

Fausto Viana | Isabel Italiano

PARA VESTIR A CENA CONTEMPORÂNEA:

MOLDES E MODA NO BRASIL DO SÉCULO XVIII



Esta é a continuação do livro Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX, lançado em 2015. É a oportunidade de continuarmos as reflexões sobre o traje brasileiro, seus modos de produção, sua identidade cultural e sua modelagem.

Indicado para estudantes de teatro, moda, pesquisadores em geral e interessados em cultura brasileira, o livro é uma prática ferramenta de trabalho para figurinistas, costureiras, alfaiates e estilistas, que terão nele suporte para a criação de seus trabalhos.



Fausto Viana | Isabel Italiano

PARA VESTIR A CENA
CONTEMPORÂNEA:
MOLDES E MODA NO BRASIL DO
SÉCULO XVIII

Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII
Fausto Viana, Isabel C. Italiano© 2018

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Textos: Fausto Viana e Isabel C. Italiano

Modelagem: Isabel C. Italiano

Desenhos técnicos: Juliana Matsuda

Costura dos protótipos: Isabel C. Italiano, Juliana Matsuda e Judite Gerônimo de Lima

Revisão: Márcia Moura

Todos os desenhos e fotos pertencem ao acervo do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo. Quando não, estarão identificados.

Todos os diagramas de modelagem foram feitos por Isabel C. Italiano em 2018.

Imagem da capa: "Configuração que mostra a entrada do Rio de Janeiro em distância de meia légua ao mar", de Carlos Julião, c.1779. Acervo da Direção dos Serviços de Engenharia - Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar, Lisboa, Portugal.

Todos os esforços foram realizados para que nenhum direito autoral fosse violado em *Para vestir a cena contemporânea: moda e moldes no Brasil do século XVIII*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou nas notas de rodapé, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os autores que teremos prazer em dar o devido crédito.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

V614p Viana, Fausto
Para vestir a cena contemporânea [recurso eletrônico] : moldes e moda no Brasil do século XVIII / Fausto Viana, Isabel C. Italiano. - São Paulo: ECA/USP, 2018.
374 p.

ISBN: 978-85-7205-223-8

DOI: 10.11606/9788572052238

1. Vestuário – História - Brasil 2. Moda – História – Brasil
I. Italiano, Isabel C. II. Título

CDD 21.ed. – 391.009

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Fausto Viana | Isabel Italiano

PARA VESTIR A CENA
CONTEMPORÂNEA:
MOLDES E MODA NO BRASIL DO
SÉCULO XVIII

DOI: 10.11606/9788572052238

São Paulo
ECA - USP
2018





O projeto de pesquisa contou com o apoio da
FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de São Paulo. Processo 2015/ 23550-1.

- Mãe? (...) Está ouvindo?
– Ouvindo o quê?
– Um barulho. Escuta... (...) É ela, mãe? – sussurrou
Pedro.
– Ela quem?
– A vovó.
– Tua avó está enterrada lá em cima da coxilha.
– É a alma dela.
– Não é nada, meu filho. Deve ser o vento.

Em outras madrugadas Ana tornou a ouvir o mesmo ruído. Por fim convenceu-se de que era mesmo a alma da mãe que vinha fiar na calada da noite. Nem mesmo na morte a infeliz se livrara de sua sina de trabalhar, trabalhar, trabalhar...

Veríssimo, Érico. **Ana Terra**,
in O continente, Volume I de
O tempo e o vento.
Porto Alegre: Editora Globo,
1956, pp. 112-3.

AGRADECIMENTOS

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na pessoa do diretor Eduardo Henrique Soares Monteiro; à Escola de Artes, Ciências e Humanidades, na pessoa da diretora Mônica Sanches Yassuda; ao Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP; ao Luciano Araújo e Elizabeth Azevedo, mais uma vez parceiros neste e em tantos outros projetos e ideias; a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, pelo apoio no projeto original *Passando a história para moldes*. Um agradecimento especial cabe ao Instituto de Estudos Avançados da USP, o IEA, na pessoa do seu diretor, Prof. Dr. Paulo Saldiva e a todos os funcionários, pelo apoio ao Prof. Dr. Fausto Viana durante o programa Ano Sabático, em 2018.

No Reino Unido, agradecemos a Susan Smith, responsável pelo setor de têxteis da Blythe House, do Victoria and Albert Museum. Em Portugal, em Lisboa, agradecemos Rita Dargent e Nuno Augusto, do Museu dos Coches; Dina Caetano Dimas, do Museu Nacional do Traje; Inês Ferro, do Palácio de Queluz. Em Castelo Branco, agradecemos José Carlos Gonçalves, Teresa Antunes e Delminda Paulo, do Museu Francisco Tavares Proença Júnior. Em Lisboa, na Academia de Polícia Militar, o coronel Francisco Rodrigues e a bibliotecária Paula Franco; no Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar da Direção de Infraestruturas do Exército, o coronel de Engenharia José Paulo Berger, pelo acesso dado aos desenhos de Carlos Julião. Em Coimbra, no Museu de Ciências, agradecemos a Dra. Carla Coimbra Alves. Agradecemos também às equipes dos seguintes museus: Palácio Pitti, em Florença e Rijksmuseum, em Amsterdã.

Um agradecimento especial cabe a Sofia Pantouvaki, professora de traje de cena para teatro e cinema na Universidade de Aalto, em Helsinque, na Finlândia, que, por meio do convite para participar do Seminário Nacional de Traje de Cena e Pesquisa na Finlândia, possibilitou: a visita posterior à coleção etnográfica do Nationalmuseum em Copenhague, na Dinamarca, onde pudemos visitar os quadros de Albert Eckhout e os trajes etnográficos brasileiros presenteados por Maurício de Nassau ao rei da Dinamarca no século XVII; a visita a Mauritshuis em Haia; a entrevista com Mariana de Campos Francozo, antropóloga brasileira que trabalha em Leiden; a visita ao Museu Etnográfico de Leiden; a visita à exposição de rendas no Rijksmuseum, em Amsterdã, todos na Holanda. No Brasil, agradecemos aos seguintes museus, instituições e suas equipes: Instituto Feminino da Bahia, Museu Carlos Costa Pinto, Pinacoteca do Estado da Bahia, Museu de Arte Sacra da Bahia e Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em Salvador; Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Museu Histórico Nacional, Museu Casa de Rui Barbosa e Chácara do Céu, no Rio de Janeiro; Museu Imperial, em Petrópolis; Museu Paulista e Museu de Arte Sacra, em São Paulo.

