

DISCURSOS DO PATRIMÔNIO: JEAN-PHILIPPE WORTH E A COLEÇÃO EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE

Discourses of heritage: Jean-Philippe Worth and the Eufrasia Teixeira Leite collection

Bragança, Flávio Oscar Nunes; Dr.; Universidade Veiga de Almeida, braganca.flavio@gmail.com¹

Resumo: Análise dos discursos do patrimônio relacionados à coleção de indumentária do Museu Casa da Hera, localizado em Vassouras, Rio de Janeiro, de propriedade atribuída a Eufrásia Teixeira Leite. A narrativa associada ao acervo aponta para Charles Frederick Worth, considerado pai da alta-costura, e corresponde à expectativa dos museus históricos ao adotarem discursos de apelo épico e de eventos fundadores. Este artigo propõe a identificação mais adequada cronologicamente com seu filho, Jean-Philippe Worth.

Palavras-chave: Eufrásia Teixeira Leite; Jean-Philippe Worth; discursos do patrimônio.

Abstract: Analysis of heritage discourses related to the historical costumes collection of the Casa da Hera Museum, located in Vassouras, Rio de Janeiro, the property attributed to Eufrasia Teixeira Leite. The narrative associated with the collection points to Charles Frederick Worth, considered the father of haute couture, and corresponds to the expectations of historical museums when adopting discourses of epic appeal and founding events. This article proposes the most appropriate identification chronologically with his son, Jean-Philippe Worth.

Keywords: Eufrasia Teixeira Leite; Jean-Philippe Worth; Discourses of heritage.

Introdução

Localizado num elevado no centro urbano da cidade de Vassouras, no estado do Rio de Janeiro, o Museu Casa da Hera foi a antiga residência de Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872), um advogado, político e capitalista do Segundo Reinado. Era oriundo de famílias que enriqueceram com a expansão cafeeira no Vale do Paraíba fluminense, assim como sua esposa, Ana Esméria Correia e Castro (1827-1871), filha do barão de Campo Belo, um dos principais cafeicultores da região. O casal teve duas filhas, Francisca Bernardina Teixeira Leite (1845-1899) e, a mais célebre, Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930), todavia as irmãs ficaram órfãs repentinamente, Ana Esméria faleceu em 1871, e no ano seguinte, Joaquim José. Assim, as irmãs herdaram uma grande fortuna, valor que correspondia a 5% das exportações brasileiras na ocasião. Logo após, faleceu sua avó materna, aumentando ainda mais a rica herança (FERNANDES, 2012, p.57). Em 1873, Francisca, com 28 anos, e Eufrásia, com 23 anos, ainda estavam solteiras e gerindo um patrimônio milionário, uma exceção aos padrões do século XIX, os quais impunham regras às mulheres solteiras, assim resolvem viver em Paris. Na capital

¹ Doutor pelo Programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST), com tese sobre a reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera. Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor de História do Vestuário e da Moda na Universidade Veiga de Almeida (UVA). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em figurino e vestuário.



francesa, mais uma vez fugindo ao que era esperado, Eufrásia se destacou como financista com uma extraordinária astúcia com investimentos.

Durante os quase cinquenta anos em que viveu fora do Brasil, fez questão de manter intacta a casa dos pais, vontade que se estendeu após a sua morte, visto que ao falecer, solteira e sem herdeiros, deixou sua herança para o Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus (IMSCJ) com a condição de que a residência fosse preservada. Com o tombamento do imóvel em 1952, e posterior musealização entre 1965 e 1968, o conjunto da casa com a chácara foi transformado no Museu Casa da Hera, aberto à visitação pública. Entre mobiliário oitocentista, objetos de decoração e obras de arte que compõem os ambientes, prevalece a história de Joaquim José, e apenas dois quadros retratam Eufrásia Teixeira Leite. Esse aspecto privilegia a própria vontade da filha, que desejava preservar a figura paterna através da residência onde viveu sua infância e juventude.

Em meio ao acervo patrimonial que evoca o pai, distinguem-se os trajes atribuídos à filha. Há uma diversidade de tipologias de peças do vestuário: vestidos, sobrepostos como casacos e saídas de teatro, *tailleurs*, que consistem em conjuntos de duas peças, saias avulsas, *peignoir* e acessórios, como luvas, chapéus, sapatos e sombrinha. Trata-se de 48 peças do vestuário feminino com formas, tecidos e beneficiamentos variados. Grandes nomes da alta-costura francesa estão representados em peças como o *peignoir* etiquetado Jacques Doucet (1853-1929), partes de uma fantasia de Madame Paquin (1869-1936) e um casaco e uma saia da maison Rouff, fundada em 1884. Destacam-se, nessa coleção, dez peças etiquetadas pela Maison Worth, casa que, fundada em 1857 pelo inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), inaugura a narrativa da alta-costura na França, seus modelos exclusivos sob medida, a valorização do sofisticado trabalho artesanal e o capital simbólico produzido pela elevação do prestígio do costureiro como criador.

