



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

DECLARAÇÃO EM PRETO:

O VESTIDO DE VELUDO DE EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE

Statement in black: Eufrasia Teixeira Leite's velvet dress

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

Resumo: Este artigo investiga o vestido de veludo preto etiquetado pela *maison* Worth, atribuído a Eufrásia Teixeira Leite e pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera, Rio de Janeiro. Por meio de uma biografia cultural do objeto, analisam-se sua materialidade, historicidade e musealização. A pesquisa articula história da moda, museologia e cultura material para explorar os sentidos simbólicos da cor preta, a autoria do traje e sua relação com gênero, luto e distinção social no século XIX.

Palavras-chave: Eufrásia Teixeira Leite; vestuário histórico; cor preta.

Abstract: This article investigates the black velvet dress labeled by House of Worth, attributed to Eufrasia Teixeira Leite and held in the collection of the Museu Casa da Hera, Rio de Janeiro, Brazil. Through a cultural biography of the object, its materiality, historicity, and musealization are analyzed. The research articulates fashion history, museology, and material culture to explore the symbolic meanings of the color black, the authorship of the garment, and its relationship to gender, mourning, and social distinction in the nineteenth century.

Keywords: Eufrásia Teixeira Leite; historical dress; black color.

Introdução

Este artigo investiga um vestido de veludo preto, catalogado como vestido de baile e etiquetado pela *maison* Worth, pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera (MCH), em Vassouras, Rio de Janeiro. Associado à antiga moradora Eufrásia Teixeira Leite (1850–1930), o objeto é o ponto de partida para uma biografia cultural que busca compreender sentidos por meio da análise de sua materialidade, historicidade e musealização. A metodologia incluiu visitas técnicas, análise direta do traje, levantamento documental e pesquisa em acervos digitais. A abordagem articula história da moda, museologia e estudos de cultura material, fundamentando-se em autores como Jules Prown (1982),

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.



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Igor Kopytoff (2008), Ingrid Mida e Alexandra Kim (2015), Michel Pastoureau (2011) Lou Taylor (2009) e Juliana Schmitt (2009, 2021). A análise da cor preta no traje é explorada sob três abordagens, a partir da imprensa feminina no Brasil e das obras de Pastoureau, Taylor e Schmitt: como signo de elegância e versatilidade, de luto e respeito à moralidade, e como expressão de sobriedade e autoridade social. Foi possível conjecturar o luto, visto que a irmã de Eufrásia Teixeira Leite faleceu em 1899, período no qual a pesquisa propõe a datação da peça. Taylor e Schmitt revelam como o luto feminino era normatizado por meio de impressos de moda e da etiqueta social. Nesse sentido, o vestido pode ser interpretado tanto como testemunho da dor quanto como um código de distinção e pertencimento ao mundo dos negócios, segundo Pastoureau. A ambivalência simbólica do preto evoca valores românticos assim como a ética do trabalho no capitalismo financeiro, no qual Eufrásia desafiava padrões de gênero. Ao propor uma leitura do vestido como documento histórico, este estudo pretende contribuir na interface entre moda e museus, valorizando acervos têxteis em instituições brasileiras.

A investigação deste traje parte da proposta de uma biografia cultural do objeto, conforme delineada por Igor Kopytoff (2008), para quem as perguntas que fazemos às coisas são análogas às que dirigimos às pessoas. Analisar culturalmente um objeto implica considerar suas possibilidades biográficas dentro dos contextos sociais e temporais que o produzem. Interrogam-se sua origem, os efeitos de sua produção, os agentes envolvidos em sua trajetória. No caso de um vestido, tais indagações ganham complexidade. É necessário distinguir, por exemplo, entre seus aspectos técnicos, como modelagem, matéria-prima e técnicas construtivas, e aqueles traços físicos que resultam do uso: desgastes, desbotamentos, consertos e adaptações. Ainda no plano da materialidade, o vestido pode ser lido em sua natureza econômica, considerando-se os modos de produção, distribuição e consumo. Em diferentes momentos, um mesmo traje oscila entre diversos regimes de valor: de peça da moda à objeto patrimonial em um museu.

Essa abordagem é, como ressalta Kopytoff (2008, p. 93-94), seletiva: toda biografia de objeto envolve escolhas quanto ao que se observa e ao que se silencia. No campo do vestuário, isso se manifesta não apenas no exame técnico do artefato, mas também nas possibilidades sociais que ele mobiliza. Um vestido pode ser analisado a partir das relações de classe que atravessam sua cadeia produtiva ou ainda por meio dos marcadores culturais de quem o veste. Interpretar seus estilos, ajustes e marcas de desgaste significa acessar valores e práticas de outras épocas, fazendo do traje uma fonte primária e um testemunho do passado.



