

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS– CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS  
CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**O ACERVO DE INDUMENTÁRIA DO MUSEU CASA DA HERA: PROPOSTA DE  
CATÁLOGO**

**APRESENTADA POR**

**ANA CAROLINA DE FREITAS UMBELINO**

Rio de Janeiro, dezembro de 2016.

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS  
CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**ANA CAROLINA DE FREITAS UMBELINO**

**O ACERVO DE INDUMENTÁRIA DO MUSEU CASA DA HERA:  
PROPOSTA DE CATÁLOGO**

**PROFESSORA ORIENTADORA ACADÊMICA: LUCIANA QUILLET HEYMANN**

Dissertação de Mestrado Profissional apresentada à Escola de Ciências Sociais – CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais,

Rio de Janeiro, dezembro de 2016.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas/FGV

Umbelino, Ana Carolina de Freitas

O acervo de indumentária do museu casa da Hera: proposta de catálogo / Ana Carolina de Freitas Umbelino. – 2016.

134 f.

Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

Orientadora Luciana Quillet Heymann

Inclui bibliografia.

1. Museu Casa da Hera. 2. Trajes - Brasil – História 3. Trajes - Catalogação  
I. Heymann, Luciana Quillet. II. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas.  
Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. III. Título.

CDD – 708.981

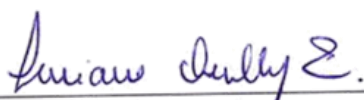
**ANA CAROLINA DE FREITAS UMBELINO**

**O ACERVO DE INDUMENTÁRIA DO MUSEU CASA DA HERA:  
PROPOSTA DE CATÁLOGO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais

Data da defesa: 29/12/2016

**ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO**



**Luciana Quillet Heymann**  
Orientador (a)



**Verena Alberti**



**Aparecida Rangel**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a minha mãe Lucineia e ao meu marido  
Vinícius, por todo apoio e companheirismo.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família por todo apoio e paciência nesse período, em especial à minha mãe Lucineia, ao meu marido Vinícius, companheiro de todos os momentos, mesmo na distância, à minha madrinha Maria Lucia, que me ajudou discutindo sobre o trabalho e incentivando. E ao meu pai, irmãos, sobrinhos, tias, avós e sogros pela compreensão dos momentos de ausência.

À professora Luciana Quillet Heymann pela orientação dedicada e pelas críticas assertivas e construtivas.

Aos professores das disciplinas que cursei durante o mestrado no CPDOC, Letícia Carvalho Ferreira, Américo Freire, Marco Aurélio Vannucchi, Paulo Fontes e Roberto da Costa Pimenta. Um agradecimento também às professoras Maria Cristina Volpi Nacif e Cláudia Oliveira, que me aceitaram como aluna externa da disciplina Sociologia da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na EBA/UFRJ.

Ao Museu Casa da Hera por ter aberto as portas à minha pesquisa, por toda disponibilidade de sua equipe, principalmente da museóloga Aline Bougleux, que sempre nos deu toda informação e tempo necessários para execução do trabalho.

Às amigas que participaram de todo este momento de dissertação, ouvindo e dando sugestões, em especial Carina D'Ávila, que fez lindas fotos das peças da coleção.

Aos meus colegas de trabalho e amigos dos cursos de Design da Universidade Veiga de Almeida, em especial Flávio Bragança, parceiro de muitos projetos e amigo querido e Aline Monçores, sempre apoiadora das ideias que levávamos.

Aos meus alunos, minha grande inspiração, inclusive para o início deste trabalho. Agradeço em particular a William Souza e Leandro Pereira Brito, que organizaram a primeira excursão para visitarmos o Museu Casa da Hera e seu acervo de indumentária. Agradeço também aos alunos Amanda Paredes,

Manuella Lopes e Douglas Tavares, que deram continuidade aos estudos de roupa histórica comigo e com o professor Flávio, com grande dedicação e ótimo desempenho.

Aos meus colegas de turma, Juliana Dal Piva, Caroline Bottino, Marcelo Lima, Fabia Holanda, Caroline Caçador, Patricia Ribeiro, Luiz Fernando Zugliani, Patricia Gonzales, Renata Siqueira, Armando Pereira e Gilvania Faria, por toda troca dentro e fora de sala de aula.

A todos vocês muito obrigada!

## SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: Eufrásia Teixeira Leite: breves notas biográficas	15
1.1. Infância e família	16
1.2. Herança e mudança para Paris	24
1.3. Noivado com Joaquim Nabuco	27
1.4. O testamento	32
Capítulo 2: Museu Casa da Hera	38
2.1. Museu-casa	38
2.2. A Casa da Hera	49
Capítulo 3. Abrindo o guarda-roupa de Eufrásia	62
Capítulo 4 Proposta de catalogação	91
4.1. Catalogação museológica	91
4.2. Contribuições do design de moda	93
4.3. Contribuições do estudo da cultura material	102
4.3.1. E. McClung Fleming	104
4.3.2. Jules David Prown	108
4.4. Proposta de catálogo	111
4.4.1. Introdução do catálogo	111
4.4.2. Glossário	112
4.4.3. O acervo	116
Considerações finais	122
Bibliografia	124
Fontes	134



## **Resumo**

Este trabalho procura iluminar, a partir da coleção de indumentária do acervo do Museu Casa da Hera, localizado na cidade de Vassouras, interior do estado do Rio de Janeiro, formas de apropriação e interpretação do vestuário e da moda histórica, através da proposta de um catálogo, que reúne informações de catalogação museológica, do design de moda e da cultura material. O conjunto desse acervo é formado por cerca de 40 peças, entre roupas e acessórios, datados da segunda metade do século XIX, muitos identificados como criações da alta costura parisiense do período.

**Palavras-chave:** indumentária histórica, catalogação, cultura material, Museu Casa da Hera, Eufrásia Teixeira Leite.



## Introdução

“A moda é um assunto muito prestigiado na tradição sociológica e, ao mesmo tempo, aparentemente um pouco frívolo”, é o que afirma Pierre Bourdieu (1974, p.1) em seu texto *Alta costura e alta cultura*. Com efeito, a moda pode ser percebida em vários aspectos de nossas vidas e hoje está presente nas diversas classes e segmentos sociais, através dos diferentes meios de consumo, como os grandes magazines e as páginas de venda de roupas e acessórios na Internet, quase sempre associados às possibilidades de crédito e parcelamento.

No entanto, enquanto objeto de estudo das ciências sociais, muitas vezes é tomada como evento secundário, ou um objeto hierarquicamente menos digno em relação a outros mais dignos, como os objetos de arte (BOURDIEU, 1974). Segundo Daniel Miller (2013), isso acontece porque a sociedade ocidental associa a identidade à intimidade, ao que é recôndito e profundo, o “verdadeiro eu interior”, em oposição ao que é exterior e, portanto, superficial, o caso das roupas. A interpretação da indumentária pelas ciências sociais esteve muitas vezes vinculada às lutas de classe, sobre a reprodução de modelos pelas classes média e baixa, a partir de um ideal hierarquicamente superior na escala econômica.

Este trabalho procura problematizar, apoiado na coleção de indumentária do acervo do Museu Casa da Hera, localizado na cidade de Vassouras, interior do estado do Rio de Janeiro, formas de apropriação e interpretação do vestuário e da moda histórica, isto é, a moda produzida em dado momento histórico, buscando explorar esses processos ao dar visibilidade ao acervo através da proposta de um catálogo.

A coleção desse acervo é formada por vasto conjunto de peças entre roupas e acessórios, pertencentes à segunda metade do século XIX, muitos identificados como criações da alta costura parisiense do período. O museu, que outrora fora morada da família Teixeira Leite é, como o nome indica, um museu-casa, categoria dada a prédios que foram habitações e se transformaram em museus pelo interesse histórico e/ou artístico que despertam.

Eu conhecia o Museu Casa da Hera de algumas visitas que havia feito a Vassouras a passeio e tinha ciência de que o museu abrigava uma coleção de roupas antigas, mas nunca tinha visto essa coleção de perto, a não ser poucas peças expostas nas vezes em que visitei a Casa. Em 2014, uma turma de alunos do Bacharelado em Design de Moda da Universidade Veiga de Almeida (UVA), onde leciono atualmente, marcou uma visita técnica ao museu para ver especificamente esse acervo de roupas e convidou a mim e ao meu colega, o professor Flávio Bragança, para acompanharmos a visita.

Ao iniciar a visita fiquei agradavelmente surpresa com a riqueza da coleção de roupas do século XIX, algumas ainda com etiquetas de grifes francesas de alta costura. Foi muito interessante encontrar um acervo como esse no Brasil e ainda tão perto de onde vivo, no estado do Rio de Janeiro. Então perguntei a Aline Bougleux, museóloga da Casa, que estava nos guiando nessa visitação, se havia algum estudo sobre aquela coleção de roupas. A resposta foi que algumas pessoas já haviam feito pesquisas sobre a vida da Eufrásia Teixeira Leite, uma das patronas da Casa, mas que não era de seu conhecimento uma investigação específica sobre aquele conjunto de peças. Achei que seria muito interessante fazer esse estudo, dado ser uma coleção única em nosso país, com uma amostra de trajes para diferentes ocasiões e com referências marcantes à história da moda. Diante deste acervo, as possibilidades de investigação eram muitas; me deparei com a seguinte questão: qual problemática explorar?

A partir desta visita, começamos a desenvolver um trabalho de pesquisa sobre o acervo. O primeiro resultado foi a apresentação de um seminário sobre o tema, onde palestramos eu, o professor Flávio Bragança e a museóloga da Casa da Hera, Aline Bougleux<sup>1</sup>. Neste mesmo seminário houve a leitura dramatizada das cartas de Eufrásia para Joaquim Nabuco – personagem histórico com quem teve um romance por mais de dez anos – pela professora e atriz Jussilene Santana e os alunos Douglas Tavares e Mayra Moreira. Os alunos

---

<sup>1</sup> O Seminário “As vestes de Eufrásia” ocorreu no Campus Tijuca da Universidade Veiga de Almeida, no dia 30 de outubro de 2014.

confeccionaram na ocasião um vestido de papel inspirado em uma das peças da coleção do museu.

Durante o ano letivo de 2015 orientei as alunas Amanda Paredes e Manuella Lopes em um projeto de Iniciação Científica na UVA, onde fizemos um protótipo para a réplica de um dos vestidos da coleção do Museu Casa da Hera. Esse projeto tinha como objetivo investigar as formas da peça, os métodos adotados em sua confecção, as técnicas de modelagem do período e apresentar uma metodologia de estudo prático na pesquisa de vestimenta de época, não apenas analisando iconograficamente a forma, mas procurando pensar o processo de produção, assim como o corpo que veste essa roupa, um corpo do século XIX que não é o mesmo do século XXI, já que a roupa molda o corpo, talvez tanto quanto o corpo molda a roupa.

Esse projeto culminou em outro seminário onde tivemos a participação, além dos palestrantes da edição anterior, da coordenadora do Museu da Moda – Casa da Marquesa de Santos<sup>2</sup>, Michelle Kauffman e da pesquisadora Marissa Gorberg. Ao final, apresentamos o protótipo do vestido resultado do desenvolvimento da pesquisa.<sup>3</sup>

A partir da minha experiência como docente, acredito que além de servir como referência para a pesquisa de têxteis, de forma geral, este trabalho pode contribuir para pensar a indumentária dentro de sala de aula, buscando fazer com que o aluno compreenda a vestimenta histórica com referências que vão

---

<sup>2</sup> O Museu da Moda não está aberto ao público, sendo um projeto da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, como afirma o texto a seguir: “Joia arquitetônica do Rio de Janeiro e do Brasil, a Casa da Marquesa de Santos foi presente do Imperador D. Pedro I para Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos, em 1827. Raro exemplar arquitetônico do século XIX, é uma das primeiras edificações tombadas pelo IPHAN, em 1938. Projetada por Jean Pierre Pézerat, arquiteto do Imperador, é adornada com pinturas decorativas de Francisco Pedro do Amaral e trabalhos em estuque dos irmãos Ferrez. A Casa da Marquesa apresenta uma aura graciosa e romântica, mesclando temas do universo feminino com o universo neoclássico. A Casa está sendo restaurada e em seu novo projeto museográfico contemplará o contexto histórico em que foi construída, a história de seus usos, dos seus moradores e, claro, a história da própria Marquesa, tornando-se um lugar de memória e contemplação. Da conceituação do uso público da Casa da Marquesa para o século XXI surge a visão do projeto do Museu da Moda Brasileira, que será construído em terreno contíguo ao prédio” (RIO DE JANEIRO. SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. . **Casa da Marquesa de Santos/ Museu da Moda Brasileira**. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/espaco/casa-da-marquesa-de-santos-museu-da-moda-brasileira>>. Acesso em: 10 jan. 2017).

<sup>3</sup> O Seminário Moda, Design e Memória aconteceu no campus Barra da Tijuca da Universidade Veiga de Almeida, no dia 22 de outubro de 2015.

para além das iconográficas. O objetivo de propor um catálogo é expor uma possibilidade de método de investigação desta coleção e com isso dar visibilidade ao acervo e contribuir para o campo da moda, lançando luz sobre essa importante coleção do Museu Casa da Hera, com mais informações específicas sobre as peças.

Com relação aos capítulos, inicio por falar de Eufrásia Teixeira Leite. Essa figura que se destaca na Casa da Hera, recebe destaque também no texto a seguir. Eufrásia não foi uma mulher à frente do seu tempo, como muitos gostam de afirmar, como que descolada da sociedade em que vivia. Com suas espetaculares singularidades de mulher independente e de negócios, Eufrásia não fugiu ao recato e à discrição da mulher do século XIX, assim como ao cultivo de uma religiosidade, como demonstra seu testamento. Este primeiro capítulo tem por objetivo apresentar a dona deste guarda-roupa, para começarmos a vislumbrar algumas perspectivas de usos que ela fazia dele.

O segundo capítulo fala do Museu Casa da Hera, o espaço que abriga essa coleção. As abordagens sobre museus-casa podem se desdobrar em diversas direções. Optei, por conta da minha formação em design, ciência social aplicada na qual as dimensões estética e emocional assumem lugar de relevo, para olhar para esse espaço pensando nos imaginários que ele suscita.

O primeiro contato que tive com um museu-casa foi na infância, quando visitava a casa da madrinha da minha avó, a madrinha Bil, que morava numa casa dentro do terreno do Museu do Primeiro Reinado, hoje Museu da Moda. Seu marido havia sido zelador do espaço e ela viveu lá até poucos anos atrás, quando começaram as obras de restauro no museu.

Meu grande sonho de criança era morar naquela casa de princesa, feita para o amor, repleta de corações e mimos. Cada espaço da casa era uma descoberta, não importando quantas vezes eu entrasse lá. Era uma casa de sonho e feita para sonhar, pelo menos ao meu olhar infantil. Acredito que os museus-casa possam suscitar esse mesmo encantamento em um adulto que se mostre aberto ao devaneio, que se permita vagar pelos seus ambientes e aderir às sugestões que revestem os objetos. As roupas contribuem para criar a aura de um tempo longínquo e aberto às narrativas. Como afirma Bachelard (1978,

p.201), “quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da infância”.

No terceiro capítulo abordarei a coleção de indumentária do Museu Casa da Hera, e as peças que a constituem. Utilizo como referência teórica a concepção de Gilles Lipovetsky (1989) sobre o que chama de “a moda de cem anos”, que se inicia por volta do mesmo período em que vive a *nossa* Eufrásia.

No quarto capítulo apresento as bases sobre as quais foi desenvolvida a proposta do catálogo. A partir de uma experiência como voluntária no Centro de Referência do Têxtil e do Vestuário, projeto da professora Maria Cristina Volpi, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), tive contato com a metodologia de estudo da cultura material, mais especificamente as propostas de investigação dos autores E. McClung Fleming e Jules David Prown. Esses autores apresentam cada um uma metodologia de investigação do objeto ou artefato, que vai da observação das questões materiais como forma, cor, textura e material até uma investigação sobre questões mais subjetivas que o objeto pode elucidar ou insinuar.

A esses textos uniram-se outros dois para formar a base do entendimento do campo da cultura material, apresentados pela professora Letícia Ferreira na disciplina *Cultura e Sociedade*, dentro do mestrado. O primeiro, “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”, de Igor Kopytoff, que aborda as possibilidades de transição dos objetos em suas classificações sociais e culturais, como a passagem de mercadoria para presente, de mercadoria para não-mercadoria ou sua transformação em um bem cultural, importante referência para pensarmos o significado dessas roupas dentro do espaço museal. Kopytoff também propõe perguntas a serem feitas ao objeto com o objetivo de traçar sua biografia e então compreender as reclassificações pelas quais passou e as interações sociais que construiu. No outro texto, “Por que a indumentária não é algo superficial”, Daniel Miller afirma que mais do que representar signos e símbolos identitários, as roupas são capazes de construir essas identidades e mediar a relação das pessoas que as usam com o mundo a sua volta, essa é uma forma de analisar as roupas para além da abordagem semiológica, a mais comum quando se fala de moda.

Também neste último capítulo, apresento a proposta do catálogo do acervo de indumentária, acrescido do exemplo de aplicação do método em um dos vestidos da coleção. Aqui vemos de quais partes o catálogo será constituído e como as diversas contribuições, da catalogação museológica, da cultura material e do design de moda interferem no produto.

Espero, dessa forma, contribuir para dar visibilidade ao Museu Casa da Hera e ao acervo de indumentária, fomentando o estudo e a pesquisa de bens culturais dessa natureza em nosso estado.

## **Capítulo 1. Eufrásia Teixeira Leite: breves notas biográficas**

O produto deste trabalho, como vimos na introdução, é propor a criação de um catálogo comentado dos objetos de vestuário encontrados no Museu Casa da Hera, localizado em Vassouras, interior do estado do Rio de Janeiro, baseado em conhecimentos retirados das áreas da cultura material e do design de moda. Para analisar essa coleção de roupas e acessórios, muitas questões estão envolvidas, como a natureza do material e do objeto, as implicações do espaço onde ele se encontra, um museu-casa, e a trajetória que ele percorreu até chegar ali.

Igor Kopytoff (2008, p.93) propõe que para a investigação de um artefato sejam postas as mesmas questões que se colocaria à biografia de uma pessoa, pois “as reações culturais a tais detalhes biográficos revelam um emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como arte”, e também os considerados como bens culturais.

Partindo dessa perspectiva, acredito que para entendermos a constituição da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera é essencial conhecermos a personagem a quem as peças pertenceram: Eufrásia Teixeira Leite. Sua impressionante habilidade com finanças e as escolhas que fez, raras para uma



mulher que nasceu na metade do século XIX, são esclarecedoras para a análise dos artefatos por ela deixados.



Eufrásia Teixeira Leite

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/historia/os-teixeira-leite/> (2015)

### 1.1. Infância e família

Eufrásia nasceu em 15 de abril de 1850, na cidade de Vassouras, Vale do Paraíba fluminense. Filha de Joaquim José Teixeira Leite (1812–1872) e Ana Esméria Teixeira Leite (1827–1871), antes do casamento, Correa e Castro. Eufrásia foi batizada na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vassouras, em 3 de junho do mesmo ano de seu nascimento, tendo como padrinhos o Comendador Francisco José Teixeira Leite e D. Marianna Corrêa e Castro (RIBEIRO, 2013, p.26).

A história de Eufrásia Teixeira Leite tem muitas lacunas, mas podemos fazer algumas suposições a partir dos contextos que se apresentam em torno de sua vida, sejam contextos sociais mais amplos ou familiares. É possível que a dedicação de Eufrásia aos negócios tenha tido uma influência não só da ação do pai como negociante e político, mas igualmente da avó paterna, também chamada Eufrásia, a baronesa de Campo Belo. A família constitui, no século XIX, o centro da sociedade civil e sua moralidade, e, portanto, foi de importância primordial para a construção da personalidade de Eufrásia e seu posicionamento

como indivíduo no mundo, já que “o legado familiar não se reduz aos bens materiais. A herança é igualmente uma agenda de relações, um capital simbólico de reputação, uma posição, um estatuto [...]” (PERROT, 2009, p.101)

No final do século XVIII houve uma grande migração de pessoas da mineração na região das Gerais em direção ao sul fluminense a fim de explorar a agricultura naquele território. Foi assim que, em 1764, José Pontes França, tetravô de Eufrásia Teixeira Leite, se estabelece com roça de mantimentos em Roça do Alferes, hoje Paty do Alferes (FALCI, 2005, p.203).

Ali José Pontes França se casa com Mariana das Neves, de 14 anos de idade e 30 anos mais jovem que o noivo, filha do agricultor João Correa Tavares. Se mudaram para Montserrat, freguesia de São Pedro e São Paulo da Paraíba, onde ficava a passagem em balsa pelo rio Paraibuna. Ali montaram uma venda e um pouso, que se beneficiaram da grande circulação de tropeiros, viajantes, militares e funcionários do governo pela região (FALCI, 2005, p.204).

José Pontes França morre em 1769, deixando Mariana viúva aos 19 anos, com três filhos, entre eles Ana Esméria Pontes França, bisavó de Eufrásia Teixeira Leite, e algumas terras, escravos e parte da sociedade na venda.

Mariana se casa novamente em 1774, com Pedro Correa e Castro, arrematador do registro de passagem do rio Paraibuna.<sup>4</sup> A família de Mariana e Pedro, seus filhos e genros, com o passar dos anos, adquirem muitas terras na região e são uns dos pioneiros na plantação de café nos territórios que hoje pertencem aos municípios de Paraíba do Sul, Levy Gasparian e Vassouras (FERNANDES; COELHO, 2013, p.201)

Era comum nesse período, para que não houvesse dispersão das heranças e terras e, portanto, se concentrasse o poder e a influência política, assim como os recursos financeiros, muitas famílias fazerem casamentos entre parentes

---

<sup>4</sup> O arrematador era o responsável pela cobrança dos impostos de passagem das mercadorias pelo rio: “Em 1718 começaram a ser criados os postos arrecadadores denominados ‘registros’ nas estradas que conduziam as minas. A arrecadação do tributo era, comumente, cedida a um ‘contratador’, que pagava ao fisco, em parcelas, uma quantia fixa, em troca do direito de cobrar o imposto em seu próprio proveito. Os registros já haviam sido estabelecidos na ‘saída’ das minas e nos portos, para fiscalizar a cobrança do ‘quinto’ e para combater o contrabando de gado que vinha da Bahia, passaram a fiscalizar ‘as entradas’. Foram criados em todas as estradas e caminhos importantes. Além dos registros, as ‘contagens’, eram registros especializados na cobrança do tributo sobre os animais levados de uma capitania para outra” (GARCIA, 2008, p.12).

(FERNANDES; COELHO, 2013). No século XIX, para a burguesia e elites, “a família é uma construção racional e voluntária, unida por fortes laços espirituais, por exemplo, a memória, e materiais. O patrimônio é, a um só tempo, necessidade econômica e afirmação simbólica” (PERROT, 2009, p.80). Isto aconteceu com todas as famílias de destaque na região, como os Werneck e os Teixeira Leite. Não foi diferente com os Correa e Castro (FERNANDES; COELHO, 2013, p.201).

Laureano Correa e Castro, neto de Mariana e Pedro Correa e Castro e avô de Eufrásia Teixeira Leite foi figura de projeção no Vale do Paraíba. Elevou o povoado de Vassouras a vila em 15 de janeiro de 1833. Foi escolhido primeiro presidente da Câmara de Vassouras, exercendo o cargo de 1833 a 1840. Comprou a Fazenda Secretário em 1844, um dos exemplares mais luxuosos da arquitetura e interiores do período áureo do café no Vale, e se muda com a família para lá (FERNANDES; COELHO, 2013, p.202).

Nos meados do século XIX, a produção do café em Vassouras atingiu o máximo, sobretudo entre 1830 e 1850, ano em que o Vale do Paraíba era um imenso mar de cafezais [...] Vassouras exportava mais de 1 milhão e meio de sacas de café por ano, consagrando-se como uma metrópole moderna, provida quase que inteiramente pela produção para o mercado [...] (FERNANDES, 2012, p.24).

Durante esse período de ouro para o café do Vale do Paraíba fluminense, no ano de 1847, Vassouras recebeu a visita de D. Pedro II. A cidade ficou muito animada com a ida do imperador, pois indicava sua relevância política e econômica no cenário nacional, e os governantes trataram de embelezar Vassouras para a recepção, colocando nova iluminação nas ruas. Nos conta Neusa Fernandes (2012, p. 25) que

As descrições da época indicam que a recepção ao imperador revestiu-se de grande pompa. Os convidados compareceram luxuosamente trajados. Às 14 horas, as mais altas autoridades de Vassouras, juntamente com os vereadores e grande parte da população, foram buscar o Imperador para que acompanhasse a procissão, debaixo do reluzente pálio. Após o préstito, o Imperador concedeu beija-mão para todas as pessoas presentes e foi saudado pelo presidente da câmara, o doutor Joaquim Teixeira Leite.

No dia seguinte houve um grande baile em homenagem a D. Pedro II na casa de Laureano Correa e Castro, onde compareceu toda a elite da cidade, inclusive dezenas de senhoras e senhoritas em trajes com as cores nacionais e cabelos enfeitados com ramos de café (FERNANDES, 2012, p.25).