Isabel agradece sua família, em especial à mãe, Maria Dirce, e à filha, Isabella, pelo incondicional apoio.

Fausto agradece ao Eduardo, ao Kim, ao Gabriel e ao Simba, que o deixa contente.

Juntos, agradecemos a todos os alunos que de forma direta ou indireta participaram desta aventura.

DEDICATÓRIA:

À costureira

“Vitória do Nascimento, preta forra, mãe solteira, vinda da cidade da Bahia e moradora em Sabará, cujo testamento foi pesquisado por Eduardo França Paiva, que registrou (no século XVIII) viver da ocupação de ‘coser pano ao povo pelas minhas escravas à vista e fiado’¹;

E aos senhores alfaiates

Manoel Vieira; João Dias de Oliveira; Joseph Antonio; Manoel João; Manoel Mendes da Costa; Manoel Mendes Guimarães; João Dias de Oliveira; Agostinho Gomes; Domingos de Souza Pereira; Francisco Pinto e Francisco Xavier Dias Lages, que fizeram exame do ofício de alfaiate entre 1735 e 1743²;

E a todas as demais costureiras, alfaiates, sapateiros, jubeteiros, calceteiros e sombreteiros que talharam, cortaram, executaram, costuraram³, e fabricaram as peças que vestiram, acalentaram, protegeram, simplesmente cobriram ou até mesmo serviram de mortalha antes da nossa chegada.

¹ Ver DRUMMOND, 2008, p. 97.

² Idem, p. 73.

³ Ver o “Regimento dos Alfaiates, jubeteiros, calceteiros e aljabebees” in Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572), pref. Dr Vergílio Correia, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926, pp.242-245.

SUMÁRIO

Apresentação	14
O que é o projeto Para vestir a cena contemporânea	17
O roteiro de uma expedição – trajes brasileiros no Brasil e na Europa.....	23

CADERNO TEÓRICO (Por Fausto Viana)

Linha do tempo da produção de tecidos	28
A formação do território brasileiro e seus trajes	34
Viver no Brasil no século XVIII: o pano de fundo histórico e social	41
Tecidos, vestimentas e modas no Brasil do século XVIII	47
A mântua.....	48
O robe volante.....	50
O vestido à la française	53
O vestido de corte	58
O vestido à l’anglaise.....	61
O redingote	62
O vestido à la polonaise	64
O vestido chemise.....	65
O vestido redondo	66
As casacas e os trajes masculinos.....	68
A produção dos têxteis: diferentes tecidos – suas cores e estampas – no século XVIII	76
Comércio de têxteis.....	88
As leis suntuárias	96
Quem costurava os trajes?	99
A categorização de trajes	103

CADERNO DE MODELAGEM

A modelagem e o século XVIII – Isabel Italiano	109
--	-----

TRAJES ECLESIASTICOS

110

Traje 1 - Traje jesuíta – século XVIII	113
Traje 2 - Traje franciscano – século XVIII	118
Traje 3 - Traje beneditino – século XVIII.....	125
Traje 4 - Traje dos carmelitas – século XVIII.....	131
Traje 5 - Traje capuchinho – século XVIII	138

TRAJES MILITARES	144
A montagem das casacas, das véstias e os coletes	145
Os acabamentos dos trajes no século XVIII	149
O entretelamento das casacas, véstias e coletes	151
Traje 6 - Traje militar – 1730	154
Traje 7 - Traje militar – 1767	162
Traje 8 - Traje militar – 1786	166
 TRAJES CIVIS	 172
 TRAJES FEMININOS	
Traje 9 - Estomagueira – c.1740	173
Traje 10 - Casaquinho curto – 1780-1800	182
Traje 11 - Caraco (registro Carlos Julião) – século XVIII	189
Traje 12 - Chemise – 1740-1780.....	196
Traje 13 - Vestido à la polonaise – 1775-1780	203
Traje 14 - Vestido à la française – 1770	213
Traje 15 - Vestido à l’anglaise – 1780.....	227
Traje 16 - Saiote quiltado – 1759	243
 TRAJES MASCULINOS	
Traje 17 - Casaca – 1760-1780	250
Traje 18 - Véstia – 1740-1760	258
Traje 19 - Casaca – 1770-1790	264
Traje 20 - Calção – 1770.....	271
Traje 21 - Colete – 1770-1790	279
Traje 22 - Camisa – 1750-1800.....	283
 ÍNDICE REMISSIVO	 292

APRESENTAÇÃO

Marizilda Menezes

Eis que vem a lume a esperada publicação do livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII*. Tal produção é aguardada ansiosamente e com entusiasmo, desde o lançamento do volume anterior que trata do século XIX e que causou impacto positivo em todos os que tiveram acesso a ele.

A obra desperta interesse de pesquisadores, sejam eles acadêmicos, profissionais de moda ou das artes cênicas, além de estudantes e de leitores em geral, que poderão usufruir desta pesquisa, que traz conhecimento de forma agradável e acessível a todos.

Nascida da junção do talento de pesquisadores que, cada um dentro da sua expertise, Fausto Viana com anos de trabalho em cenografia e figurino e Isabel Italiano no ensino e prática da modelagem, nos oferecem seu conhecimento adquirido da experiência tanto na pesquisa científica como no mercado profissional.

O livro, resultado de investigação de fôlego, embora tenha ênfase na modelagem, apresenta detalhes técnicos da construção e confecção do traje, com riqueza de detalhes. Não são esquecidas as conjunturas histórica, social e econômica expostas no capítulo “Viver no Brasil no século XVIII: o pano de fundo histórico e social”, situando o leitor na época estudada. A moda, apesar de, naquele momento, ser basicamente copiada da Europa, adquiriu características exclusivas em terras brasileiras – pelas condições climáticas, culturais, materiais, socioeconômicas e de mão de obra –, que a tornam única, particularidades que são aqui retratadas.

Vale ressaltar o ineditismo do tema e da forma de apresentação, uma vez que o período pré-republicano brasileiro ainda é pouco estudado e documentado sob o viés da história da indumentária. Daí a importância de se revisitar a história do traje brasileiro, do ponto de vista de resgate e de registro dos modos de viver e vestir, e de saber fazer essas roupas, proporcionando imersão histórica, o que facilita a criação e reconstrução dos modelos de forma prática e efetiva.