Este artigo investiga documentos e instrumentos de divulgação feitos acerca do Museu Casa da Hera (MCH), assim como matérias em jornais, nos quais o acervo de indumentária é citado, com o intuito de problematizar os discursos sobre o patrimônio. Identifica-se nesses meios a relevância da coleção e da exaltação de Charles Frederick Worth como parte da construção da identidade do museu. Entretanto, a investigação das etiquetas da maison Worth revela que as peças do MCH pertencem à última década do século XIX, momento no qual seu filho Jean-Philippe Worth (1856-1926) assumiu a criação artística da empresa (HAYE; MENDES, 2014). As narrativas que acompanham a coleção estão atreladas aos discursos que exaltam de forma absoluta o passado nacional por via da tradição, ao mesmo tempo que convivem dialogicamente com o caráter disruptivo da biografia de Eufrásia. Nessa coexistência narrativa, o papel fundador de Charles Frederick Worth, com seu desempenho no império de Napoleão III, ancora a narrativa do acervo de indumentária do Museu Casa da Hera em discursos que exaltam crenças tradicionais. Todavia, importa considerar que Jean-Philippe Worth realizou *designs* em sintonia com a modernização do consumo resultante do desenvolvimento econômico da Terceira República Francesa e

com a efervescência artística da Belle Époque, fatos que estariam em melhor diálogo com a biografia de Eufrásia Teixeira Leite. Nossa análise dos discursos museológicos e patrimoniais baseia-se nas reflexões teóricas de Ulpiano Bezerra de Meneses (1994) e José Reginaldo Santos Gonçalves (2007). Os discursos associados aos objetos pertencentes a acervos de museus históricos se caracterizam, *a priori*, não por seus atributos intrínsecos, mas por narrativas externas contaminadas por visões transcendententes.

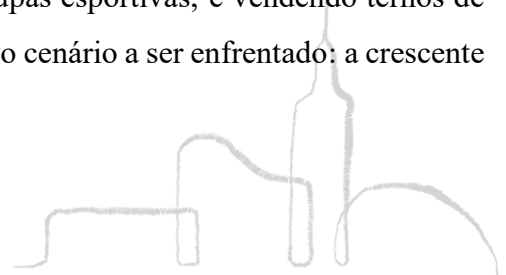
Charles Frederick Worth e Jean-Philippe Worth

Entre inúmeros empreendimentos, o inglês Charles Frederick Worth é celebrado como “pai da alta-costura” por ter instituído a si mesmo o *status* de criador e não somente de um fornecedor, como acontecia com os seus antecessores. Assegurou esse prestígio ao inserir sua assinatura nas etiquetas de suas criações, e assim assumiu a condição de artista e ainda promoveu a distinção entre as roupas produzidas em série pela confecção e aquelas criadas sob o prestígio da alta-costura. Em 1864, Worth obteve o monopólio do guarda-roupa da Imperatriz Eugênia, esposa de Napoleão III, o que favoreceu sua fama internacional. “*L’anglais*, como era chamado, estava no topo da cadeia de indicação de tendências das silhuetas que eram usadas no mercado” (DEBOM, 2018, p.11). Quatro anos depois, fundou a *Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture pour Dames et Fillettes*,² com o objetivo de regulamentar e proteger os artigos produzidos na França. A organização tradicionalmente marca a origem das três câmaras sindicais francesas que formam na atualidade a *Fédération de la Haute Couture et de la Mode*.³ Charles Worth mudou a face da moda parisiense de uma atividade artesanal para uma indústria internacional ao expandir seu mercado pela Europa e pelos Estados Unidos, transformando-a num espetáculo publicitário (LIPOVETSKY, 1989, p.72). Em cerca de vinte e poucos anos a *maison* Worth já tinha consagração suficiente para sobreviver, com grande sagacidade, ao fim do império de Napoleão III, pois seu criador conseguiu prosperar mesmo após este ter sucumbido.

Os dois filhos de Charles Worth trabalhavam com o pai desde 1874: enquanto o mais velho, Gaston-Lucien (1853-1924), demonstrou aptidão para a administração da empresa, Jean-Philippe (1856-1926) seguiu seu lado artístico como criador. Ainda sob a influência das criações do pai, em 1891, Jean-Philippe desenhou todas as roupas para a cantora de ópera Nellie Melb, uma das mais famosas do fim da Era Vitoriana (DE MARLY, 1986, p.42). Isso porque, já em 1890, Charles Frederick Worth havia praticamente se aposentado do negócio. Nas duas décadas que estiveram ao lado do pai, os irmãos enfrentaram crises e fizeram a empresa expandir, abrindo departamentos especiais para roupas de maternidade e luto, bem como roupas esportivas, e vendendo ternos de iatismo e trajes de montaria (HAYE; MENDES, 2014, p.16). Havia um novo cenário a ser enfrentado: a crescente

² Tradução: Câmara Sindical da Confecção e da Costura para Damas e Meninas.

³ Tradução: Federação de Alta Costura e Moda.



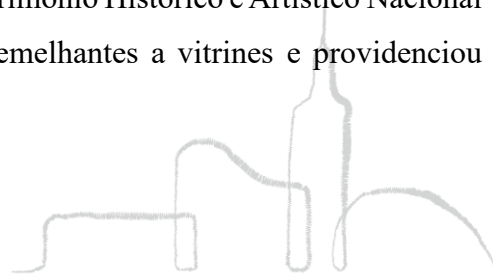
concorrência oriunda das várias casas de alta costura que foram fundadas no período, um desafio encarado com sucesso pelos irmãos Worth.