Laureano morre em 1863. Sem abrir inventário, a própria baronesa, sua esposa Eufrásia Correa e Castro, assumiu o comando da fazenda, que permaneceu sob sua administração até seu falecimento em 1873 (FERNANDES; COELHO, 2013, p.204).

A figura da avó, esta matriarca e seu pulso firme na condução dos negócios pode ter influenciado a visão que Eufrásia Teixeira Leite teria da própria capacidade em gerir sua vida financeira com autonomia.

A cidade em que cresce a jovem Eufrásia também vai crescendo e se desenvolvendo. Quatro anos antes de seu nascimento, em 1846, é inaugurado o chafariz da praça central, hoje Praça Barão de Campo Belo. Em 1853 foi finalizada a construção da Matriz de Nossa Senhora da Conceição no alto da mesma praça central, que também recebeu em 1857 as majestosas palmeiras imperiais que a cercam. Ainda neste ano, no dia 29 de setembro, Vassouras passou de vila a cidade (ALVES, 2014).



Praça Barão de Campo Belo, Vassouras - 2014

Fonte: fotografia feita pela autora (2014).

A vida social na cidade era intensa, com a execução de concertos por parte de importantes artistas da época e peças de teatro. “Para atender a essa demanda, foi nomeada uma comissão para estudar a construção de um teatro para a cidade. Iniciado em pequeno prédio conhecido como teatrinho, foi bem frequentado até a inauguração do teatro na rua Bonita” em 1876 (FERNANDES, 2012, p.28).

Além das apresentações de teatro e música, foi inaugurada em 1854 a Casa de Bailes, e em seguida outros espaços para que a classe mais abastada da cidade pudesse dançar ao som das orquestras. Para comparecer a tantos eventos sociais era necessário estar com a toalete em dia. Essa demanda fez chegar à cidade modistas e alfaiates.

Requintava-se a sociedade vassourense quando, no ano de 1864, apareceram na cidade as primeiras oficinas de modistas, como a de madame Sisson, que contava até com a colaboração de costureiras francesas. Outro exemplo é o ateliê de madame Masson, que ditava a moda usando rendas da Inglaterra, brocados, veludos e sedas de Lyon na confecção da indumentária feminina. Como complementos, leques, sapatos, chapéus e plumas contam noites de esplendor (FERNANDES, 2012, p.28).

No entanto, é importante lembrarmos que ao lado de tamanha riqueza e prosperidade viviam pessoas na pobreza e ainda outras consideradas como mercadorias. O trabalho escravo foi a grande força motriz que impulsionou o crescimento do cultivo de café no Vale do Paraíba. No censo de 1872 ficou registrado que a população de escravos no município de Vassouras (20.168 pessoas) – composto pelas freguesias de N. S. da Conceição, Santa Cruz dos Mendes, N. S. da Conceição de Pati dos Alferes, São Sebastião dos Ferreiros e Sacra Família do Tinguá – era maior do que a população de pessoas livres (19.085) (BRASIL, 1872). Fugas e rebeliões de cativos resultaram em mortes, prisões e mais maus tratos, mas também resultaram em quilombos e resistências, que se manifestam ainda hoje nas comidas, no jongo, na Folia de Reis e nas culturas dos povos negros da região.

Esse foi o ambiente no qual Eufrásia Teixeira Leite cresceu e do qual sofreu influências. Me parece igualmente relevante na vida de Eufrásia a figura de seu pai, Joaquim José Teixeira Leite. O pai dos oitocentos, essa figura que transita e domina todas as esferas, do público e do privado. “É o pai que, muitas vezes, também lhes abre as portas do mundo. Pois o poder paterno é a forma suprema do poder masculino, exercido sobre todos, ainda mais sobre os fracos, dominados e protegidos” (PERROT, 2009, p.115).

Joaquim José nasceu em São João del Rei, Minas Gerais, se formou na Faculdade de Direito de São Paulo, depois seguiu para o interior do Rio de Janeiro, onde já se encontravam irmãos e tios, migrados dos negócios de extração de ouro e minérios em Minas Gerais para o cultivo do café em expansão na região do Vale do Paraíba no início do século XIX (RIBEIRO, 2013).

Joaquim José era comissário de café em Vassouras, ou seja, trabalhava com a compra e venda das sacas de café, emprestando dinheiro aos fazendeiros para implantação das produções, além de compra e venda de ações no mercado nacional.

A figura do comissário era importante no cenário agrícola e social do século XIX, pois não existia um sistema bancário ligado à produção agrícola. O agricultor financiava o custeio da safra com o comissário através do comprometimento da safra futura. A relação do comissário com o fazendeiro normalmente tinha vínculo familiar ou de amizade (RIBEIRO, 2013, p.18).

Casou-se com Ana Esméria Correa e Castro, filha de Laureano e Eufrásia Correa e Castro, os barões de Campo Belo, apresentados anteriormente, em 15 de agosto de 1843 (RIBEIRO, 2013, p.25).



Joaquim José e Ana Esméria Teixeira Leite

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/historia/os-teixeira-leite/> (2015)

Em paralelo ao seu trabalho como comissário e banqueiro, Joaquim José exerceu funções políticas importantes na região. Foi condecorado por D. Pedro II como comendador da Imperial Ordem da Rosa, no entanto não foi ele próprio receber a condecoração, enviando um representante em seu lugar. Foi membro da Câmara Municipal de Vassouras por duas vezes (1844-1848 e 1861-1864), advogando pelos interesses dos fazendeiros da região e batalhando para a criação da Estrada de Ferro Central, que ligaria o Rio de Janeiro a São Paulo (FALCI; MELO, 2002, p.170).

Foi eleito deputado, em 1856, pelo 9º círculo (Vassouras), mas pediu uma licença logo depois de assumir o cargo, pois viajaria com toda a família para a Europa, por motivo de saúde de uma das filhas. Eufrásia era a caçula, mas o casal Joaquim e Ana Esméria tinha outra filha, Francisca Bernardina, mais velha que Eufrásia cinco anos. Tiveram um menino, Francisco, que morreu no ano de 1849, devendo ter entre zero e quatro anos (RIBEIRO, 2013).

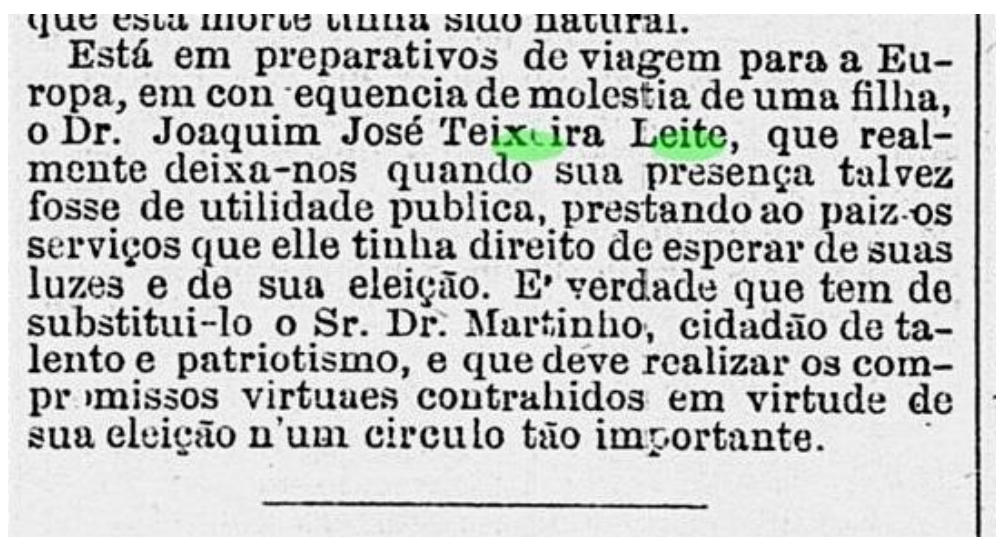
Essa viagem aponta que uma das meninas tinha alguma doença grave que tinha indicação para ser tratada no exterior e também que as duas conheciam a Europa mesmo antes da mudança que farão anos depois. A família embarcou no dia 7 de junho de 1857.





Jornal Correio Mercantil – Rio de Janeiro, segunda-feira 13 e terça-feira 14 de abril de 1857

Fonte: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> (2016)



Jornal Correio Mercantil – Rio de Janeiro, quinta-feira 30 de abril de 1857

Fonte: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> (2016)

As meninas Teixeira Leite estudaram na escola de Madame Grivet (Maria Barbosa Franco Grivet), aberta em 1856, em Vassouras. Ali as irmãs tiveram aulas de diversas disciplinas:

No jornal Correio Mercantil de 9 de novembro de 1858, foi publicado o programa de estudos do colégio em que constavam as disciplinas: doutrina cristã, português, francês, inglês, alemão, história, geografia, aritmética, caligrafia, música, desenho e trabalho de agulha (...). Em alguns cadernos do acervo do MCH [Museu Casa da Hera] há anotações referentes a valores monetários e números (RIBEIRO, 2013, p.28).



O Dr. Joaquim José, pai de Francisca e Eufrásia, foi inspetor municipal e presidente do Conselho de Instrução Primária de Vassouras, o que deve ter contribuído para que colocasse as filhas na escola. No entanto, as duas não foram as únicas moças da família a estudar, outras primas também frequentaram a instituição, como tornou-se costume para as jovens da elite no século XIX (RIBEIRO, 2013, p.27). Porém, só podemos especular acerca dos motivos que levaram as irmãs a uma vida tão distinta da de suas parentes, administrando os próprios bens e permanecendo solteiras.



Da esquerda para a direita, Letícia Guimarães, Eufrásia Teixeira Leite e Francisca Bernardina Teixeira Leite.

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/no-146-etl-catarino/> (2015)

## 1.2. Herança e mudança para Paris

A mãe de Eufrásia, Ana Esméria, faleceu em 1871 e seu pai no ano seguinte, ficando ela e a irmã Francisca órfãs. Todas as posses dos pais foram herdadas por elas, ao que se acrescentou um montante deixado pelo inventário da avó materna, a Baronesa de Campo Belo, finalizado em 1873. Pode-se vislumbrar a quantia do patrimônio pelo que descreve Queiroz (2013, p.23):

O valor recebido por Eufrásia, somando à parte idêntica da irmã, chegava ao total do testamento paterno: 767.937\$876

(767 contos, novecentos e trinta e sete mil, oitocentos e setenta e seis réis). A herança de Joaquim José equivalia a 5% de todo valor arrecadado pelo governo brasileiro com o imposto de exportação no ano de 1872, ou a dotação anual do Imperador D. Pedro II.

Na herança não havia fazendas ou outros bens imóveis além da chácara Casa da Hera, onde residiam - e hoje funciona o Museu - e outro imóvel também dentro da cidade de Vassouras. A maior parte do patrimônio herdado era apólices, títulos de ações e outros créditos dessa natureza que não as obrigavam à presença física no Brasil para gerir os negócios. Contavam também com um administrador, funcionário de confiança para lidar em negociações no Brasil (QUEIROZ, 2013).

Como afirma Perrot (2009, p.80), a morte do pai e chefe da família libera os herdeiros. A casa e o núcleo familiar, submetidos ao pai, ou às figuras masculinas, são o “fundamento da moral e da ordem social”, segundo a historiadora Michelle Perrot. Mas esta casa também está sob constante ameaça de instabilidade por parte de seus membros. “Ambígua, a mulher é o centro da casa, mas também a sua ameaça. Basta que ela escape para logo se tornar uma rebelde e uma revolucionária” (PERROT, 2009, p.81-82). Teriam Eufrásia e Francisca escapado? Provavelmente com o intuito de se manterem longe da influência dos tios na administração de sua fortuna, as irmãs partem em 1873 de mudança para a França, a bordo do navio *Chimborazo* (RIBEIRO, 2013, p.31).

A França foi grande influenciadora para a elite nos gostos da época, isto se tornou mais forte no Brasil, principalmente após a vinda da Família Real e, em seguida, a Missão Artística Francesa no início do século XIX.

É notória e real a influência francesa nos espíritos da época: observamos que 98% dos livros da biblioteca dos Teixeira Leite estão escritos em francês. Mesmo os poucos livros sobre História do Brasil e a coleção completa das obras de Shakespeare estão nesta língua. Respirava-se cultura, literatura, moda, hábitos e até a comida francesa, como se depreende do volume *Cordon Bleu* lá encontrado (FALCI; MELO, p.50)

Paris era uma cidade efervescente e, na segunda metade do séc. XIX, já era repleta de pessoas de diversas nacionalidades e etnias. Além disso, lá se encontrava a vanguarda das artes e ciências.

Muitos brasileiros filhos de fazendeiros e políticos seguem para estudar na Europa nesse período. Porém, a imagem que se fazia dos brasileiros nem sempre era das melhores. Segundo Maurício Assumpção, o sistema escravocrata e o esbanjamento de dinheiro pelos fazendeiros e seus herdeiros na Europa causavam má impressão, tornando-os motivo de deboche:

O termo *rastaquouère*, aplicado em princípio a argentinos e chilenos que chegavam a Paris exibindo a fortuna arrebanhada com a exportação de couro (daí o termo original *arrastacueros*, em espanhol), estendia-se, então, aos brasileiros. Só que, em vez de couro, a ostentação do rastaquera brasileiro provinha da exportação de café. [...] A imagem desse novo rico brasileiro, o barão provinciano, era tão forte na cultura popular francesa que uma famosa dupla de autores teatrais, Henri Meilhac e Ludovic Halévy, se baseou nela para criar o personagem cômico *le Brésilien*, inserido na ópera bufa *La vie parisienne*, de 1866 [...]. (ASSUMPÇÃO, 2014, p. 120)

Assumpção descreve um trecho da ária do personagem *Brésilien*:

Eu sou brasileiro, eu tenho ouro. Eu chego do Rio de Janeiro, mais rico do que nunca. Paris, voltei para você! Eu já vim duas vezes. Trazia ouro na mala, diamantes na camisa. Quanto tempo durou tudo aquilo? O tempo de ter duzentos amigos, e de amar quatro ou cinco mulheres. Seis meses de galante embriaguez, e depois nada! Oh, Paris! Oh, Paris! (...) Voltei para que você me roube, tudo o que eu lá [no Brasil] roubei. (ASSUMPÇÃO, 2014, p. 121)

Esta ópera teve mais de novecentas apresentações! Apesar de serem herdeiras dessa aristocracia cafeicultora e escravocrata, Eufrásia e Francisca não se encaixavam no perfil esbanjador e jocoso descrito acima. Como vimos, foram educadas para serem moças refinadas, ao modo do que se considerava ser a etiqueta francesa na época. Porém, nos deixa a curiosidade para saber como teria sido a adaptação dessas duas moças solteiras, ricas e brasileiras em uma cidade cosmopolita, mas também debochada com seus imigrantes.

Em Paris, moraram em dois endereços, o segundo, por mais tempo, era um palacete na Rua Bassano, número 40, entre o rio Sena e o Arco do Triunfo. O

interior da casa é descrito em detalhes nas cerca de 40 páginas do inventário de Eufrásia e reproduzido em Falci e Melo:

Ocupando dois terrenos, a casa se compunha de quatro partes distintas. No subsolo havia uma antiga cozinha à lenha, a lavanderia, garagem e cocheiras. Ao nível do solo um bonito hall, dois salões, sala de jantar, escritório, sala de festas e toilette. No primeiro andar havia um escritório, três quartos, sala de banhos e sanitário. No segundo andar mais três quartos e um gabinete. Ligado ao segundo andar, ocupando o terreno de número 38, estava um grande salão de festas com 110m<sup>2</sup>, formando uma ala isolada que se debruçava sobre o jardim com árvores e uma fonte com cascata. Para completar, em pleno coração da cidade, havia um enorme jardim de inverno de 74m<sup>2</sup> (FALCI; MELO, 2012, p. 51)

As irmãs Teixeira Leite eram membros da Sociedade de Beneficência Brasileira, criada em 1880 pelo Conde d'Eu, marido da princesa Isabel, com a intenção de ajudar os brasileiros desvalidos que se encontravam na França (FALCI; MELO, 2002, p.174).

O tino para os negócios era uma característica inegável de Eufrásia. Falci e Melo descrevem um pouco dessa dedicação a partir do relato da criada de Eufrásia, Cecília Bonfim:

Pressentindo a eclosão do conflito entre Alemanha, Inglaterra e França em 1913, comprou grande quantidade de anilinas alemãs, vendendo-as em seguida para o Brasil, obtendo um lucro extraordinário. [...] Ainda segundo Cecília Bonfim, Eufrásia acordava cedo e sentava-se na escrivaninha para trabalhar, escrevendo cerca de quarenta cartas por dia: "(...) eu me sentava ao seu lado e ia só botando selo". Esse testemunho leva-nos a pensar que uma correspondência diária tão volumosa não era apenas de obrigações sociais, mas refletia uma condução de negócios [...] (FALCI; MELO, 2002, p. 175).

Como afirma Ribeiro,

Nas décadas de 1880 e 1890 os jornais publicaram muitos artigos sobre a preocupação com a ampliação do mercado de ações para o interior do país, muitos desses artigos tinham fotografias em que mostram a presença e participação das mulheres" (RIBEIRO, 2013, p.37).

Contribui para isso o crescimento de pessoas que aplicam na bolsa de valores a partir da segunda metade do século XIX, ao menos no caso europeu, estimuladas pelo desenvolvimento das S.A. (Sociedades Anônimas), mudanças nas estratégias bancárias e o caráter especulativo desse tipo de aplicação. “Ter ações e acompanhar o seu desempenho na Bolsa torna-se uma prática bastante corrente, mesmo entre a pequena burguesia provincial” (PERROT, 2009, p.94). E as mulheres, ainda que das pequenas cidades, também investem, como o caso de “uma honrada senhora de uma cidadezinha de Berry, filha de vinhateiros e viúva de um marceneiro, que assina um jornal financeiro e monta uma carteira de ações – do mesmo modo como compra um piano para as filhas” (idem, p.94)

Os investimentos de Eufrásia em ações nas bolsas de valores eram muito diversos. Iam de empresas de exploração de minérios, como ouro, diamante, carvão, ferro e petróleo; agroindústria, como açúcar, cacau, café; indústria têxtil, como algodão e linho; infraestrutura e serviços, como estradas de ferro, transporte urbano, energia elétrica; além de ações de companhias bancárias e títulos de dívida pública de governos (FALCI; MELO, 2002, p.176).

Francisca faleceu em 22 de novembro de 1899, aos 54 anos, ficando todos seus bens como herança para a irmã. Eufrásia, após a morte de Francisca, parece procurar formas de se distrair da solidão. “Após o falecimento de Francisca, Eufrásia aparece com mais frequência nos jornais de Paris e passa a constar na lista dos membros doadores no ‘Annuaire de la Société des amis du Louvre’ durante muitos anos” (RIBEIRO, 2013, p.39).

Eufrásia volta ao Brasil mais duas vezes durante sua velhice, uma entre o dia 1 de julho de 1923 e 9 de agosto de 1924; e outra em novembro de 1926. Ao que parece, tinha intenção de voltar a Paris, mas sua saúde ficou debilitada, impossibilitando a volta em uma viagem tão longa de navio.

No início de 1930, com intenção de voltar à Europa e já com a passagem de navio comprada, Eufrásia pede em carta a Albert Guggenheim que avise seu médico sobre a uremia e o questione se existe a possibilidade de viajar. A resposta foi para que aguardasse uma melhora com o tratamento, pois caso viesse a sofrer uma crise no navio, não teria como ser socorrida. Desistindo da viagem naquele momento, o seu advogado, D. Egidio de Sales Guerra, apresentou um atestado de moléstia, para que ela tivesse restituído o valor da passagem” (RIBEIRO, 2013, p.40).

Alberto Guggenheim era alemão, naturalizado francês. Corretor de ações, trabalhava com Eufrásia nas negociações dos mercados de ações na bolsa de Paris, Londres, entre outras (RIBEIRO, 2013).

Mais um exemplo de sua visão empreendedora é que ao voltar para o Brasil em 1925, aos 75 anos, viu no bairro de Copacabana uma possibilidade de expansão da cidade do Rio de Janeiro – o Hotel Copacabana Palace tinha sido inaugurado dois anos antes, em agosto de 1923 – e comprou um grande terreno na rua 4 de setembro, hoje Pompeu Loureiro, separando-o em 49 lotes (RIBEIRO, 2013).

### **1.3. Noivado com Joaquim Nabuco**

Eufrásia foi noiva do pernambucano Joaquim Nabuco, jovem pertencente a uma família de advogados, promotores, juizes e políticos. Não se sabe se já se conheciam ou se se conheceram durante a viagem de navio da mudança das irmãs para a França, viagens estas que duravam por volta de cinco semanas. Fato é que o romance foi conturbado, entre algumas idas e vindas, como atestam as cartas deixadas por Eufrásia endereçadas a Nabuco e os diários dele, publicados pela pesquisadora Neusa Fernandes em *Eufrásia e Nabuco* (2012).

Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo era filho de José Thomaz Nabuco de Araújo e Ana Benigna de Sá Barreto. Nasceu em Recife, no dia 19 de agosto de 1849, e após o batizado foi entregue para ser criado pelos padrinhos Joaquim Aurélio Pereira de Carvalho e Ana Rosa Falcão de Carvalho, vivendo com eles no Engenho Massangana, no sul de Pernambuco, até a morte de sua madrinha (FERNANDES, 2012, p.85).

Aos oito anos de idade Nabuco foi viver no Rio de Janeiro, onde seu pai Nabuco de Araújo era senador pelo Partido Liberal. Tempos depois foi estudar em Nova Friburgo, Região Serrana do estado do Rio de Janeiro, no internato do barão de Tautphoeus, onde ficou por cinco anos, transferindo-se em seguida para o Colégio Pedro II (FERNANDES, 2012, p.86).

Terminado o ciclo escolar, foi para São Paulo cursar a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Em 1869 se transferiu para Recife, onde terminaria

a graduação e conheceria Castro Alves, Tobias Barreto e Silvio Romero. Desde jovem era muito vaidoso, como descreve Neusa Fernandes:

Pela cidade, o belo Nabuco despontou como um dândi, vaidoso, preocupado com a aparência, elegante no trajar e sensível aos modismos: usava *robe de chambre* de seda japonesa e, quando viajava, fazia-se acompanhar de malas Louis Vuitton. Nas fotografias sempre fazia poses, com os dedos na cintura ou no bolso do colete, apelando para alguma forma que chamasse a atenção, que o reconhecessem como o dono do mundo. (FERNANDES, 2012, p. 87)

Fez sua estreia como advogado no tribunal de Recife, defendendo um escravo de nome Tobias, acusado de ter matado o patrão. Em 1870 volta a viver no Rio de Janeiro, trabalhando no escritório do pai. Em 1872 publica o seu primeiro livro, *Camões e os Lusíadas*.

Sua madrinha deixou em testamento que Nabuco deveria receber como herança, ao completar 21 anos,

“ (...) um sobrado no centro de Recife, situado na Rua Estreita do Rosário; o Engenho Serraria, alguns objetos, como um espadim valioso; cartas de alforria de muitos escravos – do seu plantel de cinquenta – e mil contos de réis, em dinheiro” (FERNANDES, 2012, p.90)

Com esse dinheiro, Nabuco fez sua primeira viagem à Europa, em 1873, a bordo do navio *Chimorazo*, o mesmo no qual estava Eufrásia. Nos dias seguintes ao desembarque, Nabuco escreve a seu pai pedindo que agilize a documentação necessária para o casamento, mas que seja tudo mantido em sigilo. O casamento no século XIX é geralmente arranjado por parentes ou pessoas próximas às famílias. No entanto, a partir da segunda metade do século o desejo de ambos os sexos de um casamento com amor aumenta (PERROT, 2009, p.125). Em 23 de dezembro de 1873, Nabuco escreve novamente ao pai, demonstrando ansiedade pela chegada dos papeis, parecendo estar muito apaixonado. No entanto, quando estes finalmente chegam, o compromisso já estava desfeito (FERNANDES, 2012).

Joaquim Nabuco era conhecido como galanteador, o que aparenta ter sido o motivo da separação, pelo que transparece na carta enviada por seu pai ao saber da notícia do rompimento:

Vejo o que me dizes sobre o teu casamento. As tuas palavras – mas as aparências eram e são contra mim – me deram a chave dos sucessos de 30 de dezembro e 1. de janeiro. Não te queres sujeitar às condições de noivo, não tomas ao sério o compromisso que tens, e pois não deves estranhar que essas tuas aparências, ou infidelidades aparentes, convertam em ódio ou ficção o amor que geraste. [...] Se não tens amor à tua noiva, não cases, não a faças infeliz. Que infeliz será ela, ainda que, para não fazê-la infeliz, cases com ela; porque ela te ama como o atesta o 1 de janeiro, e porque as provas de amor que te tem dado aos olhos de todos, é impossível que externe. Meu filho, olha para a realidade das coisas, segura-te a ti mesmo neste mundo de inconstâncias e vaidades. Teu pai. (FERNANDES, 2012, p.334)

O dia 1º de janeiro de 1874, de que o pai de Joaquim Nabuco fala na carta, foi um encontro do casal, na porta do Teatro Francês, a partir de quando o namoro foi reatado. Dois meses depois viajavam os três, Nabuco, Eufrásia e sua irmã Francisca, em um passeio pela Itália.

