

DIÁRIO DE PESQUISA:

A REPRODUÇÃO DO VESTIDO DA BARONESA DE SANTANA

Lorena Pereira Lima¹
Sylvia Cotta Pimenta²
Andrea Lomeu Portela³

RESUMO

Nossa investigação delimita-se na construção de uma réplica de um vestido de Maria Amália Ferreira Lage, Baronesa de Santana, mulher que viveu em Juiz de Fora no século XIX, personalidade relevante para a cidade por ter sido mãe de Alfredo Ferreira Lage, fundador do Museu Mariano Procópio. Além de levantamento bibliográfico, realizamos um protótipo em miniatura para seleção das fases de confecção e testes. Em seguida, procedemos à análise imagética e confecção de peças em tamanho real. O objetivo foi encontrar novos meios de estudar a roupa e sua história. O estudo pressupõe que a prática de reprodução de uma peça histórica pode mobilizar uma série de procedimentos, tanto técnicos quanto conceituais, que constroem ferramentas metodológicas de caráter inovador através dos quais somos capazes de explorar alguns aspectos da história da moda em contexto local ainda pouco ou nada conhecidos. É no processo de reprodução que a peça foi caracterizada tecnicamente para ser reconhecida como importante documento de nossa própria história, além de dar visibilidade ao acervo do museu através da sua valorização e consequente exposição.

Palavras-chave: Vestuário histórico. Maria Amália. Construção de réplica.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem como meta registrar um diário de pesquisa, aqui buscamos reunir sinteticamente as experiências realizadas ao longo de seis meses de investigação, de maio a novembro de 2018, a respeito de um vestido

¹ Discente do Curso de Tecnologia em Design de Moda do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF. E-mail: lorenaplima@outlook.com.

² Discente do Curso de Tecnologia em Design de Moda do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF. E-mail: sylviacpimenta91@gmail.com.

³ Docente do Curso de Tecnologia em Design de Moda do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. E-mail: andreaportela@cesjf.br.

datado do século XIX e pertencente ao Acervo Técnico do Museu Mariano Procópio (MMP), situado na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. A questão é identificar os saberes técnicos e conceituais relativos à roupa que emergem ao longo da reprodução de uma peça histórica.

Acreditamos ser possível o levantamento de informações acerca de técnicas de costura e reformas de roupas, bem como, conhecer uma mulher de destaque na sociedade juizforana, representante de um conjunto de valores e costumes em relação ao papel da mulher em uma época relevante para a História da Moda.

A Linha de pesquisa Roupas memória do curso de Design de moda do qual parte esta proposta delinea o conceito de lugar de memória de Pierre Nora (1993), que postula que a vontade do homem ou a ação do tempo produz unidades significativas que se tornam símbolos do patrimônio cultural da comunidade pelo qual é constituído. A roupa é tanto documento histórico como lugar de memória, por isso, além de representar um fato, ela é capaz de sensibilizar e marcar a história. Assim, buscamos uma roupa representativa da memória local.

Juiz de Fora é uma localidade importante por ter sido pioneira na cultura e no desenvolvimento de nossa indústria têxtil. Além disso, fundou o primeiro museu de Minas Gerais que guarda roupas que marcam a história do país, pertencentes ao século XIX e princípio do século XX, período no qual se instala o sistema de moda no Brasil.

A valorização de nossa memória cultural é fundamental porque são muitos personagens e histórias ainda desconhecidos, enquanto os documentos se encontram disponíveis e raras vezes foram visitados e devidamente explorados.

Uma roupa de museu é documento da história e da tecnologia humana. Uma história que ganha ainda mais relevância quando tem como ponto de partida o lugar no qual nos encontramos, desfazendo a prática comum no

Brasil de estudos baseados na literatura e nos modelos estrangeiros para reprodução de discursos alheios à nossa realidade ou sob o olhar estrangeiro.

O projeto de iniciação científica que dá origem a este artigo tem o título: **Réplicas em perspectiva: Estudo de vestuário histórico em contexto juizforano**. A proposta inicial era a construção de réplicas em miniatura de, ao menos, três peças. Mas, no decorrer do trabalho percebemos ser possível a construção de um vestido em tamanho natural, portanto, apenas uma peça foi escolhida, o vestido de Maria Amália Ferreira Lage, que se deu pela viabilidade material e por sua importância para o museu, afinal, foi esposa de Mariano Procópio e mãe de Alfredo Ferreira Lage.

