalhas e roupas de cama. Havia também a possibilidade de tingimento. Inclusive, “um vestido deste tecido poderia ser bordado, ficando muito bonito” nos relata Anabella (maio de 2009) que, durante a juventude reutilizava sacos de farinha alvejados para a confecção de colchas. “Tingíamos, bordávamos os quadrados e depois uníamos as partes com crochê.”

Quanto ao pano de prato, “o melhor era o feito com saco de açúcar, porque secava mais.” Morando no interior, sua família se encontrava financeiramente estabilizada, porém, o acesso às benesses dos grandes centros não chegava ao campo na mesma medida em que escoava no núcleo urbano de Pelotas. Os caixeiros-viajantes é que chegavam, vez por outra, com malas carregadas de novidades. Além do que,

antigamente o saco de farinha era fantástico! A gente lavava, alvejava, tudo direitinho, se fazia maravilhas com o tecido do saco de farinha, por que era um linho. [...] Roupas também: toalhas de mão bordadas, com aquelas franjas trabalhadas. [...] blusas bordadas, saia de baixo. Por que agora a gente tem a anágua e a combinação, mas nesse tempo aí era assim. [...] uma era com nervura, com renda, e tudo. Então as pessoas botavam aquilo. Às vezes era a camisola de dormir e atirava a roupa por cima. Antigamente não era como agora. A gente tem todo o recurso, toda a comodidade para higiene, para tudo. Antigamente, para o banho, as pessoas aqueciam latas d’água em cima do fogão.

Neuza conta que, com poucos recursos financeiros, “morando para fora”, sua mãe recorria ao reaproveitamento de peças usadas para providenciar abrigos de inverno e, sobretudo, o bom emprego do material restante das safras. Esse depoimento parece ressuscitar uma série de materiais que hoje não teriam o uso de outrora, mas que, todavia, reportam ao passado da campanha e talvez na mesma proporção, de moradores da cidade que não dispunham de posses.

A gente descosturava o saco, tirava aquela linha e aí ela (a mãe) emendava quatro sacos, um no outro. E dava um lençol de casal bem certinho, com quatro sacos. E era com o próprio cordão que ela costurava, pois com linha ficava muito fino. Era tão bonito... Às vezes quando era branco a gente quarava nas pedras no arroio, porque não tinha tanque. E depois, se passava com o ferro a brasa. Não se usava sabão em pó e nem clorofina e ficava branquinho, branquinho, branquinho. Uma pena que esses lençóis se terminaram... E duravam, porque, não se usava clorofina, só sabão de barra. Se fazia muita coisa com saco: as capas de acolchoados, recheados de roupas de lã velhas que não se utilizava mais: sobre um lençol bem velho, que não fosse usar mais, eram colocadas as roupas de lã e se estendia bem e ia ponteando com agulha

grossa. E aí se pegava oito sacos e com o próprio barbante do saco é que se emendava um no outro. A capa era tingida de azul, pois era uma cor menos “sujadeira”. No mesmo feitio da capa do acolchoado, se fazia os colchões de palha. Se fazia de trigo e de milho. Se fosse com a de trigo tinha que triar o trigo numa máquina. De um lado sai o trigo e no outro a palha. Plantávamos trigo para poder ter farinha. A palha era aproveitada para fazer os colchões, que eram costurados como se fosse uma fronha, mas no centro tinha uma abertura para afofar a palha de manhã quando se levantava. Com a palha de milho era a mesma coisa. Até hoje, muita gente aí “prá fora”, dorme em colchão de palha. (18 de junho de 2009)

O ponteado (ao referir-se ao alinhavo), “foi aprendido olhando, já que não se fazia nada ‘fino’. Era coisa para se usar, mesmo.”

Outra opção para a feitura de acolchoados com tecidos de algodão (em pano de sacaria ou tecido) era o uso da lã resultante da tosquia, cardada em casa por mulheres da família, inclusive crianças.

Quando morávamos para fora, lembro que eu, minha mãe e minha irmã, quando pequenas, sentávamos em um mochinho na rua e ajudávamos a mãe na carda. Era muito bom desfiar a lã com aquelas escovas cheia de dentes de metal e que, às vezes, até machucavam as mãos. Depois a mãe colocava em cima de uma mesa o tecido de algodão tingido por ela e esparramava a lã e depois alinhavava. Não era bonito por que ela não decorava, às vezes nem colocava capa. Mas, aqueciam e duraram tanto ainda temos desses acolchoados que, se comparados aos edredons de hoje, são pesadíssimos. (ANITA, 2009)

Ainda que o básico da costura seja aprendido quase que instintivamente, pontos mais elaborados se não lhes fossem ensinados em casa, poderiam ser aprendidos na escola.

No colégio das irmãs, Iolanda aprendeu pintura de agulha e retornou da escola com uma colcha incompleta, pois tinha dificuldades de se concentrar.

Sua irmã, Jovina, também interna em colégio católico, conta que “tínhamos aula de bordado todas as semanas”. Entrou no regime interno aos 10 anos e, aos 12 anos foi que se iniciou nos trabalhos de agulha. “De manhã estudos e a tarde tinha aula de artes e bordado. As maiores faziam pinturas e nós ficávamos no bordado por que tínhamos que aprender tudo direitinho.

Tinham muita paciência” e, no caso de pontos irregulares ou mal executados, “o trabalho era desmanchado e reiniciado até que ficasse direito. Como éramos internas, primeiro fazíamos os temas e depois tínhamos aula de recreação e bordado.”

Nascida em 1920, Maria Thereza conta que faziam roupas com pano de saco:

Se abria o saco (não podia ser fechado porque senão a dobra ficava amarelada), se lavava bem, clareava bem no sol e então se fazia saias de baixo. Com elástico na cintura ficava uma coisa fina, num tecido grosseiro. Se colocava uma fita bordada por que para saco não podia ser uma coisa fina como a renda. Tinha que acompanhar o tecido. E o remate era por cima da costura assim, um vivo (uma fita mais grosseira), para acompanhar o tecido do saco. Se quisesse colocar babadinho, botava, e ficava muito bonito, porque ninguém dizia que era saco; era tecido fino, pois o saco tinha duas espessuras: o mais grosso e o mais fino.

Um fato singular foi contado por Josué, que hoje estaria com 95 anos. Estudando em colégio misto, não gostava de matemática e sempre que o tema envolvia números, recorria a uma colega que lhe entregava as tarefas prontas se, em troca, ele executasse seus labores de agulha e linha. Josué executava com perfeição e sem constrangimento os bordados solicitados pela colega, já que, procedendo de uma família de bordadeiras, aprendera só de olhar.

Em um trecho de uma correspondência de 1909, a baronesa de Três Serros lamenta o mau estado de suas roupas e cita alguns serviços solicitados a uma costureira pelotense chamada D. Eulália, que com alguma freqüência é mencionada em suas cartas. Além de prestar serviços para Sinhá Amélia, a costureira também recebia encomendas da Baronesa, da qual possuía as medidas. No trecho aqui reproduzido, a baronesa não pretendendo sobrecarregar a costureira, uma vez que à referida senhora já havia sido confiada a feitura de outros artigos em tecido, contentava-lhe que esta fizesse unicamente um casaco. Também é mencionada uma senhora de nome Balbina a quem a baronesa desejava gratificar pelos dias de trabalho.

Rio de Janeiro, 14 de Agosto de 1909 / Pelo que vejo, a D. Eulalia, nada mais tem feito do que trabalhar para mim. Assim não quero: basta que, em alguns intervallos, em que não

tenhas mt^{as}. costuras, mandes ella fazer-me algum casaco. Isto mesmo, mandei-te pedir, porque é o meu vestuario aqui, alguns dos que trouxe, já estão feios, e só servem para casa. Espéro que, bôa como és, não deixarás de me fazer a vontade, botando em minha conta, os dias de trabalho da D. Eulalia, e da Balbina. [...]

Nas figuras 163 e 164, o manequim da Belle Époque exhibe formas do final do século XIX que traz sobre os ombros o fichu entremeado de rendas e tecido de batista, compondo a expografia da sala de costuras do MMPB.



Figura 163 e 164
Manequim da Belle Époque e fichu compõem a expografia da sala de costuras do MMPB (Foto da autora)

Deve-se salientar que o acessório se assenta perfeitamente ao ombro, resultado do simétrico jogo de tiras de batista com nervuras (em número de três), dispostas em sentido vertical, horizontal e diagonal e intercaladas por entremeios de renda Valenciana, também aplicada em diferentes direções, a semelhança das tiras de batista.

O fichu teve seu uso assegurado como adorno durante os séculos XIX e XX e se tornou parte do vestuário tradicional da prenda gaúcha e esta o utilizava com um camafeu, unindo as duas pontas.

Jogado sobre blusas, assim como o jabô, enriquecia o vestuário e podia ser executado em diferentes materiais e técnicas. O fichu aqui apresentado é

mais um registro dos primorosos trabalhos manuais realizados por habilidosas mãos.