Embora trate de trajes de época, que a princípio possa parecer interessar apenas a historiadores e figurinistas, a abordagem tem fundamental importância para aqueles que trabalham com vestuário. A moda é cíclica e a História está sempre sendo revisitada e seus elementos, processos e técnicas resgatados e reintroduzidos na vida contemporânea, o que permite a retomada de saberes e técnicas muitas vezes esquecidos no decorrer do tempo e que podem fazer diferença na confecção dos trajes contemporâneos.

Por tratar-se de trabalho de cunho eminentemente científico, deve-se ressaltar a exposição minuciosa da metodologia empregada no estudo. São explicitados os meios, os recursos humanos e materiais. Os procedimentos de investigação, principalmente junto a museus e centros de pesquisa, os levantamentos históricos e documentais, assim como a execução dos protótipos, são circunstanciados, o que fornece aos leitores subsídios para pesquisas similares.

Resultados favoráveis dos estudos retratados nesta obra já são observados nos trabalhos de discentes em nível de graduação e pós-graduação em moda e artes cênicas da Escola de Comunicações e Artes e da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP e que certamente serão replicados em outras instituições de ensino.

Felicitações e agradecimentos aos autores por nos brindarem com mais esta obra, fundamental para todos os interessados no tema e que sem dúvida será referência para trabalhos futuros.

Profa. Dra. Marizilda dos Santos Menezes
Docente do programa de pós-graduação em design
Faculdade de arquitetura, artes e comunicação
Universidade Estadual Paulista – UNESP



Figura 1 - Baile da corte em 1785. Litografia P&B, de João Maria Caggiani, c. 1845. 21,5x15,3 cm. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal.

O QUE É O PROJETO PARA VESTIR A CENA CONTEMPORÂNEA

Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII é um dos resultados do projeto iniciado em 2011 na Universidade de São Paulo, chamado *Passando a história para moldes-trajes históricos e seu uso nas artes e na moda*. Naquela ocasião, o projeto foi acolhido pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão e recebeu dela, por meio de edital específico, apoio financeiro para todas as etapas, que incluíam a publicação dos livros *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* (Figura 2) e *Para meninos, meninas e suas bonecas: moldes e moda para crianças no Brasil do século XIX* (Figura 3). O apoio financeiro da FAPESP, posteriormente, expandiu a pesquisa. Este trabalho é resultado de um grande projeto de pesquisa.



Figura 2 - A capa do livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*.



Figura 3 - A capa do livro *Para meninos, meninas e suas bonecas: moldes e moda para crianças no Brasil do século XIX*.

Nosso maior objetivo com o projeto sempre foi estudar trajes brasileiros em determinado período histórico. Nosso desejo era registrar trajes brasileiros (ou que aqui estiveram!) com o pensamento direcionado para sua reprodução nas artes cênicas, como traje de cena ou figurino, ou nas artes em geral.

Por que “ou que aqui estiveram”? A grande verdade é que ao longo dos anos temos percebido muito claramente que o intenso comércio que hoje agita o mundo como um todo já tinha encontrado no século XVI – o que inclui nossa data de nascimento oficial, 1500 – suas redes de expansão, e estas incluíam o Brasil. Nem sempre por rotas oficiais ou autorizadas, inúmeros navios passaram por aqui com destino a outros mares e deixaram sua marca “têxtil ou vestimentar”.

O comércio de trajes e de tecidos já era intenso no século XVII. William Dampier, um

navegador inglês, esteve aqui em 1699, ou seja, no despertar do século XVIII. Saiu do sudoeste da Inglaterra para uma viagem de exploração à Austrália e a Nova Guiné, passando pelo cabo da Boa Esperança, depois Ilha da Madeira, Santa Cruz de Tenerife, Ilha de Santiago, Arquipélago de Cabo Verde – e finalmente chegou à Bahia de Todos os Santos, em março de 1699. Permaneceu em Salvador por um mês e em seu relato descreve que encontrou na cidade, que tinha um comércio forte, já que muitos comerciantes importantes residiam na Bahia, trinta grandes navios da Europa, sendo “dois deles navios de guerra do rei de Portugal, (...) dois que fazem o comércio somente com a África, tanto com Angola e Gamba, quanto como outros lugares da costa da Guiné – e muitas embarcações pequenas que correm a costa, levando mercadorias de um ponto a outro do Brasil” (FRANÇA, 2012, p.460). Embora o curto relato possa sugerir que os navios eram de outras nações europeias, Dampier esclarece que não: os navios eram portugueses, contratados por comerciantes ingleses, franceses e holandeses para fazer o transporte da mercadoria, produtos importados para o Brasil. “Antes de nós, havia 11 ou 12 anos que não ancorava um só navio inglês no porto”, descreve Dampier, prontamente levantando nossas suspeitas de que muito acontecia por “baixo dos panos”, de forma ilegal.

Mas o relato de Dampier inclui informações fundamentais para pesquisadores de trajes, como estas breves linhas:

Os principais produtos que os navios europeus trazem para cá são: roupas de linho, grosseiras e finas; tecidos de lã, como a sarja; chapéus, meias de seda e de algodão; biscoitos; trigo; vinho, sobretudo vinho do Porto; azeite de oliva; manteiga e queijos. (...) Para cá são trazidos ainda: ferro, todo tipo de ferramentas de ferro e uma enorme variedade de utensílios de peltre⁴, como travessas, pratos, colheres etc.; e ainda espelhos, contas e outras ninharias. As embarcações que passam por Santiago trazem roupas de algodão, as quais posteriormente, são levadas para Angola (idem).

As intensas relações comerciais e as rotas de comércio não são necessariamente parte deste trabalho, mas é fundamental entender como trajes e tecidos chegavam ao país. Já em 1639, segundo os relatórios de Dom Fernando Mascarenhas, 1º Conde da Torre, a nau Nossa Senhora do Rosário, comandada pelo mestre Pedro de Oliveira, trazia 109 soldados, biscoitos, água, vinho, carne de porco e de vaca, bacalhau, velas de sebo, 36 mosquetes, 30 arcabuzes e outros materiais, entre eles 506 camisas e 494 ceroulas (SALVADO e MIRANDA, v.III, encarte entre pp.40 e 41)

Por isso adotamos, em nossa pesquisa, os trajes brasileiros ou que aqui estiveram, pois passaram a fazer parte da indumentária local. Uma pesquisa sobre trajes não poderia desprezar estas influências.

Quando iniciamos o projeto, optamos por começar pelo século XIX por uma série de razões. Já sabíamos, por exemplo, que nosso interesse principal não atingia o período da Primeira República (1889-1930), nem outros períodos posteriores, até a data presente, pois há muitas informações e modelagens desses trajes, bem como pesqui-

⁴Peltre é uma liga metálica maleável, composta por 85-99% de estanho, e o restante de zinco e cobre.

sas em moda e indumentária sobre esses períodos históricos. Não dizemos que sejam abundantes, mas suficientes para dar rumo ao pesquisador das artes ou da moda que queira trabalhar com referências do período.