Por volta dos dias 6 e 7 de junho deste ano, Nabuco, necessitando voltar ao Brasil, convida Eufrásia para acompanhá-lo, no que recebe uma recusa. O relacionamento novamente se desfaz. Dali Nabuco segue para Londres e no dia 25 de setembro desembarca no Rio de Janeiro.

Desde então foram muitos encontros e desencontros até o rompimento definitivo em 1887, quando Eufrásia manda uma carta a Nabuco, lhe oferecendo dinheiro para quitar dívidas. Ele, se sentindo humilhado, terminou definitivamente a relação de tantos anos (FERNANDES, 2012).

O modelo familiar do século XIX impõe aos indivíduos que construam um lar com um par, mas “a proporção de solteiros e solitários, temporários ou permanentes, por escolha ou necessidade, é de fato considerável” (PERROT, 2009, p.268). Rompendo com esse modelo, a pessoa solteira tende a concentrar seus esforços em sua própria individualidade e nas sociabilidades do espaço público.



A singularidade de Eufrásia não está em não ter se casado, mas em ter escolhido não se casar. A solidão feminina é uma questão preocupante para a sociedade, pois segundo Perrot (2009, p.277), “a mulher sozinha desperta desconfiança, reprovação e zombaria”. Os motivos para se manter sozinha podem ser muitos, mas no caso de Eufrásia parece ter sido pela preferência por sua carreira como capitalista e pela manutenção de uma independência conquistada, o que possivelmente gerou admirações e críticas.

#### **1.4. O testamento**

Desde abril de 1929 já havia um diagnóstico de que Eufrásia tinha uma lesão cardíaca. Ela morreu em 13 de setembro de 1930 e o testamento foi aberto no dia 15 daquele mesmo mês, em Vassouras (RIBEIRO, 2013, p.41).

A soma dos bens deixados por Eufrásia quando de sua morte era de aproximadamente oito mil contos de reis, dez vezes mais que os oitocentos contos de reis herdados por ela e Francisca.

Seu inventariante calculou o valor do montante do seu inventário em 8 mil contos de réis, o que equivalia a 16% dos totais das exportações brasileiras de açúcar para o ano de 1920, e cerca de 15% da dívida do Departamento Nacional de Café no Banco do Brasil em 1933 (FALCI; MELO, 2002, p.179).

Entre os bens deixados estavam a Chácara da Hera, a Chácara Calvet, ao lado da primeira, um prédio na rua Américo Brasiliense, todos em Vassouras; 27 lotes no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro; o imóvel da rue Bassano, em Paris; móveis, utensílios, livros e tudo o mais que havia em suas casas no Rio de Janeiro, Vassouras e Paris; títulos da Dívida Pública Federal, títulos de companhias, sociedades e bancos, assim como dinheiro em contas no Brasil e no exterior; uma carruagem no Brasil e um automóvel na França; jóias e vestimentas – estas trazidas de Paris, como consta no inventário, as do Brasil foram possivelmente doadas.

Os inventariantes tiveram dificuldade em tomar pé de todos os bens de Eufrásia, pois ela possuía ações em muitos governos e bolsas, e seus arquivos de cartas e documentos eram muito extensos. “Dr. Antônio Fernandes, o

inventariante dos bens de Eufrásia no Brasil justificou a dificuldade de buscas de seus bens dado o ‘copioso e complicado arquivo de papéis da inventariante’” (RIBEIRO, 2013, p.).

No ano de 1932 foram despachados alguns objetos da casa em Paris para o Rio de Janeiro, entre elas uma mala com as roupas de Eufrásia, possivelmente as que se encontram hoje no acervo da Casa da Hera e objeto de estudo deste trabalho.

O inventário de seu testamento ficou na justiça por alguns anos (RIBEIRO, 2013, p.48), sofrendo impugnações a pedido de seus parentes Christina Teixeira Leite d’Escragnolle Taunay, Eugênia Teixeira Leite da Silva Telles, Leopoldo Teixeira Leite, Francisca Teixeira Leite Brunhs, Custódio Teixeira Leite e Umbelina Teixeira Leite dos Santos Silva, pela parte da família não beneficiada com a herança. Alegavam que o testamento não tinha validade, pois Eufrásia estava muito idosa e incapacitada pela doença. Questionam também o nome do pai estar escrito como Joaquim Teixeira Leite, quando ele usava em sua vida pública o nome de Joaquim José, o que reforçaria o seu estado mental de, no mínimo, desatenção.

A ação era contra os testamenteiros Antônio Fernandes Júnior e Raul Fernandes, o Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, Colégio Santa Rosa de Niterói e Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Vassouras, beneficiários do testamento de Eufrásia Teixeira Leite.

O juiz Dr. João Salles Pinheiro julgou o pedido de nulidade do testamento improcedente, em 28 de novembro de 1932, mas os parentes de Eufrásia recorreram, por acharem que a decisão não tinha validade, já que o juiz era primo dos testamenteiros e réus no processo, Antônio e Raul Fernandes.

Devido à grande comoção da população vassourense, principal beneficiada pela herança deixada por Eufrásia, em 26 de agosto de 1937 o comércio foi fechado e todos se reuniram em frente ao fórum, impedindo o início da sessão (RIBEIRO, 2013, p.50). A pressão da população e a ação dos advogados foi decisiva para que o processo do inventário fosse concluído e os bens pudessem ser liquidados para fazer valer as determinações do testamento.

Todas as coisas com valor de venda que Eufrásia possuía foram vendidas para que se fizesse valer as cláusulas de distribuição dos bens deixados por ela em testamento. É interessante perceber através desses inventários os objetos que a cercavam. Nos quadros e retratos, Eufrásia está sempre sem joias, no entanto, as possuía em grande quantidade:

Exemplo de itens relacionados na venda do palacete de Paris [...] Joias: um cordão de uma volta com 181 pérolas finas: 700 mil fr.; um colar de pérolas e esmeraldas com fecho de brilhantes e rubis: 50 mil fr.; um colar de pérolas e esmeraldas: 15 mil fr.; um colar de prata, brilhante e pérolas: 20 mil fr.; um colar de platina com nove pendants; 45 mil fr.; um colar de platina: 7 mil fr.; um colar de platina com apliques: 18 mil fr.; um colar gênero antigo que pode se dividir em braceletes: 5 mil fr.; um colar de platina com apliques: 20 mil fr.. Total: 800 mil francos. E continua: um diadema de prata e brilhante: 30 mil fr.; uma placa de corsage com tulle: 320 mil fr.; uma chaine de col de platina e brilhantes: 2 mil fr.; um pedantif de platina de esmeralda com pérola negra pesando 7 gramas: 40 mil fr. Muitas caixas de ágata, cobre, marfim, placas, miniaturas e porcelanas, bombonière, medalhões e tabaqueiras de prata. Total de jóias: 1.041.865 francos (FALCI; MELO, 2012, p.142)

Fica a questão de em que medida as roupas contribuíram para que Eufrásia se posicionasse no mundo da forma como fez, como ela utilizava esses artifícios para criar uma aura sobre si, fosse de respeitabilidade, de interesse ou de segurança. Minha suposição é de que aquelas roupas tiveram alguma relevância na construção da sua personalidade e na sua postura diante do mundo, ou não teriam sido guardadas, mesmo depois de terem saído de moda ou não servirem mais no corpo da dona.

Na década de 1920 Vassouras já estava muito decadente, o plantio de café no estado do Rio de Janeiro havia migrado para as cidades de Campos dos Goytacazes, Macaé e região. Talvez por ver como se encontrava a cidade onde nasceu e cresceu, ou, quem sabe, por um desejo antigo de retribuir o solo onde sua família prosperou, Eufrásia procurou fazer de Vassouras a grande beneficiária de sua fortuna.

O primeiro herdeiro foi o Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, com sede em Roma, mas cuja sede no Rio de Janeiro ficava no bairro da Tijuca. Esta Irmandade recebeu a Chácara da Hera com a casa e tudo que havia dentro e o terreno de 240.594 m<sup>2</sup>; a Chácara Dr. Calvet; mil apólices da Dívida Pública da União; e o valor necessário para a construção do colégio para meninas e moças. Como obrigações tinham que conservar a Chácara da Hera e os bens que nela se encontravam; e fundar, em até três anos, o Instituto Profissional Feminino Dr. Joaquim Teixeira Leite, mantendo de forma gratuita 50 meninas pobres, sem distinção de cor ou classe social, da região de Vassouras, mas podendo receber pagantes também, sem que se fizesse diferenciação entre as pagantes e bolsistas (RIBEIRO, 2013).

O segundo herdeiro foi o Colégio Santa Rosa de Niterói, dos Padres Salesianos, que receberam também mil apólices da Dívida Pública da União. Em contrapartida teriam que construir em Vassouras o Instituto Profissional Masculino Dr. Joaquim Teixeira Leite, e também manter 50 meninos e rapazes bolsistas, sob as mesmas condições do Instituto Feminino. Os Salesianos não aceitaram a herança, sem maiores explicações, e depois de alguns anos, com o Instituto Feminino já construído e funcionando, as irmãs missionárias também abriram mão do patrimônio, alegando insuficiência de recursos para administrá-lo. Assim, como previsto no testamento, todos os referidos bens, e suas obrigações atreladas, passaram para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Vassouras (RIBEIRO, 2013).

Seus empregados na Chácara da Hera, Herculano e Francisco Vicente, receberam o direito de continuar morando nas dependências da chácara enquanto vivessem, além de receber mensalmente um salário vitalício de 50 réis. Ramiro, que tomou conta da chácara da Hera por anos, recebeu uma casa na Ladeira da Misericórdia, atual rua Américo Brasileiro; Cecília, sua dama de companhia desde a partida para a França até o fim de sua vida, ganhou 30 apólices da Dívida Pública da União e Amélia 10 apólices. Albert Guggenheim recebeu 30 mil francos franceses (RIBEIRO, 2013).

A Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Vassouras recebeu 50 apólices da Dívida Pública da União, assim como a Fundação Osvaldo Cruz.

Os únicos parentes agraciados no testamento foram seu primo Julio Correa e Castro, com 50 apólices da Dívida Pública, com quem ficaram também as fotografias da família; e as primas Maria da Conceição e Carolina Correa e Castro, cada uma com 25 apólices.

Além de todos esses beneficiados, Eufrásia deixou 20 contos de réis para serem distribuídos entre os pobres de Vassouras e famílias necessitadas, assim como 20 mil francos franceses para os pobres que viviam no quarteirão de sua residência em Paris.

O que de fato foi feito pela cidade com os bens e do desejo de Eufrásia para sua população é um pouco desanimador, como aponta a reportagem de Marcos Sá Corrêa para a *Revista Piauí*, intitulada “Os órfãos de Eufrásia”. Infelizmente nem tudo saiu como planejado por ela, e entre muitos tropeços seu patrimônio foi sendo desmembrado e dissolvido, restando poucos legados, como o Museu Casa da Hera que veremos no próximo capítulo.

As chácaras que ela doou se dissolveram na mixórdia urbana. Suas terras abrigam hoje o novo Fórum, o quartel da Polícia Militar, a Delegacia Policial, instalada numa casa de madeira cuja cadeia foi embargada por falta de segurança, e os alicerces amarelos da Delegacia Legal, obra inacabada do governo Anthony Garotinho, que repousa num leito de capim. À sombra dos prédios públicos, surgiram uma emissora de rádio, o reservatório da Companhia Estadual de Águas e Esgotos, o Centro Espírita Fraternidade de Francisco de Assis e um condomínio de casas populares da prefeitura (CORRÊA, 2008).

A reportagem ainda acrescenta que os terrenos foram loteados “entre uma escola municipal, um colégio estadual, uma creche, um CIEP, uma unidade do Senac e uma filial da Sociedade Pestalozzi”, além de abrigar o Boa Sorte Malha Clube e o Ginásio Eric Tinoco Marques, pertencente à Universidade Severino Sombra (CORRÊA, 2008).

Finalizo aqui uma breve biografia desta mulher incomum, pois o que nos interessa é vislumbrar o que de sua história podemos enxergar nas vestes que lhe pertenceram.

## Capítulo 2. Museu Casa da Hera

No capítulo anterior vimos um pouco da história de Eufrásia Teixeira Leite, marco inicial para a compreensão desta coleção de indumentária. Agora irei abordar um outro aspecto de grande importância: o espaço no qual se encontra esta coleção. Quais são as particularidades do museu-casa? Que discussões ele traz que afetam o nosso entendimento sobre esse acervo de roupas e acessórios?

Centrarei no conceito de museu-casa e abordarei a oposição entre aberto ao público (o museu) e o ambiente privado, com suas narrativas, disputas e devaneios característicos da intimidade (a casa). O acervo de indumentária nesses espaços é quase uma abertura do guarda-roupa do personagem da casa. Não se trata somente de formas e silhuetas de uma época, que denotam a maneira de vestir de diversos tipos de pessoas ou de um grupo social em um determinado período histórico, mas sim a personificação na figura específica de Eufrásia Teixeira Leite e é essa personalidade que iluminará o acervo trabalhado. Uma roupa em um grande museu, ou em um museu temático, pode vestir diversos homens e mulheres, mas uma roupa em um museu-casa nos ajuda a compreender a construção de uma personagem histórica e através dessa personagem contextualizar os acontecimentos e o ambiente daquele período.

### 2.1. O conceito de museu-casa

Museu-casa é um termo que designa uma unidade museológica caracterizada pela transformação de uma residência, considerada relevante do ponto de vista histórico ou artístico, em um museu. Autores como George Henry Rivière, Sherry Butcher-Youngmans, Rosana Pavoni e Linda Young refletiram sobre os museus-casa e propuseram conceituações para esse tipo de instituição. António Ponte<sup>5</sup> (2007) faz em sua dissertação de mestrado uma

---

<sup>5</sup> António Ponte é licenciado em Ciências Históricas pela Universidade do Porto, com mestrado e doutorado na Faculdade de Letras da mesma universidade. Sua dissertação de mestrado sobre museus-casa é tida como referência. Atualmente, Ponte é diretor regional de Cultura do Norte da Secretaria de Estado da Cultura do governo português.

breve cronologia dos estudos sobre casas históricas e suas tipologias. Segundo ele, o primeiro artigo foi o “Les Maisons Historiques et leur Utilisation comme Musées”, publicado na revista *Museion* do Office International des Musées, em 1934. Este artigo aponta três tipos de museus-casa: casas de interesse biográfico, casas de interesse social e casas de interesse histórico local. Em 1985, George Henry Rivière e Gilbert Delcroix publicam um conjunto de lições de museologia, e entre elas, uma tipologia para as casas históricas: casas históricas, casas rurais, casas-museu documentárias, casas-museu representativas, casas-museu estéticas e casas-museu que combinam categorias anteriores (PONTE, 2007).

Não cabe aqui fazermos uma análise pormenorizada de cada uma dessas contribuições. Mas gostaria de olhar com mais atenção as categorizações do DEMHIST-ICOM (Comitê Internacional para Museus-Casa Históricos do Conselho Internacional de Museus), projeto coordenado por Rosana Pavoni e posteriormente complementado por Linda Young, e o conceito de museu-casa adotado por António Ponte (2007). Hoje esses trabalhos servem como orientação para atuações e pesquisas na área de museus-casa, daí a escolha por focar neles. A partir dessas duas referências, pretendo reunir informações que nos ajudem a compreender o Museu Casa da Hera e, conseqüentemente, seu acervo de vestuário.

Em 1995, o Museu Casa de Rui Barbosa, localizado na cidade do Rio de Janeiro e primeiro museu-casa de administração pública criado no Brasil<sup>6</sup>, realizou o *I Seminário sobre Museus-casas: limites, desafios, soluções*, propondo uma discussão sobre os conceitos e atuações dos museus-casa brasileiros. Ali foram discutidas a relação da museologia com os museus-casa, políticas de preservação de casas históricas, os personagens dessas casas, e representantes de alguns museus-casa fizeram apresentações, entre eles o Museu Casa da Hera (SEMINÁRIO DE MUSEUS CASA, 1995). Esse foi o pontapé inicial para uma discussão que se estenderia por outros âmbitos.

---

<sup>6</sup> O Museu Mariano Procópio, na cidade de Juiz de Fora – MG, é o primeiro museu-casa criado no Brasil, inaugurado em 23 de junho de 1921 pelo filho do engenheiro que dá nome ao museu, sendo encampado pela administração municipal no ano de 1936. Por sua vez, o Museu Casa de Rui Barbosa foi inaugurado pelo poder público em 13 de agosto de 1930 (RANGEL, 2015).

O projeto de classificação dos museus-casa desenvolvido pelo DEMHIST foi iniciado em 1997 na conferência anual do ICOM, que nesse ano teve como tema *Morando na História. Museus-Casa Históricos*. Ali foi assinalada a necessidade de um comitê específico para a categoria. Os representantes de casas históricas que participavam da conferência assinaram uma petição solicitando a criação de um comitê de museus-casa históricos e um trabalho de classificação desses museus. Essa petição foi levada à Conferência Geral do ICOM, em 1998, pelo presidente do ICOM-Itália, Giovanni Pinna, tendo sido aceita e ratificada (COMITÊ INTERNACIONAL PARA MUSEUS CASA HISTÓRICOS, 2015).

A sugestão de categorizar os diversos tipos de museus-casa tinha como intenção auxiliar os profissionais dos museus a compreender melhor a natureza desse tipo específico de instituição e, por consequência, formular com mais clareza sua missão, abordagens de conservação e restauração, além de ações nas áreas museográfica, educacional, comunicacional e de gestão. Essas recomendações do ICOM ajudariam a traçar o perfil geral da unidade museológica e sua narrativa, por exemplo, acentuando a história do indivíduo que ali morou ou enfatizando o período histórico, uma categoria profissional ou a identidade local, contribuindo assim para a maior compreensão do público sobre o museu. (PAVONI, 2011, p.149). Um mesmo museu-casa pode se encaixar em mais de uma categoria, no entanto, para que se tenha uma boa administração dos recursos tanto materiais quanto imateriais do museu, é preciso que se estabeleça o aspecto mais significativo da casa (BERENS, 2009).

Para o DEMHIST, as categorias também ajudam a avaliar potenciais museus e então determinar se estas casas devem ser estabelecidas como tais. Elas facilitam a comparação entre museus, permitindo criar modelos e padrões. A identificação de museus similares promoveria sua integração e a formação de uma rede internacional.

A categorização dos museus-casa pelo DEMHIST aconteceu em três fases. A iniciadora do projeto e coordenadora da primeira fase foi Rosana Pavoni<sup>7</sup>, que tinha como missão desenvolver as definições de museu-casa e casa histórica.

---

<sup>7</sup> Rosana Pavoni é graduada em História da Arte pela Faculdade de Letras Modernas da Universidade Estatal de Milão. Foi presidente do Comitê Internacional de Museus e Casas Históricas (DEMHIST) de 2003 a 2005.



Para tal, foi criado um questionário respondido por 135 instituições ao redor do mundo, sendo a maioria da Europa e dos Estados Unidos. De certa forma, isso deixou lacunas, pois a realidade da América Latina e dos países africanos e orientais é muitas vezes diversa da europeia.

Na conferência do ICOM, que aconteceu em Viena, na Áustria, no ano de 2007, foram apresentadas nove categorias. Os subsídios para a definição das categorias foram as informações dadas pelos museus através do questionário e nos sites das instituições na internet, quando existiam (BERENS, 2009).

Na conferência do ICOM na Noruega, em 2009, foi divulgada a segunda fase da categorização, desta vez presidida por Julius Bryant<sup>8</sup> e Hetty Berens<sup>9</sup>. O objetivo desta fase era fazer um estudo de caso de um país. A escolha recaiu sobre a Holanda, tendo Berens como principal responsável pelo estudo. O resultado foi uma base de dados de 176 espaços culturais e casas históricas, sendo que apenas 50 deles estão registrados como museus, e um website onde se encontra a listagem dos museus holandeses, que podem ser buscados por nome, localidade ou categoria (<http://museumwoningen.nai.nl/>). Ao apresentar os resultados dessa fase, as descrições das categorias foram aperfeiçoadas e foram acrescentados exemplos de museus dos Países Baixos, a partir de estudos de caso. A análise desta base de dados correspondeu à última fase do projeto (BERENS, 2009).

Pavoni (2011, p.150) lista os objetivos almejados pela classificação, em relação aos profissionais dos museus-casa:

- Definir com maior consciência e clareza a missão do museu;
- Criar novas relações profissionais entre aqueles que se reconhecem em uma mesma missão para haver proveitosas trocas de ideias e de soluções para problemas similares;
- Individualizar para cada tipologia as melhores práticas e estabelecer padrões de

---

<sup>8</sup> Julius Bryant é mantenedor do Departamento da Palavra e da Imagem do Museu Victoria & Albert, Londres, Reino Unido. Ele também é responsável pela National Art Library, a biblioteca do museu.

<sup>9</sup> Hetty Berens é curadora no Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, Holanda, e é vice-presidente do DEMHIST desde 2006.

interpretação/conceituação, de conservação e restauro e de uso sustentável;

- Individualizar estratégias educativas coerentes com a missão;
- Melhorar as estratégias de arrecadação de fundos;
- Criar redes nacionais e internacionais capazes de gerar percursos turísticos;
- Introduzir pequenos museus em uma rede internacional.

As categorias propostas por esse comitê foram: Casa de pessoas ilustres (Personality Houses), Casas de colecionadores (Collection Houses), Casas da beleza (Houses of Beauty), Casas dedicadas a eventos históricos (Historic Event Houses), Casas desejadas por uma comunidade local (Local Society Houses);, Residências nobres (Ancestral Homes), Palácios reais e lugares de poder (Power Houses), Casas do clero (Clegy Houses), Casas de caráter etno-antropológico (Humble Homes), Casas como Locação (Houses for Museums) e Casas com Quartos de Períodos (Periods Rooms) (PAVONI, 2011, p.159).

No Brasil, a equipe de curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, com a coordenação de Ana Cristina Carvalho<sup>10</sup>, desenvolveu um trabalho de pesquisa sobre os museus-casa existentes no país. Eles partiram das categorias apresentadas pelo DEMHIST e as complementaram ou modificaram, para fazer uma interlocução com a realidade brasileira. Substituíram o termo “Casas de beleza” por “casas de arquitetura destacada” e incluíram a categoria “casas rurais” para abrigar as casas de fazenda que estão abertas à visitação pública, por exemplo. Este trabalho tem grande relevância pela abrangência, já que mapeou todos os museus-casa e casas históricas no Brasil, nos dando uma dimensão da diversidade e das diferentes realidades que aqui encontramos. Ali, eles classificam o Museu Casa da Hera como Casa de personalidade.

---

<sup>10</sup> Historiadora e curadora do Acervo Artístico Cultural do Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

Antônio Ponte (2007), em sua dissertação de mestrado, fez um levantamento de classificações de diferentes autores para museus-casa, inclusive as do DEMHIST, que apresentei anteriormente. Porém, para ele, o conceito de museu-casa é mais restrito do que o proposto pelo comitê. Como afirma, “uma casa-museu pode ser, simultaneamente, uma casa histórica, mas sendo histórica não significa que seja museu” (PONTE, 2007, p.2). O museu-casa é aquele que reflete a vivência de uma pessoa ou família, e onde os objetos e sua disposição original no espaço são preservados. Pode ainda ser o local de algum fato histórico de relevância nacional, regional ou local, porém deve respeitar o que chama de condições fundamentais: “a originalidade, residência do patrono e função anterior da casa” (PONTE, 2007, p.5). Ou seja, é preciso que os objetos sejam originais da época do patrono, de preferência que a ele tenham pertencido e que as feições de uma residência sejam mantidas para o entendimento do visitante. Aparecida Rangel (2015, p.68) afirma que o museu-casa estabelece, “necessariamente, uma relação entre o conteúdo e o continente”, ou seja, que a casa e sua história guardam estreita ligação com os objetos que a compõem. O Museu Casa da Hera se encaixa perfeitamente nesta definição, porque serviu de moradia à família Teixeira Leite, tendo seus objetos originais preservados, refletindo os hábitos e gestos de seus moradores.

Ponte procura dar ênfase à questão do museu, às representações e efetivas ações que esta nomenclatura acarreta. Já a casa histórica estaria muito associada ao imóvel, suas histórias, a localidade onde se encontra, com forte ligação a uma figura pública relevante, algum acontecimento histórico nacional ou local, sem que necessariamente a função museológica esteja ativa (PONTE, 2007, p.3).

Qualquer que seja a categoria em que o museu esteja incluído, existem regras e mecanismos para que ele funcione (RANGEL, 2015, p.58). Além das “condições fundamentais” anteriormente expostas, Ponte fala de um processo pelo qual a casa tem de passar para se transformar em um museu. A casa deve estar aberta ao público e as questões que envolvem o trabalho museológico devem estar presentes, como o estudo, a conservação, a comunicação, a

educação e, de preferência, explícitos em um plano museológico<sup>11</sup> (PONTE, 2007, p.7). Essas exigências se adequam às características definidas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) para as instituições museais.

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2014, p.64).

As questões de ordem prática, observadas até agora, são fundamentais para a compreensão do que é um museu-casa e de como ele está posto no contexto mais geral de instituições museológicas. No entanto, outras problemáticas envolvem a existência e o processo de vivência de um museu-casa.