Avançando para a década de 1920, pode-se observar que a simplificação do vestuário no período veio de certa forma, a democratizar a produção da imagem feminina. Ao descartar as inúmeras camadas de saias e anáguas do século anterior, o vestuário feminino diminuía a distância entre as classes sociais. Pode-se conferir o resultado dessa mudança em uma revista local que, sem necessitar de moldes, ensinava a confeccionar em casa uma blusa de mangas curtas. Além de exibir crônicas de moda que expunham os lançamentos europeus, a revista *Ilustração Pelotense* de 1º de fevereiro de 1919 disseminava, simultaneamente, os novos padrões estéticos que passariam a vigorar na década de 1920, enquanto ensinava suas leitoras a executarem uma blusa numa crônica intitulada “A Moda”. Note-se que as orientações privilegiavam as linhas retas em um momento em que mudanças no vestuário despontavam na conservadora Princesa do Sul, revelando partes do corpo feminino até então resguardadas do olhar de outrem:

Agora que as mangas curtas são permitidas, eis como se faz facilmente uma blusa: em um metro e tres quartos de tecido faz-se uma abertura para passar a cabeça e uma outra pequena na frente; no lugar da cintura põe-se um elástico estreito e debrua-se as cavas com botões. (*Ilustração Pelotense* de 1º de fevereiro de 1919 p. s/n)

A invenção da fita métrica “dividida em centímetros impessoais e universais, que podia ser usada por todos e então permitir a comparação dos resultados” surgiu no começo do século XIX, em torno de 1820. Sua criação se deu devido à necessidade de fazer trajes com bom caimento para homens cujas medidas ainda não haviam sido registradas. Ou seja, a necessidade de um sistema de medidas comum às diferentes estruturas, impulsionou a criação de uma medida padrão para a confecção de roupas prontas. Alfaiates se empenharam em criar “esquemas novos de medida” para tornarem as roupas feitas atraentes e desejáveis. (HOLLANDER. 1996, p.136)

Em outra das suas correspondências, a Baronesa de Três Serros ofereceu à filha Amélia, *pegnoirs*, que seriam feitos sob medida no Rio de

Janeiro. As medidas são solicitadas para que o corpo do *pegnor* tenha bom caimento:

Rio, 24 de Outubro de 1903. Querida Filha. Alem disso, quero levar o manequim do teu corpo, para fazer os teus pegnoirs ricos. Não deixes pois de me mandares, um corpinho que te fique mtº bom assim como a largura das cadeiras (ou que as abas do corpinho cahão sobre as mesmas, porem bem certa em róda. Remetto jornais.

O bom caimento das roupas foi resultante de estudos de alfaiates, no começo do século XIX, cujas roupas, cortadas com técnica e conhecimento, ficavam perfeitamente assentadas ao corpo, sem exhibir rugas.

Eduardo VII, rei da Inglaterra, ambicionou ser um alfaiate: “Eu quisera ser alfaiate. E se fosse possível, do meu alfaiate faria um rei.” (CARNICELLI JR. 1939, p. 18)

Na cidade de Pelotas, até a metade do século XIX, o número de profissionais da alfaiataria foi bastante numeroso. No Álbum de Pelotas muitos desses estabelecimentos são retratados. As imagens nos dão idéia não só do espaço urbano da época, como também da variedade de tecidos anunciada (fig. 165), comprovada através das imagens de 165, 166, 169 e 170.

A loja de fazendas, “A Incendiaria” (imagem 166), fundada em 1886, anunciava em 1922 um “permanente baratilho de fazendas nacionaes e estrangeiras” e seu estoque de casemiras, gabardinas, brins e roupas feitas. Também possuía a sessão de alfaiataria, confeccionando trajes sob medida.



Figura 165 – “A Incendiaria” de Manoel Tavares Ribeiro

Figura 166 – Fachada de “A Incendiaria”, localizada na rua Gal. Osorio, 777 esquina 7 de setembro. (Fonte: Album de Pelotas, 1922)

A conceituada loja de fazendas Ao Índio, de João Fernando Barbosa (imagem 168) fundada em 22 de novembro de 1905, segundo o Álbum de Pelotas de 1922, vendia a varejo (fig. 170) ou atacado (fig. 169) os artigos importados do Rio de Janeiro, São Paulo e Europa, locais “onde gosa de elevado credito”. A secção de alfaiataria localizada a rua XV de novembro, possuía em frente, na mesma rua, de nº 518, a secção de vendas por atacado. A secção de vendas a varejo, situada na Praça Sete de Julho, esquina XV de Novembro.



Figura 167 - Anúncio da Loja “Ao Índio” no Almanach de Pelotas de 1916
Figura 168 – João Fernando Barbosa, proprietário da loja “Ao Índio”



Figura 169 – Interior da “Alfaiataria ao Índio”



Figura 170 - Interior da secção de varejo da casa “Ao Indio”



Figura 171 - Anúncio da secção de vendas a varejo Ao Índio. Fonte: Almanach de pelotas 1916

A loja “Ao Indio” de F. J. Barboza se anunciava “a mais barateira loja de fazendas da cidade de Pelotas. A figura do índio (fig. 167) em estabelecimentos comerciais era utilizada por comerciantes brasileiros como insígnia nacionalista (NOVAIS; RENAUX, 1997, p. 309), já que a concorrência estrangeira no comércio local se anunciava de qualidade superior nos jornais e revistas e figurava como uma ameaça aos comerciantes.

Um anúncio da loja “Ao Indio” (fig 171) utilizou como legenda para atrair sua clientela, a modicidade de preços e como outros estabelecimentos, ressalta que não vende fiado.

Sabe-se, portanto, que essa cautela não valia para toda a clientela. Em conversas feitas no decorrer da pesquisa, muitos dos entrevistados mencionaram o acréscimo da “caderneta”, oportunizando a compra de imediato, ficando apenas apontamentos numa caderneta, dada a confiança do

comerciante no cliente, sendo que o pagamento só se efetuaria no prazo estabelecido entre ambos.

Uma nota do jornal Opinião Pública, de sábado, 04 de janeiro de 1902, página 03, tornava público a transferência da casa de camisas de Francisco Guerreiro (ver imagem 172), que também era proprietário de firma comercial que vendia tecidos por atacado e importadora:

Fabrica de camizas /Tranzacção importante /A respeitável firma Luchsinger & C. adquirio, hontem, por compra, a importante e bem montada fabrica de camizas nesta cidade, à rua Gonçalves Chaves, esquina 16 de julho, e de propriedade do Sr. Francisco de Paula Guerreiro, conceituado commerciante dessa praça. As escrituras ficaram hontem mesmo lavradas. A firma Luchsinger & C, ao que sabemos, pretende fazer funcionar em larga escala o seu actual estabelecimento fabril.

Anúncios também eram freqüentes em jornais locais. O Correio Mercantil de 13 de fevereiro de 1886 anunciou:

A nova alfaiataria de GERALDO PETRUCCI & IRMÃO á rua S. Miguel n. 195" Esta casa recentemente aberta, offerece seus serviços ao respeitavel publico, para isso tem deslumbrante sortimento de casemira e pannos ao gosto do fregues mais exigente. Dispõe de excellente thesoura, por isso póde garantir presteza e grande modicidade de preços. Acaba de receber modernissimos figurinos, propios para o proximo carnaval. Encarrega-se de qualquer encomenda para esse fim, primando pelo bem em executal-as, perfeição e barateza.



**Figura 172 - Album de Pelotas de 1922
exibe um dos estabelecimentos de
Francisco Guerreiro**

O alfaiate Silva, em entrevista em 2007, nos conta que nas primeiras décadas do século XX

O alfaiate ganhava dinheiro naquela época. Eu trabalhava dia e noite e, não pensa que alfaiataria era uma coisinha assim de quem não tem nada o que fazer, não. Eu mesmo quando comecei a trabalhar, a aprender o ofício com o Seu Otacílio Oliveira, a oficina dele tinha cinco oficiais de alfaiate e tinha os aprendizes ainda. Mas tinha serviço... Virava redondo aquilo. Mas também não havia confecção, não tinha nada pronto. As mulheres só se vestiam em costureiras. Nós tivemos costureiras famosas..."

A importância da alfaiataria na cidade de Pelotas ressaltava não apenas em anúncios de periódicos, mas também em crônicas, charges, piadas e poesias. O jornal A Ventarola, por exemplo, reproduziu em 1887, de autoria de Pafuncio Jamegão Elentherio, a "Carta de um Alfaiate á sua Namorada" que de forma inusitada reproduz materiais e técnicas empregadas por esses profissionais no período:

MINHA FAZENDA /Passei hoje o dia sem dar um ponto com saudades tuas, o coração trespassado pelas agulhas da tua indiferença, a alma cosida de amarguras, a cabeça como uma almofada de alfinetes, os pensamentos sem fio, tudo isso por motivo do pouco caso que ontem me mostraste! Casemira de minha alma, as tuas faces são macias como a seda de forro ou como o astrakan das golas que eu pesponto: teus cabellos são como novelos de retrós preto! Teus olhos reluzem como botões de ônix! Tua cinturinha não mede 25 pontos! Teus pés são como dois ferros de engommar que abraçam o meu coração! Teus dedos como canudinhos de retróz cor de rosa! Teu talhe é digo de uma casaca de panno fino, forrada de seda. Ah! minha querida Casemira, não desprezes o teu amante, não lhe córtes as esperanças que tem de que um dia serás sua! Se isso intentas, faze antes do meu coração bainha e atravessa-o com agulha da tua ingratidão. Já me sinto afogar nas mangas da tua maldade, sepultar-me nas abas da tua indiferença, o coração d'antes entumecido com os enchimentos das esperanças, faz rugas dolorosas que nem o ferro mais quente pode tirar. Volta Casemira, a olhar para mim, verás como tratarei de fazer casas em que habitaremos juntos, constantes, amantes e delirantes. Deste teu admirador que alinhavou estas ás pressas.

Também foram encontrados nos leilões anunciados em jornais, como aquele publicado no Diário de Pelotas de 1885, artigos do vestuário: linhos, colarinhos e punhos, ceroulas, camisetas, gravatas, abotoaduras, máquinas de coser.