Com a morte de Charles Frederick Worth, em 1895, os filhos assumiram definitivamente o negócio. Jean-Philippe manteve a clientela abastada – aristocratas, alta burguesia, artistas célebres –, vestiu a atriz Eleonora Duse e criou o enxoval e o vestido de noiva para o evento social da década, o casamento de Consuelo Vanderbilt com o duque de Marlborough, em 1895. No ano seguinte, desenhou as vestes da coroação da Imperatriz Alexandra da Rússia, a última das czarinas, e fez fantasias luxuosas para o baile de máscaras oferecido pelo Duque de Devonshire como uma das festividades durante as celebrações do jubileu de diamante da Rainha Vitória, em 1897 (DE MARLY, 1986, p.42). Além das tradições herdadas do seu pai, Jean-Philippe adotou novas tecnologias, como o registro fotográfico e o telefone, para otimizar a comunicação com as clientes. Sua preocupação com questões contemporâneas se refletia, por exemplo, na otimização do uso de manequins que reproduziam as formas das clientes num sistema de encaixes e que era de grande valia quando uma cliente encomendava vinte ou trinta vestidos (HAYE; MENDES, 2014, p.21). Em 1902, a fim de expandir suas operações, a Worth abriu uma filial da *maison* em Londres e assim entrou com sucesso no século XX, sustentando com eficácia simbólica a assinatura C Worth mesmo após a sua morte. Apenas em 1910 Jean-Philippe decidiu diminuir sua atuação, ao restringir-se a encomendas especiais, e seu sobrinho Jean-Charles assumiu o posto de *designer* para fazer o trabalho de rotina (DE MARLY, 1986, p.46). Após a crise provocada pela Primeira Grande Guerra, em 1822 Jean-Philippe e Gaston-Lucian retiraram-se definitivamente da empresa, deixando-a nas mãos da terceira geração. As peças do Museu Casa da Hera etiquetadas pela *maison* Worth compõem uma declaração dessa trajetória.

A moda como parte da construção da identidade do MCH

A referência ao acervo de indumentária do Museu Casa da Hera em documentos e reportagens remonta a períodos anteriores à musealização na década de 1960. Ainda na época da administração do IMSCJ, o testamenteiro de Eufrásia Teixeira Leite, Raul Fernandes (1877-1968), teria mandado confeccionar armários de madeira e vidro onde os trajes eram armazenados pendurados em cabides, como num guarda-roupas. No processo de tombamento, em 1952, o então funcionário público e poeta Carlos Drummond de Andrade encaminhou o despacho no qual indicava o “interesse que há em conservar-se a bela mansão do século XIX, com tudo o que encerra de valioso ou de característico, em matéria de mobiliário, alfaias, peças de indumentária da época imperial, etc.” (ARQUIVO NORONHA SANTOS, 1952). O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁴ substituiu os armários por expositores de alumínio e vidro semelhantes a vitrines e providenciou

⁴ Hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.



manequins como os que eram utilizados em lojas como estratégia para expor as peças e atrair o olhar do público visitante. Todavia, como o propósito desta pesquisa é demonstrar que a moda fez parte da construção da identidade do museu, optamos, por questões metodológicas, por definir como marco o ano de 1983. Nessa data, encontramos ações que podem ser atestadas pelo boletim do SPHAN, edição de maio e junho de 1983. Com o título *Moda do Século XIX no Museu Casa da Hera, em Vassouras/RJ*, o boletim registra que a museóloga Ada Cavalcanti de Camargo coordenou a montagem da exposição, denominada permanente e “única no gênero no país”, a qual contava com cerca de 40 peças, entre trajes e acessórios, em sua maioria do costureiro inglês Charles Frederick Worth, que, segundo a matéria, compreendiam o período entre 1870 e 1900. O texto descreve também a inauguração, ocorrida em 31 de maio, que contou com a apresentação “de filmes de época sobre ‘costumes’, gentilmente cedidos pelo Consulado Francês [...]” (MODA, 1983, p.14). Essa informação é corroborada pela citação do biógrafo de Eufrásia Teixeira Leite, Ernesto J. C. R. Catharino, que afirma que um trabalho de pesquisa realizado por Ada Cavalcanti de Camargo foi publicado em 1983, sendo, assim, possível constatar ter sido essa a fonte do referido Boletim do SPHAN. Segundo Catharino, a publicação de Camargo tinha o título “Indumentárias da Eufrásia Teixeira Leite”, no qual descreve o acervo como um conjunto de peças único no gênero conhecido no país, que são, em sua maioria, modelos exclusivos Worth, e destaca que o costureiro inglês radicado em Paris introduziu na corte do Segundo Império o que se convencionou chamar “*Couture*” ou “*Haute Couture*” (CATHARINO, 1992, p.83).

Investigamos citações ao MCH nas edições do *Jornal do Brasil* da década de 1980 e constatamos que, das 13 menções, 6 fazem referência à coleção de trajes, o que ao nosso ver indica o prestígio que essa coleção encontrava na divulgação da instituição. Na edição de 15 de maio de 1987, o *Jornal do Brasil* traz uma matéria em que, apesar do título “Vassouras e Valença: nas fazendas, hábitos e costumes dos tempos coloniais”, mesmo não sendo uma fazenda, a Casa da Hera ocupa bem mais da metade do texto. A matéria inclui uma descrição: “Emocionante mesmo é ver os trajes de Eufrásia, em vitrines, que mostram toda a riqueza da grande dama: vestidos de renda francesa, chapéu de palha com laço de filó e um chiquíssimo vestido de veludo preto decotado [...]”. O artigo apresenta uma foto das vitrines em que é possível ver três manequins com trajes do acervo e ainda transcreve um depoimento da administradora do museu, Celina Rezende Filha, no qual ela afirma que “o clima ameno da cidade favoreceu a conservação dos vestidos encontrados em baús em 1963. Guardados ainda existem cerca de 40 peças, entre robes e vestidos de baile” (RODRIGUES, 1987, p.5). O jornal *Tribuna da Imprensa*, com data de 1 de julho de 1988, descreve atrações turísticas da região e traz uma foto da mesma vitrine em outro ângulo, na qual se identifica um quarto manequim (FERREIRA, 1988, p.2). Outra matéria do *Jornal do Brasil*, de 17 de outubro de 1991, sobre o Chá Imperial que era oferecido aos visitantes no MCH, faz menção ao acervo