José Reginaldo Santos Gonçalves (2009), em seu artigo *Os museus e a cidade*, apresenta uma abordagem dos museus a partir dos conceitos de narrativa e informação. Tomando como ponto de partida um ensaio de Walter Benjamin de 1936, intitulado *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Gonçalves desenvolve o conceito de museu-narrativa, que acredito se adequar ao perfil do museu-casa.

A narrativa traz como característica a troca de experiências, pois o narrador é alguém que “aproxima uma experiência situada num ponto longínquo do espaço”, trazendo o passado mais para perto do presente na forma de memória (GONÇALVES, 2009, p.171-172). Ao contrário da informação – que é impessoal, descaracterizada dos traços de personalidade por parte de quem conta a história

---

<sup>11</sup> O plano museológico é um documento elaborado pelos museus onde consta a definição operacional e missão da instituição, e os programas e projetos institucionais, de gestão de pessoas e acervos, exposições, programa educativo, pesquisa, programa arquitetônico, de segurança, de financiamento ou sustentabilidade financeira e de difusão. No Brasil esse plano é validado pelo Instituto Brasileiro de Museus (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Constituição (2009). Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.. **Institui O Estatuto de Museus e Dá Outras Providências.** Brasília, Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2017).

e “marcada pela heterogeneidade dos códigos socioculturais” –, a narrativa deixa espaço para as percepções subjetivas (GONÇALVES, 2009, p.173).

A narrativa é acompanhada da marca pessoal do narrador, expressa através de seu corpo, principalmente das suas mãos, “conforme a marca das mãos do artesão num objeto que produz” (GONÇALVES, 2009, p.172). Assim, os gestos são fundamentais para que a narrativa se desenrole, tornando o que poderia parecer fantástico ou inverossímil em real e palpável.

Para que se conecte com seu interlocutor, o narrador se vale da sinestesia, mas principalmente da memória que os gestos trazem de formas, texturas, ações e representações de sentimentos e emoções.

Assim como a oposição entre narrativa e informação, Gonçalves apresenta a oposição entre dois tipos de sujeito, o *flâneur* e o “homem da multidão”, também sugerida por Benjamin. O “homem da multidão” se deixa levar pela vertigem da massa, sem perceber com curiosidade as coisas à sua volta. Como aponta Gonçalves (2009, p.176), “o ‘homem da multidão’ tende a se definir como um número num universo progressivamente marcado pelo igualitarismo e pelo caráter abstrato das relações”.

O *flâneur* se identifica com a subjetividade posta pela narrativa, se recusando a ser absorvido pelo ritmo frenético da multidão e da grande cidade, mesmo vivendo nela. Ele contempla a cidade e busca experimentar subjetivamente seus estímulos visuais, táteis, auditivos e olfativos (GONÇALVES, 2009, p.174). O *flâneur* se reconhece no ato poético.

A partir desses conceitos da narrativa e do *flâneur*, Gonçalves (2009, p.177) cria o conceito de museu-narrativa, que, como afirmei anteriormente, tem total identificação com a tipologia de museus-casa e em especial com o museu estudado neste trabalho, a Casa da Hera:

O museu-narrativa surge e desenvolve-se num contexto urbano, em que a relação com o público ainda guarda uma marca pessoal. Ele não é um museu feito para atender grandes multidões. Quantitativamente, seu público é bastante restrito, qualitativamente, é seletivo. É provável que nele caminhe confortável o *flâneur*, mas certamente não se reconheceria nesse espaço o “homem-da-multidão”. (GONÇALVES, 2009, 174).

No museu-narrativa há ausência ou escassez de textos explicativos sobre os objetos, e o visitante pode passear com lentidão por suas salas, observando-os e deixando que estes evoquem as mais diversas memórias e sensações. Os móveis, utensílios domésticos, quadros, vestuário, todos os itens ocupam os espaços e se ligam à experiência, “pelo menos à experiência de determinados grupos e categorias sociais, como as famílias de elite” (GONÇALVES, 2009, p.178). Esses espaços, os museus-narrativa incorporados nos museus-casa, “desencadeiam a fantasia do visitante [...], configuram um espaço propício à flânerie” (GONÇALVES, 2009, p.178).

O museu-casa é um local para aproveitar as sensações às quais os objetos nos remetem, o cheiro da casa antiga, alguma peça que transporte a imaginação no tempo, conseguir ver as personalidades dos moradores através das narrativas postas pelo museu. O museu-narrativa pede um visitante flâneur, ou seja, alguém capaz de desfrutar com prazer o seu espaço e descobrir nele pequenas delicadezas. O autor expressa que esse ambiente “tende a ser identificado como um interior; a separação, com referência ao espaço da rua, é bastante marcada” (GONÇALVES, 2009, p.177).

Nesse ponto aparece uma das disputas relacionadas ao museu-casa, a casa e a rua, o público e o privado. No caso dessa tipologia de museus, essa dialética se torna fundamental para a percepção do tempo e do espaço, construídos e elaborados socialmente (DAMATTA, 2003, p.36). Para Roberto DaMatta (2003, p.47), mais do que contextos e atitudes distintos, os espaços da casa e da rua evocam visões de mundo e éticas particulares, que acabam por constituir a realidade em torno desses ambientes. DaMatta segue,

Embora existam muitos brasileiros que falam uma mesma coisa em todos os espaços sociais, o normal – o esperado e o legítimo – é que casa, rua e outro mundo demarquem fortemente mudanças de atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadros de avaliação da existência em todos os membros de nossa sociedade. [...] Nessa perspectiva, as diferenciações que se podem encontrar são complementares, jamais exclusivas ou paralelas. (DA MATTA, 2003, p.36.)

Os acontecimentos relacionados à casa seriam os ligados à continuidade, tradição, ao conjunto, em oposição ao individualismo; enquanto a rua se abre para a história, o progresso individualista, o mercado e o legalismo jurídico. O discurso da rua é aquele que envolve o “homem-da-multidão”, baseado em mecanismos impessoais, como os modos de produção, as lutas de classe, o sistema financeiro capitalista e as leis (DAMATTA, 2003, p.49).

O discurso moralizante da casa comporta conflitos de seus atores (marido e esposa, pai e filhos, patrões e empregados). Por diversas razões essas figuras podem ver a casa como uma construção não positiva de suas vivências. No entanto, esses conflitos se apresentam como oposições complementares, que acabam sendo naturalizadas; “é como se fizessem parte de uma ordem cósmica, moral e dada por Deus” (DAMATTA, 2003, p.48-49).

Ainda perseguindo o pensamento de DaMatta, apesar dos conflitos internos, a casa é simbolicamente mais um santuário que um local de lutas e discórdias, resistindo ao tempo linear da história “com seus novos valores de individualização e subversão” (DAMATTA, 2003, p.53). Desenvolvendo reflexões relativas às representações simbólicas, o filósofo Gaston Bachelard (1978, p.201) reafirma essa questão ao dizer que “a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. A casa acomoda uma temporalidade diversa da rua, guardando ‘os tesouros dos dias antigos’”.

Na casa, e isso se estende para o museu-casa, podemos sonhar. Ela permite a integração dos nossos pensamentos, lembranças e sonhos, através das dinâmicas de passado, presente e futuro, dando uma ilusão de continuidade e estabilidade no tempo e no espaço (BACHELARD, 1978, p.201).

Esse sonho é o sonho do visitante, mas também do personagem da casa. Há uma relação direta entre casa e personagem, relação essa que é crucial para a compreensão e trabalho sobre o acervo (RANGEL, 2015, p.59). A partir do entendimento de quem é o patrono, ou seja, quais os signos que ele representa, quais aspectos devem ser destacados da sua personalidade e trajetória, é que se pode determinar um caminho para a abordagem do museu em suas ações. No museu-casa, a memória pessoal ou de personalidades individuais pode e deve transformar-se em memória coletiva, ou ao menos suscitar lembranças e identificações com os visitantes (PONTE, 2007, p.6).

Daniel Miller (2013, p.140), ao falar das casas antigas que ainda servem de moradia, aponta um mito das casas inglesas, os fantasmas dos antepassados que ali residiram. Ele afirma que “de um modo geral, o fantasma põe em evidência aspectos da história da casa que ficariam desconhecidos”. Podemos traçar um paralelo desse fantasma com o patrono do museu-casa, que se torna símbolo e agente da própria casa, podendo, de certa forma, ser o narrador de sua história. Pois, como afirma Rangel (2007, p.82), a existência física da família pode não encontrar-se mais ali, porém sua presença não pode ser apagada.

O que faz justamente a ligação entre personagem, passado e presente dentro do museu-casa são os seus objetos, carregados das memórias dos gestos cotidianos e dos afazeres domésticos. Esses objetos são os agentes que constroem os personagens e são construídos por estes, ou seja, a partir da interação das pessoas com os objetos as personalidades e vivências vão sendo construídas, o que pode ser explorado pela equipe do museu para criar sua narrativa, que acaba reverberando no visitante, principalmente se este se identificar com o *flâneur* mencionado acima. As características físicas dos objetos, como forma, cor, cheiro, brilho, etc. remetem a lembranças e memórias específicas. Talvez um dos motivos seja o fato dos objetos muitas vezes perdurarem mais do que as pessoas que os fabricaram ou usaram pela primeira vez, o que os torna guardiões da expressão de um tempo (MENESES, 1998, p.2).

Estamos cercados por todos os lados dos mais variados objetos materiais, os quais são por nós classificados, categorizados culturalmente e hierarquizados (GONÇALVES, 2007, p. 14). Para a antropologia são justamente esses sistemas de classificação e categorização que fazem a mediação entre sujeito e objeto. Mais do que isso, esses sistemas constituem e dão vida aos dois, o sujeito não é anterior ao objeto, ele se constrói na presença dos objetos, enquanto estes só ganham sentido na relação com o sujeito e com outros objetos (GONÇALVES, 2007, p. 16). No caso do Museu Casa da Hera, os utensílios que habitam a casa trazem a memória dos gestos de seus moradores, como a escrivaninha onde Joaquim José Teixeira Leite se sentava para trabalhar na biblioteca ou o piano onde as moças da casa tocavam nas noites de saraus, ou ainda as roupas que guardam a postura de sua dona e um gestual de se locomover, se sentar e



gesticular. Os museus têm, entre uma das suas principais funções, a preservação desses itens e seu estudo, e, por consequência, acabam contribuindo para sua continuidade.

Um artigo dentro do museu recebe nova e grande carga de significados, o que o torna um objeto de posição privilegiada. Esse status é ganho através de todo o processo pelo qual ele passa, desde a sua coleta ou aquisição até a exposição, passando pela guarda, políticas internas da instituição e valores dos visitantes (MENESES, 1998, p. 100).

O museu, um dos principais espaços que abrigam as coleções, fomenta processos de autoconsciência individual e coletiva na nossa sociedade. Meneses (1998, p.99) afirma que a coleção privada “é a forma dominante pela qual objetos pessoais, em nossa sociedade, expõe-se à esfera pública”. As coleções têm potencial para expressar a construção da subjetividade de um indivíduo dentro de um contexto, como também expressar o contexto a partir do recorte feito pelo indivíduo e seus objetos. Aqui a intenção é contribuir para a compreensão de um contexto e seus personagens a partir do que os objetos de vestuário expressam deles. Localizar o contexto físico e social em que se encontram esses artefatos nos possibilita ter um alcance maior sobre os seus significados. A proposta de catalogação do acervo de indumentária do Museu Casa da Hera busca sistematizar as informações desse contexto que podem ser observadas nas roupas.

## **2.2. A Casa da Hera**

A primeira coisa que buscamos analisar na casa é sua materialidade, apesar dessa materialidade guardar imaterialidades, por ser um espaço que alude à intimidade. Sendo assim, começo por descrever a Chácara da Hera como uma chácara urbana, tipo de habitação que se encontrava no limiar urbano das cidades, mas que mantinha uma certa autonomia na produção dos alimentos que eram consumidos por seus moradores. Geralmente de grandes dimensões, as chácaras se encontravam nos terrenos altos, longe da população menos abastada e tendo como importante característica os jardins, divergindo da casa urbana do século XIX, que tinha como característica possuir suas paredes

laterais contíguas às dos vizinhos, passando o quintal para a parte de trás do terreno (ALVES, 2014, p.31-33).

A Chácara da Hera já consta em um mapa da cidade de Vassouras datado de 1836. Em outro mapa, de 1858/1861, é possível ver que à construção original foram acrescentados dois anexos e os muros que delimitam o terreno (ALVES, 2014, p.38). A casa tem um único pavimento retangular com um pátio interno central. Nos fundos à esquerda existe outro espaço que comporta a cozinha e dependências. A entrada principal fica voltada para o jardim e toda a fachada da casa é revestida com a hera que lhe dá nome. A estrutura interna da casa é dividida em quatro áreas: íntima, de serviço, social e comercial, distribuídos em 22 cômodos. Esses cômodos são iluminados por 69 janelas com guilhotinas de vidro, cujo uso extensivo demonstra o barateamento desse material no século XIX (SCARPELINE, 2012, p.84).



Mapa de Vassouras datado de 1836

Fonte: ALVES, 2014, p.35

A casa, como bem disse DaMatta, (2003, p.56) possui seus espaços “arruados”. A área de negócios é a que mais faz essa ligação com a rua. Ela é composta por um salão comercial, um escritório e as alcovas, quartos sem

janelas onde viajantes que iam negociar com Joaquim José Teixeira Leite poderiam passar a noite.



Salão comercial do Museu Casa da Hera – fotografia Douglas Montes

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/area-comercial/> (2016)

A área social é a mais luxuosa da casa. É composta pelo Salão Vermelho (salão de recepções), pelo Salão Amarelo (salão de baile ou de música) e pela Sala de Jantar. As salas divididas por gênero são uma característica das casas burguesas do século XIX; assim, o Salão Vermelho era destinado ao convívio masculino, enquanto uma parte da sala de jantar era destinada às mulheres. Poderíamos pensar que a casa é o reino das mulheres, onde estas teriam maior autonomia e gerência, porém a divisão interna da casa demonstra como, mesmo ali, as disputas de força se dão em favor da vontade masculina.

“Se quisermos considerar questões de poder numa escala mais íntima, devemos cruzar as soleiras das portas e entrar, olhar além das fachadas, para os processos de decoração interna. Aqui vamos encontrar outro campo de disputa. Porém, o dentro e o fora da casa não chegam a ser domínios inteiramente separados” (MILLER, 2013, p.128).



Sala de Jantar do Museu Casa da Hera– fotografia Douglas Montes

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/area-comercial/> (2016)



Salão Vermelho do Museu Casa da Hera – fotografia Douglas Montes

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/area-comercial/> (2016)





Salão Amarelo do Museu Casa da Hera – fotografia Douglas Montes

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/area-comercial/> (2016)

Ao continuar percorrendo seus corredores, as ruas internas da casa, chegamos à área íntima, formada pelos quartos da família, um quarto de visitas e a biblioteca.



Quarto maior do Museu Casa da Hera – fotografia Douglas Montes

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/area-comercial/> (2016)



Biblioteca do Museu Casa da Hera – fotografia Douglas Montes

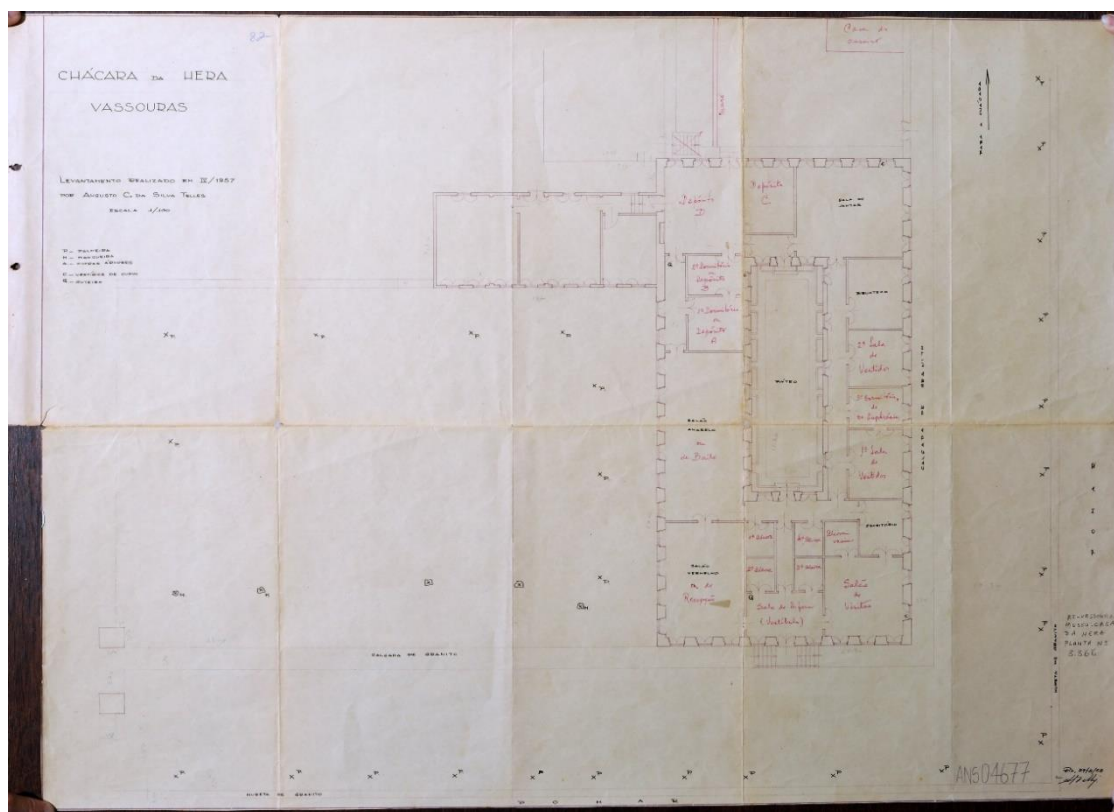
Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/area-comercial/> (2016)



Copa-cozinha do Museu Casa da Hera – fotografia Douglas Montes

Fonte: <https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/area-comercial/> (2016)





Planta da Casa da Hera, datada de 1957.

Fonte: IPHAN-RJ

Eufrásia Teixeira Leite procurou orientar o zelador Manoel da Silva Rebello para que mantivesse a casa e seu imenso jardim assim como seus pais os deixaram. Grandes modificações na casa foram evitadas, como a colocação de luz e água encanada, como podem atestar as cartas trocadas entre Eufrásia e Manoel (ALVES, 2014, p.48). Ao deixar em testamento o desejo de que a casa continuasse como estava, com seus objetos, decoração e tudo o mais, Eufrásia parece querer preservar a aura do que foi sua infância e juventude. Acredito que ao resguardar os objetos e a casa, ela busca resguardar também seus afetos, pois “a casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos” (BACHELARD, 1978, p.207).

Como afirma Roberto DaMatta (2009, p.54), não se pode transformar a casa na rua impunemente. Embora haja espaços na casa que se ligam à vida da rua e vice-versa, é preciso um ritual para que essa mudança ocorra. Assim é com a transformação da casa em um museu-casa, ou seja, com a constituição

de um ambiente museológico, alterando o espaço privado de um indivíduo ou família.

A casa, resguardando os objetos da antiga moradia, irá refletir o estilo de vida dos antigos moradores, assim como as relações que estabelecem com seu entorno, empregados, vizinhos, amigos e negócios (SCARPELINE, 2012, p.78). Transformar esse espaço em museu significa adicionar a esses primeiros valores outros, atribuídos pelas instituições e comunidade envolvidas. Os processos que irão construir essa transformação são primeiramente os de patrimonialização e depois a implantação das ações museológicas, como a pesquisa, a catalogação das peças, a montagem de exposições etc.

São muitos os atores envolvidos nessa transformação, o Estado, o mercado imobiliário, conselhos e outras entidades locais, além da própria família ou descendentes. Existem, como sugere Daniel Miller (2013, p.120) ao falar da ação do Estado nas questões de moradia, “contornos de poder e escala que tornam questões tão íntimas como nossos relacionamentos pessoais dependentes de forças muito maiores”.

No ano de 1952 a Madre Rachel Marchesi, do Instituto de Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, herdeiras no testamento de Eufrásia, solicita junto ao Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) a inscrição da Casa da Hera no Livro do Tombo. Foi anexada a esse pedido uma cópia do testamento de Eufrásia Teixeira Leite e uma relação dos espaços da casa e seu conteúdo (RIO DE JANEIRO, 2015).

Carlos Drummond de Andrade, então chefe do Departamento de História do DPHAN, dá o parecer favorável ao tombamento da chácara. O diretor do DPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, comunica no dia 21 de maio de 1952 a inscrição da Casa da Hera no Livro do Tombo, sob nº 292 (RIO DE JANEIRO, 2015).

Rodrigo Melo Franco de Andrade pede em outra carta que seja feita uma relação mais pormenorizada dos objetos, inclusive da indumentária, solicitando o número de peças e a descrição de cada uma incluindo o tipo do tecido. Todos estes documentos acima citados fazem parte do processo 0459-T-52, cujos



originais se encontram nos arquivos do IPHAN do Rio de Janeiro A listagem enviada, referente à indumentária é a seguinte:

Um quimono ricamente bordado e enfeitado de rendas

Casaco de veludo

Casaco de veludo enfeitado com galões e rendas

Matinée de lã enfeitada com entremeios bordados

Casaco de lã e veludo enfeitado com galões e filó

Rico “peignoir” de veludo

Vestido de “voile” de lã com bolero e mangas bordados

Saída de baile com aplicações de veludo e enfeitada com cetim Macau.

Matinée de lã aplicada com bordados e rendas e pingentes.

Casaquinho de veludo para noite, abundantemente bordado a vidrilhos e com rendas.

Saída de baile de veludo, bordada a ouro e enfeites de renda e pluma.

Casaquinho de veludo enfeitado com fitas e renda, e bordado a vidrilhos e pedras.

Roupão acolchoado e bordado.

Peignoir de seda.

Vestido de tafetá “ryon”.

Vestido de seda ricamente enfeitado com fita e tule.

Vestido de voile de lã.

Vestido de seda estampada.

Vestido de tafetá.

Vestido de linho de seda.

Vestido de crepe enfeitado com galões e pedras.

Vestido de seda estampada.

Saia ricamente bordada com galões de ouro e pingentes de ouro.

Saia de linho de seda ricamente bordada à mão com entremeios de renda.

Peignoir de tafetá com enfeites de renda e flores de pano.

Um par de sapatos pretos, bordados.

Um par de sapatos de pelica.

Um par de chinelos de veludo bordados a ouro.

Um par de chinelos de cetim bordados a ouro.

Uma sombrinha de renda e seda com armação dourada.

Dois chapéus de palha com pluma, filó, veludo e tule.

Um porta-jornais de veludo trabalhado com missangas.

Uma forma de sapatos, envernizada.

Um porta-alfinetes.

Um porta-relógio com flores de palha e asas de insetos.

Um nicho em miniatura, de louça.

Um porta-jarro de madeira pintada.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Of. 529

21 de maio de 1952

Diretor do PHAN

A Superiora do I.P.F. Dr. J. Teixeira Leite

: Casa da Hora

Revmda. Superiora:

Tenho a honra de comunicar a V.Revdma. que, de acôrdo com a solicitação do Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, mantenedor do Instituto Feminino Dr. Joaquim Teixeira Leite, foi feita nesta data a inscrição da Casa da Hora, de Vassouras, sob nº 292, no Livro do Tomb Histórico, instituído pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

A inscrição em causa compreende não somente a edificação da antiga chácara, como também o mobiliário, alfaías, peças de indumentária e outros bens enumerados na relação encaminhada por aquele instituto, e ainda uma área de terreno da referida chácara, a ser oportunamente demarcada.

Apresento a V.Revdma., neste ensejo, a expressão do meu respeitoso apreço e consideração.

Rodrigo M.F. de Andrade  
Diretor

A Revmda. Superiora do Instituto Profissional Feminino Dr. Joaquim  
Teixeira Leite  
Casa da Hora  
Vassouras - Estado do Rio

459-T

Ofício comunicando o Instituto Feminino sobre o tombamento.

Fonte: processo 0459-T-52, IPHAN (2015)

Em abril de 1965 é firmado o convênio entre o DPHAN e o Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, ficando demarcado na cláusula 2ª que

A DPHAN assume a obrigação imposta no testamento de Senhora Eufrásia Teixeira Leite, constante dos livros do Cartório de 1º Ofício da Comarca de Vassouras, segundo o qual “o legatário será obrigado a conservar a casa de morada e tudo que nela existir no mesmo estado em que encontrarem quando for recebido o legado, não podendo habitar ou ocupar, nem permitir que outros ocupem a casa dita, e não podendo utilizar, nem permitir que outros se utilizem, dos móveis, objetos, louças, livros, quadros e utensílios existentes na casa da mencionada chácara.

O Museu Casa da Hera, aberto ao público em 1968, não leva o nome de seu patrono, o que demonstra uma fuga, segundo Isabel Rocha, ex-diretora do Museu Casa da Hera, no momento da criação do museu, de definir quem é o patrono da casa, Dr. Joaquim José Teixeira Leite ou Eufrásia Teixeira Leite. A casa e sua conservação serão o foco durante as primeiras décadas de administração pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (ROCHA, 1995, p.151).