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

No campo dos estudos da cultura material, essa perspectiva pode ser enriquecida pelo método desenvolvido por Jules David Prown (1982), professor emérito de História da Arte da Yale University. Prown propôs uma metodologia em três etapas, descrição, dedução e especulação, que tem sido amplamente aplicada e adaptada por pesquisadores da indumentária. Se Kopytoff oferece um arcabouço teórico para compreender os ciclos de valor, uso e significação dos objetos ao longo do tempo, Prown propõe um procedimento sistemático para a leitura de evidências culturais inscritas em sua materialidade. O exame do objeto inicia-se pela observação detalhada de sua materialidade registrada em descrições visuais, escritas ou fotográficas. Em seguida, passa-se à interpretação histórica e simbólica, que permite datar, contextualizar e posteriormente levantar hipóteses especulativas. Essa prática exige do pesquisador domínio de referências técnicas, estilísticas e históricas, bem como a consulta a fontes complementares. O diálogo entre a biografia cultural e os procedimentos de leitura material propostos por Prown é desenvolvido no trabalho de Ingrid Mida e Alexandra Kim (2015), que elaboraram um guia sistematizado para a análise de objetos de moda, especialmente no contexto museológico. Inspiradas na metodologia de Prown, as autoras desenvolveram uma série de perguntas a serem feitas quando se investiga os aspectos gerais do objeto têxtil. Ao propor a aplicação da metodologia de investigação do objeto de moda, Mida e Kim destacam a importância da postura crítica e reflexiva do pesquisador. É necessário reconhecer que os julgamentos e interpretações produzidos durante a análise são mediados por referências pessoais, culturais e temporais (MIDA; KIM, 2015, p.66). Assim, o processo investigativo demanda cautela metodológica, especialmente ao lidar com artefatos que transitam entre o uso cotidiano, a obsolescência e a patrimonialização em espaços museológicos.

O vestido de veludo preto do Museu Casa da Hera²

O Museu Casa da Hera ocupa a antiga residência da família Teixeira Leite, representantes da elite cafeeira do Vale do Paraíba fluminense no século XIX. Tombado pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)³ em 1952 e transformado em museu em 1965, o espaço preserva parte significativa

² Este estudo foi inicialmente inspirado por discussões e práticas realizadas pelo Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Memória, que entre 2014 e 2020 desenvolveu pesquisa no acervo de indumentária do Museu Casa da Hera.

³ Atualmente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

do mobiliário, objetos pessoais e vestuários atribuído a antiga proprietária Eufrásia Teixeira Leite (1850–1930). Educada de maneira excepcional e herdeira de uma fortuna familiar, Eufrásia construiu uma trajetória marcada pela independência financeira e pela atuação no mundo dos negócios, o que era incomum para mulheres de sua época. Cultivou uma vida cosmopolita, tendo residido em Paris por mais de cinco décadas. Teve um relacionamento amoroso de catorze anos com o político e abolicionista Joaquim Nabuco (1849–1910), marcado por noivado, rompimentos e reencontros, e atravessado por divergências quanto a finanças e projetos de vida.

Entre os objetos de seu acervo pessoal encontra-se o vestido de veludo preto etiquetado pela *maison* Worth, catalogado como vestido de baile, sob o tombo T 1130 MCH: 92.12.24. A investigação inicial concentrou-se na observação direta de suas características formais, com anotações e esboços que registraram impressões preliminares. A tipologia da peça foi confirmada como vestido de baile, sobretudo pela silhueta e pelo decote profundo em forma de laço pagueado, elemento de destaque da modelagem.

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



Fonte: Sylvana Lobo, IBRAM.



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Confeccionado em veludo preto liso, sem brocados ou bordados, o modelo valoriza a forma como principal ponto de interesse visual. O forro é feito de tafetá de seda em tom preto ligeiramente mais claro que o veludo, e a parte interna da cintura apresenta barbatanas revestidas com o mesmo tecido. Essa área interna é a que concentra os maiores danos, permitindo visualizar o metal utilizado nas barbatanas. Na cintura, uma faixa de gorgorão ostenta a inscrição “C. Worth Paris”. As mangas curtas, com leve drapeado, complementam em simplicidade o decote elaborado. A saia, em formato sino, apresenta corte evasê com pregas concentradas na parte posterior e cauda do tipo altar. Índícios de almofadas arredondadas para os quadris são sugeridos pelas fitas de fixação encontradas no forro dessa região.