Não era o que acontecia em relação aos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Pouca informação havia sobre esses trajes, suas origens, métodos de confecção... Nossa escolha pelo século XIX como ponto de partida foi clara. A presença de fontes primárias era mais abundante, o que incluía os trajes em si, o **objeto** traje, confeccionado, palpável, e todas as informações nele contidas. Os manuais de costura abundantes, as imagens fotográficas já a partir da metade do século XIX. Diversas pinturas em que o traje era retratado junto com quem o vestia... Instrumentos usados para costura e tecelagem, como teares, tesouras, agulhas, tecidos do período em diversas coleções mundo afora e em algumas aqui no país... As referências que permitissem a execução do trabalho eram mais ricas até então. Mesmo do ponto de vista metodológico do trabalho como um todo – de onde partiríamos e aonde desejaríamos chegar, passando pela sistemática do trabalho com o traje-objeto, nada estava definido tão claramente.

Muitas questões nos atingiam então, abrangendo como seria a nossa aceitação nos museus brasileiros e internacionais; de que forma se concretizaria nosso trabalho com a peça em si, com o traje histórico que tem suas peculiaridades de conservação, armazenamento, manipulação; como trabalharíamos todas as informações obtidas, como transformar aquilo tudo em trajes, como orientar as pessoas a reproduzirem estes trajes, como extroverter todas estas informações!

Tudo foi aos poucos se encaixando, como era de esperar. Aprendemos a maneira de lidar com os museus e as peças, as melhores opções a serem feitas, enfim, todo o processo de trabalho que o leitor poderá encontrar na tese de livre-docência da Profa. Dra. Isabel Italiano, que esperamos também venha a público em formato livro em breve.

De forma resumida, buscamos inicialmente referências iconográficas que servissem ao nosso trabalho. No caso de *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII*, nossa referência mais forte, inicialmente, foi o engenheiro-pintor-documentarista Carlos Julião (1740-1811), um italiano – eis porque seu nome aparece como Carlo Juliani em alguns documentos – que em 1763 entrou como alferes nas Forças Armadas Portuguesas. Em visita à Capela da Bemposta, em 2018, que fica dentro da Academia Militar, em Portugal, fomos informados que em Portugal, no período citado, os alunos tinham aula de desenho para registrar as informações militares mais interessantes ao governo português. Não se sabe se Carlos Julião já desenhava antes de frequentar a escola, mas certamente desenvolveu lá mais habilidades. Acima de tudo, para nossa sorte, seu interesse não se ateve ao que era pago para fazer: inspecionar fortalezas. Seu interesse pelo social, pelo grupo em que estava inserido, é notável nas suas ilustrações, que apresentaremos adiante em muitos momentos.

Muitas outras fontes iconográficas surgiram ao longo do trabalho e estão nele inseridas.

A partir das ilustrações, começamos a buscar o traje-objeto nas nossas instituições museais, o que de fato não foi uma tarefa muito fácil no Brasil, simplesmente porque elas quase inexistem – vale lembrar que o nosso clima úmido e quente não favorece a conservação de tecidos. Munidos dos desenhos e imagens do período – e como a foto-

grafia faz falta! – buscamos mais uma vez a parceria com os museus europeus, notadamente o Museu Victoria and Albert de Londres e os museus do Traje e dos Coches, em Lisboa além dos outros citados nos agradecimentos iniciais, como o Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, e o Palácio de Queluz.

Fomos às reservas técnicas dos museus e lá medimos, fotografamos, analisamos as peças e investigamos outras semelhantes dos acervos. A aquisição de material bibliográfico neste tipo de viagem de pesquisa é constante. Nem sempre se compra livros ou manuais sobre o tema, mas muitas vezes as próprias instituições já possuem referências bibliográficas que fornecem e que podem, na maior parte das vezes, serem fotografadas.

De volta ao Brasil, dois trabalhos aconteceram de forma complementar e simultânea: os levantamentos históricos e documentais e a execução dos protótipos que foram inseridos no livro que você, leitor, visualiza neste momento.

Naturalmente que damos preferência às fontes primárias, mas nada nos impede de confiar em fontes secundárias bem embasadas em pesquisadores confiáveis. Neste volume, na parte histórica, usamos bastante as obras de Boris Fausto, Jean Marcel Carvalho França, Silvia Hunold Lara e diversos outros que aqui e ali pontuam a participação dos têxteis e da vestimenta na sociedade brasileira. Na parte prática, a imbatível Janet Arnold, bem como Norah Waugh e Nancy Bradfield, entre outros.

Uma experiência da qual nunca nos esquivamos é o trabalho com alunos. Durante todo o processo, fomos estudando e testando com eles boa parte do trabalho que agora apresentamos: são experimentos com alunos e alunas em nível de graduação e pós-graduação em moda e artes cênicas de duas escolas, a Escola de Comunicações e Artes (ECA) e a Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), ambas da USP. Nessas ocasiões, escolhemos um texto dramático de um determinado período histórico e o aluno tem que aprender a cortar e costurar um traje em algodão da maneira mais próxima possível ao traje histórico, do ponto de vista da modelagem. A partir disso, o aluno – ou alunos, já que normalmente trabalhamos com pequenos grupos de três pessoas – tem que fazer uma criação artística deste mesmo traje para um projeto teatral moderno. Claro que pode-se optar por uma recriação histórica, buscando reproduzir o traje o mais fielmente possível. Mas também é permitido recriar o traje de uma forma artística muito expressiva.

Estas experiências têm resultado em trabalhos muito interessantes, que normalmente exibimos em exposições na Biblioteca da EACH-USP, e que de uma forma ou de outra estão refletidas aqui nesta publicação.



Figura 4 - Maria Celina Gil e George Monteiro apresentando seus trabalhos em 2017. À esquerda, uma criação inspirada no traje do século XVIII (à direita) Foto: Fausto Viana.

Uma parte desta pesquisa, iniciada em 2016, nos pegou em meio a um turbilhão financeiro que assolou o país. Com a forte redução das verbas de financiamento de pesquisa, diminuimos nossa equipe, antes formada por quatro pessoas, mantendo duas apenas. Mas Desirée Bastos e Luciano Araújo seguem conosco, e em breve faremos novos projetos juntos. Não foi tão precioso (nem tão engraçado, nem tão compartilhado) como teria sido com eles.