Nas suas descrições sobre a cidade de Rio Grande, Saint-Hilaire mencionou os europeus por aqui chegados e as vantagens obtidas por negociantes da região:

Entre os homens do Rio Grande, todos negociantes, encontrei quase a mesma frieza e os modos desdenhosos dos habitantes do Rio de Janeiro. São em grande parte constituídos de europeus nascidos em uma classe inferior e que não receberam educação alguma. Começam como caixeiros de lojas e passam depois a negociar por conta própria. Como os lucros do comércio são avultados, nesse país, eles não tardam a adquirir fortuna que jamais conseguiriam em suas pátrias respectivas. (SAINT-HILAIRE, 1974)

Assim se deu com a família de Edmundo Al-Alam, nascido em 1924, que chegou do Líbano no começo do século XIX e logo em seguida já se instalava no centro urbano de Pelotas:

[...] meus pais vieram do Líbano em 1910, se estabeleceram aqui. Vieram no porão de um navio [...] aqui já tinha uns patrícios que deram dinheiro para eles, que desenvolveram e criaram 16 filhos“. Seu pai iniciou como mascate e algum tempo depois estavam com banca no Mercado Municipal. O mercado era o “shopping da época.” Mais tarde, doze anos depois, o Almanaque de Pelotas de 1922, exibiu a imagem do estabelecimento de Nazir Al-Alam, situado na rua Andrade Neves. A loja encetada por seus pais, que inicialmente vendia artigos de armarinho, roupas brancas, e outras peças de vestuário, atravessou o século XX e mostrava a fachada de “A Favorita” em pequeno estabelecimento mas que, por volta da metade do século XX se especializaria em vender tecidos sendo uma das mais importantes do ramo, na cidade de Pelotas.

Numa cidade em que o vestuário estava constantemente em evidência, a sua manutenção era cuidadosa e bem acabada, porém, árdua. Sem disposição de água encanada para todos, especialmente os que tinham baixa renda, donas-de-casa e lavadeiras, com suas trouxas apoiadas sobre a cabeça buscavam um arroio de água limpa para lavar e pastos altos para quicar.

O recolhimento de água das chuvas em barris (fig. 173) estrategicamente distribuídos era um auxílio àqueles que não possuíam água encanada em casa. Geralmente essa reserva auxiliava na lavagem de louças e banheiros e o mais comum mesmo é que a roupa fosse lavada e quarada no campo.

Havia, entretanto, aqueles que preferiam e podiam contratar para esses serviços de lavagem e engomagem, mulheres especializadas no trato de roupa. Algumas lavadeiras e engomadeiras procuravam a clientela através de anúncios em jornais. Esse foi o caso de um anúncio publicado no Diário de Pelotas de 03 julho de 1885, na página 03, cuja discreta nota oferecia serviços de lavagem e engomagem e no qual a anunciante resguarda sua identidade e endereço, sugerindo um contato através do próprio estabelecimento de editoração: “Lavar e engommar /Nesta typographia se dirá quem se encarrega de lavar e engommar roupas com toda a perfeição.”

Dentro das possibilidades para a lavagem de roupa e seu subsequente uso, anunciantes procuravam chamar a atenção das donas de casa para os produtos disponíveis na cidade. A fábrica a vapor Lang, oferecia num anúncio (fig. 174) do Almanach de Pelotas de 1914, na página 110, a figura de uma elegante senhora exibindo uma alva peça em tecido saída de um recipiente raso que possivelmente se tratava de uma espécie de bacia com alças. A imagem sugere que ali esteve imersa em sabão a roupa que em ares de contentamento a satisfeita dona-de-casa exhibe e que logo deverá mergulhar em água limpa para o enxágüe. Ao fundo observa-se uma tina com água que certamente constituirá o seguinte passo dessa tarefa. Esse anúncio nos revela, ou pelo menos chama a atenção para alguns usos num período em que a água era ofertada por aguadeiros. A oferta do anúncio incluía itens como velas e sabonetes e, é claro, sua especialidade para a limpeza de roupas: o sabão. “sabão commum, sabão perfumado em barrinhas e pós de sabão para fazer a barra.”

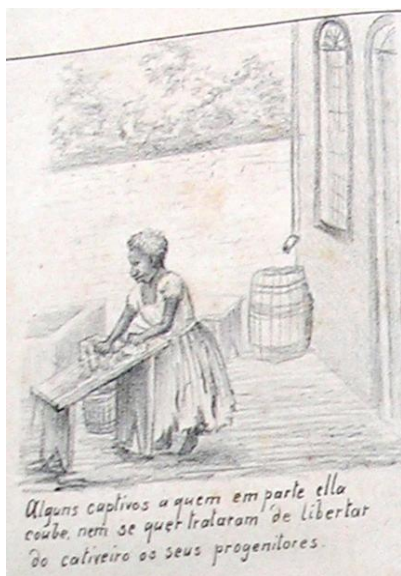


Figura 173 – Detalhe de charge do jornal A Ventarola de 1885.



Figura 174 – Anúncio do Almanach de Pelotas de 1914



Figura 175 – Anúncio da Ilustração Pelotense de 1923

Se lavava a roupa numa laje de pedra. Se molhava toda roupa, amontoava uma em cima da outra e ficava bem branquinha. [...] A pedra limpa muito a roupa, não é? Se lavava numa correnteza, no sítio onde morávamos. [...] Para quarar tinha um gramado que era uma beleza e, um aramado grande. Já saía da água e ia para o arame e já se levava tudo seco para casa. Ia de carroça com as crianças, fazia pic-nic, levava lingüiça, levava pão, leite... Se lavava uma vez por semana, juntava tudo e ia. Outras peças menores se lavava em casa. Tínhamos um barril grande e se enchia o barril com a água de um rio que passava no fundo da casa, mas sem pedra. Só água... Era uma água bem limpa e então, se pegava água e enchia um barril grande, duas, três vezes ao dia, conforme a necessidade. Tínhamos sete crianças...

Mesmo com o oferecimento de ferros elétricos em anúncios tentadores (fig. 175), esse luxo estava reservado apenas para alguns poucos privilegiados. Apesar da cidade de Pelotas contar com serviço de eletricidade desde o final do século XIX, apenas a parcela mais rica era beneficiada com as facilidades advindas dos serviços oferecidos.

Além do mais, o oficial de alfaiate da alfaiataria Silva, relatou, em entrevista que, ainda na década de 1940 era comum encontrar lavadeiras à beira de arroios, quarando roupas em pasto alto e esfregando tecidos

ensaboados em pedras enquanto sua prole corria nos arredores ou nadava nas mesmas águas em que as roupas eram lavadas.

Darci Trilho Otero, entrevistado em 2008 mencionou que a roupa quando

Se lavava em casa, se utilizava o anil para deixá-la branca e depois ser engomada. Era uma trabalhadeira danada aquilo, porque as camisas eram engomadas e eu me lembro que, quando no verão a gente usava uma roupa leve, de linho, algo assim, dava uma trabalhadeira para engomar, não sei como era possível aquilo. Na época a gente usava o terno completo, gravata [...] Polainas também; Muitas pessoas usavam polainas. Era uma cobertura que ia em cima dos sapatos, abotoada. Tinha cores diversas: branca, preta, enfim, de acordo com a roupa ou sapato... se botava para aquecer.

A engomagem é o revestimento dos fios com uma substância que “cola” as fibras dos filamentos. Na revista Ilustração Pelotense de 1916 uma receita caseira ensinava a recuperar o brilho inicial dos tecidos, dissolvendo alguns materiais em água fervente, formando uma goma a ser utilizada na engomagem:

DICA – Brilho engommado – 600 gramas de gomme arábica, bem clara e limpa, com um litro de água, a ferver e deixa-se repousar por 24 horas. Depois coar numa cambraia e guardar bem tapado, num vidro. Para dissolver uma colher sopa da gomme feita em um litro de água. O efeito será esplendido, tanto no linho como no algodão, que recuperarão o brilho primitivo.

A engomagem era executada por lavadeiras ou engomadeiras especializadas, mas estas e suas famílias não se utilizavam deste esmero em suas roupas, devido ao número elevado de horas, a exaustão resultante do tempo prolongado dedicado à atividade e à simplicidade de suas vestes, normalmente feitas de tecidos inferiores. As imagens 176 e 177 de 1922 mostram lavadeiras e engomadeiras de duas instituições pelotenses e fazem notar como as classes menos favorecidas trajavam com um significativo atraso em relação à moda vigente no período.



Figura 176 – Imagem do Album de Pelotas mostra mulheres encarregadas da manutenção da rouparia do Asylo de Mendigos em Pelotas

Figura 177 – Lavanderia da Santa Casa de Pelotas e funcionários responsáveis pela lavagem, engomagem e alisamento a ferro.

Véra Stedile Zattera(1995, p. 153) mencionou a vasta variedade de produtos que compreendem “trançados, tramados, bordados, rendas e, até o aproveitamento de retalhos” já mencionados neste capítulo e decorrentes da mescla de diferentes culturas que compreendem o povo rio-grandense, dos quais os elementos “executados com fibras que deram margem ao aparecimento de uma nova cultura têxtil: a gaúcha.” Na época em que se fundava a Colônia de São Leopoldo, por imigrantes alemães, por exemplo, o ofício de tecer e fiar se instaurava nessas famílias. Enquanto os Campos de Cima da Serra foram “ocupados pelos portugueses, o Vale do Jacuí e o Vale do Rio dos Sinos pelos alemães, os italianos foram destinados a colonizar as matas situadas na Encosta Superior do Planalto, no fim do século XIX. Entre eles também se cultivou o tecer e o linho.”

A indústria têxtil que se desenvolveu a partir de 1874 e se instalou em Rio Grande (tecidos, lã, algodão e aniagem), Pelotas (chapéus), e, depois, em Porto Alegre (confeções) foi consequência da utilização da mão-de-obra de colonizadores alemães dedicados à arte têxtil caseira e, naturalmente, da crescente demanda interna.” Os italianos voltados ao cultivo da uva e sua indústria vinícola, se dedicaram ao trabalho de cestaria, que lhes auxiliava nas colheitas. (ZATTERA, 1995, p. 154)

Após a menção de alguns estabelecimentos dedicados ao vestuário com base em dados coletados e na bibliografia selecionada, este capítulo é finalizado com um minucioso registro do funcionamento da fábrica “Fiação e Tecidos Pelotense”, registrado em um artigo do Almanach de Pelotas 1913.