Vestidos de baile nem sempre seguiam com rigor as tendências dominantes da época, o que exige atenção especial na análise da silhueta para uma datação mais precisa. Uma referência visual relevante no acervo do MCH é o retrato a óleo de Eufrásia Teixeira Leite, pintado por Carolus Duran em 1887, no qual ela aparece com um vestido de baile em cetim branco, de alças e decote profundo que evidencia o volume do busto. O decote generoso era frequente entre as décadas de 1880 e 1890, mas o vestido de veludo preto, com volume distribuído nos quadris e formato sino sugere uma datação na década de 1890. No entanto, a ausência das mangas presunso, em voga nessa mesma década, levanta dúvidas. Buscando paralelos, foram analisados trajes similares no acervo digital do Metropolitan Museum of Art (MET), Nova York, que conserva relevante coleção de trajes da *maison* Worth. A pesquisa concentrou-se em elementos como silhueta ajustada, decote profundo, saia em sino e cauda tipo altar. Cinco vestidos⁴ com composição semelhante ao do MCH foram identificados, datados entre 1898 e 1900. Outro exemplar comparável foi localizado no acervo do Museum of the City of New York (MCNY), sob o número 42.146.3A-B. Trata-se de um vestido de veludo rubi cuja descrição destaca a ausência de enfeites, valorizando a silhueta do corpo da usuária. A estrutura é semelhante ao vestido do MCH, no qual o veludo também é drapeado no busto e segue em direção às mangas pregueadas. Ambos possuem forro de tafetá tanto no corpete quanto na saia. O exemplar do MCNY é datado de 1900, reforçando o intervalo cronológico sugerido pelas peças do MET.

⁴ Vestidos da *maison* Worth identificados no acervo do MET com forma semelhante ao vestido de veludo preto do MCH: Conjunto para noite, veludo de seda verde escuro, número de acesso: C.I.40.106.6a–f, data: 1898-99; Vestido de noite cetim de seda bege, número de acesso: 1976.258.6a, b, data: 1898-1900; Vestido de noite, seda adamsada rosa, número de acesso: 1976.258.5a–c, data: 1898-1900; Vestido de noite, veludo preto adamsado, número de acesso: 1976.258.4a, b, data 1898-1900; Vestido de Baile, cetim de seda rosa, número de acesso: 2009.300.1250a, b, data: 1900.



20º COLÓQUIO DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

A etiqueta da *maison* Worth é outro elemento relevante na análise. A partir do final da década de 1880, a empresa passou a adotar etiquetas com letras cursivas, simulando a assinatura de Charles Worth. O exemplar presente no vestido de veludo preto corresponde a essa tipologia, reforçando a hipótese de datação posterior a 1890. Os dez trajes da *maison* Worth no acervo do MCH apresentam etiquetas com essa mesma grafia.

Nas mangas identificamos costuras incompatíveis com o padrão da alta-costura. As bainhas de ambas apresentam pespontos largos, com aproximadamente 1 cm cada, executados de forma deliberadamente irregular. A ficha de conservação de 1998 informa que o vestido “não apresenta” tratamentos prévios e que “se encontra em ótimo estado”, o que permanece válido. No entanto, não há menção à intervenção nas mangas. A ficha registra, por outro lado, a remoção de uma espuma sintética deteriorada localizada entre o forro e o veludo na região do busto, procedimento realizado com uso de acetona e ação mecânica, de caráter conservativo⁵.

A análise da construção do vestido de baile foi dificultada pela cor preta do veludo, que absorve luz, e pela necessidade de restringir a iluminação durante a observação, a fim de evitar danos ao material. Essas limitações foram parcialmente compensadas por registros fotográficos detalhados, que permitiram o prosseguimento da investigação. Com base nessas imagens, foi desenvolvido um estudo de modelagem orientado pela professora Christiana Carvalho, utilizando a técnica de *moulage* (ou *draping*), que consiste na construção tridimensional da forma por meio da aplicação direta do tecido sobre o manequim. O principal desafio foi compreender a estrutura do drapeado em laço que valoriza o busto. A hipótese de construção do traje resultou da articulação entre observações visuais, imagens, descrições da peça, conhecimento sobre tecnologias da época, além de pesquisa iconográfica e bibliográfica.

Biografia cultural da peça: da *maison* à musealização

A aplicação de questionamentos à trajetória do vestido, permite compreender não apenas sua materialidade apresentada no item anterior, mas também as complexas transformações de sentido e valor que a peça atravessou. Como

⁵ 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.



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

afirma Igor Kopytoff, “Quais são as ‘idades’ ou as fases da ‘vida’ reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim?” (KOPYTOFF, 2008, p. 92). Esta biografia cultural busca mapear as múltiplas fases da vida do vestido, desde sua produção em uma *maison* de alta-costura, sua utilização no contexto social oitocentista, passando por seu envelhecimento e conservação, até a atual condição de objeto museal, imbuído de significados simbólicos ligados à história de sua proprietária e ao imaginário coletivo.