A metodologia passou a agregar novos procedimentos como o estudo imagético de fotografias e pinturas e visitação do Acervo Técnico do museu, onde estivemos em contato com o vestido, além de outros objetos de Maria Amália.

A análise bibliográfica priorizou autores nacionais, se baseando principalmente na tese **Trajetórias sociais das roupas do MMP: Tramas e afetos** (PORTELA, 2017), por não haver outras publicações a respeito de Maria Amália e das roupas femininas do acervo do MMP, esta pesquisa realizou levantamento da coleção de indumentária e apontou a necessidade de novos estudos em relação a esse acervo, disponibilizando informações relevantes.

Destacamos alguns autores que escreveram sobre a moda brasileira no século XIX, como Gilda Chataignier (2010) no contexto de luto da época e Rosane Feijão (2011) em relação à moda mineira, entre outros pesquisadores expoentes como Gilda de Mello e Souza (2005).

2 UM VESTIDO EM DIÁRIO: POR QUE MARIA AMÁLIA?

O universo feminino foi o principal interesse da pesquisa e entre as peças, uma nos intrigou por dois motivos. Por parte da concepção técnica, uma peça feita à mão, que apresenta sinais de reformas e costuras irregulares. E da

perspectiva histórica e documental, a peça escolhida pertenceu a Maria Amália Ferreira Lage, mãe do fundador do MMP.

Logo percebemos que seria mais interessante a construção de um vestido em tamanho real do que um conjunto de réplicas, devido aos meios técnicos que apontaram desafios em relação à estruturação, entre os quais somente o tamanho original propiciaria investigar com maior clareza. Eram muitas dobraduras, detalhes internos e manuais que só seriam vistos se observados em tamanho real.

A partir dessa escolha, o passo seguinte seria revelar a mulher escondida nas pistas que a veste do museu poderia nos dar. Mas, quem foi esta mulher?

Maria Amália Coelho de Castro (Figura 1) nasce no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1834. Esta personalidade, filha do comendador Manoel Coelho Machado de Castro e de Luísa Maria Coelho de Castro, nos ajudará a traçar de um pequeno cenário de como se vestia uma mulher da elite local no século XIX.

Figura 1 – Maria Amália Ferreira Lage, Baronesa de Santana, por Guimarães, c. de 1884



Fonte: ACERVO MUSEU MARIANO PROCÓPIO.

Segundo Portela (2017), com dados obtidos nos arquivos do museu, Maria Amália casou-se, em 1851, com Mariano Procópio Ferreira Lage, no Rio de Janeiro, passando a assinar Maria Amália Ferreira Lage (Baronesa de Santana). Nesta época o casamento era considerado o melhor destino de uma mulher para garantir o seu futuro, pois a ela era negado o mercado de trabalho,

[...] o casamento era carreira ideal feminina, e, para tanto, a mulher se utilizava da vestimenta como forma de *marketing* pessoal, pois sua imagem era um dos poucos artifícios de que ela se valia para a conquista, visto que suas aparições públicas eram ainda restritas (no caso da mulher burguesa) (XIMENES, 2009, p.21).

Ao casar-se com Mariano Procópio, Maria Amália gerou quatro filhos: Elisa e Mariano, falecidos ainda criança. E, Frederico e Alfredo.

Era de uma família de prestígio e emprestou o seu nome para representar seu esposo nas boas relações sociais, colaborando positivamente para com os resultados dos empreendimentos comerciais do esposo. Exerceu o papel clássico das mulheres do período, como coadjuvantes e vitrines do sucesso dos maridos. Sempre, donas de um comportamento impecável.

Também atuou nas artes, aproveitando o tempo em que viveu na Europa para estudar e aprimorar seus dotes artísticos na pintura e é lembrada por seus muitos talentos, como por ter sido pintora e musicista (BASTOS, 1991).

Parte de seus trabalhos se encontra no acervo da pinacoteca e, nos dezessete trabalhos pertencentes ao MMP, estão pinturas em cerâmica (vasos, pratos, quadros) e castiçais decorados pela baronesa. “São 21 cerâmicas, 02 desenhos e 09 pinturas a óleo, tendo predileção por naturezas mortas” (PORTELA, 2017, p. 120).