Eufrásia procurou manter a casa como seus pais a deixaram, o que poderia caracterizá-los como seus patronos. A presença da irmã de Eufrásia, Francisca Bernardina, não aparece na casa, que guarda vários retratos pintados da caçula dos Teixeira Leite. A figura de Eufrásia é tão forte no imaginário da Casa e sua ação ao preservá-la foi tão marcante, que é impossível não vincular sua personalidade de forma central à história do museu.

Ao longo do tempo, e com as discussões propostas pelos sucessivos diretores, museólogas e demais funcionários, o Museu tomou como direção trabalhar a família Teixeira Leite, na figura de seu patriarca, Joaquim José, sem esquecer a figura de Eufrásia e o papel feminino naquela sociedade oitocentista. A missão do Museu Casa da Hera se inscreve da seguinte maneira:

Guardar, preservar, manter, pesquisar, difundir, expor, analisar e promover debates sobre o modo de viver da abastada família do Dr. Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872) ao longo do século XIX, no vale do Rio Paraíba fluminense, através da preservação de sua

residência e estímulo ao acesso da população a esses bens (ROCHA, ALVES, QUEIROZ, 2015, p.79).

### **Capítulo 3. Abrindo o guarda-roupa de Eufrásia**

Como afirmei no início do capítulo anterior, conhecer o acervo de indumentária do Museu Casa da Hera é análogo a abrir o guarda-roupas de Eufrásia. Digo isso não no sentido de um armário cheio de tralhas, onde se amontoam coisas que já não se quer mais, ou simplesmente um depósito de objetos sem reflexão sobre eles; pelo contrário, o sentido do guarda-roupa é o de adentrar um universo ainda mais íntimo, o das escolhas pessoais, dos objetos que tocam a pele e que constroem com o corpo a interação com o mundo a sua volta. Reforçando essa ideia, Bachelard (1978, p.248) nos diz que

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade.

Ao abrir o guarda-roupa, procuro apresentar a coleção de indumentária enquanto objeto museológico, mas também em seu contexto histórico. A moda, no sentido de um conjunto de códigos vestimentares que desvela, principalmente no Ocidente, as lutas de classe, assim como as necessidades de pertencimento a um grupo e também de individuação (SOUZA, 1987, p.29) e, como afirma Lipovetsky (1989, p.11), é a saída do mundo da tradição e a celebração do momento social. Mas, além de tudo isso, a moda, como outros objetos do cotidiano e ritualísticos, é uma mediadora e constituidora de vivências e significados para o sujeito.

As peças que compõem a coleção de indumentária do Museu Casa da Hera não estavam na casa na ocasião da morte de Eufrásia Teixeira Leite, as roupas vêm para o Brasil quando é feito o inventário dos bens por ela deixados. As peças que se encontram no acervo são referentes à segunda metade do

século XIX. Aquelas pertencentes a Eufrásia nas primeiras décadas do século XX foram, provavelmente, doadas ou descartadas. Isso pode sugerir que os trajes que permaneceram foram guardados pela dona por serem representativos de um período de sua vida, já que

“Antes da era atual das roupas feitas à máquina e prontas para vestir, as roupas comuns eram feitas em casa, com uma demanda constante. Roupas gastas ou fora de moda eram postas de lado e recortadas, e tudo que não tivesse melhor sorte ia parar na caixa de retalhos ou no corpo de um mendigo. Fora alguns afortunados sobreviventes, ou remanescentes em objetos têxteis especiais, como os tapetes de retalhos do século XIX, muito pouco dessas roupas permaneceu. Normalmente, as roupas e os trajes que sobreviveram são artigos especiais passados de geração a geração. Por essa razão, é alta nos acervos a proporção de vestidos de noiva, vestidos de noite, roupas de batismo e uniformes” (FRENCH; HEIBERGER; BALL, 2005, p.63).

Essa representatividade incide sobre a coleção, pois se cria uma unidade por pertencerem a um mesmo período histórico, apesar de serem roupas para diferentes ocasiões.

Quando entrou no museu, esse conjunto de peças já poderia ser considerado uma coleção, pois foi selecionado e guardado por Eufrásia, mesmo sem que tivessem mais utilidade enquanto vestuário por estarem “fora de moda” e não servirem no corpo de uma senhora de oitenta anos. Ao definir o que é uma coleção, Pomian (1984, p.53) fala do paradoxo das peças serem ao mesmo tempo objetos não utilitários e, portanto, estarem fora do circuito de trocas econômicas, temporária ou definitivamente, e serem consideradas objetos preciosos.<sup>12</sup> A questão por ele posta é, por que esses objetos são considerados preciosos e dignos de proteção, se não têm valor de uso e troca? Podemos fazer essa mesma pergunta ao acervo do Museu Casa da Hera e, em especial, ao objeto de estudo deste trabalho: por que a coleção de indumentária de Eufrásia Teixeira Leite é considerada preciosa e digna de cuidados?

---

<sup>12</sup> “(...) uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado, preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p.53).

O objeto funcional ou utilitário tem sua vida e função toda no presente. Se um objeto perdura no tempo, mesmo que não tenha mais valor de uso, ganha status e relevância apenas por ter um passado que o acompanha, tornando isso um critério de qualificação do objeto. Se estes objetos se encontram em um contexto de patrimonialização ou musealização, tais valores se ampliam.

“Basta lembrar que a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente” (MENESES, 1998, p.96).

Assim, mesmo antes de conhecer as histórias por trás das roupas de Eufrásia, elas despertam um interesse e admiração por terem sobrevivido desde o século XIX até aqui e por trazerem as marcas do seu tempo.

Acredito que não seja exagero afirmar que Eufrásia preservou a casa da família como um templo, um espaço de reverência à memória de seus pais e, por consequência, à sua própria. Como o espaço de um templo, os objetos estavam dispostos para o deleite do invisível.<sup>13</sup>

Isso é valorizado pelo espaço, já que o museu, como afirma Almeida (2012, p.189), se torna no século XIX o ambiente ideal para preservar coleções que poderiam se dispersar. O objeto dentro do museu recebe uma nova e grande carga de significados, tornando-se um objeto de status privilegiado. Esse status é ganho durante todo o processo pelo qual ele passa dentro do museu, desde a sua coleta ou aquisição até a exposição, passando pela guarda, políticas internas da instituição e expectativas e valores dos visitantes (MENESES, 1998, p.100). Os museus são espaços que refletem as relações de poder, as relações sociais e o papel de formação, “educativo”. Ao passarem da condição de objetos de uso cotidiano, presentes, mercadorias ou objetos sagrados para a condição de patrimônios, bens culturais, esses objetos expõem seu processo de

---

<sup>13</sup> Com referência ao que afirma Pomian (1984, p. 63): “Quando os objetos são dedicados aos deuses ou aos mortos, não é necessário que estejam expostos ao olhar dos homens [...] Definiu-se a coleção como um conjunto de objetos expostos ao olhar. Mas ao olhar de quem? [...] Todavia, o mobiliário funerário e as oferendas podem com toda justiça ser considerados coleções, porque o importante parece não ser tanto o fato de serem destinadas aos mortos ou aos deuses, como o fato de existirem espectadores virtuais – situados num algures temporal ou espacial – cuja existência está implícita no próprio ato de colocar objetos numa tumba ou de depô-los num templo”.

transformação em “ícones legitimadores de ideias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais” (GONÇALVES, 2007, p.24). O IPHAN, ao abrir a casa como um museu à visitação pública, reforça essa ideia, pois, a exposição desses objetos representa “aos olhos dos visitantes a fama dos deuses que chega longe”, no caso, Joaquim José e Ana Esméria Teixeira Leite, além de “trazer à memória dos visitantes do presente os doadores do passado” (POMIAN, 1984, p.64), ou seja, Eufrásia e seu testamento.

Ao tratarmos da coleção de indumentária, esse invisível não se apresenta apenas nas figuras da família Teixeira Leite, mas também sobre outros personagens, como o costureiro Worth e todo um ambiente, simbologias e vivências de um outro tempo, como abordado anteriormente. Nas palavras de Pomian (1984, p.66), trata-se de “quadros vazios, destinados a serem preenchidos pelas entidades mais diversas: antepassados e deuses, mortos, homens diferentes de nós, acontecimentos, circunstâncias”.

No ano de 1970 foi feito um registro da condição de conservação das peças do acervo da Casa da Hera, algumas delas foram restauradas e em 1998 houve um novo projeto para conservação preventiva dos artefatos (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998). Neste segundo momento foram verificadas as fichas catalográficas existentes, as quais foram complementadas com o estado de conservação, suas condições para serem expostas ou não, e propostas de tratamento restaurativo (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.310).

No guarda-roupa de Eufrásia encontramos roupas para usar de dia, roupas para usar de noite (festas, bailes, teatro), algumas peças para usar em casa, casacos, sapatos e chapéus, um traje de montaria e uma blusa que parece ter feito parte de uma fantasia para algum baile. Destaca-se “uma coleção dentro da coleção”, composta por peças que levam a assinatura de Charles-Frédéric Worth.

A partir da segunda metade do século XIX surge um novo sistema de produção e difusão da moda, de um lado a *alta costura* ou, simplesmente, *couture*, criação de luxo sob medida e de outro, a *confeção industrial*, com sua produção em massa. Entre esses dois extremos permaneceram a pequena e média costura, as costureiras de bairro e as modistas (LIPOVETSKY, 1989).



Apesar de a confecção industrial ter surgido ainda na década de 1820, antes da Alta Costura, antes mesmo do advento da máquina de costura, é a segunda que determina esteticamente o que será consumido (MARTIN; KODA, 1995, p.16). O principal responsável pela projeção da Alta Costura é o inglês Charles-Frédéric Worth (LIPOVETSKY, 1989). Worth saiu de Londres em 1845, em direção a Paris, onde trabalhou em uma loja de novidades e depois em outra que vendia tecidos, xales e vestidos. Ali conheceu sua esposa, uma das vendedoras, para quem passou a criar modelos que faziam sucesso entre as clientes da loja.

Diferentemente do que acontecia até então, Worth teve a ideia de fazer uma coleção e apresentar às clientes, quando antes eram estas que apresentavam a ideia do vestido ao costureiro. A resposta foi ótima, e em 1857, juntamente com um sócio sueco, Boberg, Worth abre sua casa na Rue de la Paix, número 7, próxima à luxuosa Place Vendôme. Em 1858, Worth é levado ao Palácio de Tulherias pela princesa Metternich, espécie de socialite austríaca no século XIX, importante promotora do trabalho do compositor alemão Richard Wagner e do compositor tcheco Bedrich Smetana, tornando-se o costureiro preferido e protegido da imperatriz Eugênia, consorte do Imperador Napoleão III de França.

É o começo de uma nova era, onde as pessoas não se vestem apenas para serem vistas nas cortes, mas também para a efervescência dos cafés, bulevares e casas de ópera (MARTIN; KODA, 1995, p.15). Como apresentado nos capítulos anteriores, Eufrásia frequentava esses ambientes, na medida em que uma senhora podia fazê-lo.

Com o aparecimento, na segunda metade do século XVIII, dos vendedores e vendedoras de moda, existe um personagem dentro do contexto da moda com alguma liberdade criativa no que se refere à montagem de um conjunto visual, que chamaríamos hoje de look, semelhante à profissão contemporânea de *stylist*<sup>14</sup> ou consultor de imagem. No entanto, o poder de criação ficava limitado a rearranjos e detalhes acessórios. Worth coloca o poder

---

<sup>14</sup> Profissional da indústria da moda que tem como função criar a imagem da marca, desfile ou editorial de moda, através da composição de roupas, acessórios e sapatos. Ele faz uma espécie de edição a partir da criação do estilista ou designer.

de decisão sobre a criação quase que totalmente nas mãos do costureiro, embora esteticamente os avanços não tenham sido tão radicais, como descreve Boucher (2010, p.370):

À arte do corte, bastante aperfeiçoada no último quarto de século, Worth acrescentou menos nesse momento do que o fizeram alguns costureiros contemporâneos. O caráter essencialmente inédito da *couture*, ao qual o nome de Worth permanecerá ligado, é ter-se tornando com ele uma empresa de criação apresentada por “modelos” e ter organizado uma distribuição ao mesmo tempo mundial e comercial, com a valorização de seus modelos apoiada pelas profissões da moda.

O novo sistema de moda, que surge na segunda metade do século XIX, mesmo momento de outros contextos de criação e inovação, como a Arte Moderna, atraiu muitas mulheres, por estar alinhado com a vida urbana e as individualidades (MARTIN; KODA, 1995). Eufrásia vivia em uma das maiores cidades do mundo naquele período, envolta na mesma conjuntura social da qual emergiu a alta costura. Seu interesse por peças deste renomado costureiro pode demonstrar sua intenção de estar conectada com as novidades, não só no que dizia respeito ao trabalho como financista, mas também nos aspectos estéticos e expressivos de seu tempo. Lipovetsky (1989, p.87) chama essa mudança nas mentalidades de “uma nova sensibilidade às superfluidades”. Isso significa uma desvalorização do culto do herói feudal e romanceado e, conseqüentemente, a valorização das coisas mundanas e citadinas: “o gozo pessoal tende a prevalecer sobre a glória, o atrativo e a finura sobre a grandeza, a sedução sobre a exaltação sublime, a volúpia sobre a majestade ostentatória, o decorativo sobre o emblemático”.

Agora, Worth é quem cria os modelos com antecedência, vestidos em mulheres chamadas sósias (as nossas modelos atuais) e apresentados às clientes numa espécie de desfile. A partir daí dezenas de outras casas no mesmo estilo aparecem em Paris (LIPOVETSKY, 1989, p.71-72). No princípio, não havia datas definidas para a apresentação das coleções, os modelos eram exibidos ao longo do ano, variando os modelos e tecidos segundo as estações. Sendo assim, a alta costura não cria a mudança frenética dos gostos, coisa que já vinha

acontecendo um século antes de seu advento, mas institucionaliza essa mudança através das coleções sazonais (LIPOVETSKY, 1989, p.73).

Outro fenômeno que acompanhou o surgimento da Alta Costura foi a mudança de status social do costureiro. Como aponta Lipovetsky (1989, p.79), “desde Worth, o costureiro se impôs como um criador cuja missão consiste em elaborar modelos inéditos, em lançar regularmente novas linhas de vestuário que, idealmente, são reveladoras de um talento singular, reconhecível, incomparável”. Lipovetsky (1989, p.80) prossegue:

A mudança sobrevém no século XIX e sobretudo com Worth: a partir desse momento, o costureiro vai gozar de um prestígio inaudito, é reconhecido como um poeta, seu nome é celebrado nas revistas de moda, aparece nos romances com os traços do esteta, árbitro incontestado da elegância; como as de um pintor, suas obras são assinadas e protegidas por lei.

Era uma aproximação da figura do costureiro da figura do artista. Obviamente que todo esse potencial criador é canalizado segundo os usos, costumes e códigos culturais e morais da época, o que restringe a comparação: a moda tem limites para sua inovação, pois deve agradar e seduzir a cliente.

É interessante que tenhamos no Brasil exemplares de peças de Worth, criador deste sistema de moda que perdura até os tempos atuais e cuja trajetória é de grande relevância para a história da moda. Igualmente significativo é terem pertencido a uma mulher que, em seu tempo, representou aspectos de modernidade, ela própria alinhada ao surgimento da alta costura.



Peça do acervo do Museu Casa da Hera com a etiqueta da Maison Worth

Fonte: fotografia de Carina D'Ávila (2016).

As peças da coleção Worth do Museu Casa da Hera são:



Robe com tule preto e veludo T1138

Fonte: fotografia Carina D'ávila (2015)



Casaco longo lã salmão T1150 e traje de montaria T1155

Fonte: fotografia de Carina D'Ávila (2016).



Casaco curto em veludo T1142 e casaco de veludo marrom escuro T1140

Fonte: fotografia de Carina D'Ávila (2016).



Casaco curto lã marfim T1149 e casaco curto com vazado, bordado e contas T1141

Fonte: fotografia de Carina D'Ávila (2016).

A ideia da moda como expressão de uma personalidade individual persiste até hoje nas representações midiáticas e na comunicação de moda. Isso poderia criar a ideia de que a moda é algo profundo e revelador da psicologia íntima, porém, permaneceu mais fortemente a percepção de seu caráter frívolo e do consumo de moda extremamente ligado a um sentido pejorativo de consumismo, se acentuando cada vez que a indústria da moda vai acelerando os processos de lançamento e descarte de coleções, culminando no que hoje chamamos de *fast fashion*<sup>15</sup>.

Colabora com essa ideia de superficialidade da moda o fato de que se adornar era uma das poucas atividades às quais a mulher burguesa do século XIX podia se dedicar, além da família.

O centro urbano fornecia com mais facilidade e mais barato o pão, a fazenda, a renda, o vestido feito, o chapéu, e a crescente especialização das funções criava uma série de novos empregos, tanto nas fábricas como nos lares, preenchidos pelas

<sup>15</sup> Modelo de comercialização de artigos de moda e vestuário que tem por característica principal a produção de coleções de moda que mudam em um curto espaço de tempo e que tem forte apelo ao que é chamado de “tendência”, desejos de consumo de um grupo, também designado de público-alvo.

mulheres do novo proletariado. De um momento para outro, a mulher burguesa viu-se mais ou menos sem ter o que fazer, e seu único objetivo – agora que nas classes médias e altas perdera o valor econômico, transformando-se em grupo dependente – era casar (SOUZA, 1987, p.89).

Não se casar no século XIX parece não ser uma opção para a maioria das mulheres, principalmente as burguesas que dependiam economicamente dos pais e maridos, o que não era o caso de Eufrásia. As roupas eram usadas como ferramentas no jogo de sedução, jogo esse que deveria conciliar a arte de seduzir com as regras de etiqueta (SOUZA, 1987, p. 92).

Esse jogo passa por chamar a atenção numa “brincadeira” de esconde e mostra, deixando algumas partes do corpo expostas enquanto outras ficam ocultas. É o caso dos pés, que ganham destaque durante o período, devendo ser pequenos e delicados, suscitando fantasias nos pretendentes, como descreve José de Alencar no conto *A pata da gazela*:

“Realmente uma moça bonita não pode ter maior satisfação: ver-me a mim, Horácio de Almeida, o primeiro conquistador do Rio de Janeiro, curvar-se humilde, não a seu olhar, a seu sorriso, à beleza de seu rosto, ou à graça de seu talhe, mas à planta de seus pés divinos! Fazer-me tapete de seus passos!... Que pode mais desejar a rainha dos salões fluminenses?”





Sapatos de veludo e pelica

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Sapatos de veludo e couro.



Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).

Nos eventos noturnos era possível mostrar um pouco mais nos vestidos decotados e braços de fora, assim como cabelos em ricos penteados que deixavam as nuca livres para receber colares que, por sua vez, valorizariam mais o colo. Os saraus e bailes eram ambientes de socialização burguesa no século XIX, e podemos constatar isso tanto pela casa dos Teixeira Leite em Vassouras, quanto pela casa de Eufrásia e Francisca em Paris, que possuíam espaços especialmente reservados para esse tipo de evento.

A burguesia reunia um grupo de convidados seletos para essas ocasiões. Cada festividade fazia parte de um mundo onírico para as moças, já que representava a transição entre o real e tudo que podia ser idealizado por elas. [...] se imaginavam sendo percebidas pelo sexo oposto, conduzidas à dança (onde ficavam tão próximas fisicamente dos homens), tendo as mãos (mesmo revestidas de luvas) tocadas pela presença masculina. Nos locais públicos, fossem teatros, salões de baile, casas de chá, no caminho de volta da missa para casa ou ainda em um passeio ao parque (mesmo que sempre acompanhadas), sua manifestação de aproximação em relação ao sexo masculino se fazia mediada pelo vestuário (XIMENES, 2011, p.45).



Vestido de baile em cetim de seda pura T1146

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Vestido de musseline rosa e renda T1137

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Vestido de noite crepe amarelo T1125

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Vestido veludo preto T1130

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).

Como mencionado no primeiro capítulo, a respeito da educação recebida por Eufrásia, a irmã e suas primas, o piano e o livro eram companhias frequentes das mulheres burguesas nesse período. Visitar e receber visitas também se torna um hábito comum. Ribeiro (2013, p.39) nos conta que “no jornal *Le Gaulois* no dia 24 de janeiro de 1897, consta que as Mlls. Teixeira Leite recebiam na sua casa às quintas-feiras”.

Além das visitas domésticas, era admitido que as mulheres frequentassem casas de chá e confeitarias, não devendo permanecer longos períodos nesses lugares (XIMENES, 2011, p.44-45). Souza (1987, p.106) aponta que a mulher, para se apresentar em certos ambientes, tinha que assumir outras posturas e vestimentas:

Para viver dentro da profissão adaptou-se à mentalidade masculina da eficiência e do despojamento, copiando os hábitos do grupo dominante, a sua maneira de vestir, desgostando-se com tudo aquilo que, por ser característico de seu sexo, surgia como símbolo de inferioridade: o brilho dos vestidos, a graça dos movimentos, o ondulado do corpo.

A vestimenta masculina, após a Revolução Francesa e a ascensão da burguesia, abandona o ritmo de mudança da moda, em favor da representação da igualdade, da economia e do esforço através do trabalho, refletidos na austeridade dos ternos pretos. Cabe à mulher, “destinada a agradar, a seduzir por seus atributos físicos e pelo jogo do factício” (LIPOVETSKY, 1989, p.91), a expressão estética dos valores e das múltiplas representações do feminino através de seu guarda-roupa.

A partir da década de 1850, as saias foram ficando mais rodadas e, para que permanecessem armadas, eram necessárias várias camadas de anáguas. A grande quantidade de tecido pesando sobre a cintura fez aparecer, em 1856, a crinolina de armação ou anágua de arcos, que consistia em arcos flexíveis que poderiam ser costurados ou não à anágua.<sup>16</sup> Por incrível que possa parecer, a crinolina pode ter representado uma liberação para as mulheres, pois as pernas,

---

<sup>16</sup> “A crinolina, inicialmente anágua rígida de tecido de crina, de forma quase circular, torna-se uma verdadeira gaiola de barbatanas ou círculos metálicos que não dispensa o uso das anáguas. Para facilitar o andar, a frente permanece maleável e sem armação” (BOUCHER, 2010, p.363).



antes presas a emaranhados de anáguas, agora ficavam livres por baixo da armação flexível.

A partir de meados da década de 1860 a crinolina começa a se deslocar para trás, ficando a parte da frente da saia mais reta, ou seja, sem se projetar tanto, o que se consolida na década seguinte, quando a armação da saia vai totalmente para a parte traseira. Essa nova armação leva o nome de *anquinha*. Tal silhueta é a da maioria das peças encontradas no acervo do Museu Casa da Hera, o que faz crer que foram peças adquiridas nas primeiras décadas de Eufrásia em Paris.



Crinolina de armação, fabricada na Inglaterra em 1868. Victoria & Albert Museum

Fonte: <http://www.europeanafashion.eu/portal/home.html> (2016).



Anquinha feita com linho e barbatana, 1870/1880. Centraal Museum.

Fonte: <http://www.europeanafashion.eu/portal/home.html> (2016).

A década de 1870 trouxe assimetrias e inovações no que tange ao uso de tecidos, cores e estampas diferentes em uma mesma peça. James Laver (1989, p.191) transcreve um trecho da revista *The Young Englishwoman*, de 1876, no qual a escritora desabafa

Agora é impossível descrever vestidos com exatidão: as saias são drapeadas tão misteriosamente, o arranjo dos adornos é geralmente de um só lado, as amarrações concebidas de maneira tão curiosa que, se eu estudar qualquer toalete até um quarto de hora, a tarefa de descrever o conjunto torna-se impossível.

Os vestidos poderiam ser inteiros (estilo “princesa”, com um recorte que passava pelo busto, dando a forma) ou compostos de corpete e saia separados. A parte superior, uma espécie de jaquetinha, poderia ser um pouco mais comprida abaixo da cintura, ou não. Caso não fosse, poderia existir uma espécie de sobre-saia. Pelo fato de a parte superior do vestido ser justa e a cintura ter que parecer fina em relação ao quadril, era necessário o uso de espartilhos, porém alguns já possuíam uma estrutura de armação interna.



Vestido composto por jaqueta e saia, 1885. Victoria & Albert Museum.

Fonte: <http://www.europeanafashion.eu/portal/home.html> (2016).



Conjunto marrom pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Conjunto de linho com listras pratas pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera.

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Costume de duas peças casaco e saia de seda pura pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).





Costume em seda azul turquesa com listras finas em azul marinho T1119, pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Vestido de seda preto estampado em lilás pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera.

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Vestido em tafetá de lã creme T1132 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).

A partir da década de 1880, outros grandes costureiros, além de Worth, tiveram destaque, como John Redfern, com seu *costume-tailleur* (vestido com a parte superior com influência da vestimenta masculina) e *costume trotter* (cuja saia era mais curta, sem cauda, facilitando a locomoção); e Jaques Doucet, que fazia vestidos delicados e vaporosos, utilizando rendas e sedas.

Também na década de 1880, alguns intelectuais, como Oscar Wilde, se engajaram em um movimento chamado Traje Racional, que pregava uma vestimenta mais “saudável”, sem o uso de espartilhos, com peças mais soltas ao corpo, sapatos sem salto e penteados menos elaborados. Esse movimento acabou tendo reflexo em um campo específico, o da prática de esportes, que começa a se tornar mais comum durante essa década (LAVÉ, 1989).