Fundada em 1857 em Paris pelo inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), em sociedade com o sueco Otto Bobergh (1821–1882), a *maison* Worth revolucionou a moda ao introduzir vestidos originais apresentados por modelos em salões para suas clientes. Worth consolidou sua autoria ao inserir etiquetas assinadas nas peças, estabelecendo-se como um criador que se assemelhava a um artista. Em 1864, garantiu o monopólio do guarda-roupa da Imperatriz Eugênia de Montijo, esposa de Napoleão III, consolidando seu prestígio junto à elite europeia. Após sua morte, em 1895, a *maison* passou para seus filhos Jean-Philippe Worth (1856–1926), responsável pela criação, e Gaston-Lucien Worth (1853–1924) encarregado da gestão administrativa. O vestido de veludo preto de Eufrásia Teixeira Leite, com datação sugerida entre 1898 e 1900, insere-se nesse contexto.

Os vestidos de baile desempenhavam papel central na dinâmica social oitocentista, conforme destacado por Gilda de Mello e Souza (1987). Esses trajes eram concebidos para realçar a beleza feminina, equilibrando sensualidade e elegância por meio de elementos como decotes profundos, franzidos e drapeados: características presentes no vestido em análise. O perfil de Eufrásia como mulher solteira, madura e emancipada contrasta e, ao mesmo tempo, dialoga com as complexas normas de comportamento feminino do século XIX retratadas por Gilda de Mello e Souza. Conforme a autora, a mulher sem marido tinha no baile uma oportunidade de exibição controlada, onde ostentava seus encantos dentro de limites que mantinham um misto de recato e sedução. Enquanto a jovem solteira vivia essa tensão entre a inocência e o fascínio contido, e a mulher casada desfrutava de uma maior desenvoltura social (MELLO E SOUZA, 1987, p.153), Eufrásia desafia esses papéis tradicionais. Emancipada juridicamente e financeiramente, ela utilizava o vestido de baile como um meio de expressão da sua autonomia, indo além da exibição ritualizada e das expectativas sociais que limitavam a mulher solteira. O traje, portanto, torna-se um código visual, expressando uma presença que não busca apenas atrair, mas afirmar seu lugar numa sociedade marcada por regras rígidas de gênero.



20º COLÓQUIO DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

A coleção de trajes do Museu Casa da Hera carece de documentos que auxiliem na identificação e datação precisa das peças. Com base em evidências como silhuetas e etiquetagem, estima-se que o acervo abranja um período entre 1880 e o início dos anos 1900. Eufrásia Teixeira Leite era uma mulher madura nesta época e residia em Paris com sua irmã Francisca, que faleceu em 1899. As irmãs estiveram no Brasil em 1884, podendo ter deixado algumas peças, porém a coleção Worth do MCH é posterior a essa data, o que levanta a questão do momento exato em que os trajes foram incorporados à Casa da Hera. O inventário dos bens de Eufrásia, datado de 18 de novembro de 1930 e conduzido pelo Dr. Antônio José Fernandes Jr., registra “roupas antigas” armazenadas em móveis da residência, como uma cômoda de jacarandá e um guarda-vestidos de vinhático⁶, confirmando a existência do acervo no local ao seu falecimento.

Ainda que o inventário não detalhe os trajes, presume-se que eles tenham sido trazidos de Paris por Eufrásia em seus retornos ao Brasil, ocorridos em 1922, 1924 e definitivamente em 1926. Após seu falecimento, alguns bens deixados no exterior vieram para o Brasil, incluindo vestimentas, e foram inventariados em 1931. A primeira descrição formal do acervo ocorreu em 1952, durante o tombamento pelo DPHAN, quando as peças foram classificadas de forma superficial segundo tipologia e tecido⁷.

Durante a administração do Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus (IMSCJ), instituição herdeira de Eufrásia Teixeira Leite, o testamenteiro Raul Fernandes providenciou a confecção de armários de madeira e vidro para o armazenamento dos trajes, que eram pendurados em um guarda-roupas instalado no quarto de troca anexo ao quarto do casal. Na década de 1970, o IPHAN substituiu esses armários por expositores de alumínio e vidro, com o objetivo de retirar as roupas dos cabides e permitir melhor visibilidade para os visitantes. Uma ação de destaque na divulgação da coleção de trajes do Museu Casa da Hera foi a exposição Moda do Século XIX no Museu Casa da Hera, em Vassouras/RJ, realizada em 1983 e coordenada pela museóloga Ada Cavancanti Camargo. A mostra reuniu cerca de 40 peças entre trajes e acessórios, a maioria atribuída à Charles Frederick Worth, e foi divulgada pela imprensa.