Em 1872, os estudos secundários dos filhos Frederico e Alfredo são iniciados em Paris, costume entre a aristocracia da época. Nesse período, a família circulou entre o Rio de Janeiro e algumas localidades da Europa.

Maria Amália se vestia de maneira sóbria e supõe-se que suas roupas compõem o meio luto, além de fazer uso de leques, parte do costume visual da

nobreza. É possível que Maria Amália tenha incorporado o luto assim que enviuvou, aos 38 anos de idade, uma vez que o uso de roupas pretas foi um importante estilo de moda que surgiu no século XIX.

Com a perda do marido, esta mulher passou a administrar a chácara da família em Juiz de Fora, local que posteriormente se tornaria o Museu Mariano Procópio.

Outra curiosidade encontrada nos arquivos do museu sobre Maria Amália foi sua amizade com a Princesa Isabel (Condessa d'Eu), documentada em algumas cartas de amizade e agradecimentos por trocas de fotografias e felicitações. Consta ainda que a família imperial deu grande apoio à família Lage após o falecimento de Mariano Procópio.

2.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DE MODA E DE LUTO DO TRAJE DA BARONESA

A moda de então se caracterizou por quatro silhuetas diferentes que dividem o século. No período da veste estudada, conhecida como Belle Époque, final do século XIX e início do século XX, a silhueta era bastante sinuosa, ressaltando os atributos traseiros e seios empinados das mulheres, por isso, denominada silhueta em S. O corpo parecia escondido pelos panos, mas revelava volumes suspeitos.

No Brasil, Chataignier (2010) considera um período romântico com vestidos com barras muito enfeitadas: “fitas plissadinhas de cetim ou veludo, rendas e bordados formando guirlandas ou festões”. As mangas, no final do século, iam até os cotovelos, terminando com babadinhos ou com modelos bem elaborados. As cinturas dos vestidos eram finas e comprimidas sendo conhecidas na época como cinturas de vespa, por serem muito finas, “vista pela lateral, a mulher assemelhava-se à letra S, que assim denominou a silhueta da moda” (CHATAIGNIER, 2010, p.86).

O corpo da mulher ao longo da história serviu, muitas vezes, objetivamente para atrair os olhares masculinos, sendo estas roupas limitadoras dos movimentos, porém, muito sexualizadas. Apesar de a mulher estar coberta da cabeça aos pés, todos os detalhes da peça criavam um imaginário sensual para agradar aos homens, o que marca a diferença vestimentar entre ambos.

A mulher era sempre dona de um traje rebuscado e sem mobilidade, que acentuava sua fragilidade e vida ociosa, enquanto a sóbria e simplificada vestimenta masculina permitia que ele circulasse livremente pela vida urbana sem restrições (XIMENES, 2009, p.21).

Segundo Chataignier (2010), as mulheres paulistas eram mais sérias e elegantes, tinham a cor preta como a favorita para usar, tanto para o dia quanto para a noite, sempre em seda. Para os bailes usavam o tafetá preto que possuía brilho e dava o status de poder a elas. Já as mulheres mineiras, privilegiavam os tecidos ingleses e também escolheram o preto como a cor da moda, bem como, o uso de vários anéis em quase todos os dedos.

Vivendo entre o Rio de Janeiro e Juiz de Fora, onde tinha a chácara para cuidar, Maria Amália representa uma mulher atenta aos modismos da época. Chataignier (2010) diz que Juiz de Fora possuía ecos da moda do Rio de Janeiro pela proximidade geográfica, acompanhando sempre as novidades.

Em 1870, as saias das mulheres eram sustentadas pela chamada “anquinha”, que se assemelhava a uma almofada presa à cintura, posteriormente, em 1880, a sustentação da saia evoluiu para a chamada “anquinha tecnológica”, que nada mais era do que um arame trançado para formar uma estrutura que criava o volume da anquinha da década anterior. Além da “anquinha” os vestidos possuíam metros de tecido drapeado na parte traseira das saias tornando os movimentos das mulheres da época limitados pelo peso e volume que possuíam (FEIJÃO, 2011, p.112).

É possível observar, pelas fotografias de Maria Amália, que suas roupas tinham mesmo as características estudadas. Por isso, para a montagem

de sua composição vestimentar, começamos construindo uma anquinha (Figura 2).