Algumas das imagens aqui apresentadas mostram pessoas que participavam da produção de tecidos e que de outra forma não estariam estampadas em revistas. A imagem (178) de jovens operárias da Fiação e Tecidos Pelotense – publicada no Almanach de Pelotas de 1913 – mostra mulheres trajando longos vestidos com armação que lembram os finais do século XIX. Do mesmo período, a imagem 179 exhibe vitrine do MMPB com vestidos utilizados por mulheres da elite pelotense.



Figura 178 - Operárias da fábrica “Fiação e Tecidos Pelotense” (Detalhe de imagem do Almanach de Pelotas de 1913, p. 88) Figura 179 – Vestidos da década de 10 do século XX (Foto da autora)

Mulheres constituíam uma mão-de-obra de baixo custo e longe de posições de destaque dentro da fábrica:

O lugar do feminino se encontrava, portanto, fora dos postos de comando, fora do centro onde eram tomadas as decisões importantes para a empresa. Esse lugar está na verdade imiscuído em tantos lugares, nos pavilhões, movimentando máquinas, preenchendo as teias que reverteriam nos tapetes, nas atitudes de resistência silenciosa ao despotismo dos mestres. No presente, essas mulheres ainda ocupam um espaço dentro do esqueleto que restou [...] (FERREIRA, 2002, p. 164)

No Rio Grande do Sul, no governo Campos Sales, “situações determinadas pelo encilhamento e, posteriormente, pela reforma aduaneira [...] contribuíram para o surgimento de indústrias e, em especial, para a expansão

do setor têxtil. E, a capital do estado passou “a concorrer com Rio Grande e Pelotas, pela primeira posição entre as cidades industriais gaúchas”. (REICHEL, 1978, p.25)

Das indústrias fundadas na capital e zona colonial, a FIATECI tão somente possuía valores similares aos das cidades de Rio Grande e Pelotas. Sobre a fábrica “Fiação e Tecidos Pelotense”, Reichel destacou sua importância no ramo têxtil e fala de sua inauguração.

Três momentos são de relevância, conforme apontaram Josuan Conceição e Paulo Roberto Rodrigues (2007), para o surgimento da fábrica Fiação e Tecidos Pelotense: a Abolição da Escravatura em 1888; a Proclamação da República no ano de 1889; o princípio do declínio da indústria saladeiril e a crise pecuária no Rio Grande do Sul. Novas formas de capitalismo são delineadas em âmbito nacional e em Pelotas não teria sido diferente.

O Almanach de Pelotas de 1916 aponta como um dos mais importantes e modernos estabelecimentos industriais de Pelotas a fábrica Fiação e Tecidos Pelotense (ver figura 180), que a partir de uma iniciativa do cel. Alberto Rosa , foi inaugurada em 1908 pelo abastado capitalista, com o capital de 1.000 contos.

A construção da fabrica foi encetada em julho de 1908, dirigindo os trabalhos o engenheiro sr. Dr. Benjamin Gastal. Pela mesma causa que impoz o augmento do capital, foi, mais tarde, augmentada a fabrica, ficando ella apta a produzir o dobro do que até então produzia. O edificio da fabrica, de construção solida e severa, é constituido de diversos pavilhões de alvenaria, com cobertura de ferro e vidro. A fabrica occupa avultado pessoal operario e, independente da crise que se atravessa e reflecte-se em todas as industrias, a sua produção é elevada. Seus productos estimados têm larga procura. Concorrendo os mesmos a uma exposição da “Sociedade Agricola”, foi-lhes conferido o 1º premio, medalha de ouro, e lhe outorgariam o Grande Premio, se esse houvesse sido creado. (ALMANACH DE PELOTAS, 1916, p.20)

A fábrica empregava em grande número crianças e mulheres (ver figura 03) e produzia morins, tecidos em algodão, cretones, mesclas, riscados, brim, zefires, troés, entre outros.

Maria Letícia Ferreira (2002, p. 131) em sua tese de doutorado sobre a Fábrica Rheingantz (Rio Grande/RS) afirma que o número de mulheres nas

indústrias têxteis sempre foi superior ao masculino. “Embora o gerenciamento das atividades estivesse inicialmente restrito aos homens, seções como tecelagem, fiação e tapetes eram essencialmente femininas.”



Figura 180 - Chaminé da fábrica Fiação e Tecidos Pelotense situada junto à casa das máquinas possui 36 e $\frac{1}{2}$ metros ou 120 pés de altura, dotada interna e externamente de escadas que facilitavam a limpeza. Próximo à fábrica localizava-se a oficina de reparação, que destacava-se pelo maior e mais completo arsenal de ferragens de Pelotas. (Almanach de Pelotas. 1916, p.252)

A respeito do trabalho infantil, a abertura do universo de trabalho aludia à passagem para um “status de moça”.

As referências à infância perdida, quando aparecem, não estão como lamento, mas como condição de sobrevivência num contexto familiar que obrigava o ingresso no trabalho. Em virtude da proibição de contratação de menores abaixo de quatorze anos, algumas estratégias para burlar a lei foram postas em ação, como registros de certidões falsas, [...] Apesar do limite de idade para ingresso, a infância se mantém como um comportamento residual, manifesto em atitudes que refletem essa permanência e, ao mesmo tempo, a necessidade de reprimi-la. (FERREIRA, 2002, 133)

O anúncio da fábrica publicado no Almanach de Pelotas de 1913 destaca o capital empregado e que possibilitou o aumento da mesma, bem como de sua produção. A imagem que retrata a seção de fiação revela o número superior de crianças e mulheres, comparado ao de homens. Com relação ao trabalho que exigia maior esforço físico, embora estivessem em número

superior aos homens, as regras eram as mesmas para ambos os sexos. (FERREIRA, 2002).

Nesse cotidiano do trabalho, as fragilidades do corpo ficavam ressaltadas, principalmente nos casos em que nele se manifestavam as somatizações, reações desenvolvidas aos tensionamentos provocados por tarefas exigentes, com alto grau de periculosidade, e acompanhadas por mestres impertinentes. (FERREIRA, 2002)

De acordo com dados contidos no Almanach de 1916, do tipo Lancashire, duas grandes caldeiras geravam o vapor, cada uma na potência de 250 cavalos de força. Há destaque para um econômico aparelho que aproveitava o calor perdido,

elevando a água que comporta dentro de si a 120 graus, água que torna às caldeiras. Encontra-se ainda nessa dependencia uma poderosa bomba suplementar, para alimentação das caldeiras, quando o motor incidentemente não funciona, ou por ocasião de limpeza.[...] No espaçoso pateo, cortado por uma porção de trilhos, que do interior vae até o caés, e serve para o transporte do algodão em bruto e carvão, ha um poço de 3 ½ metros de diametro de profundidade. Esse poço recebe água do S. Gonçalo, por um tubo de syphon de 12 pollegadas e munido de um ejector. Um outro tubo leva a água ao condensador, que passa então para a secção de bombas no interior. Pode ainda esse açude receber água directamente d'um açude ao fundo do edificio, o qual tem a capacidade de 2.500 metros cubicos. O tubo que conduz a água á secção de bombas, transporta-a a um arejador fóra, donde é ella forçada por uma bomba ao filtro de pressão. Finalmente desse filtro a água vae ter a um deposito de 40 mil litros. (idem, p.252)

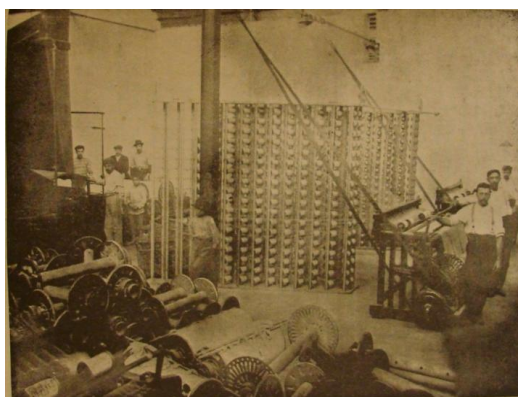


Figura 181 - Aspecto da secção de fiação da Fábrica “Fiação e Tecidos Pelotense” e grupo de funcionários que incluem homens e em maior número, crianças e mulheres. Fonte: Almanach de Pelotas 1916.

Figura 182 - Secção de urdiduras Fonte: Almanach de Pelotas 1916

Consta no mesmo Almanach que no pátio havia mais um poço, onde a água do açude era utilizada em épocas em que as águas do S. Gonçalo se encontravam salgadas.

Quanto às transformações pela qual passa o algodão, estas estão descritas a partir do momento em que este “é desenfardado, até o alvíssimo morim, marcado com sua garrida etiqueta.”

A primeira fase corresponde à limpeza, executada na sala de ventilação. Uma vez na batedora (conhecida pelos operários como a “machina do diabo”), o algodão era batido, ventilado a fim de livrá-lo da maior parte das impurezas.

Após esse processo era levado a outras duas machinas, que preparavam a pasta, sendo em seguida transportado às cardadoras. As cardadoras – após complementarem a limpeza do algodão – dão início ao fabrico do fio, que logo é levado a outras duas máquinas onde receberá a primeira torção e depois levado à outras quatro, denominadas intermediárias.

Succedem-se outras machinas e com ellas a evolução maravilhosa do algodão, pouco antes em estado bruto. São 15 para fio fino, 3 para carreteis de fio branco e de côr, que rodam vertiginosamente aos olhos attentos dos operários. São mais duas maçarocas de fios de côr, 4 para meadas, 1 para fio torcido, machinas por toda a parte, que as polias accionam, que obedecem, doceis, nas engrenagens lubrificadas, ao impulso creador da força inconsciente, e vão, pacientes e engenhosas, manufacturando os tecidos, sob a inspecção dos artifices. (Almanach de Pelotas, 1916, p. 105)

A secção de fiação já apresentada na figura anterior (figura 182), também foi descrita no referido Almanach, no qual, outra imagem do local ((figura 181) atesta que a fábrica contava com um número expressivo de operários..