Entre 1997 e 1998, a conservadora têxtil Luciana da Silveira realizou intervenções de conservação preventiva e restauro em algumas peças, conforme consta nas fichas de catalogação e conservação do arquivo institucional. Em

⁶ INVENTÁRIO de Eufrásia Teixeira Leite. Inventariante Dr. Antônio José Fernandes. Museu Casa da Hera (Cópia). Volume 1, Comarca de Vassouras, RJ, Brasil, 11 de outubro de 1930, pág. 98 a 127.

⁷ RELAÇÃO do Museu Histórico Casa da Hera. Processo de Tombamento, n. 459-T-52, p. 22-49. Arquivo Central do IPHAN/Seção RJ, julho de 1952.



20º COLÓQUIO DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

2009, a administração do MCH foi transferida do IPHAN para o recém-criado Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Sob esta nova gestão, as peças passaram por uma atualização de catalogação em 2014, conduzida pelas museólogas Aline Bougleux e Mariana Souza. Considerações de preservação levaram à adoção de um regime de exposição restrita: atualmente, os trajes são exibidos apenas de forma ocasional no circuito expositivo, embora o acesso intelectual permaneça ativo por meio da recepção de pesquisadores e estudantes. Dentro desse contexto, o vestido de veludo preto tornou-se um ícone da comunicação visual do museu, figurando com frequência em imagens no Salão Amarelo, ambiente que abriga o raro piano pertencente ao acervo. Em 2017, pesquisadores do Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Memória selecionaram o vestido para o estudo da modelagem, que resultou na confecção de um protótipo em algodão. Mais recentemente, em fevereiro de 2022, o MCH recebeu a visita da empresa BIDOLI Conservação e Restauração de Bens Culturais, que realizou diagnóstico técnico de peças do acervo têxtil, apresentou recomendações de restauro e indicou soluções adequadas de acondicionamento para os itens selecionados.

Assim o vestido de veludo preto T 1130, percorreu distintas fases ao longo de sua trajetória. Em um primeiro momento, cumpriu sua função original como traje de uso social e de gala, integrando o vestuário de sua proprietária. Encerrado o ciclo de uso, passou por um período de guarda doméstica, preservado no interior da residência, inicialmente sob responsabilidade direta dos herdeiros, notadamente o IMSCJ. Ainda antes da musealização, a peça era armazenada pendurada, à maneira de um guarda-roupa. Com a instituição do Museu Casa da Hera, o vestido entrou na fase de conservação museológica, todavia passando a ser exibido em manequim nos expositores instalados pelo IPHAN na década de 1970. Essa exposição contínua, embora eficaz para a fruição pública, implicou em certo desgaste físico, inerente à ação da luz, poeira e o efeito da gravidade no tecido. No que se refere a intervenções, não há registros de alterações estruturais significativas no modelo, mas há documentação de trabalhos de conservação e restauro.

Ao longo de sua trajetória, o vestido de veludo preto T 1130 passou por uma transformação significativa em sua percepção social e cultural. Foi transformado de um artefato de moda, vinculado à vida social de Eufrásia Teixeira Leite e às convenções elegantes do final do século XIX, para assumir o status de objeto patrimonial, dotado de valor histórico. No contexto museológico se converte em documento material de uma época, testemunhando práticas de consumo, redes de sociabilidade e padrões de distinção social. A peça articula ainda narrativas sobre gênero, poder e emancipação feminina, por estar associada ao papel de Eufrásia como figura singular no cenário oitocentista. Assim, no espaço



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

expositivo, o vestido adquire novas camadas de significado, funcionando como mediador entre a intimidade do uso pessoal e o discurso institucional sobre patrimônio e história da moda.

A linguagem da cor preta: elegância, luto e autoridade

Apesar de amplamente associado ao luto no contexto social do século XIX, o vestido preto também se consolidou como símbolo de elegância, marcado por atributos ligados à sobriedade e à simplicidade refinada. A dualidade entre a função ritualística do luto e a afirmação de uma elegância discreta conferia à cor preta a capacidade de transitar entre a expressão da dor e a afirmação de status social. Como afirma o cronista do periódico Revista Popular em agosto de 1860, ao destacar alguns vestidos da casa Mme. Catharina Dazon & Filho, no Rio de Janeiro,

Um vestido preto é apropriado a todas as estações, é o traje favorito da nata da sociedade. Feito com simplicidade e sem enfeites, tem uma dupla serventia com elle se vae á igreja remir os peccados proprios e os alheios, com o seu auxilio, e por não motivar reparo, uma senhora não se ve embaraçada na escolha do vestido para tratar dos seus negócios [sic].⁸

No imaginário oitocentista, o vestido preto ocupava um lugar na indumentária feminina, associando-se simultaneamente à solenidade religiosa, à modéstia e à elegância. Esse imaginário pode ser observado na matéria publicada em 7 de março de 1852 no Jornal das Senhoras, que associa o vestido preto, descrito como “elegante *toilette*”, ao decoro e à solenidade esperados na frequência ao templo, especialmente durante a Quaresma⁹. A cronista, ao mesmo tempo em que reconhece o vínculo da cor preta com a sobriedade e a religiosidade, ressalta seu caráter refinado, apontando que a simplicidade do traje não anulava, mas realçava, a elegância feminina. Na edição da semana seguinte, a cronista volta ao modelo e descreve-o minuciosamente quanto aos tecidos, cortes e ornamentos, revelando um equilíbrio entre modéstia e distinção. Dessa forma, a cor preta imprime símbolos de compostura moral e sofisticação estética, atributos que se mantêm relevantes na interpretação do vestido de veludo preto de Eufrásia.