FIGURA 2 – Confeção de uma anquinha em espuma e tecido de algodão cru



Fonte: DAS AUTORAS, 2018.

Esta foi a primeira etapa da construção do projeto e visou a estruturação do volume. A veste, como pode ser chamado o vestido do acervo, por ser caracterizada pela abertura frontal, provavelmente era usada com outras peças na parte inferior, o que supomos pela altura da saia. E talvez com um espartilho, peça que recobre e ajusta o dorso (CASTELANI, 2003).

Assim, construímos também uma saia, peça que não foi encontrada no museu, a forma foi baseada nas informações coletadas em estudo histórico e fotografias de Maria Amália. Outras saias do período também foram investigadas.

De origem aristocrática e conservadora, Maria Amália é uma das figuras femininas mais importantes para o MMP, cujo acervo possui vários de seus pertences, entre eles, estão obras de arte, objetos pessoais como sapatos, chapéus e roupas, com a particularidade de todos serem da cor preta o que reflete a moda típica do período Vitoriano. No que diz respeito à figura da Baronesa, este fato foi marcante pelo significado do luto naquela época.

Para desvendarmos o vestido preto e os signos de distinção do luto é preciso entender a moda do luto trazida pela Rainha Vitória da Inglaterra, que foi difundida em vários países e dava a viúva ares de mulher virtuosa e honesta. A prática lançada pela rainha se tornou virtude para as mulheres do século XIX que viviam o luto de forma fervorosa, como em nenhuma outra época.

Havia dois estágios de luto com regras diferenciadas entre eles. O luto fechado, mais intenso e que podia durar até dois anos. E o meio luto, que abrandava as exigências, inclusive vestimentares e podia ser usado por longos anos (PERROT, 1991).

A Rainha Vitória da Inglaterra vestiu o luto por mais de três anos e o meio luto por quarenta, até seu falecimento (PERROT, 1991). Foi a partir do luto da Rainha Vitória que este hábito se tornou virtude e luxo entre as mulheres. Assim, ganhou a simbologia de reputação ilibada e respeitável a qualquer viúva, um indicativo de bons costumes (PERROT, 1991; SCHMITT, 2009).

Segundo Schmitt (2009, p.77), o luto através da roupa foi “uma das manifestações mais emblemáticas, pois tornou a dor pessoal algo público”.

Como importante hábito de luxo, por serem roupas caras, era comum guardarem as notas de compras das ‘fazendas pretas’, uma delas, que pertenceu a Maria Amália, pode ser encontrada no acervo documental do MMP.

A matriarca da família Lage sofreu a perda precoce de seu esposo, enviuvou-se em 1871 e adotou o luto. Posteriormente, o meio luto, como se pode observar em suas fotografias e seus objetos pessoais, todos pretos. Por isso, aos olhares contemporâneos, pode ser julgada por uma aparência austera. No entanto, para a época, era somente signo de seriedade e distinção.

3 PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E METODOLÓGICOS

O tempo foi uma preocupação que atravessou a pesquisa, por isso, algumas decisões tiveram de ser tomadas no sentido de viabilizar a execução. Como resultado, definimos que a réplica seria uma representação da peça original que priorizaria questões como técnica, design, cor e forma. Sempre as relacionando com as informações do universo social da mulher daquele período.

Os primeiros desafios do ponto de vista técnico foram quanto aos materiais, pois a constituição dos tecidos -de diferentes períodos- não são iguais. O mesmo se dá em relação aos aviamentos, como as rendas de bilro que, na época, eram confeccionadas pelas mulheres no ambiente doméstico. E porque não podemos especificar a procedência dos materiais do vestido.

Os tecidos são um dos materiais mais frágeis entre os artefatos documentais de um museu, “possuem estrutura e comportamentos específicos, em função da fabricação, propriedades das fibras e dos diversos tratamentos que lhe são aplicados” (PLONCZYNSKI, 2008, p. 86). Sendo assim, definimos o uso do tecido e dos aviamentos em algodão pela viabilidade do material e pela facilidade de compor a estrutura e o volume desejado. Aviamentos semelhantes ao do vestido também foram encontrados em algodão, o que ajudaria a manter a coerência entre os elementos da composição.