Na vasta sala de fiação ha uma pequena dependencia para reparo dos rolos das machinas de fio fino e um deposito de sobressalentes e miudezas. Ahi também está, alto, descortinando toda a sala, o laboratorio do mestre, onde se encontram curiosos aparelhos, com o auxilio dos quaes, e com exactidão rigorosa, se determina a resistencia e peso, de accordo com numero dos fios.



Figura 183 - Secção de Tecelagem

O atelier de tecelagem (figura 183), no interior da seção de urdidura, possuía quatro máquinas que urdiam e engomavam o fio que seria manualmente enfiado.

Curiosa a impressão a respeito do salão de tecelagem, que o Almanach exibía, justamente no período em que se dava a Primeira Guerra Mundial: “Como pelotões de disciplinados soldados germanicos, estão ali 200 teares. Um instante paramos para observar e, recém iniciados, admiramos o engenho inventivo do homem, que ao ferro bruto deu formas e pode realizar o que vimos.”

Sobre as máquinas empregadas para dobrar e medir os tecidos, a marcar e enfardar, o texto revela

Na secção de preparo do morim há uma batedora e outras machinas para humedecer, alvejar engommar e secar o panno. Immediatamente estão os tanques para o branqueamento, com capacidade para uma tonelada de fazenda, 3 machinas para lavar, 1 caldeira para ferver e tirar gordura do algodão e um tanque em que este fica de molho durante 15 horas. (Almanach de Pelotas 1916)

Na seqüência, o tanque do cloro clareava o algodão enquanto máquinas retiravam as felpas dos tecidos através de chapa de cobre aquecida. A tinturaria possuía três máquinas que lavavam as meadas, oito tanques com tintas, outro para clareamento e por fim um para lavagem das mesmas. A secagem dos tecidos se efetuava através de uma máquina centrífuga e posteriormente passariam por um aparelho lixiviador. Não muito distante, se encontravam duas estufas que tratariam da secagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre os artefatos em tecido do Museu da Baronesa teve início em 2006, no curso de especialização em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos IAD/UFPEL e teve continuidade no Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (ICH/UFPEL). Resultou deste trabalho, dentre outras constatações, a importância atribuída ao vestuário pela sociedade local, que se utilizava deste para confirmar sua condição de sociedade opulenta e moderna. Os dados apurados serão incorporados às fichas catalográficas, com o fim de elucidar dados sobre os objetos.

Com sua gênese urbana formada a partir do começo do século XIX, a cidade de Pelotas teve um crescimento acelerado no período e constituiu um pólo de exportação de charque de grande relevância para a economia gaúcha. Em decorrência da riqueza oriunda da produção do charque, o acesso às inovações européias – desde o século XIX até princípios do século XX, quando a implantação de frigoríficos já abalava a economia local – se dava como parte do contexto dessa sociedade de costumes arraigados.

Dos grupos díspares, formadores dessa sociedade, havia uma categoria economicamente favorecida, da qual procedem as peças que compõem atualmente as coleções têxteis do Museu da Baronesa, instituição de tipologia histórica e detentora de um importante acervo têxtil, que foi o ponto de partida para o desenvolvimento do estudo aqui apresentado.

Nota-se, nesta cidade denominada Princesa do Sul que, os modos, a arquitetura, o mobiliário, assim como o vestuário, eram importados do continente europeu e ainda que fábricas locais também produzissem artigos, estes eram inspirados no que estava em voga na Europa.

Esses fatos, evidenciados pelos jornais e revistas do período compreendido entre finais do século dezenove e os primeiros decênios do século XX, apontaram para uma sociedade que procurava mostrar-se moderna, porquanto, atrelada às suas raízes conservadoras, combatia os modismos que afrontavam seus estatutos, sobretudo no que referia à mulher. Daí a adaptação dos modelos importados, como consequência de ferrenhas críticas sobre as mudanças do trajar feminino que circulavam não apenas no espaço privado mas também no púlpito das igrejas e nos periódicos locais.

Dos estabelecimentos que comercializavam e produziam roupas, observou-se que as lojas e alfaiatarias gozavam de maior prestígio. Também foi possível verificar que, enquanto costureiras e bordadeiras, anônimas, trabalhavam a domicílio reparando ou efetuando novas peças, os alfaiates cediam seus nomes aos seus estabelecimentos que eram anunciados, em evidência, nos jornais e revistas de prestígio. Receberam, estes, o reconhecimento da clientela e da sociedade local. Costureiras, ao contrário, circulavam por residências, consertando, adaptando, reformando, cortando e copiando modelos de figurinos – com exceção de alguns anúncios em classificados, que ofereciam serviços de costura e algumas crônicas de modas que fazem referências, genericamente – nenhum destaque foi-lhes conferido.

Nas escolas, aula de bordados corte e costuras integravam o currículo escolar de educandários públicos e privados, tendo assim permanecido até a segunda metade do século XX.

Moças de extratos elevados também se dedicavam aos trabalhos de agulha. Porém, diferentemente daquelas que por uma questão fundamental, decorrente de limitações financeiras, necessitavam, obrigatoriamente, saber costurar não apenas para si, mas para toda a família, as jovens ricas o faziam por gosto ou porque os trabalhos de agulha constituíam parte da formação feminina, assim como o canto e a leitura.

Havia, também, um comércio informal de moda, no qual se incluem os mascates que circulavam pelo interior da campanha e as senhoras que se instalavam em torno da Praça da República, a fim de vender os últimos lançamentos chegados de Paris. Estas senhoras que se apresentavam como “Madames”, também se mostravam em anúncios dirigidos a uma seleta clientela. Nos quartos dos hotéis em torno da Praça da república, atualmente

Praça Coronel Pedro Osório, por vezes, expunham, em salões, suas mercadorias.

Quanto ao vestuário masculino, as críticas avultaram nos Anos Loucos, período em que jovens almofadinhas em parceria com as afetadas melindrosas primavam pelo bem vestir, inspirados nas imagens exibidas por cinematógrafos nas telas dos cinemas locais. Conclui-se que, o vestuário masculino no período estudado, sugere ter se conformado e em conseqüência, manteve sua forma, apresentando discretas variações nas cores e padrões e, talvez, em maior medida, nos acessórios.

Dos periódicos locais, foram apresentadas imagens, textos e anúncios que delineavam a forma com a qual as novidades atinentes ao trajar se configuravam aos olhos desta sociedade que, numa visão mais geral, permanecia conexas pela roupa.

Avançando um pouco mais nas constatações, pode-se afirmar que, pelo trajar embandeirado surgiu a feição de sociedade aristocrática à semelhança de longínquos modelos de que sua camada mais favorecida se utilizava para alcançar a imagem ambicionada.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Alice. **O Averso da moda: trabalho a domicílio na indústria de confecção**. São Paulo: Editora Hucitec. 1986.

ALENCAR, José de. **O Gaúcho**. São Paulo: Ática, 1978.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. (Org) **“Vida privada e ordem privada no Império”**. In: História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

ALENCASTRO, RENAUX; Luiz Felipe, Maria Luiza. **“Caras e modos dos migrantes e imigrantes”**. In: História da Vida Privada no Brasil – vol. 2. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

ALMEIDA, Adílson José. **Uniformes da Guarda nacional (1831-1852) A indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada**. Dissertação de Mestrado do Departamento de História/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. 1999.

ALMEIDA, Cícero; **Museologias possíveis: “A novidade do Brasil não é só litoral.”** Revista Musas, vol .02, DEMU/IPHAN, 2006.

ARRIADA, Eduardo . **Pelotas: Gênese e Desenvolvimento Urbano (1780-1835). Pelotas**: Armazem Literário, 1994.

ARP, Edgard; **“A produção da malha através dos tempos”** In: História da Camiseta (Contribuição Cultural Cia. Hering).s/d.

BALDINI, Massimo. **A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BALZAC, Honoré de. **Tratado dos excitantes modernos: seguido por Fisiologia do vestir e Fisiologia gastronômica**. São Paulo: Landy Editora, 2004.

BARROSO, Gustavo (Org.) **Uniformes do Exército Brasileiro (1730 – 1922)**. Aquarellas e documentação de J. Wasth Rodrigues. Publicação Oficial do Ministerio da Guerra commemorativa do Centenário da Independencia do Brasil. Paris: A. Ferroud, Succ. 1922.

BARROSO, Gustavo. **A guerra do Rosas: Contos e episódios relativos á campanha do Uruguai e da Argentina – 1851 – 1852** . Editora Getulio M. Costa:Rio de Janeiro. s/d.

BARTHES, ROLAND. **Sistema da Moda**. São Paulo: Nacional, 1979.

BATALHA, Mário Otávio; BIAINAIN, Antônio Márcio. (coordenadores). **Cadeia produtiva do algodão**. Brasil. Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento./ Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, Secretaria de Política Agrícola, Instituto Interamericano de Cooperação para a Agricultura,; Pedro Vieira Junior, Sheila Ferreira Leite. – Brasília : IICA : MAPA/SPA, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos** - São Paulo:Perspectiva, 2006.

BOHEN, Max von. **La moda: Historia del traje en Europa**. Vol 5, Barcelona: Salvat Editores, S.A.1951.

BRAGA, João. **Reflexões sobre moda, volume III**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi. 2006.

CARNICELLI JR. **Methodo de Corte Completo Carnicelli Jr**. Cia Brasil Editora Rio. 1937.