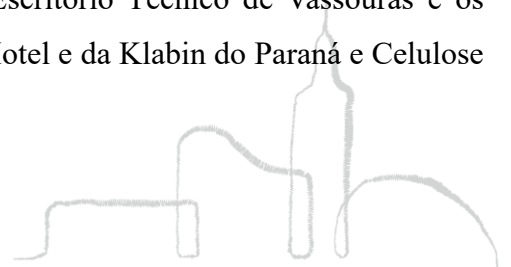
de indumentária como “uma coleção de roupas francesas, que é uma das atrações do museu” (PUGLIESE, 1991, p.6).

Figura 1: Vestido veludo preto, maison Worth, tombo T1130, acervo MCH.



Fonte: Sylvana Lobo, IBRAM, acervo do Museu Casa da Hera.

O já mencionado boletim do SPHAN fez outras citações ao acervo de indumentária. A edição de janeiro/fevereiro de 1985 destaca que o trabalho em conjunto do MCH e do Escritório Técnico assegura orientar os proprietários de bens tombados da região. O texto afirma que o convênio da SPHAN com o IMSCJ promoveu a restauração de trajes, acessórios, quadros, do papel de parede e da cobertura da casa (VASSOURAS, 1985). Encontramos uma referência no mesmo Boletim, edição de janeiro e fevereiro de 1989, que alerta que o acervo têxtil do MCH apresentava sinais de desgaste pela ação do tempo e danos causados por insetos, tornando, portanto, urgente um trabalho de restauração. O tratamento de conservação havia sido iniciado no ano anterior, e “nesse trabalho foram tratadas 24 peças do acervo não exposto, que se encontram em situação mais emergencial, recebendo cuidados de higienização e acondicionamento em embalagens próprias” (CASA, 1989, p.22). Ainda segundo o texto, as peças foram cadastradas e fotografadas, e o boletim ainda informa que o projeto desenvolvido juntamente com outras unidades da SPHAN/Pró-memória envolveu o Escritório Técnico de Vassouras e os museus Raymundo Ottoni de Castro Maya, com o apoio do Mara Palace Hotel e da Klabin do Paraná e Celulose S/A.



Tivemos acesso a um guia impresso do MCH coordenado por Ely Gonçalves, sem data,⁵ cuja narrativa começa com a relevância da produção de café na região e se dedica à descrição da casa, dos elementos decorativos, do mobiliário, dos livros da biblioteca e da indumentária familiar assinada por mestres da alta-costura francesa, como representativos da posição daqueles que detinham o poder na economia cafeeira. A parte do guia que descreve os ambientes da casa é ilustrada com fotos dos cômodos do museu, quatro delas, numa seção intitulada “Intimidade”, mostram os manequins vestidos, fora de vitrines, mas colocados nos ambientes dos quartos, nos quais simulam cenas. Pequenos textos acompanham as imagens, informando que os quartos guardam e expõem parte do acervo de indumentária e que as peças são de origem francesa, com a descrição da sua tipologia, como conjuntos para passeio, montaria, trajes de festa etc., e a indicação dos costureiros Francis et Co., Felix Brevete, Rouff. Um dos textos, inclusive, afirma que Worth teve apoio da imperatriz consorte Eugênia de França para “derrotar a saia balão”. Complementam as páginas alguns desenhos das roupas e, ainda, uma foto em destaque do vestido de baile de veludo preto Worth num manequim ao lado do piano no salão amarelo (BRASIL, [s.d.]).

A administração do MCH foi transferida para o recém-criado Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), então vinculado ao Ministério da Cultura, em 2009. Em 2014 foi publicado um livreto sobre o museu que faz parte da coleção Museus do IBRAM. Na publicação se lê sobre a produção do café e sobre a história de Vassouras e da família Teixeira Leite, bem como um texto intitulado “Eufrásia Teixeira Leite e o papel feminino no século XIX” e outro sobre o romance de Eufrásia com o abolicionista Joaquim Nabuco (1849-1910). Na segunda parte da publicação, na qual a casa e o acervo museológico são descritos, encontramos sete páginas dedicadas ao acervo de indumentária. Os trajes são apontados como franceses das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX e identificados como vestidos de festa, trajes para passeio, para montaria e roupas para dormir; há também acessórios como sapatos, sombrinhas, chapéu e leques. O texto afirma que, “como é raro encontrar peças que cubram contextos tão diversos, reunidas em um mesmo local, essa variedade agrega grande valor à coleção do museu” (IBRAM, 2014, p.81), e que o acervo “guarda mais agradáveis surpresas” por abrigar alguns vestidos da maison Worth. Depois, passa a fazer um breve resumo da história de Charles Worth, relata o fato de ele ser considerado o pai da alta-costura, ser inglês e um agente nas mudanças ocorridas na independência criativa dos costureiros. Destaca também o fato de Worth ter inserido etiqueta dentro de suas peças e de ter utilizado sua esposa como manequim, sendo ela, então, também uma precursora da profissão de modelo. É significativo para esta pesquisa, o espaço dedicado a Charles Worth no livreto. O texto chama a atenção para a importância de seu endereço na Rue de La Paix, de suas clientes da aristocracia e da burguesia, das criações por temporada, do seu papel na transformação da crinolina, graças a sua persistência após a queda do Segundo Império em 1870, e no