⁸ CHRONICA da Quinzena. In: Revista Popular: noticiosa, scientifica, industrial, historica, litteraria, artistica, biographica, anecdotica, musical, etc, etc: jornal illustrado. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 10 agosto 1860, p.249-251. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/181773/2686> Acesso em: 12/08/2025

⁹ MODAS. In: O Jornal das Senhoras: Modas, Literatura, Bellas-Artes, Theatros e Crítica. Tomo I, Rio de Janeiro: Typ. Parisiense, 7 março 1852, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/700096/84> Acesso em: 12/08/2025



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Ao longo da década de 1880, as páginas do periódico *A Estação* revelam a presença recorrente do vestido preto como escolha de destaque nos mais diversos espaços da vida social carioca, evidenciando sua versatilidade. Em estreias teatrais, como no Teatro Imperial, no Rio de Janeiro, modelos de veludo preto, frequentemente descritos como decotados, conjugavam sofisticação e sedução, adequando-se à atmosfera de prestígio e exibição dessas ocasiões¹⁰. Fora do circuito teatral, vestidos pretos também se faziam notar em eventos diurnos e ao ar livre, como nos hipódromos da cidade e nas regatas em Paquetá, onde reafirmava seu lugar como opção elegante mesmo em ambientes menos formais¹¹. Em bailes de caráter social e político, como os realizados no Clube Carlos Gomes ou no baile abolicionista do Cassino Fluminense em maio de 1884¹². O vestido preto assumia uma dimensão de distinção e solenidade, conferindo às senhoras um lugar de visibilidade. Essas recorrências atestam que, no período, o preto dos trajes não se restringia apenas ao luto, mas era também um veículo de afirmação feminina nos espaços de representação social.

No pastel exposto em um dos quartos da Casa da Hera, Eufrásia aparece muito jovem, trajando um vestido de baile preto, acinturado e de amplo decote com alças, que deixa braços e colo à mostra. Sentada em postura ereta, com um grande leque de plumas que contorna sua silhueta, ela direciona o olhar frontal ao observador, sugerindo consciência de si e domínio do próprio corpo. No jogo entre vestir e desnudar típico do século XIX, “o vestido da mocinha era, é verdade, paradoxalmente mais modesto que o da senhora casada” (SOUZA, 2009, p. 152), ainda que, nesse retrato, a jovem pareça tensionar esse código. A ausência de ornamentos no vestido é singular visto que especialmente na segunda metade do século era abundante o uso de ornamentos que tornavam um vestido diferente do outro. Embora não se trate do vestido de veludo preto T 1130, distante cerca de quarenta anos no tempo, certas características são semelhantes, como a sobriedade na cor, o valor dado ao recorte do busto e a modelagem que valoriza a silhueta.

A cor preta tornou-se, no século XIX, a mais significativa expressão do luto por meio do vestuário. Segundo Juliana Schmitt (2009), tratava-se de um código visual que tornava imediatamente perceptível o vínculo afetivo com o falecido e a dor pela perda, funcionando como uma exteriorização pública da tristeza. A roupa escura produzia uma

¹⁰ A CIDADE e os Theatros. In: *A Estação*. Rio de Janeiro, RJ: Typ. Lombaerts. Ano X, número 14, p. 158, 31 de julho de 1881. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/709824/136> Acesso em: 17/08/2025

¹¹ A CIDADE e os Theatros. In: *A Estação*. Rio de Janeiro, RJ: Typ. Lombaerts. Ano XII, número 9, p. 98, 15 de maio de 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/709824/296> Acesso em: 17/08/2025

¹² A CIDADE e os Theatros. In: *A Estação*. Rio de Janeiro, RJ: Typ. Lombaerts. Ano XIII, número 9, p. 40, 15 de maio de 1884. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/709824/392> Acesso em: 17/08/2025



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

espécie de barreira simbólica com o mundo social, exigindo recato, recolhimento e distanciamento da vida mundana. Esse ritual era regulado por etapas, em especial o luto fechado e o meio-luto, cada qual com normas específicas de duração e apresentação. “O meio-luto consistia nas modas da época, mas feitas em cores especiais para meio-luto” (TAYLOR, 2009, p.146, tradução nossa¹³). A cor oficial do luto era o preto, associado à ausência de luz e vitalidade; contudo, podia ser combinada pontualmente a outros tons, como o branco em punhos e golas, que evocava a “brancura da alma” e preservava o simbolismo moral da pureza (SCHMITT, 2009).