Ao analisarmos o vestido original do ponto de vista histórico e de sua materialidade visando sua reconstrução, escolhemos o método de construção de miniaturas como utilizado por Madelaine Vionnet (1876 – 1975), uma estilista que dispunha de manequins de madeira em tamanho pequeno para construir seus modelos, como esboços que depois reproduzia em tamanho natural. Só então Vionnet podia cortar, alfinetar e drapejar livremente (PALOMO-LOVINSKI, 2010). Percebemos que seria possível utilizarmos esse método com o intuito de organizar as etapas técnicas e ensaiar alguns

resultados sem maiores prejuízos materiais e de tempo, antes da construção do vestido em tamanho original (Figuras 3 e 4).

FIGURAS 3 e 4 – À esquerda, Madelaine Vionnet em seu atelier./ À direita, o procedimento do trabalho



Fontes: PALOMO-LOVINSKI, 2010, p.96 / DAS AUTORAS, 2018.

O passo seguinte foi analisar as medidas originais do vestido e compará-las aos tamanhos básicos de roupas na atualidade. Curiosamente, o vestido do museu não correspondia a nenhuma medida utilizada atualmente e não haveria um manequim sob medida, por isso, optamos pelo tamanho 38 considerando as medidas aproximadas.

Era preciso desvendar como teria sido Maria Amália buscando reproduzir os efeitos estéticos do vestido que a representaria, o que torna a questão mais complexa. Sua altura era uma incógnita e as medidas não são correspondentes a seu tamanho original.

Visitamos algumas pesquisas sobre o tamanho dos corpos no período em que ela viveu, definindo uma altura de referência intermediária entre 1,50m a 1,55m para nosso manequim, considerando alguns estudos que levantaram a altura média das mulheres como sendo de 1.50m, tanto no Brasil como em Portugal (DOMINGUEZ, 2016; NCDRISC, 2016).

O modelo em tamanho natural foi projetado até a frente da blusa pela técnica de moulage. O modelo em miniatura foi utilizado para testes, tendo sido

feita uma blusa em miniatura para testes de bordado, pences e proporção da manga (Figura 5).

FIGURA 5 – Visualização das etapas de elaboração das estruturas a partir da altura do manequim



Fonte: DAS AUTORAS, 2018.

Foi preciso intercalar o trabalho entre o modelo em miniatura e outro em tamanho natural, sobretudo a blusa, a depender dos desafios técnicos a que íamos encontrando. Houve dificuldade em visualizarmos alguns detalhes, pois na montagem da roupa original utilizaram procedimentos não usuais na atualidade.

Assim, tivemos de retornar ao acervo para conferirmos as medidas e compararmos com a peça que, aos poucos, surgia. Outra visita foi realizada para filmarmos todos os detalhes, pois as fotografias e as medidas ficam imprecisas devido às condições em que se encontra no museu.

Hoje, a veste está resguardada em caixa de polietileno, mas sofreu ações do tempo. As situações mais comuns na preservação dos têxteis são, “envelhecimento, rugosidade, mofos” além de “[...] danos causados pela luz, umidade, calor” e outros danos irreversíveis causados por insetos, fungos, efeitos físicos (PLONCZYŃKI, 2008, p. 90). Para lidar com toda essa fragilidade, a equipe foi orientada quanto aos cuidados com a peça e utilizaram equipamentos de segurança pessoal como luvas e máscaras, evitando

contaminações. No entanto, todas essas condições dificultam a precisão da coleta de dados, sobretudo, nas partes com vincos e amassados (Figura 6).

Figura 6 - Vestido original como se encontra no Acervo Técnico do MMP, sendo manipulado para coleta de dados



Fonte: DAS AUTORAS, 2018.

A seguir, especificamos as características do vestido.

4 O VESTIDO: O PASSADO NO PRESENTE

A veste original da Baronesa de Santana foi feita em seda preta, com aplicações de rendas, entremeios, vidrilhos e colchetes. Pelo avesso, encontramos pontos irregulares e alinhaves que nos permite supor que talvez tenha servido de aprendizado de técnicas de costura manual para uma mulher da época ou mesmo a própria dona. Vale lembrar que a peça foi encontrada junto a uma caixa de costura.