CERQUEIRA, Fábio V.; SANTOS, Denise O. M. **A camisola do Dia: Memórias da Noite de Núpcias**. Pelotas: Instituto de Memória e Patrimônio e Mestrado em memória Social e Patrimônio Cultural, 2008.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. **“Proteção Legal do Patrimônio Cultural e Arqueológico: avanços e dificuldades no Brasil Contemporâneo** In: Schüler, Fernando e Axt, Gunter (orgs.). Brasil Contemporâneo. Crônicas de um país incógnito. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2006.”

CHANTAGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras Editora. 2003.

CONCEIÇÃO, Josuan. RODRIGUES, Paulo. **A atividade da Fiação e Tecidos Pelotense no contexto da função econômica da “Zona do Porto” de Pelotas no século XX**Iniciação Científica. (Enpós- Universidade Federal de Pelotas. 2007.

CRANE, Diane. **A moda e o seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

DEBRET. Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** - volume I. São Paulo: Editora Martins, 1940.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Indumentária Gaúcha**, Martins Livreiro Editor: Porto Alegre, 1985.

FLUGEL. J.C. **A psicologia das roupas**. Editora Mestre Jou, São Paulo, 1966.

Ferreira, Maria L. M. **Quando o apito da fábrica de tecidos: memória pública e memória coletiva, Fábrica Rheingantz, Rio Grande, 1950-70**, Doutorado em História , PUCRS, Porto Alegre. 2002.

GARCIA, Carol. **“Chita, chitinha, chitão: iconografia no design têxtil brasileiro”** In: CASTILHO, Kathia; OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

HARGREAVES, Lourdes. KURY, Lorelai. VALENÇA, Máslova. **Ritos do Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2000.

HOBBSAWN, Eric J. **A era das revoluções (1789-1848)**. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

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

JULIÃO, Letícia. **“Pesquisa Histórica no museu”**. In: Caderno de Diretrizes Museológicas. Secretaria do Estado da Cultura / Superintendência de Museus, Belo Horizonte: 2002.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAVER , James. **A roupa e a moda: uma história concisa** - São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**.Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

LEAL, Nóris. **Museu da Baronesa: Acordos e Conflitos na Construção da Narrativa de um Museu Municipal – 1982 a 2004** - PPG História – UFRGS. 2007.

LEHNERT, Gertrud. **História da moda do século XX**. Colônia: Könemann. 2001

LIPOVETSKY, Gilles. **Império do Efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LIMA, Vera. **“Leques”**. In: Ventura. Rio de Janeiro: Ventura Cultural Ltda. 2003.

LOPES, Aristeu. **Traços da política: representações da escravidão e da abolição nas caricaturas da imprensa ilustrada e humorística pelotense do século XIX.** Dissertação de Mestrado / PPG em História / Porto Alegre: UFRGS, 2006.

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

MACIEL, Maria Eunice S. **“Memória, Tradição e Tradicionalismo no Rio Grande do Sul.”** In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. (Org.). **Memória e (re)sentimento.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

MAGALHÃES, Mário Osorio. **História do Rio Grande do Sul (1626-1930)** Pelotas: Editora Armazém Literário, 2002.

MAGALHÃES, Mário Osorio. **História e tradições da cidade de Pelotas.** Pelotas: Editora Armazém Literário, 2005.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890).** Pelotas: EdUFPel: co-edição Livraria Mundial, 1993.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Os Passeios da Cidade Antiga.** Pelotas: Armazém Literário. Edição Comemorativa dos 75 anos da CTMR. 1994

MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE. 1972.

MICHELON, SANTOS; Francisca F., Denise O. M. **“A roupa do moderno: representações da moda na década de 1920.”** In: **Conexão- Comunicação e Cultura.** 124-141 Caxias do Sul: Educus, 2006.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80.** São Paulo; Companhia das Letras, 1992.

PAULA, Débora Clasen de. **Da mãe e amiga Amélia: Cartas de uma baronesa à sua filha (Rio de Janeiro – Pelotas, na virada do século XX).** Dissertação (Mestrado). São Leopoldo: Universidade Vale do Rio dos Sinos. 2008.

PAULA, Teresa C. T. **Inventando moda e costurando história: pensando a conservação dos têxteis do Museu Paulista –** Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.1998.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **“O tecido como assunto: os têxteis e a conservação nas revistas e catálogos dos Museus da USP (1895-2000).”** In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material.** vol.13; número 1. Universidade de São Paulo : São Paulo. 2006. p.315-371.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos no museu: Argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil.** In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Vol.14; número 0002. Universidade de São Paulo : São Paulo. p. 253-298. 2006.

PEZAT, Paulo R. **Carlos Torres Gonçalves, a família, a pátria e a humanidade: a recepção do positivismo por um filho espiritual de Auguste Comte e de Clotilde de Vaux no Brasil (1875-1974),** Tese de Doutorado em História. UFRGS: 2002.

PICOLI, Ivo A. C. **Dicionário Têxtil - Glossário.** Rio de Janeiro 1948.

PINHEIRO, Thomaz Bordallo. **Manual do Fabricante de tecidos.** Bertrand, Lisboa. s/d.

REICHEL, Heloisa Jochims. **A indústria têxtil do Rio Grande do Sul; 1910/1930.** Porto Alegre, IEL/Mercado Aberto, 1978.

ROETZEL, Bernhardt. **O Gentleman: O livro do homem elegante.** Colônia: Könnemann Verlagsgesellschaft, 2000.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória.** Apresentação, tradução e comentários por Odete Dourado. UFBA - Salvador. Pretextos, 1996

TAMBARA, Elomar. **Introdução à história da educação no Rio Grande do Sul.** Pelotas: Ed. Universitária;Seiva, 2000.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821).**São Paulo: Itatiaia.1974.

SABALLA, Viviane. **Parecer para Ser: a função social da indumentária em Pelotas (1890-1914).** (Dissertação do Mestrado em História) UFRGS. 2001.

SANTOS, Denise O. M. **Considerações sobre a sistematização e conservação do acervo têxtil do Museu da Baronesa (Pelotas/RS).** Monografia do curso de Especialização em Patrimônio Cultural- Conservação de Artefatos. Universidade Federal de Pelotas, UFPEL. 2008.

SANTOS, Denise O. M. **“No Fio da Meada: a moda e a coleção têxtil do Museu da Baronesa: Pelotas / RS”.** In: CERQUEIRA, Fábio V.; GUTIERREZ, Ester J. B.; MELLO, Alan D.; SANTOS, Denise O. M. (org.) Educação Patrimonial: Perpectivas Multidisciplinares. Pelotas, RS: Instituto de Memória e Patrimônio e Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. 2008.

SANTOS, Denise O. M. **“Pontos e Tecidos: Materiais e Técnicas de Produção das Camisolas do Dia.”** In: CERQUEIRA, Fábio; SANTOS, Denise O. M.. (Org.). A CAMISOLA DO DIA: MEMÓRIAS DA NOITE DE NÚPCIAS. 1

ed. Pelotas: Instituto de Memória e Patrimônio e Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. 2009, v. 1, p. 33-36. 2008.

SCHINDLER, H.: **“Plumas como enfeites de moda.”** *In*: História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. VIII (suplemento), 1089-108. 2001.

SHAKEASPERE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

SLENES, Robert W. **“Senhores e subalternos no Oeste paulista”.** *In*: História da vida privada no Brasil: Império. (coordenador geral da coleção: Fernando A. Novais; organizador do volume Luiz Felipe de Alencastro) São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. **A idéia e o figurado.** São Paulo: Duas Cidades, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas; A moda no século dezenove.** São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TABORDA, Taiane Mendes. **A moda sem freios: o estudo dos signos de libertação da mulher pelotense no início da década de 1920.** Trabalho de Conclusão de Curso. 2006. (Graduação em História) - Universidade Federal de Pelotas.

TEIXEIRA, Sérgio A. **“A camisola do dia e seu divino conteúdo”.** *In*: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 285-328, jul./dez. 2004.

VERÍSSIMO, Érico. **Caminhos Cruzados.** Editora do Globo: Porto Alegre, 1935.

VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento: O Retrato.** Cia. das Letras. Editora do Globo: Porto Alegre, 1985.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições.** São Paulo: Abril Cultural, 1987.

ZATTERA, Véra B. S. **Trajes do imigrante italiano no Rio Grande do Sul: Itália-Brasil. 1850-1995.** Porto Alegre: Palotti, 1995.

FONTES

Almanach de Pelotas 1913.

Almanach de Pelotas 1914.

Almanach de Pelotas 1915.

Almanach de Pelotas 1916.

Album de Pelotas de 07 de setembro de 1922.

A Opinião Pública 03 de janeiro de 1902.

A Opinião Pública- 15 de janeiro de 1919.

A Opinião Pública de 26 de março de 1902.

Diário de Pelotas de 1885.

Diário Popular de 27 de agosto de 1921.

Diário Popular, 31 de dezembro de 1922.

Defesa de Pelotas 1930.

Ilustração Pelotense 1924.

Acervo Fotográfico do Museu da Baronesa.

Acervo Fotográfico da Família Rheingantz.

CONSULTAS ON-LINE

< <http://paleoliticonoticioso.blogspot.com/2009/06/el-arte-mobiliar-del-paleolitico-la.html> >
(acessado em 28 de janeiro de 2010).

<<http://www.pedrodetoledo.sp.gov.br/>> (acessado em 29 de maio de 2009)

< <http://www.logoi.com/pastimages/venus.html> >
(acessado em 15 de abril de 2009).

<http://pelotas-memoria.ucpel.tche.br/galeria_interna.php?midia=285&galeria=galeria>
(acessado em 15 outubro de 2009).

<http://pelotas-memoria.ucpel.tche.br/galeria_interna.php?midia=236&galeria=galeria>
(acessado em 15 outubro de 2009).