⁵ O guia citado não tem data de publicação, tem coordenação e textos de Ely Gonçalves que trabalhou no MCH até 1994, consta nos créditos como presidente da república Fernando Henrique Cardoso, que iniciou o seu primeiro mandato em 1995. Supomos que o guia seja desta época.

advento das anquinhas. Ainda afirma: “como Eufrásia e sua irmã chegaram em Paris em 1873, elas estavam inseridas nessa nova moda e foram contemporâneas dessa segunda fase do estilista” (IBRAM, 2014, p.88). A seção sobre a coleção de indumentária é finalizada com uma análise da diferenciação de gênero na moda do século XIX, na qual os homens eram discretos e sóbrios, mas que transferiam o seu status e poder econômico para o visual da esposa e das filhas. E encerra com a afirmação que “Eufrásia, porém, era uma das mais elegantes e luxuosas, o que desconcertava a todos, pois revelava o poder econômico dela mesma” (IBRAM, 2014, p.89). O meio da seção, em páginas duplas, exhibe quatro fotos que mostram dois casacos, o vestido de veludo preto (figura 1) e um conjunto de montaria marrom, todos atribuídos a Charles Worth.

Observamos que a edificação da casa preservada é o objeto focal da identidade do museu, mas sua narrativa está vinculada à figura patriarcal de Joaquim José Teixeira Leite, seus ambientes de negócio, sua biblioteca e o salão de fumar; mesmo na sala de jantar, as louças apresentam monograma das suas iniciais. Eufrásia Teixeira Leite é a personalidade célebre da família, mas sua narrativa como mulher de negócios só encontra eco, na visita ao museu, nos seus dois retratos expostos e principalmente na coleção de trajes, embora esta raramente seja exposta por motivos de conservação. A coleção congrega, então, tanto a representação do seu sucesso quanto o interesse que a moda, e consideravelmente a alta-costura, provoca, como constatado nos textos investigados. Nesses, foi dada uma gradativa importância à grife das peças, que passam de representativas da “época imperial” para emblemáticos resgistros sobre a origem da alta-costura francesa, na qual Charles Worth teve papel predominante. Dessa forma, ao examinarmos os discursos, apuramos que a valoração da coleção de indumentária acompanhou a própria construção da identidade patrimonial do MCH.

Questões cronológicas

A *maison* Worth está marcada primeiramente pelo Segundo Império de Napoleão III e posteriormente pela ebulição cultural e consumidora da Belle Époque, momentos em que o dinheiro novo da indústria e das finanças desafiava a riqueza da aristocracia agrária. É o aparecimento de milionários e banqueiros que formavam uma classe de novos ricos, entretanto os homens não gastavam tanto em seus próprios vestuários sóbrios, demarcados pelos valores de fraternidade e poupança. Esses mesmos homens projetavam em suas esposas a demonstração do seu poder monetário em joias, roupas e sua vida de lazer sofisticado que anunciavam seu *status* social. O sucesso de Worth dependia desse fenômeno, pois, para um milionário demonstrar seu triunfo, não havia nada melhor do que enviar a sua esposa para o costureiro mais caro do mundo (DE MARLY, 1986). No período em que residiu em Paris, Eufrásia Teixeira Leite imprimiu uma personalidade forte em ambientes normalmente frequentados por homens. Sua independência financeira e seu tino para negócios reforçaram seu caráter elegante

e um comportamento que desafiava as normas de seu tempo. Sua figura estava longe de ser antiquada. A financista Eufrásia foi retratada aparentemente de cabelos curtos e com poucas joias, o que não condizia com sua fortuna.

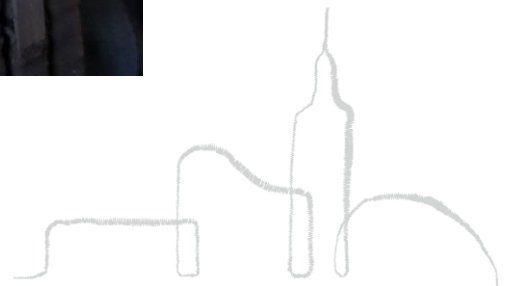
Eufrásia chegou a Paris em 1873, mesmo período em que a *maison* Worth estava se reestruturando após a queda da corte de Napoleão III, com a saída da empresa do sócio de Charles Worth, o sueco Otto Bobergh (1821-1882), e a entrada de Gaston-Lucien e Jean-Philippe no negócio. A investigação da etiquetagem⁶ da Worth revela que as peças do acervo do MCH não pertencem a década de 1870, são provavelmente do final da década seguinte, e mais precisamente da última década do século XIX. É possível distinguir três tipos de etiquetas da *maison*, a primeira das quais corresponde ao período no qual a empresa se chamava Worth et Bobergh, e apresentava a inscrição “Worth & Bobergh/ 7. Rue de la Paix. Paris” acompanhada pelo brasão do Segundo Império. A segunda etiqueta surgiu após o sócio ter saído da *maison*, portanto não tem o nome Bobergh, mas manteve o endereço. Na década de 1880, essa etiqueta convive com outra semelhante, com a mesma tipografia, só que sem o endereço, embora a empresa tenha permanecido na “7 Rue de la Paix”. Por volta de 1887, surgiu a terceira etiqueta, na qual o *design* potencializa seu valor simbólico, visto que a tipografia tradicional com serifas é substituída por uma a inscrição C Worth em letras cursivas pretas simulando a assinatura do costureiro, ladeada pela palavra Paris, quase imperceptível, em que brilho do brocado das letras faz um discreto contraste com o fosco do tecido (figura 2). Nesse momento a etiqueta assumiu de fato sua função de assinatura, a marca de distinção do criador, que será mantida mesmo após a morte de Worth (BRAGANÇA; BARBOSA, 2018). A etiqueta com a assinatura C Worth é adotada no período da transição do pai para os filhos, uma estratégia de perpetuação do nome de Charles Worth em sua última fase de vida.