A roupa esportiva feminina tem muita influência da estética da roupa masculina. Isso faz sentido na medida em que, para os homens, as roupas são mais práticas e possibilitam maior movimento e independência, tanto física e visual, quanto simbolicamente. Sendo assim, para praticar esportes ao ar livre, as mulheres usavam os chapéus em estilo masculino, blusas com colarinho alto, peças pesadas, de tecidos rústicos e escuros.

Aliás, a diferenciação entre as roupas para diferentes ocasiões e fases do dia é rigorosa. Os rituais envolvendo a escolha dos modelos e tecidos eram essenciais e necessários para que não se passasse a impressão de falta de modos (BOUCHER, 2010, p.376).



Traje para montaria em duas peças, 1895. Peloponnesian Folklore Foundation

Fonte: <http://www.europeanafashion.eu/portal/home.html> (2016).



Traje de montaria T1155 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).

Na década de 1890 a anquinha deixa de ser utilizada. Os vestidos são cortados enviesados, com saias compridas e uma pequena cauda, mesmo para os vestidos de dia, que possuíam uma gola alta com babado de renda ou laço de tule. As mangas, que na década anterior eram justas, neste período se tornam volumosas, às vezes precisando de enchimentos para ficarem com o formato desejado. As peças usadas sobre os vestidos eram a pelerine, curta até a cintura e justa no ombro; e os mantos e capas.





Casaco curto com bordado, vazado e contas T1141 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Casaco curto em veludo T1142 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Casaco curto lã marfim T1149 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Casaco de brocado multicolorido T1126 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).





Casaco curto pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Casaco curto pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Casaco curto em veludo preto pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Casaco de veludo marrom escuro e preto T1140 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).





Casaco de veludo vinho T1147 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Casaco longo em lã salmão T1150 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).



Peignoir creme com renda e capuz T1139 pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera

Fonte: fotografia Carina D'Ávila (2016).

#### Capítulo 4. Proposta de catalogação

Um dos objetivos do museu é preservar os objetos para a posteridade, desenvolvendo pesquisas sobre eles e divulgando-as à comunidade. Uma forma de divulgação das coleções são os catálogos. Ao propor um catálogo da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera procuro fazer a divulgação desse acervo e aprofundar a pesquisa sobre ele, para que possa servir de modelo a pesquisas futuras e a alunos e investigadores da área de moda, arte e afins.

Para desenvolver essa proposta, parto de três perspectivas que, acredito, dão contribuições enriquecedoras para o objeto em questão: a catalogação museológica, a área de design de moda e os estudos de cultura material. A catalogação museológica dá o panorama das necessidades do ambiente onde se encontra o acervo, o museu, informações técnicas e outras especificidades da área. O design de moda aborda as questões próprias do artefato vestível, como modelagem, costura e desenho técnico de vestuário. E por fim, o estudo

da cultura material traz a abordagem do objeto material e um método para se fazer a pesquisa sobre ele.

#### **4.1. Catalogação museológica**

A documentação museológica (aquisição, arrolamento, registro ou inventário, classificação, catalogação e pesquisa)<sup>17</sup> é muito importante para que se cumpram as principais funções dos museus. Dentre eles, as fichas de catalogação reúnem informações que se encontram em outros documentos, e fornecem referências ainda não registradas. Segundo Costa, (2006, p.41-43), os dados básicos da ficha catalográfica são:

- Nome da instituição ou museu proprietário do objeto.
- Número de registro do objeto.
- Categoria: geralmente determinada a partir do Thesaurus de acervos museológicos.<sup>18</sup>
- Nome do objeto.
- Título: no caso de uma obra de arte ou livro, por exemplo.
- Autor: criador da obra ou fabricante do objeto.
- Época/ data/ período: com a maior precisão possível.
- Estilo: conjunto de características do objeto.
- Procedência: local onde o objeto foi encontrado ou de onde ele provém.
- Origem: local onde o objeto foi fabricado.
- Material/ técnica.

---

<sup>17</sup> “Documentação museológica [...] É toda informação referente ao acervo do museu. Um museu que não mantém atualizadas e em bom estado as informações relativas a seu acervo, deixa de cumprir uma de suas principais funções, ou talvez a mais importante, que é a preservação de sua memória. Os responsáveis pelos museus têm a obrigação de manter as coleções em boa ordem e transmiti-las a seus sucessores nas melhores condições de registro. [...] O que compõe a documentação? a) Aquisição (coleta, doação, legado, empréstimo, compra e permuta) b) Arrolamento c) Registro ou inventário d) Classificação e) Catalogação (fichas) f) Pesquisa” (COSTA, 2006, p.32)

<sup>18</sup> “Com o propósito de minimizar as dificuldades que os museus apresentam para se organizar como sistemas de informação, a obra busca atender aos acervos museológicos, seja sua documentação manual ou informatizada, ao apresentar um sistema consistente para classificação e denominação de artefatos que compõem as coleções brasileiras” (BOLETIM BIBLIOGRÁFICO, 2013).

- Fabricação: tipo de estabelecimento onde o objeto foi confeccionado, por exemplo, ateliê, fábrica, etc.
- Dimensões: devem ser exatas e acompanhadas da unidade de medidas (metro, centímetro, quilogramas, etc.).
- Inscrição: transcrição de alguma inscrição que exista no objeto, por exemplo, iniciais escritas ou bordadas.
- Marcas: etiquetas ou símbolos que identifiquem o fabricante.
- Forma de aquisição: como o objeto foi adquirido pelo museu.
- Valor: dado por especialistas, para fins de seguro.
- Estado de conservação: geralmente classificados como bom, regular ou ruim.
- Restauração: descrição da restauração ou procedimentos de conservação, caso tenham sido feitos.
- Descrição do objeto.
- Dados biográficos: um pouco da história do percurso desse objeto. Pode-se incluir aqui as exposições das quais os objetos tenham participado.
- Observações: dados complementares sobre o objeto.
- Fotografia: é necessário assinalar na ficha o número do negativo da fotografia ou a referência do artigo digital, que deve mudar de suporte a cada 5 anos para manter sua preservação. No caso dos objetos têxteis, o Comitê de Indumentária do Comitê Internacional de Museus (ICOM) estabelece alguns parâmetros para a fotografia, visto que os têxteis sofrem muitos danos com a exposição à luz.

O catálogo é, portanto, o produto desta identificação podendo se apresentar como um catálogo manual ou digital (GULKA, 2012, p.36). Gulka (2012) elenca, a partir dos padrões de registro das informações de objetos museológicos, Object ID (Identificação Padrão do Objeto), CCO (Catalogação [de] objetos culturais), Espectro, recomendações do CIDOC (Declaração de Princípios de Documentação em Museus) e Manual da Africom (Handbook of Standards. Documenting African Collections), outros itens que podem estar no catálogo. Poderíamos acrescentar, baseada em sua pesquisa:

- Documentos relacionados ao objeto: referências aos documentos, imagens ou cópias anexadas.
- Objetos relacionados.
- Imagens disponíveis do objeto em outros contextos que não o museológico.
- Informações sobre a criação do registro, como, por exemplo, o profissional responsável pelo preenchimento da ficha.
- Informações históricas.

Ao fazer esse apanhado dos itens de catalogação museológica, procurei ter como ponto de partida uma referência da área responsável pela manutenção deste acervo, para, em seguida, acrescentar as contribuições de outras áreas.

#### **4.2. Contribuições do design de moda**

O Design de Moda vai contribuir aqui com um conhecimento específico para a descrição e compreensão do objeto têxtil de vestuário. Da ampla gama de matérias que compõe o estudo do Design, as mais práticas, e relacionadas à minha formação e atuação como docente, são as que proponho aqui como contribuição para o catálogo: o desenho técnico, a costura e a modelagem.

O desenho técnico de moda é uma ferramenta de grande ajuda na descrição do objeto. Levando em consideração a planificação do artefato em suas vistas frontal e posterior, é possível, a partir de linhas de diversas espessuras, pontilhados e tracejados, representar as formas da vestimenta. Por não se tratar de um desenho estilizado, as principais questões a se observar são a proporção entre as seções, como altura e largura do objeto e suas partes internas; simetria de seus lados, a não ser que a peça apresente variações nesse quesito; e a representação de volumes, que no caso do desenho técnico se dá exclusivamente através de linhas, sem o uso de técnicas de sombreamento.

O desenho técnico pode ser feito a partir de coordenadas cartesianas, utilizando eixos perpendiculares e, a partir deles e das medidas aferidas na peça, representar a roupa. Nesse caso, o papel milimetrado pode ser de grande ajuda. A outra maneira é utilizando um “boneco”, ou seja, uma forma humana que servirá como base e referência para que seja construído o desenho. Desta maneira, é preciso desenvolver um boneco de base que tenha um corpo com as

proporções as mais aproximadas possíveis da pessoa que vestia aquela roupa para que não se criem distorções de proporção em relação à peça real.

Conhecimentos de costura são importantes na identificação das diversas técnicas empregadas na confecção do objeto, assim como o material empregado e a forma como foi cortado, o que auxilia em sua descrição, mas também na datação, já que certas técnicas de costura e estamparia, e certos materiais são restritos a um período histórico.

A modelagem do vestuário consiste em adaptar a bidimensionalidade do tecido à tridimensionalidade do corpo humano, desenvolvendo moldes das roupas, ou seja, padrões que possam ser replicados e utilizados para que posteriormente as peças sejam cortadas no tecido e confeccionadas. Atualmente utilizamos basicamente duas formas de modelagem: a modelagem bidimensional ou plana e a modelagem tridimensional, também chamada *moulage*, ou *draping*. Podemos utilizar também uma mistura das duas técnicas, a alfaiataria é um exemplo desse uso.

O *moulage* ou *draping* é a uma técnica que trabalha o tecido diretamente sobre o corpo, seja de uma pessoa ou de um manequim de costura. O resultado pode já ser a roupa final ou ser um protótipo que servirá de molde para a confecção da peça final, como meio para se chegar a um resultado que, através da modelagem plana, seria mais trabalhoso ou demorado.

Na modelagem plana, que pode ser feita manualmente no papel ou computadorizada por meio de sistemas de computação para desenho (chamados de CAD), o desenvolvimento do molde se dá a partir de princípios da geometria e de cálculos matemáticos que partem das medidas de uma pessoa específica, de uma tabela de medidas padronizada ou de uma peça pronta, que são transferidas para o plano utilizando réguas ou as ferramentas dos programas de CAD, como curvas, retas e pontos.

Por serem os tecidos materiais frágeis, convém não manipular demasiadamente os têxteis históricos dentro dos museus. A modelagem plana é o recurso mais utilizado para reproduzir o molde de uma peça nessas circunstâncias.



A pioneira no estudo das modelagens de indumentárias históricas foi a inglesa Janet Arnold. Arnold publicou, entre 1964 e 1985, uma série de três livros intitulada *Patterns of Fashion*, que apresentavam moldes de roupas históricas de períodos diversos. Para a elaboração desses moldes ela partiu de referências pictóricas e de peças de vestuário do Museu de Belas Artes de Boston, Museu Histórico de Dresden e do Metropolitan, de Nova Iorque.

Baseado no trabalho de Janet Arnold, desenvolvi junto a duas alunas do curso de Design de Moda da Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro), Amanda Paredes e Manuella Lopes, o protótipo de uma das indumentárias do acervo do Museu Casa da Hera. Se trata de um vestido de duas peças.



Vestido de poá selecionado para confecção de réplica

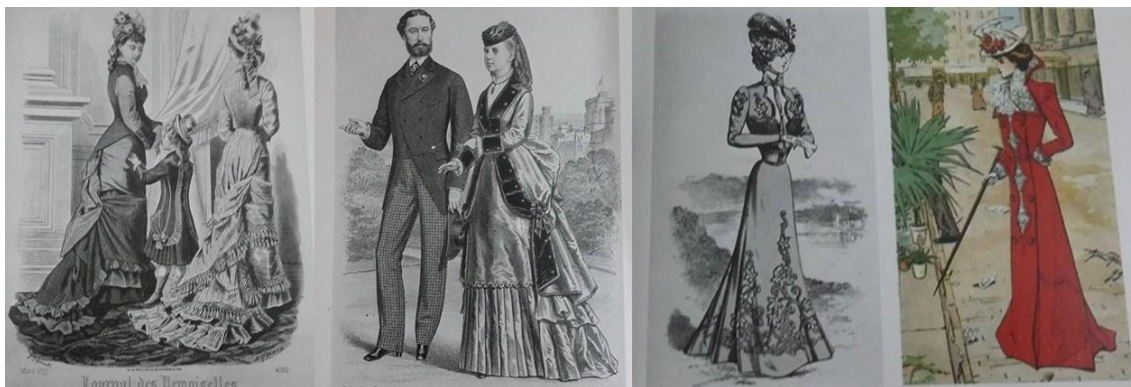
Outro trabalho que nos serviu como referência foi o Projeto Replicar, do Museu Paulista/USP, e que guarda semelhanças com o contexto no qual desenvolvemos a pesquisa. Segue a apresentação do Projeto:

O Projeto REPLICAR foi idealizado a partir de uma solicitação dos descendentes da Condessa do Pinhal – Anna Carolina de

Melo Oliveira de Arruda Botelho, cujo vestido RG 3147 integra a coleção de vestidos do Museu Paulista/ USP. Diante da impossibilidade de empréstimo do vestido para exposição permanente na Fazenda do Pinhal, em São Carlos, nasceu a ideia desse projeto de pesquisa e produção de uma réplica-documento. (...) O produto final da pesquisa, além da indumentária reproduzida, foi um método e uma experiência de trabalho que poderão ser consultados por pesquisadores de outras instituições e interessados (...). O Projeto REPLICAR teve duas etapas principais. Uma primeira compreendeu os estudos iniciais, pesquisa histórica, caracterização dos materiais e das técnicas, bem como toda a modelagem, identificando as dificuldades do trabalho nos diferentes momentos através de um protótipo piloto de estudo em algodão branco. Na segunda etapa, aplicando a metodologia desenvolvida na fase anterior, executamos, documentando passo-a-passo, a réplica-documento (...).

O nosso projeto percorreu os seguintes passos:

- 1) Pesquisa de referências iconográficas e silhuetas. Nesta fase fizemos uma pesquisa de imagens para procurar identificar a década a qual pertencia o vestido, como ele era utilizado e quais partes poderiam estar faltando.



Vestidos para o dia. Décadas de 1870-1880. Fonte: LAVER, 1989, p.72.

- 2) Identificação das peças que compõe a silhueta. Aqui pesquisamos quais peças seriam necessárias para criar os volumes e compor a silhueta da peça vestida.





Vestidos Históricos – MoMu (Museu de Moda da Antuérpia/ Bélgica) Fonte: <https://vimeo.com/38996498>



Roupas brancas (roupas íntimas) – 1870 – 1880: colete, ceroula, corset, chemise, anquilha. Fonte: JOHNSTON (2009).

- 3) Registro fotográfico e descritivo dos detalhes da peça. Aqui buscamos caracterizar quais materiais tinham sido utilizados para a confecção do vestido e quais técnicas foram utilizadas na sua construção.



Detalhes do vestido de poá: costura, partes interna e externa da parte superior, punho da manga, detalhe da gola e laço da saia.

Fotografias de Amanda Paredes e Manuella Lopes (2015).



Detalhes do vestido de poá: parte interna da saia, costas e detalhe do ombro na parte superior, fechamento da parte superior, elástico da cintura, babados da saia.

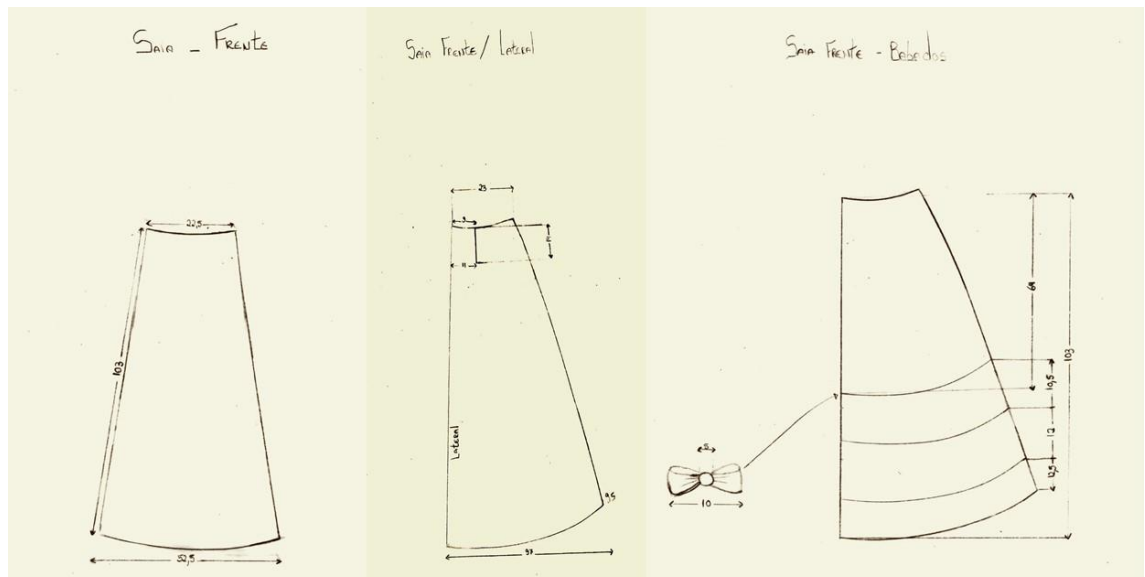


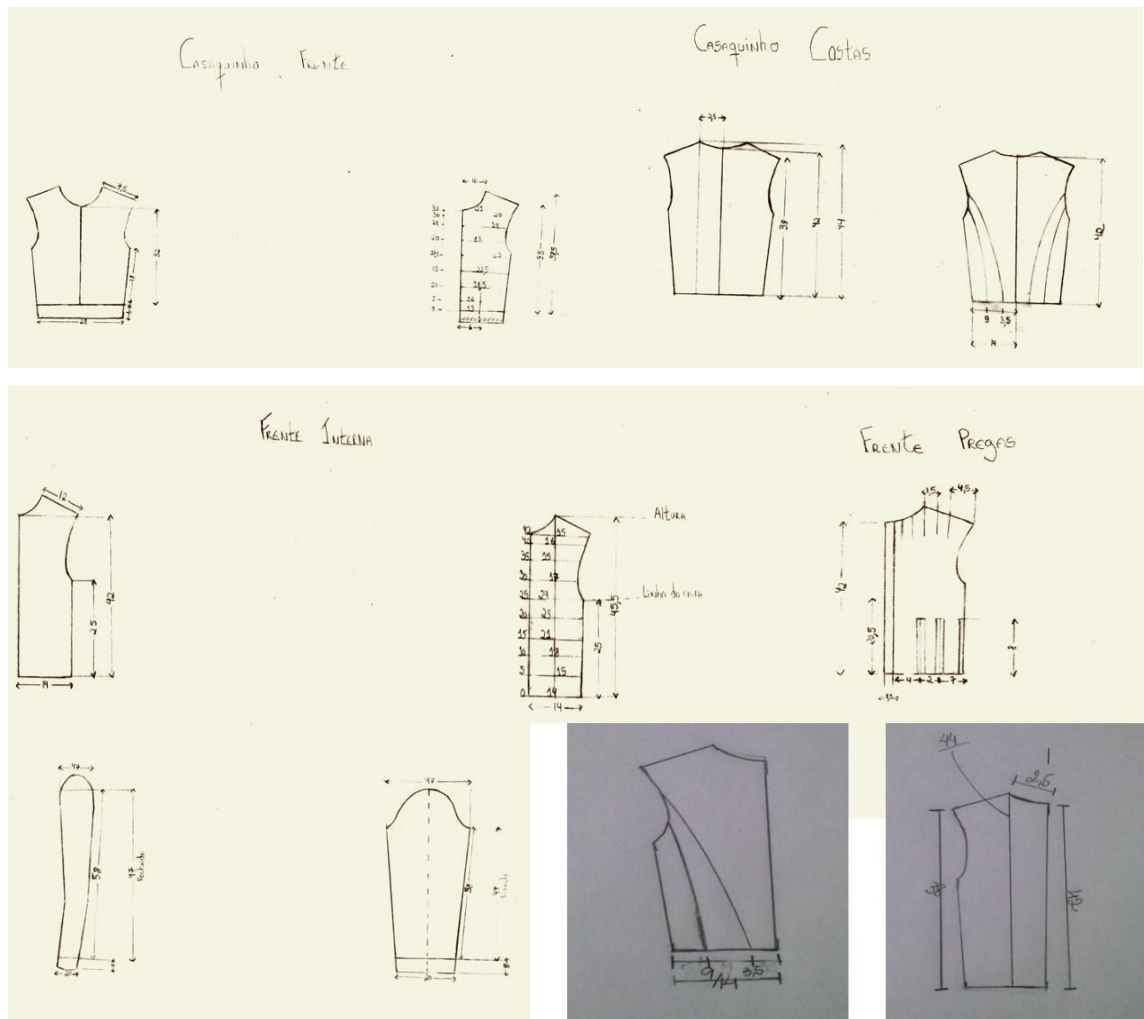


Detalhes do vestido de poá: costura do tule no babado da saia, parte interna da cava, parte interna do ombro, laços, detalhe do franzido da manga, abertura da saia nas costas.

Fotografias de Amanda Paredes e Manuella Lopes (2015).

- 4) Aferição de medidas. Nesta etapa medimos todas as peças usando diagramas que ajudariam posteriormente a traçar a modelagem. Esses desenhos podem ser feitos em papel quadriculado.





Desenhos do projeto de modelagem.

Desenhos da autora, de Amanda Paredes e Manuella Lopes (2015).

- 5) Modelagem e confecção do protótipo. Esta foi a última fase do nosso trabalho, onde procuramos desenvolver o protótipo o mais similar possível à modelagem do vestido original, embora não tenhamos tido tempo hábil para executar as costuras à mão.



Desenvolvimento da modelagem e do protótipo.  
Fotografias de Amanda Paredes e Manuella Lopes.



Resultado do protótipo em algodão branco.  
Fotografias de Amanda Paredes e Manuella Lopes.

As práticas da área de design de moda contribuem com conhecimentos específicos sobre a natureza dos objetos desta coleção, pois trazem ferramentas que ajudam a obter informações acerca do material, forma e construção das roupas.

### **4.3. Contribuições do estudo da cultura material**

Algumas disciplinas focam seu trabalho nos objetos. Em primeiro lugar temos a história da arte, com grande componente estético; em segundo, a arqueologia, pré-histórica e histórica, que analisa uma ampla gama de artefatos produzidos pelo homem; mais recentemente, a história das tecnologias que coloca a sua atenção sobre os artefatos feitos para o desenvolvimento dos trabalhos e profissões. Além dessas, a história cultural faz uso de ambos, objetos de uso cotidiano e ritual e objetos artísticos (FLEMING, 1974, p. 154).

Nessas disciplinas, e para a história, esses objetos são tratados como documentos. Apesar de representações mentais, sejam verbais ou imagens, serem mais valorizadas como mediadoras da memória do que as representações materiais (MENESES, 1998, p. 90), o documento não precisa necessariamente ser um papel com palavras e imagens que registram algo. Um objeto pode ser um documento se dele pudermos extrair informações sobre matéria-prima, processo de fabricação, tecnologia empregada, condições sociais e de trabalho na fabricação, forma, função, significado etc.

Jules Prown (1982, p.1) define o estudo da cultura material como o estudo das crenças (valores, ideias, atitudes e hipóteses) de uma comunidade ou sociedade em particular através de seus artefatos. Em alguns casos as pessoas se referem à cultura material como os objetos que são a fonte do estudo. Para Prown, a premissa básica do estudo da cultura material é que os objetos feitos ou modificados pelo homem refletem, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, as crenças individuais de quem fez, comprou ou usou o objeto, e, por consequência, as crenças de grande parte da sociedade a qual eles pertencem. Os objetos são muitas vezes o único resquício documental de um dado passado, podendo ser interpretados como evidência de um fato relevante (PROWN, 1982, p.3). O interessante do estudo da cultura material é que ele dá conta de camadas mais amplas das sociedades do que o uso exclusivo de textos como fonte documental.

A preservação desses objetos no tempo vai depender do meio ambiente onde serão mantidos, por questões de deterioração física e química, do valor atribuído e de sua resistência às mudanças de gosto estético e utilidade com o passar dos anos (PROWN, 1982, p.4).

“Material” é uma palavra que associamos a coisas concretas, enquanto “cultura” é associada a dimensões abstratas e intelectuais. Essa oposição cria polaridades como material/ espiritual, concreto/ abstrato, finito/ infinito (PROWN, 1982, p.2). Isso pode causar a impressão de que o estudo dos artefatos (e com alguns artefatos em particular isto fica mais evidente, como no caso do vestuário) é fonte documental de menor valor. É o que discute Daniel Miller (2013).