ENTREVISTAS:

Alfaiate Silva	15 de junho de 2007
Anabella	19 de maio de 2009
Anita	18 de março de 2009
Ceci Ryff	20 de dezembro de 2006
Darci Trilho Otero	04 de setembro de 2007
Iolanda Tereza	22 de junho de 2009
Jovina Maria	22 de junho de 2009
Maria Thereza	22 de junho de 2009
Neuza	22 de junho de 2009

GLOSSÁRIO

A

Algodão

O algodoeiro produz um fruto, cuja massa possui a seguinte composição: 52% sementes; 40% fibras; 8% demais estruturas botânicas. As fibras, “estruturas compostas por camadas de celulose” constituem seu principal produto econômico (BELTRÃO, 1999; GARCIA-LORCA e CARNERO, 1991 *apud* Batalha; Biainaim), sendo 60% resultante da produção mundial destinada ao setor têxtil (UNCTAD, 2005 *apud* Batalha; Biainaim p.15). Originário da Ásia e da América, o algodão (*Gossypium* sp) selvagem, pode ser encontrado na Austrália, África, América Central, Brasil, México e região sul dos Estados Unidos. Das 39 espécies de algodão registradas, atualmente somente cinco espécies são utilizadas de forma expressiva: Egípcio, *Sea Island*, Asiático, *Pima Americano* e *American Upland*. Dessas, duas merecem destaque quanto a sua utilização: o *American Upland* (*Gossypium hirsutum*) possui fibras cujo comprimento alcança de 2,22 a 3,33 centímetros e tem sido bastante empregado no setor têxtil (95% por cento da produção mundial). O *Pima Americano* (*Gossypium barbadense*), originário do Peru, é constituído de fibras longas cujo comprimento gira em torno de 3,17 a 3,96 centímetros,. (BATALHA; BAIANIM. p. 15-19)

Aigrette

Penas da águia-pescadora ou da garça-real que adornavam o chinó ou *chignon*, (penteado aparentemente frouxo preso à nuca), usado do século XIX até a década de 1920. (O'HARA, 1992, p.15)

Alta Costura

Setor da indústria têxtil, envolvendo os tecidos, as fábricas e especialmente os costureiros, produzindo vestidos de alto luxo, feitos a mão e com exclusividade. Os tecidos e os vestidos são sempre realizados por especialistas e artistas de muito bom gosto, ditando a moda para o mundo inteiro. Alguns dos principais costureiros franceses: Christian Dior, Balmain, Givenchy, Chanel, L. Ferraud, Grès, Balenciaga, J. Fath, Jean Patou, Pierre Cardin, Y. Saint Laurent, Courrèges, Ungaro, etc. Haute Couture em francês. Foi denominada por Gilles Lipovetsky o “laboratório incontestado das novidades”, assinalando fundamentalmente a moda feminina. Graças ao prestígio dos costureiros franceses a Alta Costura teve uma importância capital na economia da França, destacando-se no comércio de exportação, totalizando 15% do total das exportações daquele país. (LIPOVETSKI, 1989, p.70-72)

Alfaiate

Profissional da costura, dedicado à confecção de peças do vestuário masculino: casacos, coletes, camisas, calças, smoking, fraque, blazer e ternos.

Anágua

Saia utilizada entre o corpo e o vestido ou a saia externa. Anáguas também foram utilizadas sobre crinolinas e anquinhãs e eram sobrepostas por saias ou o vestido.

Anilina

Tintura produzida do índigo por sir William Perkin em 1856, na Inglaterra. (O'HARA, 1992, p. 20)

Anquinha

Armação criada para dar volume às saias no século XIX.

B

Babado

Tira de tecido franzido, aplicado sobre tecidos, conferindo volume e movimento.

Barbatanas de baleia

“Substância calosa do maxilar superior da baleia” usada para confecção de espartilhos e suportes. Tal qual uma longa espátula, com sua parte superior mais grossa e densa, a barbatana era presa em peças íntimas a fim de conferir a silhueta em S tão almejada no século XIX. Iniciando no busto, podia alcançar a cintura ou os quadris. Foi na baía de Biscaia, no século XII, que se deu o início à pesca da baleia e no século XVII, a exploração foi deslocada para a Groenlândia. No século XIX, no auge da voga das crinolinas, a busca por barbatanas de baleia foi tão intensa que, resultou em ameaça de extinção dessa espécie. (O’HARA, 1992, p. 35)

Batista

Cambráia.

Bordado

Lavor ornamental executado a mão ou a máquina com agulha e linha sobre tecido.

Bombacha

Denominação empregada para as calças largas, presas no tornozelo, utilizadas por vaqueiros sul-americanos e que constitui a indumentária do gaúcho do Rio Grande do Sul.

Bragas

Calções justos nas coxas e de comprimento que ultrapassa os joelhos. (FAGUNDES, 1985, p. 06)

Brim

“Tecido grosso de certo brilho, em algodão ou linho.” (PICCOLI, 1948, p. 56)

Brocado

“Armadura de lavrado para tapeçaria, na formação da qual intervém dois urdimentos e duas tramas. Caracterizam-se pelo desenho em relevo com efeito de cetim e um fundo constituído por trama lance. Tecido de seda adamascado.” (PICCOLI, 1948, p.57)

Broderi

“Armadura de lavrado composta de uma só trama e dois urdimentos: um de efeito que forma o fundo e o desenho e o outro do ligamento em tafetá. O urdimento de efeito é movimentado pela arcada e o de ligamento pelos liços.” (PICCOLI, 1948, p. 57)

Brunir

“Mordentar com ferro depois do tingimento.” (PICCOLI, 1948, p.57)

C

Caixeiro

Balconista

Caixeiro viajante

Mascate

Cambraia

“Tecido fino e transparente de linho ou algodão, inventado no século XIII por Baptista Chambray. Armadura em tafetá. Urdimento com título 55 e 40 fios por centímetros e trama com título 70 e 45 fios por centímetro.” (PICCOLI, 1948, p. 64)

Cambraieta

Cambraia de qualidade inferior.

Canelado

Tecido que possui listras verticais com elevações em relevo

Cânhamo

Tecido com aspecto rígido e originário de uma planta da família das canabineas (*cannabis sativa*), que produz as fibras de cânhamo. (PINHEIRO, s/d, p. 08)

Cardar

A cardação objetiva “dispor as fibras das matérias têxteis o mais regularmente possível”, estirando-as e limpando-as porquanto desfaz os nós e bolões, “colocando-as de forma a formarem uma manta ou fita homogênea.” (PINHEIRO, s/d, p. 31)

Casa

Abertura em tecido, arrematada por caseado, para passagem de botão com o fim de abotoar.

Casemira

Tecido fino de lã. Armadura de sarja por trama com curso 3. Conta 40 fios por centímetro. Utilizada principalmente na roupa do homem. (PICCOLI, 1948 p.73)

Cassa

Tecido transparente de algodão. (PICCOLI, 1948, p. 73)

Cebolão

Relógio de algibeira ou relógio de bolso.

Cetim

Tecido com armadura em cetim, de aspecto liso, brilhante e sedoso

Ceroulas

Calças masculinas justas utilizadas por baixo da roupa e cujo comprimento alcança o tornozelo.

Cerzir

Emendar rasgos ou furos em tecidos através de um retalho desfiado do mesmo pano a ser reparado – entrelaçando-o com agulha de coser e linha, sem que esta última permaneça entrelaçada no tecido, mas funcione apenas como condutora dos fios – de maneira que fique imperceptível a junção das partes.

Cerzido

Lavor resultante do ato de cerzir.

Cetineta

A cetineta, já caída em desuso é um tecido derivado do cetim um tanto mais ralo.

Charles-Frédéric Worth

Foi o responsável pelo surgimento da Alta Costura, inovando no lançamento de modelos exclusivos – apresentados a uma seleta clientela e executados sob medidas – assim como a era moderna da moda (empresa de criação e espetáculo publicitário). Também inovou apresentando “sósias” – jovens que desfilam modelos sazonais a uma clientela – atualmente tratados como *manequins*. (LIPOVETSKY, 1989, p.72)

Chanel

Gabrielle Bonheur Chanel (1883, 1971) estilista francesa, nascida em Saumur, criou, no início de sua carreira, blusas soltas e sem forro para serem usadas sem espartilho. Usou tecidos reservados para peças íntimas na produção de roupas femininas, lançou calças para mulheres e outras tantas inovações que a tornaram famosa e um símbolo de elegância da moda do século vinte.

Chita

A chita – em sânscrito significa “variado” – tem sua origem na Índia e, segundo Carol Garcia (2007, p.28), remonta à época das grandes navegações, quando os portugueses a difundiram no Brasil. Na Inglaterra é conhecida como *chintz*, na França como *indienne* ou *toile peinte* e em Portugal como “pintado”. “Antigamente fabricado pelos Chitas, habitantes da Europa primitiva. Tecido de popular de algodão puro e cor sólida, com 63 cms de largura e 75 grs. Por metro corrido.” (PICCOLI, 1948, p. 80)

Chitão

Chitão é a denominação conferida ao tecido de algodão com baixo preço e bastante utilizado no fabrico de artigos de vestuário e artesanato no país. A denominação chitão, surgida na década de 50 do século XX, possuía o dobro da metragem até então ofertada no mercado. A estampa do chitão é de cores vivas e grandes e de contornos delineados. (GARCIA, 2008, p.25)

Chitinha

Chitinha é a denominação para o mesmo tecido da chita que possua padrão floral menor, enquanto a chita possui as flores em tamanho médio. (GARCIA, 2008, p.25)

Cós

Tira em tecido, geralmente utilizada na altura da cintura, podendo situar-se também mais acima ou abaixo desta, com o fim de reforçar e arrematar a calça ou saia para que esta se sustente na altura desejada. Geralmente são utilizados para fechar a abertura do cós botões, zíper, colchete, ou uma combinação de dois ou três desses aviamentos.

Costureira

Aquela que costura, cose. Nomenclatura também empregada para caixa onde se deposita material para costura.

Crinolina

Armação para saias em geral em metal, com o fim de produzir armação e volume.