Se começamos pelo século XIX e depois, mais experientes, mais tarimbados, partimos para o século XVIII, era apenas natural que a partir disso fôssemos trabalhar os séculos XVII e XVI, certo?

Pois assim se estabeleceram nossas metas: trabalhar, sabendo das enormes dificuldades de referências iconográficas, os séculos XVII e XVI. Nosso plano maior será, no futuro, trabalhar uma edição única de todos os exemplares, em ordem cronológica.

Mas isso só o leitor do futuro breve – em dois ou três anos? – ou quem sabe o pesquisador do longínquo futuro – para o qual vamos imprimir alguns exemplares desta obra e disponibilizar em bibliotecas-chave, que talvez nem o fogo, nem a chuva e nem o descaso destruam – poderão desfrutar.



Figura 5 - "Frontispício alegórico da Viagem Filosófica, na qual, supostamente, Alexandre Rodrigues Ferreira aponta o mapa dos rios Amazonas, Madeira, Branco e Negro". Acervo da Biblioteca Nacional, desenho em nanquim, 15,5x20 cm. Data c. 1780. Manuscritos 21ª, 1.001 nº 002.

O roteiro de uma expedição – trajes brasileiros na Europa

“Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!”

Fernando Pessoa *in* **Poesias**.
Lisboa: Ática, 1942, p.182.

A viagem em busca de material de pesquisa é determinante neste projeto, que considera os trajes como fontes primárias de pesquisa. Nós estivemos em Londres, no Reino Unido, de 21 a 29 de novembro de 2016. Estivemos no Victoria and Albert Museum, com Susan Smith, responsável pelo setor de têxteis da Blythe House.



Figura 6 - Fausto Viana e Isabel Italiano em Londres, 2016. Foto: Isabella Italiano.

A reserva técnica e o atendimento no V&A são sempre espetaculares. O prazer de fazer pesquisa lá é potencializado às alturas, pois sente-se que a instituição e as pessoas gostam de receber os pesquisadores e sabem o quanto isso é importante. Os pesquisadores, como nós na Figura 7, já chegam e encontram as peças solicitadas antecipadamente sobre as mesas. Não há barulho, ruídos, discussões, excesso de pessoas – o clima induz à pesquisa.



Figura 7 - Isabel Italiano e Fausto Viana na Blythe House, 2016. Foto: Isabella Italiano.

Mas não é só isso. Dessa vez, havia uma escada que poderia ser usada para fotografar o traje de cima, como se vê na Figura 8. Também havia um microscópio USB que estava à nossa disposição para os detalhes, embora tivéssemos levado o nosso.



Figura 8 - Fausto Viana na escada para fotografias. Foto: Isabella Italiano.

Já em Portugal, no dia 30 de novembro, estivemos no Museu dos Coches, com Rita Dargent, documentando trajes militares do século XVIII (Figura 9). No dia 1º de dezembro, estivemos fotografando no Museu Nacional do Traje, no Parque do Monteiro Mor, no Lumiar. A exposição era de trajes do século XVIII (Figura 10).



Figura 9 - Rita Dargent, Isabella Italiano, Nuno Augusto e Isabel Italiano no Museu dos Coches. Foto: Fausto Viana.

No dia 2 de dezembro estivemos no Palácio de Queluz, que foi residência de D. Pedro I e de dona Carlota Joaquina, bem como de D. Maria I, fotografando trajes do século XVIII.

No dia 3 de dezembro, tivemos que nos dividir. Fausto Viana foi para Florença, na Itália, para documentar trajes, joias e adereços no Palácio Pitti, importante coleção de têxteis do mundo. Foi também ao Museu Salvatore Ferragamo, para acompanhar uma exposição sobre moda e arte. No dia 5 de dezembro, Fausto Viana partiu para Amsterdã para conhecer as exposições do Museu Rijksmuseum, uma impressionante coleção com importantes referências do século XVIII. De lá retornou ao Brasil no dia 7 de dezembro.

A Profa. Isabel Italiano foi para o Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, Portugal, para documentar alguns dos trajes que estão na edição final do livro do século XVIII, voltando posteriormente para o Brasil.

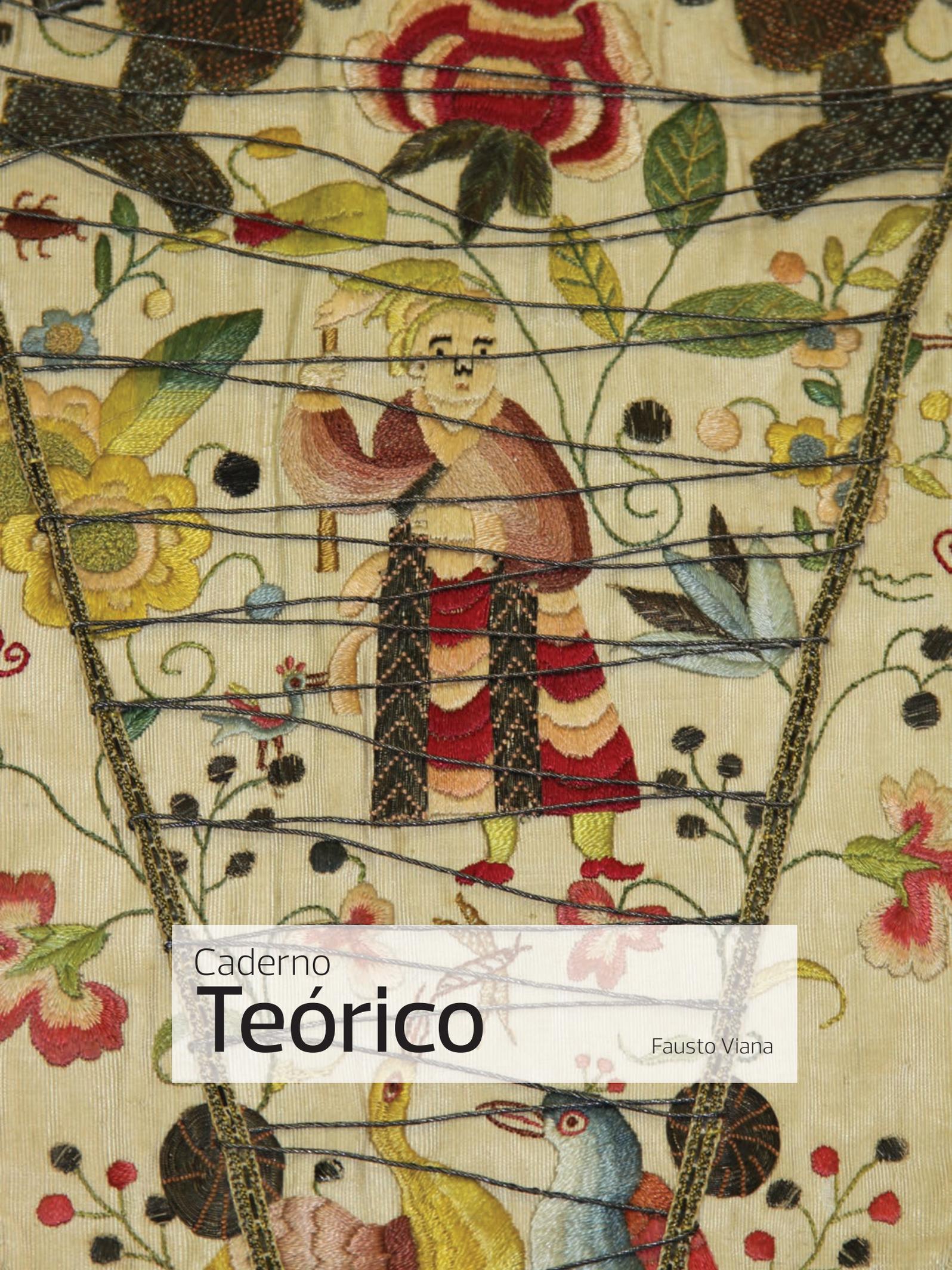
Em março de 2018, graças ao convite da professora Sofia Pantouvaki, da Universidade de Aalto, na Finlândia, pudemos realizar visitas a diversos museus na Finlândia, na Dinamarca e na Holanda, como consta nos agradecimentos.