Duas pences desfeitas na altura da cintura são vestígios de reformas que nos leva a imaginar que a cintura de Maria Amália fosse ainda mais fina antes de serem desfeitas, contando com aproximadamente 35 cm de medida frontal.

A veste também apresenta, na parte das costas, alguns rompimentos que provavelmente sejam devido ao peso, pois se localiza na região das costuras de sustentação do maior volume de tecidos. Muitos vidrilhos se soltaram devido ao apodrecimento da linha. A cor do tecido se encontra levemente alterada, principalmente alguns ornamentos e os bicos de renda.

Além do desgaste do tempo, as costuras feitas a mão não fornecem a mesma resistência que as costuras realizadas por máquina, isso foi um dos motivos pelos quais optamos por fazer a reprodução dessa veste com costura industrial, considerando sua maior durabilidade e possibilidade de exposição.

Segundo Portela (2017), as roupas do século XIX possuíam uma preocupação especial com ornamentações como laços, rendas, passamanarias e recortes. Aparentemente não havia uma preocupação tão intensa com o acabamento interior, o importante era o efeito estético e a criatividade aparente em seu exterior,

as marcas de remendos, consertos e alterações são partes da história dos objetos e mantê-las intactas pode ser interessante, sobretudo porque reparos feitos com adesivos ou fitas podem ser difíceis de remover, além de gerarem manchas [...]. Um detalhe poderá fornecer fragmentos históricos relevantes (PORTELA, 2017, p.125).

Para não haver perda dos sinais da história é que as réplicas se tornam fundamentais. Na reprodução da veste, observamos vários recortes que têm a função de ajustar a roupa ao corpo. Mas, na parte inferior, ou saia, encontramos efeitos curiosos e bastante complexos em sua estruturação, pois se formam a partir de um conjunto de medidas em paralela, que se unem ao centro (na Figura 7)

Figura 7 – Parte posterior da veste



Fonte: DAS AUTORAS, 2018.

A parte posterior da veste tem uma cauda drapejada em curva, arredondada por um conjunto de pregas laterais em medidas escalonadas. Ao centro da cauda, uma prega fêmea, formada por um conjunto de pregas que se unem conferindo profundidade ao design. Toda a cauda é sustentada por uma amarração interna na altura da cintura, pois, de outra forma, ficaria pesada junto ao corpo. Por cima, se sobrepõe uma saia em seguimento da parte frontal em altura menor e tem um grande laço como acabamento central.

Pela atenção dada à sexualidade feminina, em relação à prega fêmea como é vista, entre outros aspectos que moldavam o corpo, vale lembrar Gilda de Mello e Souza (1987), sobre a moralidade manifesta nas roupas desde os primórdios do surgimento da moda. De um lado, devassando e exibindo o corpo. Por outro, o pudor sobre o instinto sexual, cobrindo e disfarçando o corpo. Por vezes, afrouxando a moral e, por outras, acentuando simbolicamente as características sexuais.

[...] E se a roupa cobre, conscienciosamente, o corpo da mulher, nem por isso deixa de acentuar-lhe as características sexuais, aumentando-lhe quadris, primeiro pela grande quantidade de anáguas, folhos e babados, depois pela crinolina, contraindo-lhe a cintura para melhor acentuar-lhe a pequenez através do contraste das mangas excessivas. Ou transformando-a com o acréscimo da anquinha, numa Vênus calipígia, monstruosa (SOUZA, 1987, p.93).

O laço, na região posterior, mereceu cuidados especiais, afinal, tínhamos pouca visibilidade pelo fato de o original estar amassado. Então, reproduzimos cada parte em separado, com medidas exatas. Fizemos uma busca por imagens de laços da época e nos concentramos nas características mais repetidas: cascatas, sobreposição e faixas centrais. Toda essa busca se deu pela falta de informações técnicas sobre laços de roupas históricas. Por fim, fizemos a montagem do laço como um quebra-cabeça, somando as informações encontradas em comparação ao observado no laço original.

Em relação à parte superior da veste, a manga foi um dos maiores desafios, por ser fechada em costura semelhante à manga do terno moderno, incomum para um vestido feminino hoje em dia. Outra curiosidade é que a mesma manga possui design diferente de cada lado: frente um; costas outro.