O estudo do sistema de crenças de uma sociedade através dos artefatos, ou seja, o estudo da cultura material abre possibilidades para o pesquisador olhar por outros aspectos, porque não se aproxima do objeto somente com a própria mente, mas também com os sentidos. Existe afetividade envolvida quando se usam os sentidos para entrar em contato com o objeto. De certa forma se cria uma empatia com quem fez e usou esses artefatos. Quando nos conectamos com outra cultura através da apreensão sensorial dos artefatos e da afetividade fica mais fácil analisar essa outra cultura e traçar paralelos com a nossa própria (PROWN, 1982, p.5).

Para Meneses, os objetos não possuem um valor histórico intrínseco, esse sentido é criado a partir das relações sociais durante a produção, circulação e consumo desses objetos. As suas características intrínsecas são apenas de natureza físico-química. Assim, observam-se que suas características físicas, como matéria-prima, técnicas de fabricação, forma externa, sinais de uso – por vezes por mais de uma geração – imprimem no artefato as características dessa vida social, das formas de fazer, divisão do trabalho, formas de uso. Essas informações são embasadas e complementadas por dados da sociedade onde se encontra tal objeto (MENESES, 1998, p. 91).

Os objetos, seja nos contextos da vida cotidiana de uso, troca, mercadoria ou rituais, seja como patrimônios ou bens culturais, constituem e organizam as subjetividades individuais e coletivas, transformando o sujeito através dessa relação (GONÇALVES, 2007, p. 28).

Apresentarei duas metodologias de estudo dos artefatos que servirão como base para a construção dos campos a serem investigados e preenchidos na catalogação.

Foram escolhidas duas publicações da revista *Winterthur Portfolio*, da Universidade de Chicago, que publica artigos sobre cultura material e os contextos nos quais os artefatos surgem e se desenvolvem. Os textos escolhidos foram de Jules Prown, de 1982, largamente utilizado em estudos de indumentária, e o de Edward McClung Fleming, de 1974, e que parece ter contribuído para o trabalho posterior apresentado por Prown.

O objetivo ao analisar essas metodologias é utilizá-las como roteiro para uma investigação dos objetos da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera.

#### **4.3.1. E. McClung Fleming**

Fleming era doutor em História Intelectual e Cultural Americana pela Universidade de Columbia (EUA), foi chefe da Divisão de Educação do Winterthur Museum, um museu dedicado às artes decorativas, com peças encontradas nos Estados Unidos datando de 1640 a 1860.

O artigo de 1974 apresenta uma proposta de método para o estudo de artefatos culturais. Esse método indica possíveis abordagens para o objeto, propõe uma estrutura para relacionar com outros objetos e depois sugere um esboço de programa para que outros pesquisadores possam colaborar (FLEMING, 1974, p. 154).

O modelo utiliza duas ferramentas conceituais, uma classificação com cinco propriedades básicas do artefato e quatro operações a serem aplicadas a essas propriedades (FLEMING, 1974, p. 154). As cinco propriedades básicas procuram investigar todos os fatos significativos sobre o objeto. São elas sua história (biografia), material, construção, forma e função. *História* inclui quando e onde o objeto foi feito, por quem, para quem e porque, além das sucessivas mudanças de dono, condição (estado físico) e função. *Material* diz respeito à matéria prima do objeto (madeira, fibra, cerâmica, metal, vidro, etc.). *Construção* aborda as técnicas empregadas, o trabalho humano e a forma como as partes são organizadas. *Forma* inclui a estrutura, o desenho, o estilo, ornamento e



iconografia do objeto. A *função* abarca o uso e o papel que o objeto representa na sua cultura, incluindo utilidade, lazer e comunicação (FLEMING, 1974, p. 156).

As quatro operações, às quais devem ser aplicadas as cinco propriedades, respondem à maioria das questões importantes a serem feitas ao objeto. Essas quatro operações são: *identificação*, incluindo classificação, autenticação e descrição; *avaliação*, que resulta em julgamentos sobre o artefato, geralmente baseados em comparações com objetos do mesmo tipo; *análise cultural*, que traça paralelos entre o objeto e a cultura contemporânea; e *interpretação*, que sugere significados para o artefato em relação à nossa própria cultura. As operações devem ser feitas em sequência (FLEMING, 1974, p. 156).

**Identificação.** A primeira coisa a fazer é classificar o objeto, ou seja, especificar a qual classe particular ele pertence. Essa classificação pode ser baseada na função do objeto (roupa, cadeira, pote), no material (têxtil, madeira, vidro), ou na construção (costura, pintura, impresso), por exemplo.

O segundo passo na identificação é a autenticação, para determinar se o objeto é genuíno. Qual é a procedência e a autoria? Qual é o material e o processo de construção? Essas perguntas podem ajudar no início da investigação. Autenticação é um pré-requisito para uma investigação mais precisa (FLEMING, 1974, p. 156).

Outro elemento é a descrição, por palavras e imagens. Começa com a medição do objeto, especificando suas dimensões e às vezes o peso. O objetivo da descrição é informar os aspectos físicos e dar informação sobre as cinco propriedades do artefato. Para dar suporte à descrição são usadas fontes primárias e secundárias (bilhetes de compra, propagandas em revistas e jornais, livros, álbuns de família) e também testes químicos e físicos realizados por especialistas em conservação de patrimônios culturais.

Uma identificação mais acurada vai investigar detalhes biográficos sobre o que fez o dono ou quem comprou o artefato, a cultura do lugar de origem, fontes e características do material, as origens e antecedentes das técnicas de construção ou as inovações apresentadas pelo objeto; a história da função daquela forma, o significado da iconografia (FLEMING, 1974, p. 157).

**Avaliação.** O autor aponta dois tipos de avaliação, um para analisar as qualidades estéticas, feitura e acabamento, propriedades do material e textura, habilidade e delicadeza no trabalho manual, eficácia na aparência e design geral do objeto (proporção, equilíbrio, unidade), expressividade da forma, do estilo e da ornamentação.

O outro tipo de avaliação consiste na comparação entre objetos com as mesmas características em relação ao tamanho, preço, raridade, inovações, determinados por uma pesquisa objetiva.

A avaliação pode resultar no uso de adjetivos para o objeto, como “similar”, “único”, “vanguarda”. A avaliação deve comparar o objeto dado com outro objeto feito pelo mesmo artesão ou fabricante ou um fabricante pertencente à mesma sociedade (datada e culturalmente). Mas também pode ser comparado com um objeto similar de outra região (FLEMING, 1974, p. 157).

Para essa avaliação podem contribuir dois tipos de profissionais, o pesquisador especialista na área, que além da experiência conta com um vasto banco de imagens, e o museólogo ou conservador/restaurador, que irá complementar com conhecimentos de catalogação, conservação, exposição e exames científicos (FLEMING, 1974, p. 157).

**Análise cultural.** A análise cultural tem a ver com as funções que o objeto exerce na sua cultura. Além das outras propriedades do artefato, como material, construção e forma, a função aborda tanto os aspectos concretos quanto os abstratos do objeto, como os motivos pelos quais começou a ser fabricado, seus usos e papéis não previstos. A função está associada ao comportamento humano em relação ao artefato e às estruturas dos grupos sociais envolvidos (FLEMING, 1974, p. 157).

O artefato também tem a função de ser um veículo de fruição estética através de sua forma e decoração. Por meio do seu material, construção, forma e uso dos símbolos e signos, o artefato funciona como um veículo de comunicação, transmitindo status, ideias, valores, sentimentos e significados.

A análise histórica indica o lugar do artefato no ambiente cultural de origem. Tal análise pode ser feita, por exemplo, a partir da quantidade desse

artefato produzida ou importada, preço pago, ou a referência de imagens e documentos do período.

Na análise cultural, os artefatos podem ser agrupados a partir de generalizações conceituais em comparação com outros. Os critérios podem ter relação com uma cultura específica, com um território, com um fabricante ou um grupo de fabricantes ou artesãos, características físicas e estéticas similares etc. O propósito da análise cultural é isolar características comuns do objeto ou de um grupo de objetos, o que irá habilitar o pesquisador a fazer deduções sobre a sociedade que produziu e/ou usou esses objetos (FLEMING, 1974, p. 158).

Dois métodos para descobrir as interações reais e potenciais do artefato com sua cultura são a análise do produto (as formas como a cultura deixa marcas em um objeto em particular) e a análise de conteúdo (a forma como um artefato em particular reflete sua cultura). Todo artefato é um documento contendo alguma evidência sobre sua cultura, nesse caso ele pode servir como fonte primária para o historiador cultural (FLEMING, 1974, p. 159).

Após essa primeira avaliação, o objeto será qualificado por sua importância. Podem ser feitas as seguintes perguntas: isso constitui uma nova evidência? Ele confirma ou contradiz evidências já existentes? (FLEMING, 1974, p. 160).

**Interpretação.** Diferentemente da análise cultural, que aborda as relações do artefato com sua cultura original, a interpretação trata das relações do artefato com a nossa cultura. A interpretação vai mesclar os fatos apreendidos através do objeto nas etapas anteriores e alguns aspectos chave do nosso sistema corrente de valores. O resultado será afetado por valores pessoais, ideologias e interesses nacionais e institucionais (FLEMING, 1974, p. 160).

#### **4.3.2. Jules David Prown**

Jules Prown é professor emérito do departamento de História da Arte da Universidade de Yale, fundador do Centro Paul Mellon para Estudos de Arte Britânica (The Paul Mellon Centre for Studies in British Art) e curador de Arte Americana da Galeria de Arte da Universidade de Yale. Como dito anteriormente, seu trabalho com cultura material é utilizado como referência para pesquisas de

indumentária histórica, como os estudos de Lou Taylor (*The Study of Dress History*) e Rita Andrade (*Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil*).

Para Prown (1982, p.6), o propósito fundamental do estudo da cultura material é questionar os sistemas culturais de crença, os padrões de crença de um grupo de pessoas num certo tempo e espaço. A metodologia tem um pouco de estruturalismo (método de análise que consiste em construir modelos explicativos da realidade, chamadas estruturas) na sua premissa de que as configurações ou propriedades de um artefato correspondem aos padrões mentais dos indivíduos produtores e da sociedade da qual eles fazem parte.

Sua metodologia também se aproxima da semiótica ao propor que os artefatos transmitem signos que esclarecem padrões ou estruturas mentais.

As principais contribuições para a metodologia proposta pelo autor vieram da história da arte (questões estilísticas, influência iconográfica, datação, autoria, qualidade e autenticidade) e da arqueologia (coleta, triagem, datação, quantificação e qualificação dos dados recolhidos). Porém, essas duas disciplinas não dão conta de toda a análise e o autor lança mão das ciências humanas e sociais, como história social e cultural, antropologia social e cultural, psicologia, sociologia, geografia cultural, folclore e linguística (PROWN, 1982, p.7).

A metodologia proposta pelo autor tem três estágios, que precisam ser desenvolvidos em sequência: descrição, dedução e especulação.

### **Descrição**

A descrição está relacionada ao que pode ser observado fisicamente no objeto. Começa com observações gerais e vai caminhando para os detalhes. A terminologia usada deve ser a mais precisa possível, empregando termos técnicos, contanto que possam ser compreendidos por um público mais amplo. Esse não é o momento de tirar conclusões subjetivas (PROWN, 1982, p.7).

**Análise substancial.** Descrição das dimensões físicas, do material etc. Para determinar as dimensões físicas, o objeto é medido com fitas métricas,

réguas ou escalas. Na descrição deve-se falar o que ele é, o quão extensivamente ele é utilizado e o padrão ou molde com o qual ele se apresenta no objeto (PROWN, 1982, p.7-8).

**Conteúdo.** O primeiro procedimento é procurar por uma iconografia que represente o objeto, ou seja, imagens de outros artefatos semelhantes a ele, o que pode incluir motivos decorativos, inscrições ou dedicatória, brasões ou ideogramas, gravados ou esculpidos em metal, esculpidos ou pintados em madeira ou pedra, tramados em tecidos, moldados ou gravados em vidro (PROWN, 1982, p.8).

**Análise Formal.** Análise da forma ou configuração do objeto, seu caráter visual. Começa-se descrevendo suas linhas e áreas, sua superfície e forma tridimensional. Depois analisam-se os elementos como cor, luz, textura, a natureza do material, o tamanho ou a proporção com que é utilizado no objeto e seu padrão ou modelagem.

## **Dedução**

O segundo estágio trata da relação do objeto com o observador, o que envolve empatia entre o objeto e o mundo que representa e o mundo do observador e sua experiência. Para tanto, o pesquisador manipula o objeto. Ele precisa ultrapassar a razoabilidade e o senso comum, ainda que baseado em seus conhecimentos e experiência. Caso as deduções não sejam satisfatoriamente aceitáveis, serão consideradas hipóteses e transportadas para o próximo estágio (PROWN, 1982, p.8).

O objeto não pode dar um panorama completo sobre sua cultura, mas é possível vislumbrar algo dela. Cabe ao pesquisador dizer o que o objeto pode comunicar e deduzir o que ele não pode (PROWN, 1982, p.9).

**Envolvimento sensorial.** Se possível, tocar a peça para sentir a textura e suspender para saber o peso. Pode-se sugerir suposições sobre mudanças feitas por quem usou o objeto em relação a ajustes de tamanho, configuração e textura. Se o artefato não estiver acessível, essas coisas devem ser feitas imaginativa e empaticamente (PROWN, 1982, p.9).

**Envolvimento intelectual.** Nesse ponto se pergunta o que o objeto faz e como ele faz, em alguns casos pode preceder ou acompanhar a etapa do envolvimento sensorial (PROWN, 1982, p.9).

**Resposta emocional.** Apesar de reações aos objetos variarem em intensidade, especificidade e tipo, não é incomum descobrir que a percepção e as respostas subjetivas são amplamente compartilhadas na sociedade (PROWN, 1982, p.9). Algumas disciplinas dão suporte à análise dessas percepções, como a fenomenologia, a semiótica, a psicologia da Gestalt, a psiquiatria e a própria antropologia.

## **Especulação**

Nesse ponto é desejável tanta imaginação e criatividade quanto possível, associando ideias e percepções com o julgamento do pesquisador para gerar hipóteses (PROWN, 1982, p.10).

**Teorias e hipóteses.** O primeiro passo é formular hipóteses a partir das informações obtidas nos estágios descritivo e dedutivo, desenvolvendo teorias para explicar os efeitos observados e sentidos no objeto (PROWN, 1982, p.10).

**Programa de pesquisa.** O segundo passo é desenvolver um programa de validação, que são perguntas feitas ao objeto. Para isso é necessário o suporte das disciplinas citadas pelo autor e de documentos e evidências externas ao artefato (PROWN, 1982, p.10).

## **4.4. Proposta de catálogo**

Neste momento final proponho um catálogo para a coleção de indumentária do Museu Casa da Hera. Como referência, além da pesquisa apresentada até aqui, utilizo os catálogos físicos da Casa de Rui Barbosa (*Indumentária – Estudo do Acervo do Museu Casa de Rui Barbosa II*), do Museu do Traje de Lisboa (*Museu Nacional do Traje e Parque Botânico do Monteiro-Mor*) e do Museu do Traje de Madri (*Museo del Traje – Madrid*), assim como dos

catálogos virtuais do site Europeana Fashion, que concentra imagens de acervos de indumentária de diversos museus europeus, e o site do Museu Victoria e Albert, de Londres. A escolha dessas referências se deve à relevância dos museus e instituições citados para a pesquisa no campo.

A intenção é, partindo destes exemplos de catálogos e das referências de catalogação museológica, Design de Moda e cultura material, propor uma apresentação do acervo e uma forma de abordá-lo em seus aspectos estético, histórico e social.

#### **4.4.1. Introdução do catálogo**

A introdução pode tomar formas variadas dependendo do tipo do museu e de seu acervo. Entre os catálogos pesquisados, é comum que na introdução seja abordada a história ou funcionamento da instituição e seu patrimônio. No caso do Museu Casa de Rui Barbosa, os personagens que habitaram aquela casa também estão presentes na apresentação do catálogo, Rui Barbosa e Maria Augusta.

A introdução do catálogo aqui proposto conterá um pouco da história do Museu Casa da Hera e de Eufrásia, relacionados com a história deste acervo de indumentária. Serão ainda abordados o acervo como um todo e as especificidades do catálogo, como as abordagens que serviram de referência para a sua constituição.

A proposta do catálogo é apresentar a coleção de forma mais completa possível, de modo que o leitor possa tomar conhecimento deste rico legado através de imagens, desenhos técnicos, modelagens e informações referentes às técnicas empregadas na confecção, aos materiais, à história e ao contexto social e tecnológico de produção das peças.

#### **4.4.2. Glossário**

No universo do vestuário existem termos específicos, ao mesmo tempo em que há termos diferentes para designar uma mesma peça de roupa, que podem variar com o período histórico e a local de fabricação. Por isso, faz-se necessário um glossário explicativo dos termos de indumentária.

Para tanto, usarei como referência o Thesaurus para acervos museológicos, o livro *Termos básicos para a catalogação de vestuário*, uma parceria do Comitê Internacional de Museus e Coleções de Vestuário e o Museu da Moda (Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro), a dissertação de mestrado da pesquisadora Alice Aparecida Labarca Puelles, *O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX: uma construção de vocabulário para compreender a indumentária* e o livro *Tecidos: história, trama, tipos e usos*, de Dinah Bueno Pezzolo.

Este glossário será dividido em termos para tecidos e descrição de tipos de peças ou detalhes de vestuário.

Tecidos<sup>19</sup>:

- Adamascado: “Tecido de linho, seda ou algodão fabricado em cor única e que apresenta desenhos resultantes da oposição de ligamentos, com contraste entre brilhante e opaco, imitando o jacquard”.
- Algodãozinho: “nome genérico utilizado para denominar qualquer tipo de tecido de algodão cru ou alvejado, geralmente com ligamento sarja”.
- Boutonné: “tecido fantasia produzido com tecido do mesmo nome. Sua superfície apresenta pequeninas bolas de fibras enroladas”.
- Bouclê: “tecido com superfície crespada, com efeito de laçadas e nós produzidos com fios retorcidos”.
- Brocado: “tecido rico de seda com desenhos em relevo realçados por fios de ouro ou prata. O nome é dado também a qualquer tecido que, por seu aspecto, se assemelhe ao brocado”.
- Cetim: “nome dado a um tipo de ligamento, como também ao tecido macio e fluido que, por causa do entrelaçamento diferenciado de seus fios, possui o lado direito mais brilhante que o avesso. O tecido cetim pode ser de qualquer matéria-prima, com densidade elevada de fios no urdume”.

---

<sup>19</sup> PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.



- Chiffon: “em francês o nome significa “trapo”. Trata-se de tecido muito fino e transparente de seda ou de fibras químicas sintéticas (normalmente poliéster ou poliamida), com fios com grande torção e resistência”.
- Crepe: “tecido com aspecto granulado e toque áspero obtidos pela torção diferenciada de seus fios, que podem ser de seda, algodão, lã, viscose ou poliéster. A torção, bastante elevada, provoca encolhimento do fio durante o tingimento, o lhe confere aspecto opaco e seco”.
- Entretela: “tecido com aparência de um morim bem engomado que se coloca entre o forró e o tecido da peça que está sendo confeccionada, para lhe dar consistência, ou bom caimento, ou para torná-la armada”.
- Façonné: “tecido (de uma só cor ou não) com desenhos feitos na própria trama, com contraste do brilhante contra o fundo opaco”.
- Jacquard: “método de tecelagem inventado por Joseph Marie Jacquard no fim do século XVIII. Um mecanismo aciona uma série de cartões perfurados que compõe o motivo desejado. As perfurações, ligadas a cabos, comandam a elevação do mecanismo do urdume, permitindo que os fios da trama passem por uma trajetória determinada, formando desenhos. Tecido jacquard é o fabricado por esse método”.
- Lã: “fibra natural de origem animal, macia e ondulada, obtida principalmente do pelo das ovelhas e de outros animais como o camelo, a alpaca, a cabra angorá, a cabra cashmere, a lhama e a vicunha, utilizada na fabricação de fios e tecidos”.
- Linho: “tecido feito com a fibra animal de origem vegetal procedente do talo do linho. Os tecidos podem ser 100% linho ou mistos, com diversas fibras naturais ou sintéticas”.
- Matelassê: “tecido com motivos em alto relevo obtido com tecido duplo e enchimento de trama especial, em geral de algodão, lã cardada ou fibrane. Ela flutua no meio dos dois tecidos. O nome também é usado para designar qualquer tecido acolchoado, como os usados na confecção de edredon, liseuses, peignoirs, blusões, etc”.
- Musseline: “tecido leve e transparente com toque macio produzido em seda ou algodão. Algumas musselines são conhecidas como crepe chiffon”.

- Renda: “tecido vazado cujos fios trabalhados manualmente ou com máquina se entrelaçam formando desenhos. As rendas podem ser de algodão, linho, poliéster e outras fibras. Dependendo do tipo, a renda é usada tanto na confecção de peças de vestuário como em decoração”.
- Seda: “tecido produzido com o fio natural secretado por lagartas. São inúmeros os tipos de tecidos de seda”.
- Tafetá: “o nome é usado para designar um tipo de ligamento e também o tecido lustroso e armado, de seda ou poliéster, com trama finíssima, superfície lisa, textura regular e leve nervura no sentido da trama”.
- Trama: “na tecelagem, são fios dispostos no sentido transversal, horizontal ou da largura do tecido e que são entrelaçados pelo fio do urdume, resultando o tecido plano”.
- Tule: “tecido leve, armado, fino e transparente, tipo rede, semelhante ao filó de algodão, com malha redonda ou poligonal. É muito usado em saia de bailarina e véu de noiva”.
- Urdume: “na tecelagem, são fios dispostos no sentido longitudinal, vertical ou de comprimento do tecido e que são entrelaçados pelo fio de trama, gerando o tecido plano”.
- Veludo: “tecido que apresenta no lado direito um aspecto peludo, macio e brilhante. Esses pelos são curtos, densos, de pé e fazem parte da estrutura do tecido. O veludo pode ser de seda, linho, poliéster ou algodão”.
- Zibeline: “tecido misto de seda, mais fino que o shantung e mais leve que o cetim, muito usado em vestidos para festa e em vestidos de noiva”.

Vestuário<sup>20</sup>:

---

<sup>20</sup> BENARUSH, Michelle Kauffmann (Org.). **Termos básicos para a catalogação do vestuário**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

PUELLES, Alice Aparecida Labarca. **O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX: uma construção de vocabulário para compreender indumentária**. 2014. 196 f. Dissertação

- Alfinete: “haste de metal com uma cabeça na ponta, podendo ser utilizado para pregar e segurar roupas, tanto como acessório para segurar o cabelo ou para prender nas gravatas”.
- Anquinha: “armação de arame ou almofadas, usada sobre os quadris para dar volume às saias na parte traseira”.
- Balão: “saia de grande roda feita de musseline”.
- Barbatana: “haste flexível de metal, plástico ou outros materiais, usada na armação e para dar sustentação a peças de vestuário”.
- Basquine: “corpete do vestido da mulher”.
- Beneficiamento: “processo de aprimoramento das características físico-químicas de fibras, fios; tecidos com etapas iniciais, secundárias e finais”.
- Botões: “peça de aviamento utilizada para prender e/ou apertar vestidos, camisas, calças, sobrecasacas etc.”
- Cabans: “manto de mangas largas, não costurados sob a axila, de origem árabe”.
- Capa: “Peça solta que desce dos ombros até o joelho ou mais abaixo”.
- Coin de feu: “pequeno sobretudo para ser utilizado em casa”.
- Corpete: “peça feminina justa, sem mangas, que modela o torso”.
- Crinolina: “anáguas feitas de arcos flexíveis”.
- Entremeios: “renda ou outro adorno bordado, costurado entre dois espaços”.
- Fita: “tecido estreito, pode ser de cetim, algodão, seda, veludo ou lã”.
- Japona: “casaco largo, sem abas, que chega abaixo da cintura”.
- Jaqueta: “casaco curto, sem abas, ajustado à cintura”.
- Lantejoulas: “pequenos discos brilhantes e chatos com um furo central. Podem ser feitos de gelatina, metal ou plástico e são utilizados em bordados”.

- Miçanga: “pequena conta colorida de vidro ou plástico utilizada em bordados”.
- Pala: “vestimenta semelhante ao poncho”.
- Pelerine: “capa curta que protege os ombros”.
- Poncho: “tecido com um bordado de franjas nas pontas, provido de uma abertura no meio por onde passa a cabeça”.
- Punho: “tira de tecido que se costura no extremo da manga”.
- Saia: “peça apertada na cintura, cujo comprimento vai até os pés”.
- Sapato: “calçado que cobre somente o pé, podendo ser de cetim, couro ou verniz”.
- Sobretudo: “casaco comprido próprio para o frio”.
- Talma: “capa de inverno utilizada em ocasiões mais formais, como bailes”.
- Vestido: “veste que cobre o corpo todo”.
- Vidrilho: “pequenos canudos de vidro ou plástico usados em bordados. Pode ser aplicado a roupas e bijuterias”.