Em abril de 2018, aproveitando o congresso da Association of Dress Historians, do Reino Unido, Fausto Viana voltou a Lisboa para pesquisas complementares, notadamente sobre os trajes de D. Maria I. Foram feitas visitas à Capela da Bemposta, dentro da Academia Militar de Lisboa, como já mencionamos, que tem no altar principal um retrato de D. Maria I, D. Carlota Joaquina e outros membros da Família Real, mas que foram pintados com base em outros quadros, pois a rainha já estava doente. A partir dos contatos fornecidos pelo coronel Francisco Rodrigues, chegamos ao Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar da Direção de Infraestruturas do Exército, e graças ao coronel José Paulo Berger, conhecemos os desenhos de Carlos Julião. A oportuni-

de foi única, porque os desenhos são colagens, não são feitos como uma prancha total. Cada desenho é feito separado e depois montado em folhas maiores. Realizamos diversas visitas ao acervo da Torre do Tombo e da Biblioteca Nacional de Portugal no Campo Grande. Que experiência! Que obras, que cuidado daqueles bibliotecários e das equipes com esses acervos que falam tanto da nossa história!

No dia 5 de abril, Fausto Viana foi para Coimbra e de lá para a Casa da Ínsua, em Penalva do Castelo. Esta casa pertenceu a D. Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres (1739-1797), que foi governador da capitania de Mato Grosso e Cuiabá na mesma época em que esteve no Brasil Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), o responsável pela Viagem Filosófica ao Brasil entre os anos de 1783 e 1795. Há um curioso material indígena recolhido no Brasil no período por D. Luís de Albuquerque. Viana visitou também a Casa de Mateus, em Vila Real. A casa pertenceu ao 4º Morgado de Mateus, D. Luís António de Sousa Botelho Mourão (1722-1798), governador e capitão-general de São Paulo entre 1765 e 1775. Não foi sem surpresa que percebeu que estes homens já eram muito ricos antes de virem ao Brasil como governadores ou em outras posições. Em Coimbra, foi possível visitar o Museu de Ciências, que guarda grande parte da coleção recolhida do já citado Alexandre Rodrigues Ferreira. De volta a Lisboa, pode-se observar outra parte da coleção, na Academia de Ciências. Viana esteve então no Museu dos Coches para uma visita monitorada sobre a saída da Família Real para o Brasil em 1808. Foi feita também uma visita ao Paço Ducal, em Vila Viçosa. Esta fase da pesquisa terminou em 20 de abril de 2018.

No Brasil, ao longo do projeto, estivemos nos mais diversos museus, já citados nos agradecimentos, e que, ao longo do texto deste volume, vamos nomeando o quão importante eles foram.



Caderno

Teórico

Fausto Viana

Linha do tempo da produção de tecidos ¹

24 MIL ANOS ATRÁS

O mais antigo indício da existência de têxteis na história da humanidade (segundo Olga Soffer, professora da Universidade de Illinois).

ENTRE 10.000 E 8.000 a.C.

Tecelagem vista como atividade recente, nascida após a agricultura.

6.000 a.C.

No Egito, foram descobertos tecidos de linho.



A deusa Ísis.

4.500 a.C.

Incas e outros povos da América, assim como da África e da Austrália, já utilizavam o algodão colorido, principalmente na tonalidade marrom.

SÉCULO XIII

Surgem as famosas "batistas" – tecido muito fino de linho utilizado em vestidos, blusas, camisas e roupas interiores.

SÉCULO XIV

Tecidos de alta qualidade surgiram nos teares dos países mediterrâneos.

SÉCULOS XV E XVI

Renascimento – ao mesmo tempo que as grandes viagens redesenhavam os contornos do mundo, os tecidos deixavam seus berços de origem espalhando-se por vários países. A tecelagem continuava como atividade artesanal. A fabricação de tecidos se manteve até o fim do século XVIII exercida em empresas familiares constituídas por fiandeiras e tecelões qualificados. No mesmo período, graças ao incentivo recebido de Carlos Magno, o linho tornou-se o principal artigo têxtil europeu na Idade Média.



Cabeça de mulher, 1573.
Leonardo da Vinci.

SÉCULO XVIII

A Inglaterra faz enormes progressos técnicos. Nasce a indústria têxtil moderna.

1660

Graças ao incentivo de Jean-Baptiste de Colbert (1619-1683), os primeiros ateliês pré-industriais foram abertos na França, estimulando assim a exportação de fios e telas de linho. Mas nessa mesma época os huguenotes (assim eram denominados os protestantes franceses durante os séculos XVI e XVII) fugiram para a Irlanda. Com a mudança destes protestantes para a Irlanda, as grandes fábricas de seda que haviam sido construídas em Tours faliram. Na Irlanda, os huguenotes fundam a indústria do linho.