No acabamento, forma linhas orgânicas sem precisão métrica, mas, cujas medidas aumentam ao centro e diminuem nas bordas. Recebendo, na manga, o mesmo acabamento que em toda borda do vestido, disposto em camadas de entremeio, tecido e renda, respectivamente, e entrecortados por passamanarias e vidrilhos bordados.

Ao concluirmos a construção da blusa (parte superior da veste), vimos que a profundidade do decote disposta no manequim seria incomum pelos costumes da época, por isso, a roupa teria sido usada sobrepondo à uma blusa. Logo, procedemos a uma busca pelas fotografias de Maria Amália para supormos como seria essa blusa.

FIGURAS 8, 9 e 10- À esquerda, decote acabado. Ao centro, o estilo de blusa usado pela baronesa. E, à direita, exercício de criação de uma blusa de renda para composição do vestuário



Fonte: ACERVO MMP./ MONTAGEM DAS AUTORAS, 2018.

A peça encontrada no museu, entre outras peças, são muito detalhadas e, por isso mesmo, evidenciam a importância da pessoa que as possuía. Portela (2017) lembra que a roupa da Baronesa talvez não tivesse o requinte das roupas dos ateliers valorizados na época, mas nos é importante pela contextualização que atravessa e por dar visibilidade a uma mulher, afinal, nas narrativas históricas predominam os feitos dos homens da família Lage.

Maria Amália faleceu aos 79 anos, no Rio de Janeiro, em 12 de janeiro de 1914. As obras da matriarca da família Lage, suas roupas e demais objetos, “são seus modos de existir, na construção da imortalidade pretendida pelo museu” (PORTELA, 2017, p. 225).

A peça preservada no MMP nos ajuda a pensar na moda - a causa pela qual são concebidos os artefatos têxteis desde a Revolução Industrial - e, nessa condição histórica, a roupa tem potencial para elucidar questões referentes ao comportamento, hábitos, situação cultural e socioeconômica de uma determinada sociedade em alguma época. E revela muito sobre o gosto, a riqueza e o status dos proprietários.

5 NOTAS FINAIS

A experiência oportunizou conhecermos a personalidade de Maria Amália Ferreira Lage e as particularidades do corpo feminino do século XIX, já que não se podia comentar sobre a vida feminina na época e muitas permaneceram com suas histórias e realizações desconhecidas. Como matriarca da família Lage e artista, a Baronesa de Santana, através de seu vestido confeccionado a mão, também nos ensinou sobre as práticas domésticas femininas do período. Entre as histórias que os objetos podem contar, lembrando que a veste foi encontrada junto a sua caixa de costura.

Percebemos, ao longo do processo, que as roupas ganham vida a partir do momento que a visualizamos em um manequim, representação do corpo.

Enquanto estava em uma caixa do acervo do museu, aquela peça não tinha forma. Ao recriarmos o vestido, conseguimos imaginar como seria a vida daquela mulher em particular como representante de tantas outras, suas restrições de movimentos impostas pelas roupas, entre outros aspectos do cotidiano feminino observados.

Não é fácil obtermos uma visão precisa sobre como deveria ser o vestido e seu caimento ao corpo. Trata-se de um exercício imaginativo, cuja

interpretação foi feita a partir dos dados históricos e técnicos levantados, tornando possível descobrir detalhes como o caráter artesanal, a criação dos laços, as formas desiguais das mangas e pregas. As dobras da parte posterior, por exemplo, surpreenderam por possuírem medidas exatas em todos os lados, formando dois triângulos em paralelo, entre outros detalhes que estavam escondidos pelo panejamento.

Os materiais utilizados foram adaptados para que conseguíssemos criar uma peça próxima da original. A escolha do tecido, a modelagem escultural, a costura, os vestígios do que deu e não deu certo, os dedos espetados pelas agulhas até ganhar a forma final, fazem parte do processo histórico dessa pesquisa.

Os traços orgânicos do design pareciam ter se formado sem o uso de medidas precisas ou réguas, como um design intuitivo que ia se moldando ao corpo da usuária e no qual a criatividade e o detalhismo eram uma constante. Os aprendizados foram profundos, tendo em vista que estas adaptações nos fizeram olhar para a peça de forma diversa da que pensávamos inicialmente.