Figura 2: Etiqueta do vestido Worth, tombo T1130, acervo MCH.



Fonte: foto do autor.

⁶ Para mais informações sobre a investigação da etiquetagem ver BRAGANÇA; BARBOSA, 2018.



Esta pesquisa constatou, através das visitas técnicas somadas às descrições das fichas de catalogação do acervo do MCH, que as etiquetas da maison Worth inseridas nas peças da coleção pertencem à última tipologia que apresenta a assinatura de Worth. Assim sendo, a datação mais precisa seria após 1887. Soma-se à análise das etiquetas, a investigação das silhuetas das vestimentas, todavia, seis das dez peças etiquetadas são sobrepostos, casaco, capa e mantô, o que dificulta a identificação precisa da época por causa da forma. Por outro lado, o vestido de baile de veludo preto, tombo: T 1130, tem silhueta bem definida; a peça é descrita pelo museu com “busto decotado, com drapeados em forma de grande laço, com amplo decote em ‘V’; Mangas curtas, drapeada; Saia em corte evasê; Cauda” (MUSEU, 1998). É possível identificar a moda do decote profundo entre as décadas de 1880 e 1890, mas como o vestido de veludo preto não apresenta volume concentrado na parte de trás, e sim distribuído no arredondamento dos quadris, com a forma sino, possivelmente seria da década de 1890, embora o feitiço das mangas curtas não corresponda à forma presunto que esteve na moda nessa década. Investigamos vestidos de baile da maison Worth no acervo digital do Metropolitan Museum (MET) e identificamos cinco vestidos com forma e elementos semelhantes num recorte cronológico de 1898 a 1900. Encontramos também algumas características idênticas num vestido de noite da Worth, de veludo rubi, no New York City Museum (MCNY), número de referência 42.146.3A-B com datação de 1900, época que corresponde à estabelecida pelo MET.

As evidências apontam que a coleção de indumentária do MCH coincide com o período no qual Amy de la Haye e Valerie Mendes (2014) afirmam que Charles Frederick Worth havia praticamente se aposentado, e Diana De Marly (1986) assegura que quando o pai morreu Jean-Philippe Worth já estava desenhando. Sendo assim, parece mais preciso dizer que o vestido de baile T 1130 corresponde ao período após o seu falecimento, quando a criação dos trajes era assinada indubitavelmente por seu filho.

As peças etiquetadas com a assinatura da Worth constituem uma coleção relevante no Brasil pelo caráter precursor que a história da marca contém e pela quantidade e diversidade de peças que formam o acervo, por isso cabe contextualizá-la mais adequadamente na década que apresentou uma série de desafios, como um reflexo das transformações sociais, econômicas e tecnológicas do fim do século XIX. Nessa época, as mulheres da burguesia precisavam, além de trajes luxuosos que pudessem demonstrar seu *status* social, de roupas mais práticas e confortáveis, que se alinhassem com suas atividades sociais e de trabalho e que, inclusive, estavam em sintonia com o desenvolvimento de *tailleurs* e roupas para atividades esportivas pela *maison* Worth. Ao mesmo tempo, eram percebidos os efeitos que o surgimento dos movimentos feministas infligia à moda e as ameaças que a industrialização e as crescentes lojas de departamentos iriam impor à exclusividade e à personalização da alta-costura. Foi nesse ambiente de muitas transformações que o Ministério do Comércio e Indústria encomendou a Gaston-Lucien a compilação *La Couture et la Confection des Vêtements de Femme*, em 1895, um estudo de todos os

níveis da indústria da moda francesa (HAYE; MENDES, 2014, p.20). O período marca também o processo de internacionalização da moda, que obrigou os costureiros a explorarem outros centros de moda, como Londres e Nova York.

Em análise, tais contextos encontram melhor reverberação da figura de Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher solteira, com autonomia econômica e jurídica, que demonstrou conhecimento avançado do mercado de sua época e investiu em atividades econômicas diversas que iam desde as relacionadas à industrialização de produtos como açúcar, cacau e café até a indústria têxtil, como linho e algodão. Seu portfólio era composto por diversos títulos e ações em vários países, de diferentes tipologias de empresas e múltiplos governos, com “ações de grandes empresas de importantes setores econômicos, tais como: ferrovias, exploração de jazidas e minas de ouro, diamantes, carvão, ferro e petróleo” (FALCI; MELO, 2012, p.97). Assim, o desenvolvimento de sua narrativa se adequaria mais precisamente às transformações impulsionadas pelo capitalismo e pelas aspirações de modernidade ocorridas no final do século XIX.