1686

Através de decreto, a França proíbe o comércio, a fabricação e o uso de tecidos estampados, com a finalidade de proteger as indústrias têxteis tradicionais de lã e de seda. A partir desse ano, a França tornou-se legalmente fechada aos tecidos indianos. A Inglaterra, a Prússia e a Espanha seguiram o exemplo francês.

1698

Thomas Savery, da Inglaterra, pede patente da primeira máquina a vapor.



Thomas Savery
(1650-1715).

¹ Essa linha do tempo foi elaborada no âmbito de *As tramas do café com leite*, projeto de pesquisa apoiado pela FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, finalizado em 2011. As fontes principais foram os livros *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*, de Dinah Bueno Pezzolo, *150 anos da indústria têxtil brasileira*, de Costa; Berman e Habib, e várias referências históricas colhidas no site: <<http://www.paulobomfim.com/pensamentos/47-livro-navegante.html>>. Toda indicação dele será anotada: BONFIM. Outras indicações estão especificadas.

3.000 a.C.

O algodão já era fiado na Índia.



O deus Ganesha.

ENTRE 3.000 a.C. E 1.500 a.C.

(IDADE DO BRONZE)
Tecidos de lã datando da Idade do Bronze são encontrados na Suíça e Escandinávia.

1.000 a.C.

A seda já era tecida na China.

ENTRE 476 E 1453

A Inglaterra preocupava-se com a produção de lã como matéria-prima; a região de Flandres (Bélgica) e a Toscana (Itália) transformavam essa fibra em produto acabado. No século XVI, a Espanha também apresentou grande progresso na produção de lã.

SÉCULO 4º DA NOSSA ERA

Seda importada da China era tecida em Constantinopla.

1519

No Brasil – os navegadores portugueses que chegaram ao país encontraram o algodão selvagem, que já era cultivado, fiado e tecido. Os índios o utilizavam para fabricar redes e algumas peças que usavam no corpo e também na elaboração de tochas.

No quinhentismo já se registravam panos rústicos e o fabrico de chapéus de lã, assinalados por Taunay (2003). Segundo Pedro Taques, o desaparecimento da criação de ovelhas acabaria reduzindo a confecção de chapéus (BONFIM).

Paulo Bonfim faz referência à tecelagem de algodão no Brasil durante o século XVI: “Alcântara Machado, em pesquisas realizadas em inventários quinhentistas e seiscentistas, encontra no espólio de velhos paulistas teares que eram manipulados por índios que se especializaram na tecelagem do algodão”.

Em outro trecho, Bonfim prossegue: “Em 1585, a Câmara Municipal de São Paulo determinava que “não fizessem panos de algodão que fosse de mais de três palmos e meio de largura sem licença da municipalidade”.

Com o passar do tempo, a produção de algodão foi ampliada e melhorada, com a inclusão de espécies do Oriente. Trazidas pelos colonizadores portugueses, as novas variedades passaram a ser cultivadas nos estados do Norte do país.

SÉCULO XVII

Navios ingleses, franceses e holandeses lotavam seus porões na Índia com tecidos de algodão estampados, para sedução do mercado europeu.

Essas preciosidades eram disputadas a peso de ouro pela nobreza e pela alta burguesia, que os utilizava tanto na decoração, em cortinas e revestimento das paredes, como para a confecção de roupas para o dia e para a noite.

1700

A cultura algodoeira tomou grande impulso, principalmente nos estados do Pará, do Maranhão do Ceará, de Pernambuco e da Bahia. Nessa época, a chita, tecido de algodão com estampa colorida, introduzida no Brasil pelos portugueses, vestia escravos, operários e colonos em virtude do baixo preço e por ser adequada ao nosso clima.

A Inglaterra passa a estimular a cotonicultura nas Américas, pois necessita da preciosa matéria-prima para sua indústria têxtil. O Brasil se tornou exportador de algodão, via Portugal, para a Inglaterra; o abastecimento de mercados exteriores era a meta da cultura algodoeira. A abertura dos portos, decretada por dom João VI em 1808 facilitou a expansão comercial brasileira.

No século XVIII surge a crinolina, nascida da tecelagem do linho e da crina em conjunto. Esse tecido, um tanto quanto aramado, era usado em armações para saias e acabou designando a própria peça do vestuário.

1712

Thomas Newcomen (1663-1729), da Inglaterra, faz uma variação da máquina a vapor.



Diagrama da máquina a vapor de Newcomen.

1733

O britânico John Kay (1704-1779) inventou a lançadeira volante, que liberou a mão do tecelão.

1759

Até essa data, Marselha era a única cidade da França que permitia aos fabricantes produzirem os “indianos” (tecidos de algodão estampados) que tanto agradavam à população. Os “indianos” de Marselha entraram em crise quando, em Aix, quatro fábricas passaram a funcionar entre 1758 e 1760. A proibição acabou sendo suspensa.

Linha do tempo da produção de tecidos

1760

A ideia de se costurar usando uma máquina surgiu nesse ano e passou muito tempo despercebida. Inúmeros inventores desenvolveram projetos e patentearam novos modelos de máquinas de costura, porém nenhum deles era prático².

1763

James Watt (1736-1819), da Escócia, inicia as experiências com máquina a vapor.



James Watt.

1765

A Câmara da Cidade de São Paulo denunciava o abuso praticado por certos comerciantes de tecidos e de chapéus que vendiam em seus estabelecimentos açúcar, bebidas alcoólicas e lombo de porco (BONFIM).

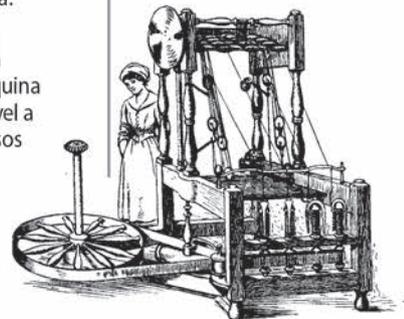
1769

Richard Arkwright (1732-1792), da Inglaterra, registra patente da máquina de fiar hidráulica.

James Watt, da Escócia, registra patente da máquina a vapor adaptável a trabalhos diversos

1771

Arkwright, na Inglaterra, desenvolve a máquina de fiar mecânica.



A máquina de Arkwright.

1790

O francês Joseph-Marie Jacquard (1752-1834) fabricou uma máquina que até hoje leva seu nome e que permite a realização de motivos em cores na trama dos tecidos. O antigo processo de imprimir desenhos e cores sobre o tecido por meio de cunhos gravados em relevo foi substituído por máquinas de cilindros de imprimir, cujos rolos gravados passavam os desenhos para o tecido. Na Grã-Bretanha, essa invenção deveu-se ao escocês Thomas Bell.