#### **4.4.3. O acervo**

Os catálogos dos museus do traje de Lisboa (PINTO, 2011) e Madri (GOMÉZ; RODAO; PACHECO, [20-]) dividem as sessões por períodos históricos, dado o amplo acervo de trajes históricos que possuem. No catálogo do Museu Casa de Rui Barbosa as peças estão divididas por tipos ou funções: roupas (camisas, colarinhos e botões; gravatas; paletós e calças; coletes; fraques; casacas; sobrecasacas; roupas íntimas; quimonos); chapéus (alfinetes de chapéu; cartola), calçados (borzeguim; galocha; pantufa) e acessórios (guarda-chuva, guarda-sóis e sombrinhas; bengalas; leques; colares; clips; fivelas; pentes e grampos; apliques de cabelo). Na página do Victoria & Albert Museum<sup>21</sup> a busca das peças pode ser feita por categoria (cerâmica, roupas, bordado, Projeto Europeana Fashion, moda, trabalhos em metal, fotografia,

---

<sup>21</sup> V&A Museum. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

retratos, têxteis), coleção (coleção de cerâmicas; coleção de mobília e trabalhos em madeira; coleção de trabalhos em metal, coleção de impressos, desenhos e pinturas; coleção de têxteis e moda), material, lugar de fabricação (Inglaterra; Grã-Bretanha; Londres) e técnica. Se optarmos pela coleção de têxteis e moda, as categorias passam a ser: acessórios, roupas, bordado, Projeto Europeana Fashion, leques, moda, interiores, têxteis e roupas femininas; os materiais de expandem para algodão, linho e seda. No site do projeto Europeana Fashion as peças podem ser buscadas por depositário (são os museus aos quais as peças pertencem), designer ou fabricante, tipo de objeto (acessórios, blusas, saias, vestidos, etc.), material/ técnica, cor e data de fabricação.

No futuro catálogo, todas as peças da coleção serão abordadas uma a uma, divididas em sessões: Roupas, Sapatos e Acessórios. O que será informado sobre cada peça em tópicos:


- Número de registro da peça no MCH
- Categoria
- Nome do objeto
- Data de criação ou data aproximada
- Autor
- Material / técnica

Em um texto corrido, serão abordadas outras questões, que constam das referências anteriormente apresentadas dos campos da catalogação museológica, do design de moda e da cultura material, que se referem a:

- Descrição da peça: dimensões, matéria-prima utilizada, técnicas de construção empregadas, organização do trabalho humano, como, por exemplo, o trabalho em ateliê (que determina especialidades como a costureira e a bordadeira) ou o trabalho em uma fábrica (em que os processos de montagem da peça são fragmentados); e partes componentes, estrutura e estilo da peça, ornamentos, estado de conservação. Procedência, origem, tipo de fabricação (ateliê ou fábrica), inscrições, marcas do fabricante, como etiqueta.

- Avaliação da peça: qualidades estéticas (linhas, área, superfície, forma tridimensional, cor, luz, textura, tamanho, proporção, modelagem), feitura e acabamento, propriedades do material, especificidades da construção, expressividade da forma, comparação com outros objetos similares.
- Análise cultural: usos, papéis de comunicação e significados, comportamento humano vinculado à peça, valores, ideias, símbolos e significados, análise histórica, forma como a cultura deixou marcas no objeto e como este reflete sua cultura.

Além desta parte escrita, serão acrescentados um desenho técnico da peça, frente e costas, fotografias no manequim e imagens do objeto vestido, caso haja.

CADASTRO DO ACERVO DE INDUMENTÁRIA DO MUSEU CASA DA HERA		TOMBO: 1129 MCH: 92 12 25 (830) THESAURUS: 12.08
CATEGORIA: objetos pessoais peça de indumentária feminina	ORIGEM: França	LOCALIZAÇÃO: reserva técnica – CX 2
tailleur feminino		
	PROCEDÊNCIA: não identificado	MATERIAL/ TÉCNICA: seda, costura à mão.
	DATA DE CRIAÇÃO: cerca de 1880 - 1890	AUTOR: não identificado
<b>DESCRIÇÃO</b>  Tailleur de tafetá de seda com estampa de poás. Parte superior: paletó curto com armações de barbatana. Blusa Interna com babado e gola de gaze de seda. Fechamento frontal com colchetes de gancho. Manga longa franzida com fechamento de um botão no punho.  Parte inferior: saia longa com a parte posterior mais comprida que a frontal, formando uma cauda curta. Possui três babados com aplicação de renda. Tecido do recorte frontal cortado no sentido do viés.		<b>IMAGEM</b>  
<b>DESCRIÇÃO COMPLEMENTAR / OBSERVAÇÕES</b>  		
TÉCNICAS:		MATERIAIS:



Costura a mão.	Tafetá de seda bege (creme) com estampa de poás pretos Tafetá (forro) Tule preto Cetim preto (laços) Gaze de seda Barbatanas
<p>CONSERVAÇÃO:</p> <p><input type="checkbox"/> MUITO BOM</p> <p><input type="checkbox"/> BOM</p> <p><input type="checkbox"/> RAZOÁVEL</p> <p><input type="checkbox"/> RUIM</p> <p><input type="checkbox"/> MUITO RUIM</p> <p><input type="checkbox"/> A AVALIAR</p> <p>DIAGNÓSTICO:</p> <p>Casaco manchado e sujo. Tecido com pequenas perdas (insetos) nos ombros, mangas e parte inferior. Gaze de seda frágil, ressecada e quebradiça, com perdas e rompimentos.</p> <p>Saia: tecido frágil e ressecado, com muitos rompimentos na área da cintura. Um dos lados se encontra desprendendo.</p>	<p>MEDIDAS:</p> <p>Vide desenho técnico</p>

CADASTRO DO ACERVO DE INDUMENTÁRIA DO MUSEU CASA DA HERA

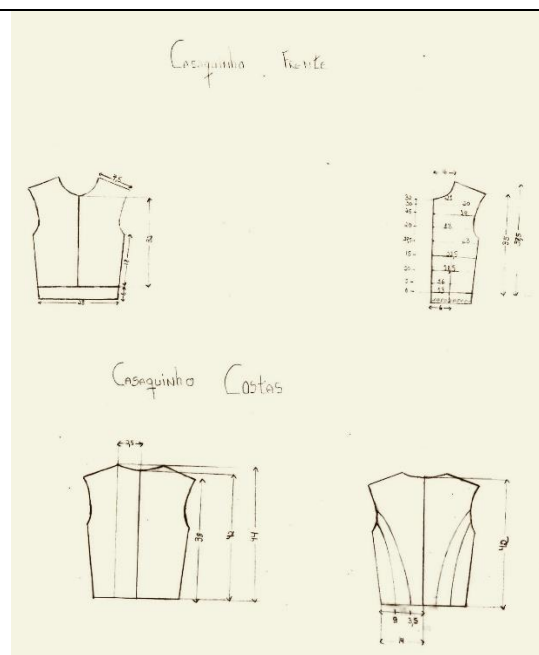
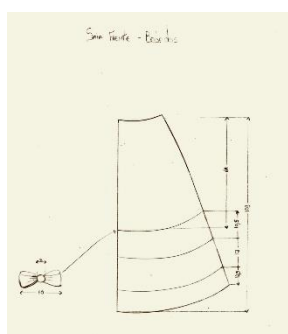
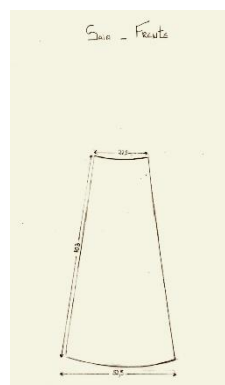
TOMBO:  
MCH:  
THESAURUS:

MODO DE AQUISIÇÃO: inventário de Eufrásia Teixeira Leite

POSSÍVEIS USOS: conjunto utilizado para passeios diurnos

PESQUISA HISTÓRICA: O tailleur feminino, segundo Diana Crane (2006), é uma criação do alfaiate inglês John Redfern, que partiu de materiais do traje masculino. Ele era utilizado em atividades diurnas ao ar livre, como caminhadas, passeios, ciclismo, hipismo. Geralmente era trajado com chapéus de feltro ou palha, luvas de camurça e botas de salto moderado.

#### DESENHO TÉCNICO



ESCALA:

IMAGENS ASSOCIADAS



## **Considerações Finais**

Ao buscar os caminhos para propor o catálogo da coleção de indumentária, optei por acessar este acervo por camadas: da vida de Eufrásia Teixeira Leite, passando pelo ambiente no qual estas peças estão inseridas, o Museu Casa da Hera, a apresentação da coleção e, por fim, as referências e propostas para o catálogo. A intenção foi olhar o objeto por vários ângulos, a fim de analisar seus contextos e então apresentar sugestões de abordagem.

A escolha por quais seriam essas camadas recaiu sobre a própria trajetória da coleção, a sua biografia, mas também sobre as referências que trago em minha formação em modelagem e design de moda, que envolvem, além da carga de conteúdos da área de humanas, uma ênfase na materialidade dos objetos. Dessa forma, apesar do uso de referências da área de museologia, devido principalmente à busca pela compreensão do espaço físico onde a coleção se encontra, o estudo da cultura material foi norteador deste trabalho.

O estudo de acervos de vestuário histórico tem crescido no Brasil, onde vemos cada vez mais pesquisas, congressos e mesas temáticas sobre o assunto, como o Colóquio de Moda e o CIMODE (Congresso Internacional de Moda e Design), organizados pela ABEPEM (Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda) e o Seminário Moda Documenta. Isso pode ser um reflexo do aumento de pesquisas sobre moda dentro da academia e as reverberações que estas discussões têm causado na sociedade na qual vivemos, assim como o caminho que o campo percorreu até chegar aqui. Dessa maneira, o lugar que esta coleção ocupa é de grande importância no contexto nacional, pois se trata de peças singulares para um acervo brasileiro.

A biografia de Eufrásia foi o primeiro ponto abordado, pois dela derivam informações sobre a coleção em si, bem como sobre o seu desejo de preservação da Casa da Hera. Sem a “imposição” da vontade desta mulher, muito possivelmente estas peças não chegariam até nós como documentos, talvez nem mesmo tivessem sobrevivido ao tempo. É também através de Eufrásia que começamos a traçar a biografia das próprias roupas: o contexto histórico no qual surgem, o papel da mulher burguesa na segunda metade do século XIX, os usos das peças. Todos esses elementos contribuem para a compreensão do contexto no qual as peças de roupa

foram produzidas, adquiridas, usadas e guardadas. A história da moda e dos costumes somados aponta elementos para a percepção da coleção que demonstra uma unidade no que se refere ao período histórico e à personalidade que vestiu, mas que, no entanto, é diversa quando se trata das ocasiões de uso, das técnicas, materiais e formas das peças.

Além do contexto de constituição da coleção, é necessário entender também sua trajetória até o presente. Para tanto, a compreensão do conceito de museu-casa e das problemáticas que ele suscita são fundamentais. Entender a criação do Museu Casa da Hera, consequência de uma vontade de Eufrásia, até a abordagem que hoje se faz desse museu por sua equipe, são aspectos que nos ajudam a situar a coleção no contexto atual de um bem a ser preservado, pesquisado e difundido.

A partir destas discussões procurei apresentar uma proposta de catálogo que reunisse informações de diversas ordens. Da catalogação museológica vieram os termos básicos e as informações objetivas, como o número de registro para identificação e localização da peça no museu e a categoria na qual está inserida. Do design de moda vêm as ferramentas e conhecimentos necessários para a análise do material, forma e técnicas empregadas na construção da roupa. Os estudos de cultura material sugerem uma metodologia de pesquisa e análise da peça de vestuário, levando em consideração a sua biografia e sua materialidade.

Este trabalho lançou luz sobre o acervo de vestuário do Museu Casa da Hera, o qual não possuía um estudo específico, além das análises pontuais de catalogação e conservação feitas pelo próprio museu. Intento, desta forma, contribuir com o Museu Casa da Hera ao mostrar o potencial do acervo de indumentária por ele abrigado, mostrando possibilidades de valorização deste acervo e caminhos para a produção de catálogos mais detalhados que dialoguem com várias áreas do conhecimento, sobretudo a história, o design de moda e os estudos da cultura material.

Acredito que este trabalho possa ainda render frutos a futuros pesquisadores que queiram se debruçar sobre esta coleção, assim como a professores que tenham a intenção de abordar a história da moda e suas técnicas em sala de aula.

## Bibliografia

ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. [S.l.]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/gazela.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/gazela.pdf)>. Acesso em: 8 set. 2016.

ALMEIDA, Cícero Antônio de. Objetos que se oferecem ao olhar: Colecionadores e o "desejo de museu". In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. p. 183-200.

ALVES, Daniele de Sá. **Um passeio pela Chácara da Hera: do quintal da família Teixeira Leite ao jardim do museu como espaço museológico relacional**. 2014. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ASSUMPÇÃO, Maurício Torres. **A história do Brasil nas ruas de Paris**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

AZZI, Christine Ferreira. **Vitrines e Coleções: quando a moda encontra o museu**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010. 107 p. (Moda de Bolso).

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: PESSANHA, José Américo Motta (Comp.). **Os Pensadores: Bachelard**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 183-354.

BENARUSH, Michelle Kauffmann (Org.). **Termos básicos para a catalogação do vestuário**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

BERENS, Hetty. **Informe del Proyecto de Categorización para Casas Museo de DEMHIST**. Rotterdam: Demhist, 2009. Disponível em: <[http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEMHIST\\_CategorizationProject\\_Report\\_Phase\\_2\\_Espanol.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEMHIST_CategorizationProject_Report_Phase_2_Espanol.pdf)>. Acesso em: 21 jul. 2015.

**BOLETIM BIBLIOGRÁFICO**. Brasília: Centro Nacional de Estudos e Documentação da Museologia (cenedom), n. 13, jul. 2013. Disponível em: <[http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Boletim-Bibliografico-Cenedom-n13\\_jul2013.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Boletim-Bibliografico-Cenedom-n13_jul2013.pdf)>. Acesso em: 26 set. 2016.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Nova edição atualizada por: S. H. Aufrère, Renée Davray-Piérolek, Pascale Gorguet Ballesteros, Florence Müller, Françoise Tétart-Vittu.

BOURDIEU, Pierre. Alta Costura e alta cultura. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 154-161.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. Ministério da Cultura/governo Federal. **Plano Museológico**: Implantação, Gestão e Organização de Museus. Brasília: Ibram, 20. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/lpcufpe/apostila-plano-museolgico>>. Acesso em: 31 ago. 2015.

BRASIL. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). (Comp.). **Censo de 1872**. 1872. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225477>>. Acesso em: 26 set. 2016.

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura Material. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi vol.16: Homo - domesticação; cultura material. Homo - domesticação; cultura material. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989. p. 11-47.

BURKE, Peter. **História e Teoria Social**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.



COSTA, Evanise Pascoa (Org.). **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, 2006. Disponível em: <[http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p\\_museologia.pdf](http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2016.

CAPUTE, Magda Elaine Sayão. **A Dama dos Diamantes Negrese a Educação em Vassouras**: um estudo sobre o Instituto Profissional Feminino e Masculino Doutor Joaquim José Teixeira Leite (1930 - 1959). 2011. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[http://www.proped.pro.br/teses/teses\\_pdf/2009\\_1-542-ME.pdf](http://www.proped.pro.br/teses/teses_pdf/2009_1-542-ME.pdf)>. Acesso em: 08 ago. 2016.

COMITÊ INTERNACIONAL PARA MUSEUS CASA HISTÓRICOS. **About DEMHIST**: History. Disponível em: <<http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432607&lang=1>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

CORRÊA, Marcos Sá. Os órfãos de Eufrásia: O que aconteceu com a herança milionária que a namorada de Joaquim Nabuco doou aos pobres de Vassouras. **Piauí**, São Paulo, v. 19, n. 1, p.1-1, abr. 2008. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/os-orfaos-de-eufrasia/>>. Acesso em: 10 set. 2015.

DAMATTA, Roberto. **A Casa e a Rua**: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DENIS, Rafael Cardoso. Design, cultura material e fetichismo dos objetos. **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.15-39, mar. 1998. Disponível em: [http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-02.artigo\\_rafael\(14a39\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-02.artigo_rafael(14a39).pdf). Acesso em 10 dez. 2015.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro/funarj, 2014. 100 p.

EUROPEANA FASHION INTERNATIONAL ASSOCIATION. **Europeana Fashion**. Disponível em: <<http://www.europeanafashion.eu/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

FALCI, Miridan Britto. Parentela, riqueza e poder: três gerações de mulheres. **Revista Gênero**, Niterói, v. 6, n. 1, p.201-211, ago. 2005. Disponível em:

<<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/205/140>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

FALCI, Miridan Britto; MELO, Hildete Pereira de. **A sinhazinha emancipada: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930)**. A paixão e os negócios na vida de uma ousada mulher do século XIX. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2012.

FALCI, Miridan Britto Knox; MELO, Hildete Pereira de. Riqueza e emancipação: Eufrásia Teixeira Leite. Uma análise de gênero. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 29, p.165-185, mar. 2002. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2158>>. Acesso em 24/08/2012>. Acesso em: 01 jun. 2014.

FERNANDES, Neusa; COELHO, Olinio Gomes P. (Org.). **História e Geografia do Vale do Paraíba**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico de Vassouras, Crea-rj, Prefeitura de Vassouras, 2013. Disponível em: <[https://www.crea-rj.org.br/wp-content/uploads/2014/03/LIVRO-História-e-Geografia-do-Vale-do-Paraíba\\_WEB.pdf](https://www.crea-rj.org.br/wp-content/uploads/2014/03/LIVRO-História-e-Geografia-do-Vale-do-Paraíba_WEB.pdf)>. Acesso em: 26 set. 2016.

FERNANDES, Neusa. **Eufrásia e Nabuco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. Thesaurus para acervos museológicos. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN/Pró-Memória, 1987. 2 v.

FLEMING, E. McClung. Artifact Study: a proposed model. **Winterthur Portfolio**, Chicago, v. 9, n. 1, p.153-173, mar. 1974. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/1180572?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1180572?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FRENCH, Ann; HEIBERGER, Barbara; BALL, Stephen. Conservação de coleções de vestuário. In: MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL (Org.). **Conservação de Coleções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2005, p.63-74.

GARCIA, Ana Cláudia Alves de Aquino. Tropeiros e coletores: a passagem das tropas pelas coletorias de Goiás - século XIX. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - UFG/UCG, 1., 2008, Goiânia. **Textos completos**. Goiânia: Ufg/ucg, 2008. p. 1 - 31. Disponível em: <[https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/05\\_AnaClaudiaGarcia\\_TropeirosEColetores.pdf](https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/05_AnaClaudiaGarcia_TropeirosEColetores.pdf)>. Acesso em: 26 set. 2016.

GÓMEZ, Alicia Gómez; RODAO, Carmen González; PACHECO, Maria José (Org.). **Guía del Museo del Traje**: CIPE. Madrid: Secretaria General Técnica, [20-].

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 171-186.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos**

**objetos:** coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2007. p. 14-29. (Museu, memória e cidadania).

GULKA, Juliana Aparecida. **Procedimentos de incorporação, catalogação e registro nos museus de Florianópolis:** interdisciplinaridade entre Biblioteconomia e Museologia. 2012. 72 f. TCC (Graduação) - Curso de Biblioteconomia, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/98621>>. Acesso em: 26 set. 2016.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e o espaço. In: HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. p. 157-189.

ICOM, Comitê de Indumentária do; MODA, Museu da. **Diretrizes do Comitê de Indumentária** - **ICOM**. Disponível em: <[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/costume/pdf/guidelines\\_portuguese.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/costume/pdf/guidelines_portuguese.pdf)>. Acesso em: 26 set. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (Brasil). Ministério da Cultura/governo Federal. **Museus IBRAM**. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/os-museus/museus-ibram/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

JOHNSTON, Lucy. **Nineteenth Century Fashion in Detail**. London: V&a Publications, 2009.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In.: APPADURAI, Arjun (org.). A vida social das coisas. Niterói, RJ: EdUFF, 2008

LAVER, James. **A roupa e a moda:** uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARTIN, Richard; KODA, Harold. **Haute Couture**. New York: The Metropolitan Museum Of Art, 1995.

MARTIN, Richard; KODA, Harold. **Two by Two**. New York: The Metropolitan Museum Of Art, 1996.

MELO, Hildete Pereira de; FALCI, Miridan Britto Knox. **Eufrásia Teixeira Leite**: o destino de uma herança. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 5., 2003, Caxambu. **Artigo**. Caxambu: Abphe, 2003. p. 1 - 20. Disponível em: [http://www.abphe.org.br/arquivos/2003\\_hildete\\_pereira\\_melo\\_eufrasia-teixeira-leite-o-destino-de-uma-heranca.pdf](http://www.abphe.org.br/arquivos/2003_hildete_pereira_melo_eufrasia-teixeira-leite-o-destino-de-uma-heranca.pdf). Acesso em: 08 ago. 2016

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho; CARITA, Hélder (Org.). **A casa senhorial**: entre Lisboa e Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/casas-senhoriais/pesquisa-avancada/39-fichas/595-casa-da-hera>. Acesso em: 10 out. 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.89-103, mar. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206>. Acesso em: 10 dez. 2015.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MUSEU CASA DA HERA (Vassouras). **História**. Disponível em: <https://casadahera.wordpress.com/historia/>. Acesso em: 21 jul. 2015.

MUSEU CASA DA HERA (Vassouras). **Conheça a casa**. Disponível em: <<https://casadahera.wordpress.com/conheca-a-casa/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

MUSEU PAULISTA (São Paulo). Universidade de São Paulo (Org.). **Projeto Replicar**. Disponível em: <<http://www.mp.usp.br/replicar/original.html>>. Acesso em: 04 out. 2016.

PAVONI, Rosana. O projeto de classificação dos museus-casa: A conclusão da primeira fase e resultados. **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Brasília, v. 2, n. 5, p.148-163, mar. 2011. Anual. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-Musas-5.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

PEDREIRA, Andrea; SILVEIRA, Luciana da. A preservação do acervo de indumentária do Museu Casa da Hera: um enfoque conservativo. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998, Salvador. **Anais...** . Rio de Janeiro: Abracor, 1998. p. 309 - 311.

PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

PINTO, Clara Vaz (Org.). **Museu Nacional do Traje: e Parque Botânico do Monteiro-mor**. Lisboa: Museus de Portugal, 2011.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: GOFF, Jacques Le (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PONTE, António Manuel Torres da. **Casas-museu em Portugal: teoria e prática**. 2007. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia, Faculdade de

Letras, Universidade do Porto, Porto, 2007. Disponível em: <<https://antonioponte.wordpress.com/tese/cap1-casas-museu-definicao-conceitos-e-tip/>>. Acesso em: 31 mai. 2015.

PROWN, Jules David. Mind in Matter: an introduction to material culture theory and method. **Winterthur Portfolio**, Chicago, v. 17, n. 1, p.1-19, maio 1982. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/1180761?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1180761?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 10 dez. 2015.

PUELLES, Alice Aparecida Labarca. **O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX**: uma construção de vocabulário para compreender indumentária. 2014. 196 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia, Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

QUEIROZ, Eneida Quadros. **O desafio biográfico e os museus-casa**: Eufrásia Teixeira Leite e o Museu Casa da Hera. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, vol. 1, nov. 2013. Disponível em: <[http://ventilandoacervos.com.br/wp-content/uploads/2013/11/Revista\\_completa.pdf](http://ventilandoacervos.com.br/wp-content/uploads/2013/11/Revista_completa.pdf)> Acesso em: 23 ago. 2014.

RANGEL, Aparecida Marina de Souza. Vida e morte no museu-casa. **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, v.il, n. 3, p.79-84, jan. 2007. Anual. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/01/Musas3.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2015.

RANGEL, Aparecida Marina de Souza. **Museu Casa de Rui Barbosa**: entre o público e o privado. 2015. 256 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

REIS, Cláudia Barbosa. **Indumentária**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. (Estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa; 2).



RIBEIRO, Mariana Jacinto. **A frente de seu tempo: atuação e legado de Eufrásia Teixeira Leite**. 2013. 82 f. TCC (Graduação) - Curso de Relações Internacionais, Faculdade de Economia, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2013.

ROCHA, Cinthia; ALVES, Daniele de Sá; QUEIROZ, Eneida. **Museu Casa da Hera**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2015. 57 p. (Coleção Museus do Ibram). Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/Livreto-Casa-da-Hera.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

SCARPELINE, Rosaelena. Lugar de morada versus lugar de memória: a construção museológica de uma Casa Museu. **Revista Musear**, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p.77-91, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.museologia.ufop.br/musear/wp-content/uploads/2012/06/8-Lugar-de-morada-versus-lugar-de-memória-a-construção-museológica-de-uma-Casa-Museu.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

SEMINÁRIO DE MUSEUS-CASAS, 1., 1995, Rio de Janeiro. **Anais do I Seminário de Museus-casas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. 258 p. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=BibObPub&pasta=Anais&pesq;=>>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

V&A Museum. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

### Fontes

BARRETO, T. F. Alves Branco Muniz (Ed.). Notícias Diversas. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, p. 1-1. 13 abr. 1857.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&PagFis=2895&Pesq;=>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

**JORNAL CORREIO MERCANTIL**. Rio de Janeiro, 13 abr. 1857. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 26 set. 2016.

**JORNAL CORREIO MERCANTIL**. Rio de Janeiro, 30 abr. 1857. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 26 set. 2016.

RIO DE JANEIRO. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan. Ministério da Cultura (Comp.). **Processo 0459-T-52**: Museu Casa da Hera. Rio de Janeiro: Iphan, 2015.