Discursos museológicos e patrimoniais

Na investigação de documentos e matérias de jornais apresentada neste artigo, verificamos uma mudança nos discursos sobre a coleção de indumentária, que iniciam com a valoração do acervo por seu caráter emblemático do Império brasileiro, enaltecendo certo nacionalismo por conta do ciclo do café, e chegam ao reconhecimento da relevância das peças etiquetadas pela maison Worth, pelo caráter fundador de Charles Frederick Worth. Todavia, não são discursos antagônicos, visto que o segundo potencializa o primeiro pela exaltação da tradição que encerra, pelo tipo de ostentação do poder através do consumo da alta-costura francesa pela elite cafeeira e por um certo sentido civilizatório, que, numa perspectiva eurocêntrica, os trajes produzidos na França transmitiam.

Numa visão crítica do museu, consideramos que as condições de apropriação do conhecimento histórico fundamentam-se na evocação do passado e no uso fetichista das coleções. Originalmente, os museus históricos adotam narrativas que corroboram os discursos de apelo épico e os eventos fundadores, comumente relacionados ao mito de nação. O Museu Casa da Hera não foge à regra por estar associado ao ciclo do café, à política do Segundo Reinado e à construção da Estrada de Ferro D. Pedro II, futura Central do Brasil (FERNANDES, 2012). Todavia, como já dito anteriormente, tais eventos relacionam-se a Joaquim José Teixeira Leite, pai de Eufrásia, ao passo que os discursos associados à filha estão motivados por sua conquista de autonomia financeira e jurídica, por seu pioneirismo como financista e sua filantropia. Assim sendo, é possível compreender que museólogos, jornalistas e biógrafos, ao destacarem a coleção de seus trajes, tenham encontrado na figura de Charles Worth um feito memorável, até mesmo épico, cuja ação se inicia com um jovem inglês que, mudando-se para Paris, funda a

alta-costura, conquista sucesso na corte de Napoleão III e torna-se *le grand couturier*, como era chamado, um soberano na moda. O seu nome evoca os bailes majestosos, as luxuosas festas a fantasia, a grandeza das cerimônias oficiais que marcaram o Segundo Império francês. Todo esse cenário de luxo corresponde a uma narrativa poetizada do regime monárquico bonapartista implantado por Napoleão III, na qual os conflitos, as desigualdades sociais e econômicas e seus fracassos na política não são considerados. Embora seja de se admirar o encantamento que essas visões ostentosas provocam quando se fala de patrimônio, há que se pensar que ofuscam o possível embate de diferentes narrativas. São discursos que, embora sejam discutidos, ainda se mantêm, encontram lugar privilegiado nos museus históricos que ainda são ajuizados como um espaço de representação nacional oriundos de coleções de famílias de elite. Como, na atualidade, a compreensão de nação representada de forma totalizadora tornou-se pauta política radical, torna-se imprescindível repensar os discursos que envolvem os objetos patrimoniais.

O pensamento moderno compreende a categoria patrimônio como uma manifestação a partir do final do século XVIII com demarcações que abrangem aspectos econômicos, financeiros, territoriais, hereditários e culturais. O patrimônio preservado como museu na Casa da Hera aponta para entrelaçamentos desses aspectos – casa, chácara, *memorabilia* familiar, livros, retratos – e um empenho na inserção de uma coleção de trajes franceses nesses discursos instituídos. “Com efeito, o artefato neutro, asséptico, é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem, no museu, desde os processos, sistemas e motivos de seleção [...]” (MENESES, 1994, p.20). Como inúmeros museus históricos, o referido acervo origina-se de patrimônio da elite e suas relações com o poder constituído, sendo sua preservação um resultado de negociações e disputas entre instituições familiares, jurídicas, financeiras e filantrópicas.

As indumentárias transmutadas pela moda configuram bens que incorporam ao mesmo tempo natureza econômica, moral, mágica, política, estética, psicológica e fisiológica, configurando o que o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (2018) chamou de “fatos sociais totais”. Os bens materiais “compõem, de certo modo, extensões morais de seus proprietários e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos”, explica José Reginaldo Gonçalves (2007, p.110). A coleção de vestimentas atribuída a Eufrásia Teixeira Leite suscita algumas questões relacionadas à construção do discurso do patrimônio em suas ambivalências: nacional e estrangeiro, tradição e modernidade, indivíduo e coletivo, romantismo e capitalismo. Seu caráter tangível como peças de alta-costura é admirável no que consiste em tecidos preciosos, bordados, modelagem etc., que são convertidos em valores pela “eficácia quase mágica da assinatura”, como afirma Pierre Bourdieu (2008, p.28). Todavia, tais valorações estão imbricadas pela representação alcançada por Eufrásia Teixeira Leite como mulher emancipada. As representações exploradas

alcançariam identidades e categorias sociais mais amplas e diversificadas através da discussão de significações postas além da celebração da elite.

Um primeiro passo nessa direção seria repensar a tendência do museu histórico em fetichizar o objeto; Para Ulpiano T. Bezerra de Meneses, tal prática é limitadora, mas, em vez de eliminar os objetos históricos, o museu deve inseri-los no seu quadro de análise, “procurando desvendar sua construção, transformações, usos e funções [...] simplesmente trilhando o caminho inverso da fetichização, isto é, partindo do objeto para a sociedade” (MENESES, 1994, p.27). Numa coleção de indumentária, como a analisada, em vez de inserir tais peças num espaço hierarquicamente valorizado, seria válido explorar as relações do corpo com as vestimentas, as mediações entre indivíduos e grupos, na discussão sobre exclusividade e acesso a bens de consumo, sobre estereótipos femininos ou masculinos, sobre a carência de representatividade de outros gêneros e categorias, no embate entre expressão individual e padrões sociais. A preservação de uma coleção de alta-costura em um museu deve levantar questões sobre quais histórias estão sendo contadas e quais vozes estão sendo amplificadas ou silenciadas.