A perspectiva apresentada por Schmitt, segundo a qual o luto deveria retirar a mulher do convívio mundano, restringindo suas aparições a compromissos religiosos e familiares, torna-se especialmente instigante quando confrontada com a permanência do vestido de baile preto como item de sociabilidade. Mesmo associados ao recolhimento, vestidos pretos continuavam a circular em teatros, bailes e eventos públicos de prestígio, o que indica que o código do luto, sobretudo quando aplicado a mulheres economicamente independentes, poderia não ser cumprido de modo uniforme. “[...] verdadeira obsessão pelas mulheres vitorianas, o vestuário de luto passou a ser vestuário de moda, seguindo todas as suas tendências e novidades” (SCHMITT, 2009, p. 79). A presença da cor preta em vestimentas essencialmente sociais sugere uma ambiguidade simbólica: ao mesmo tempo em que comunicava retraimento, também legitimava a permanência da mulher nos espaços de representação, operando como uma estratégia visual de conciliar distinção e decoro em um período de vigilância sobre os comportamentos femininos. Lou Taylor aponta que o Smithsonian Institution conserva um vestido de noite de tafetá de seda preta de 1853 usado por Sra. Pierce, esposa do presidente norte-americano, marcado pelo luto após a perda de seus três filhos (TAYLOR, 2009, p.145). Segundo Taylor todas as roupas, dos trajes do dia aos de baile e jantar, precisavam ser ajustadas para o uso no período de meio-luto.

Schmitt demonstra que, longe de ser um código rígido ou imutável, o vestuário de luto ocupava amplo espaço nas discussões de moda do período. Na revista *A Estação*, a pesquisadora identificou 129 descrições de trajes de luto, 15 textos de primeira página e nove menções a orientações sobre indumentária e comportamento enlutado. Trata-se de um corpus expressivo para um tipo de vestimenta que, em princípio, “nunca muda” ou deveria seguir um padrão “muito simples”, demonstra Schmitt, revelando, ao contrário, intensa variação e elaboração estilística mesmo dentro dos limites

¹³ No original: Half-mourning consisted of the fashions of the day but made up special half-mourning colours.



20º COLÓQUIO DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

do luto (SCHMITT, 2021, p.761). O tratamento do luto nas revistas de moda oitocentistas frequentemente surgia associado à temporada de Finados ou às mudanças climáticas do outono-inverno, quando as temperaturas mais baixas e o encurtamento dos dias evocavam o imaginário da morte.

A partir da datação do vestido de veludo preto T 1130 proposta por esta pesquisa, podemos sustentar a hipótese de que o vestido de veludo preto se insere nesse contexto de perdas familiares vividas por Eufrásia. Em 22 de novembro de 1899, Francisca Teixeira Leite faleceu na residência que dividia com Eufrásia, na rue de Bassano, em Paris, fato noticiado pelo *Le Figaro* dois dias depois¹⁴. Joaquim Nabuco, já casado, acompanhou o enterro, realizado em 25 de novembro, contando com o auxílio do escritor Graça Aranha para tratar dos trâmites burocráticos do inventário. Como observa Alonso (2007, p. 296), “entre novembro e dezembro de 1899, a ex-noiva voltou a povoar seu diário e correspondência”, sugerindo uma breve reaproximação entre Nabuco e Eufrásia. Tal movimento, no entanto, cessou rapidamente: a esposa do diplomata fez valer sua posição e, pouco depois, a filha do casal, Maria Ana, adoeceu e faleceu, situação que o levou a reafirmar os compromissos com sua estrutura familiar. Nesse cenário de perdas sucessivas, o preto do vestido pode ser compreendido como um indício simbólico de luto.

No século XIX, o preto adquiriu veemência, Michel Pastoureau observa que esta valorização foi alimentada pelo imaginário romântico e por novas sensibilidades estéticas. Na literatura, na pintura e mesmo na música, nos *Noturnos* de Chopin, essa cor passa a expressar valores associados ao mistério, à melancolia, à interioridade e às paixões sombrias. A moda acompanhou esse movimento, o preto tornou-se a cor predileta dos trajes masculinos urbanos, consolidando-se como marca de sobriedade, disciplina e modernidade burguesa. Pastoureau destaca ainda o quanto essa representação oitocentista dialogava com o revivalismo do Hamlet shakespeariano, em sua famosa veste preta, e como esta estética enigmática estava afinada com o visual dos dândis ingleses (PASTOUREAU, 2011, p.167).