Crepe

Tecidos enrugados por aquecimento, produzidos por fibras naturais ou sintéticas.

Cretone

“Tecido forte e encorpado de algodão em armadura de tafetá, fabricado geralmente em largura 80 x 270 centímetros e textura 12 x 12 a 17 x 17 e com fios do mesmo título para trama e urdimento de 12 a 18. Alvejado, estampado, aprestado e cilindrado.” (PICCOLI, 1948, p. 114)

Cintura de Vespa

Ver silhueta em S.

Cloche

Chapéu em formato de sino utilizado na década 1920.

Colarinho

Tira de pano que envolve o pescoço arrematando camisas com abotoamento frontal.

Corpinho

Denominação usada para as peças íntimas que antecederam o soutien.

Crepim

“Crepe pouco encorpado” (PICCOLI, 1948, p. 114)

D

Dragona

Distintivo militar, de metal ou galão, assentado no ombro de acordo com o distintivo do posto. As graduações definirão se a dragona será utilizada no ombro esquerdo, direito ou em ambos, se será em “canotilhos de major inclusive para cima; a dos officiaes inferiores é de lã, panno e metal, com franja, ou sem ella.” (MORAES *apud* ALMEIDA, p. 187)

Diretório

Conhecido também como Linha Império ou *Récamier*, foi o termo empregado para a cintura exageradamente alta, inspirada nas vestes greco-romanas e que aludem ao Império napoleônico na França (1804-14). (O'HARA, p.175)

E

Engomagem

A engomagem consiste na aplicação de uma solução sobre tecidos geralmente muito finos e não muito encorpado (geralmente tecidos em algodão como linho, cambraia, cassa, etc.), a fim de dar aspecto mais rijo e encorpado à fibra que constitui o tecido.

Espartilho

Peça que conferia a “silhueta em S” (cintura de vespa) às mulheres, feito com pedaços barbatana de baleia e tecido. Apesar dos protestos em meados do século XIX, foram utilizados no seu final nas formas mais complicadas. (O'HARA, 1992, p. 111)

Esporas

Artefato de metal que possui uma roseta pontiaguda no seu extremo, presa às botas, utilizada por cavaleiros para picar o cavalo a fim de acelerar o passo para o trote ou do trote para o galope. As esporas medievais “são muito

simples, com pequenas rosetas ponteagudas” e antecederam a “nazarena” gauchesca. (FAGUNDES, 1985. p. 07)

F

Faille

Tecido fino de seda ou raiom, leve, macio e de aspecto brilhante com listras em relevo no sentido transversal. (O’HARA, 1992, p.115)

Fazenda

Denominação genérica dada aos tecidos.

Pano pesado de lã em armadura tafetá.

Fichu

Lenço ou xale cujas pontas são presas por broche sobre o peito. (O’HARA, 1992, p. 119)

G

Garçonne

Corte de cabelo *La Garçonne*, na altura das orelhas, utilizado por mulheres na década de 1920 e que se tornou o símbolo do período, conferindo um aspecto andrógino e pueril às jovens melindrosas.

Gravata

Tira de tecido utilizada em volta do colarinho de camisas masculinas. Se arrematadas na frente em nó com pontas pendentes é chamada “gravata de ponta”. Quando as pontas são amarradas em laço é denominada “borboleta”.

H

Haute Couture

Também designada *couture* (abreviação de *Haute Couture*), refere às roupas criadas individualmente. Atualmente abrange edições limitadas de roupas. (OHARA, 1998, p. 90)

I

Indústria Têxtil

A indústria têxtil é subdividida em indústria da fiação e tecelagem. Seu desempenho está diretamente relacionado à produção do algodão. Pode-se afirmar com dados da International Cotton Advisory Committee (Icac) (2005) e Global 21 (2006), que o setor têxtil figura dentre os de maior relevância do país, ocupando “o 7º lugar na produção de fios e filamentos, 8º nos tecidos planos, 3º em tecidos de malha e 6º lugar em artigos confeccionados.” Entretanto, no que refere ao comércio internacional, o Brasil “ocupa apenas o 44º lugar nos exportadores e importadores de têxteis e confecções do mundo.” (BATALHA; BAIANIM. p. 14)

J

Jabô

Babado ornamental, inicialmente utilizado por homens e que, foi adotado por mulheres, preso ao peito ou pescoço em renda ou tecidos delicados. (O'HARA, 1992, p. 146)

Jacquard

Tecelagem feita para malharia, damascos, brocados, com efeito decorativo em relevo ou cores e criada por Joseph-Marie Jacquard.

Jérsei

Tecido de malha, seda, algodão ou lã. (PICCOLI, p. 1948, p. 200)

L

Lã

A lã é a denominação empregada para um pêlo frisado, maleável e ondeado que reveste ovelhas, carneiros e lhamas, apresentando uma “conformação rendilhada. É formado por uma espécie de finas lâminas” que se mesclam. (PINHEIRO, s/d, p. 208)

Lançadeira

“Receptáculo que envolve as espulhinhas e tem por fim transportar, de um lado para o outro, através do urdimento, o fio que vai formar a trama.”(PICCOLI, p.205)

Lavagem

“Operação que tem por fim livrar o pano de todas as matérias ordas ou gelatinosas que absorveu nas operações de fabrico.” (PICCOLI, 1948, p. 208)

Leque

Originário do oriente, o leque dobrável foi utilizado para ornar, espantar insetos e refrescar. Em torno do século XV chegou à Europa, todavia, foi a partir do século XVIII que seu uso foi popularizado. (LIMA, 2003, p. 20)

Luva

A luva reveste as mãos e sua forma mais comum possui a forma delineada da mão, com espaço para cada um dos dedos. Sua função principal é proteção contra o frio e acidentes. Também é utilizada para prevenção de acidentes e adorno. São confeccionadas em algodão, lã, linha, seda, filó, renda, cetim, couro e outros materiais.

M

Manequim

Também conhecido como boneca.

Meada

Peça de linha ou fio muitas vezes dobrada, emitida na dobagem.

Mitene

Luva em renda ou rede, “como os dedos cortados na altura da primeira falange” e utilizados em ocasiões informais. Depois, passou a aludir a “uma luva que cobre parte dos dedos e do polegar.” (O’HARA, 1992, p. 188)

N

Nanzuque

“Linom muito leve.” (PICCOLI, 1948, p. 245)

Nanzuque de Algodão

“Tecido de algodão em armadura de tafetá, fabricado geralmente na largura de 80 centímetros, com textura de 24 fios de urdimento por 22 de trama até 28 de urdimento por 24 de trama.” (PICCOLI, 1948, p. 245)

Nylon

“Fibra sintética imitando as fibras de animais, obtida de uma mistura de um ácido orgânico e uma diamida – por exemplo: o ácido sebácico e a pentametilediamina” (PICCOLI, 1948 p. 246)

O

Organdi

Tecido transparente com apresto químico muito duro e motivos tecidos ou estampados. (PICCOLI, 1948, p. 248)

Organza

Espécie de organdi de seda. (PICCOLI, p. 1948, p. 248)

P

Palheta

Chapéu em palha, com copa achatada utilizada no começo do século XX, sobretudo na década de 1920.

Pala

Veste utilizada pelo gaúcho rio-grandense e semelhante ao poncho e formato retangular.

Pence

Prega em bico, no avesso de peças a fim de amoldá-las ao corpo.

Plumas

Penas de ave

Poncho

Peça do vestuário tradicional dos habitantes da América do Sul, de corte retangular ou circular, com abertura central para a cabeça. Constitui um item do vestuário dos gaúchos do Rio Grande do Sul.

Punhos

Tira de pano que arremata as extremidades das mangas.

R

Regalo

Agasalho para as mãos usado por mulheres para resguardá-las do frio.

Relho

Açoite feito com uma ou mais tiras de couro cru.

Renda

Lavor executado em fio de seda, sintético, malha etc. que resulta em tiras para ornamento de tecidos.

Rolotê

Tira enviesada enrolada que serve para prender botões ou arremates.

S

Silhueta em S

Efeito visual produzido pelo uso do espartilho e anquinhas, projetando o busto para a frente e aumentando o volume da região das nádegas.

Suspensórios

Os suspensórios são usados para evitarem o deslocamento da calça, mantendo-a, portanto, no lugar correto. Segundo Roetzel, permitem a livre circulação do ar entre o cóis das calças e a camisa.

T

Tear

Equipamento utilizado para tecer.

Trama

Fios de tecido que entrelaçam com a urdidura no sentido horizontal.

U

Urdidura

Conjunto de fios dispostos no sentido longitudinal e entre os quais os fios da trama se entrelaçam formando o tecido.

V

Valenciana

Renda de bilros produzida em um centro rendeiro tradicional chamado Valenciennes. Sua principal característica é o fundo formado por losangos. (O'HARA, 1998)

Veludo

Tecido que possui uma face coberta de pêlo, relativamente curta, que pode se apresentar liso, bordado ou lavrado, tanto em seda como lã ou algodão. (PICCOLI, p. 1948, p. 354)

Vidrilho

Pequena conta com orifício no centro, usado para bordados.

Vivo

Diz-se da fita em tecido de usada para debruar roupas.

Viés

Tira de pano cortado enviesado utilizado para arremates.

Voile

Tecido de seda ou raio de nº 75 (dinheiros) aproximadamente, com pouca torção, densidade relativa pequena e ligamento tafetá. (PICCOLI, 1948, p. 356)

X

Xale

“Especialidade têxtil em forma de pano quadrangular, que serve de abrigo para as mulheres, tecido em seda, lã ou algodão.” (PICCOLI, p. 1948, p. 358)

Z

Zefir

Tecido leve de algodão, armadura tafetá – textura 34x34. (PICCOLI, 1948, p. 359)

Zuarte

Pano de algodão azul ou preto. (PICCOLI, 1948, p.359)