Considerações finais

Ao descrever a continuidade dada por Jean-Philippe Worth ao legado do pai, seja pela manutenção da sua clientela aristocrática, pelo apreço pelo luxo ou pela reprodução de determinadas referências estéticas, a biógrafa Diana De Marly afirma que o conceito básico ainda se manteve, visto que o que era lindo no passado seria lindo ainda na época seguinte. Para Jean-Philippe, a moda deveria ser evolução e nunca revolução (DE MARLY, 1986, p.44). A afirmação reforça o sentido da sustentação da assinatura de Charles Worth nas etiquetas da *maison* mesmo após a sua morte, e confirma também o empenho na estabilidade da empresa através da sucessão entre os membros da família. Demonstra que não houve a intensão de uma transformação profunda e significativa, que alterasse as estruturas promovidas por Charles Worth. Todavia, esconde as adequações feitas diante dos desafios do novo século que se antecipava em diferentes questões complexas relacionadas a classe social, gênero e identidade, um processo gradual e contínuo de mudança ao longo do tempo. Colocar a coleção de indumentária do Museu Casa da Hera sob essas perspectivas potencializa as interseções entre moda, cultura e sociedade, instigando novos processos nos quais firmamos ou questionamos os discursos patrimoniais.

Referências

ARQUIVO NORONHA SANTOS. Casa da Hera e acervo móvel (Vassouras, RJ). Departamento de Identificação e Documentação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Livros de Tombo**, N° Processo 0459-T-52, Livro Histórico, Inscrição 292, 21 de maio de 1952.



BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para a economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRAGANÇA, Flávio O. Nunes. **O valor da réplica**: a reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação do acervo de indumentária do Museu Casa da Hera. 2021. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2021.

BRAGANÇA, Flávio Oscar Nunes; BARBOSA, Priscila Faulhaber. **Etiqueta-documento**: o acervo de indumentária do museu casa da hera. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 19. *Anais...* Londrina: ANCIB, 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; 6ª Coordenação Regional. **Museu Casa da Hera**. (Guia) Coordenação e textos: Ely Gonçalves. Vassouras, RJ: Assessoria de Promoção e Divulgação da 6ª CR-IPHAN, Vassouras, [s.d.].

CASA da Hera. **Boletim SPHAN/Pró-memória**, Brasília, n. 45, jan./fev. 1989. Noticiário, p. 22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/408352/1287>. Acesso em: 20 ago. 2024.

CATHARINO, Ernesto José Coelho Rodrigues. **Eufrásia Teixeira Leite 1850-1930**: fragmentos de uma existência. Compilação e Notas. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1992.

DE MARLY, Diana. **The history of haute couture 1850-1950**. Nova York: Holmes & Meier Publishers, 1986.

DEBOM, Paulo. Charles Frederick Worth: fragmentos de uma trajetória. **dObra[s]: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 11, n. 24, p. 146-166, 2018.

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.

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

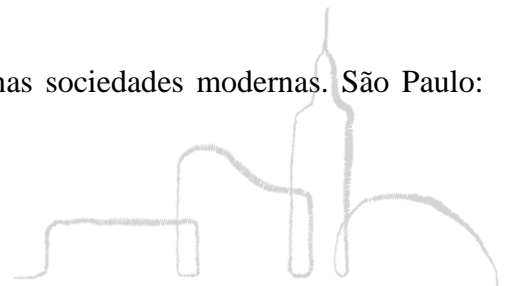
FERREIRA, Fátima. A cidade dos barões do café. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1 jul. 1988. Turismo, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/35636. Acesso em: 20 ago. 2024.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. 256 p.

HAYE, Amy de la; MENDES, Valerie. **The house of Worth**: portrait of an archive. Londres: V&A Publishing, 2014.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. **Coleção Museus dos Ibram**. Museu Casa da Hera / Eneida Queiroz, Daniele de Sá Alves, Cinthia Rocha. Brasília, DF: Ibram, 2014. 110p

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 294p.



MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu, 2018.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Do teatro da memória ao laboratório da História**: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 2, n. 1, p.9-42, jan./dez. 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289/6819>. Acesso em: 30 ago. 2024.

MODA do século XIX no Museu Casa da Hera, Vassouras (RJ). **Boletim SPHAN/Pró-memória**, Brasília, n .24, p.14, maio/jun. 1983. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/408352/563>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MUSEU Casa da Hera. **Arquivo**. Fichas técnicas de conservação e restauro. Luciana da Silveira, Conservadora/Restauradora de têxteis, Rio de Janeiro. Entrada em 1997, saída em 1998.

PUGLIESE, Sérgio. Casa da Hera, reaberta, é sucesso em Vassouras. **Jornal do Brasil**, 15 ago. 1991. Cidade, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_11/50164. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

RODRIGUES, Neiva. Valença e Vassouras: nas fazendas, hábitos e costumes dos tempos coloniais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 maio 1987. Turismo, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_10/199715. Acesso em 20 ago. 2024.

VASSOURAS: Casa da Hera e Escritório Técnico em trabalho conjunto. **Boletim SPHAN/Pró-memória**, Brasília, n. 34, p. 11-13m jan./fev. 1985. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/408352/958>. Acesso em: 20 ago. 2024.