No contexto das transformações sociais do final do século XIX, as mulheres cosmopolitas passaram a reivindicar maior autonomia, inserindo-se gradualmente no mercado de trabalho e rompendo com padrões tradicionais de comportamento, atributos fortemente associados a Eufrásia Teixeira Leite. O preto consolidou-se como cor predominante no vestuário masculino, simbolizando economia e igualdade entre os pares nos círculos abastados, bem

¹⁴ LE MONDE et la Ville : Devil. *Le Figaro*: journal non politique, Paris, ano 45º, 3ª série, nº328, 24 de novembro de 1899, p.2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k284969p> Acesso em: 19 de agosto de 2025.



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

como uma escolha pragmática para homens de rendas mais modestas, que, com guarda-roupa restrito, recorriam à tonalidade escura por acreditarem que ela disfarçava melhor os efeitos da sujeira e da poluição crescentes (PASTOUREAU, 2011, p.167). No vestuário feminino, o preto também ocupava lugar de destaque, especialmente nas roupas destinadas às práticas esportivas, como se observa nas criações de John Redfern (1820–1895), alfaiate inglês responsável por trajes sob medida para amazonas, tenistas, velejadoras e praticantes de arco e flecha, indicando a crescente associação entre a cor escura, a funcionalidade e a modernidade no guarda-roupa feminino.

A ascensão de Eufrásia Teixeira Leite como financista, investindo pioneiramente no mercado acionário europeu e construindo uma fortuna pessoal a partir de aplicações em bancos e companhias internacionais, pode ser interpretada à luz dos valores simbólicos associados à cor preta na moral econômica oitocentista, conforme proposto por Michel Pastoureau (2011). No mundo dos negócios, argumenta o autor, o preto tornara-se mais que um código estético: assumira o estatuto de norma e até de ética, herdada da mentalidade protestante, que rejeitava as cores vivas em favor de uma paleta sóbria (preto-cinza-branco) associada à virtude, à autocontenção e à respeitabilidade. Esse código cromático, prolongamento da ética protestante analisada por Max Weber, permeava intensamente o universo do capitalismo financeiro da segunda metade do século XIX, dominado por famílias e instituições oriundas desse *ethos* (PASTOUREAU, 2011, p.172). A modernidade de Eufrásia, mulher solteira, cosmopolita e ativa em investimentos, encontra ressonância nessa linguagem visual econômica: ao escolher o preto como assinatura de sua elegância, ela não apenas dialogava com uma estética do capital, como também projetava uma imagem de disciplina, austeridade e autoridade moral compatíveis com seu inédito lugar no mundo dos negócios.

Considerações Finais

Ao considerar que o vestido de veludo preto T 1130 foi provavelmente utilizado por Eufrásia Teixeira Leite por volta de 1899, quando ela já contava cerca de 49 anos, impõe-se ainda uma última problematização em torno da idade. Se, ao longo deste artigo, argumentamos que a peça comunica elegância, autoridade, distinção social e luto, é preciso acrescentar que ela também sinaliza uma atitude de ousadia de uma mulher madura que recusava recuar para a invisibilidade prescrita às viúvas e solteironas. Ao adotar em plena maturidade um vestido de baile decotado em veludo preto que valorizava seus contornos, Eufrásia não apenas confirma sua adesão aos códigos da moda e às convenções



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

simbólicas do preto, mas também desafia as expectativas etárias e comportamentais da época, afirmando para si um espaço de visibilidade e poder no qual o corpo e a aparência permanecem centrais.

Referências

ALONSO, Angela. **Joaquim Nabuco**: os salões a as ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

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

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008.

MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The dress detective**: a practical guide to object-based research in fashion. Londres: Society o Antiquaries of London e Bloomsbury Publishing, 2015.

PASTOUREAU, Michel. **Preto**: história de uma cor. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

PROWN, Jules David. Mind in Matter: an introduction to material culture theory and method. **Winterthur Portfolio**, Chicago, v. 17, n. 1, p.1-19, 1982. Disponível em:
https://www.jstor.org/stable/1180761?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 21 jun. 2025.

SCHMITT, Juliana. A dor manifesta: vestuário de luto no século XIX. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 76–80, 2009. Disponível em
<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/312> Acesso em: 21 jun. 2025.

SCHMITT, Juliana. O luto nas páginas da revista A Estação: o que vestir, como vestir. **Tempo** (Niterói), v. 27, n. 3, p. 755-773, set./dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2021v27i3> . Acesso em: 21 jun. 2025.

TAYLOR, Lou. **Mourning Dress** (Routledge Revivals): A Costume and Social History. Londres, Routledge, 2009.