O vestido no museu parecia simples e desestruturado, com a maior parte dos bordados fragmentados e pouco visíveis. No entanto, ao ser reproduzido, revelou uma montagem complexa de volumes característicos da Belle Époque, um período marcante da História da Moda. Os aspectos estilísticos são de uma peça luxuosa e esteticamente reveladora de uma beleza diferenciada que é representante do contexto histórico e social da sociedade juizforana.

O projeto foi inovador do ponto de vista técnico e metodológico, por ser um modelo de investigação ainda pouco realizado no Brasil. A expectativa é a de que o conteúdo de nossos relatos e a experiência vivida contribua para motivar novas especulações, afinal, através do vestido, poderemos levantar questões mais amplas para refletir a moda e seu status na história e na cultura do vestuário.

Como também, esperamos dar mais visibilidade ao acervo indumentário do museu através desta réplica, que agora pode ser conhecida, valorizando a cultura de Juiz de Fora e considerando o mundo global que requer cada vez mais informações.

ABSTRACT

Our investigation is delineated in the construction of a replica dress of Maria Amália Ferreira Lage, Baroness of Santana, a woman who lived in Juiz de Fora in the nineteenth century, a relevant personality to the city because she was the mother of Alfredo Ferreira Lage, founder of the Mariano Procópio Museum. In addition to a literature review, we carried out a miniature prototype to select the preparation and testing phases. Then we proceed to the imagery analysis and production of pieces in full size. The goal was to find new ways of studying clothing and its history. The study assumes that the practice of reproducing a historical piece can mobilize a series of procedures, both technical and conceptual, that construct methodological tools of an innovative character through which we are able to explore some aspects of fashion history in a local context that is still little or unknown. It is in the reproduction process that the piece was technically characterized to be recognized as an important document of our own history, as well as giving visibility to the museum's collection through its exhibition.

Keywords: Historical clothing. Maria Amália. Replica construction.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage**: sua vida, sua obra, sua descendência, genealogia. 2.ed. Edições Paraibuna, Juiz de Fora (MG), 1991.

CATELLANI, Regina Maria. **Moda ilustrada de A a Z**. São Paulo: Manole, 2003.

CHANTAIGNER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

DOMINGUEZ, Nuño. População mundial: mapa mundial da estatura mostra em quais países as pessoas mais crescem. El país Brasil, 27 jul. 2016. Disponível em: <

https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/22/ciencia/1469204447_706735.html.
Acesso em: 17 out. 2018.

FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

NCD RisC FACTOR COLLABORATION (NCD RisC). **A century of trends in adult human height**. Jul. 2016. Disponível em: <
<https://elifesciences.org/articles/13410>>. Acesso em: 17 out. 2018.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PALOMO-LOVINSKI, NOËL. **Os estilistas de Moda mais influentes do mundo**: A história e a influência dos eternos ícones da moda. Tradução: Rodrigo Popotic. Barueri, SP: Girassol, 2010.

PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução: Denise Bottman e Bernardo Joffily. 5.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PLONCZSNSKI, Nancy Corrêa. **Noções de preservação dos objetos antigos**: releituras inesquecíveis. Juiz de Fora MG: Funalfa, 2008.

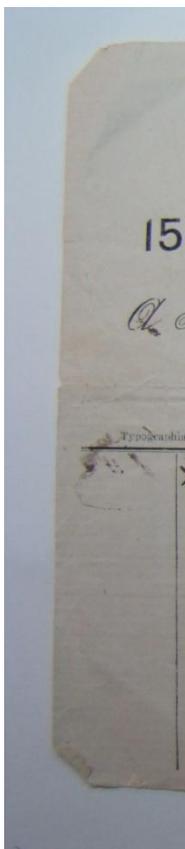
PORTELA, Andrea Lomeu. Trajetórias Sociais das Roupas do Museu Mariano Procópio: Tramas e afetos. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2017.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. **A dor manifesta**: O vestuário de luto no século XIX. 5. ed. dObra[s]. São Paulo: Estação das Letras e Cores, mar. 2009. p. 75-80.

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

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2009.

ANEXO 1 – Nota de compra de roupa de luto, por Maria Amália Ferreira Lage, de 1872. Imagem cedida pelo Acervo da Biblioteca do Museu Mariano Procópio.



ANEXO 2 –
vestido
pela equipe
Científica do
Tecnologia
Moda, 2018



Prova do
confeccionado
de Iniciação
curso de
em Design de