1793

Eli Whitney (1765-1825), dos Estados Unidos, o descaroçador de algodão.



Eli Whitney.

1794

Eli Whitney registra a patente do descaroçador de algodão.

1807

John Mawe (1764-1829)³ observa que o algodão bruto era quebrado à mão e o pano utilizado na confecção de roupas e camisas, fazendo-se também malha para redes com barras de rendas (BONFIM).

1808

Transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Com a chegada de D. João VI, foi revogado o alvará de Dona Maria I, que impedia a manufatura de têxteis no Brasil.

1824

Tem início a produção de linho no Brasil, com a chegada dos alemães, mas o tecido deixou de ser fabricado em 1960, por concorrência de outras fibras.

1825

A seda começa a ser produzida no Brasil. Hoje, é considerada uma das melhores do mundo. (O Paraná é produtor de 90% da seda fabricada no país.)

1828

Thomaz Rodrigues Toxa dirigiu no Piques a fábrica de tecidos do capitão João Marcos Vieira que, no ano da Independência, ainda se encontrava em atividade, vindo a falir tempos depois. Suas máquinas foram, em 1828, entregues ao marechal de campo José Arouche de Toledo Rondon que, além de militar e jurista, foi pioneiro do plantio do chá em nossa terra, defensor dos índios e primeiro diretor da Academia de Direito que nascia no Largo de São Francisco. Rondon torna-se fabricante de tecidos, empregando um mestre, seis oficiais, um aprendiz, 20 mulheres, algumas trabalhando no local, outras em casa, onde fiavam em rocas (BONFIM).

1834

A máquina de bordar, inventada por Heilman, em Mulhouse, começa a competir com material artesanal na produção de festões e rendas.

² Ver site da Singer: <<http://www.singer.com.br/institucional/historia.asp>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

³ Mawe foi um mineralogista que viajou pelo Brasil entre 1809 e 1810.

⁴ Veja o artigo de Vera Lúcia Lins Soares, em Actas de Diseno N°7 [ISSN: 1850 -2032], Ano IV, Vol. 7,Julie 2009, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: HYPERLINK "http://fido.pale/"<<http://fido.pale>>"<<http://fido.pale>>"<<http://fido.pale/>>"e rmo.edu/servicios_dyc/publicacionesd c/vista / detalle_articulo.php?id_articulo=5906&id_libro=16>. Acesso em:17 fev. 2015.

⁵ Idem nota anterior.

1777

O mercado brasileiro absorve quase toda a produção portuguesa dos chamados panos da Índia, as chitas. Aqui, eles eram destinados ao consumo interno ou reenviados para a África, usado no tráfico de escravos. Entretanto, a cultura do algodão que prosperava no noroeste do Brasil alimentava a industrialização da chita, principalmente no estado de Minas Gerais.

Teares domésticos, oriundos da tradição portuguesa, alimentavam esse comércio. Fiar e tecer eram tarefas corriqueiras e faziam parte da rotina em muitos lares. Nas casas mineiras, especialmente, era comum a presença da roda de fiar e de um tear de madeira para a produção de colchas e roupas para a família. Roupas tecidas em algodão e lã eram usadas tanto no trabalho diário no campo como em ocasiões festivas. O algodão era plantado, colhido, descarado em descaroador manual, cardado e fiado. Para o tingimento, usavam-se principalmente cascas e raízes.

1779

Samuel Crompton (1753-1827), da Inglaterra, faz o aperfeiçoamento do filatório automático.

1785

Decreto português proíbe a produção de tecidos de algodão no Brasil. Os portugueses desejavam estimular as vendas de seus próprios tecidos e amenizar a concorrência com a Inglaterra, forte produtora de algodão e exportadora do tecido para o Brasil via Portugal. Somente poderiam ser produzidos tecidos grosseiros para usos dos escravos. Surge o primeiro tear mecanizado.

1785

A partir de 1785, o trabalho antes feito em teares manuais passou a ser realizado em teares mecanizados. Edmund Cartwright (1743-1823) inventa o tear mecânico.

1813

Assinala Gustavo Beyer que São Paulo não possuía nenhuma fábrica de importância além da confecção artesanal de rendas, peças de algodão de várias cores e mosqueteiros. Dois anos antes, no entanto, começara na Ladeira Porto Geral a funcionar o cotonifício de propriedade do tenente-coronel Antônio M. Quartim. Uma década depois, o ministro Vila Nova Portugal recomendaria ao governador Oyenhausen que tomasse providências para que este não fechasse. (BONFIM)

A carta régia de 11 de maio de 1813 designa Thomaz Roiz Toxa, mestre tecelão, "para os tecelões de São Paulo, no intuito de incrementar a manufatura de tecidos". Nesse mesmo ano ele chega trazendo "16 pares de caras de cardar algodão, nove rocas, 18 pontas de lançadeiras, 18 carrinhos de latão torneados para lançadeiras; 200 cardas de Erva, nove libras de corda de linho para armação dos teares e 12 escovas". Nascia naquele momento o futuro parque industrial bandeirante. (BONFIM)

Os ingleses imprimiam em duas cores e, ainda na primeira metade do século XIX, já conheciam a máquina de imprimir em quatro cores.

A Grã-Bretanha passa a reinar como mestre incontestável da arte de tecer. No século XIX, os britânicos se valiam de máquinas movidas a vapor, que produziam cerca de 100 hp, colocando em funcionamento 50 mil fusos. Uma única máquina produziria a mesma quantidade de fio que 200 mil operários trabalhando em fiandeiras manuais.

1822

Independência do Brasil. A agricultura de exportação continua a determinar o modelo econômico do país. Durante todo o século XIX e mesmo na primeira República. Alterou-se apenas o produto básico: do algodão para o açúcar e dele para o café.

1844

Construção da Fábrica de Todos os Santos, de tecidos. Era uma sociedade entre Antônio Francisco de Lacerda, Antônio Pedroso de Albuquerque e o americano John Smith Gillmer, que constituíram a firma Lacerda & Cia.

1847

Invenção da fita métrica, por Aléxis Lavigne⁴.

1849

Invenção do busto manequim, por Aléxis Lavigne⁵.

1850

São implementadas as primeiras indústrias têxteis do Brasil. Segundo Paulo Rangel Pestana, Sorocaba seria pioneira, em 1850, com a fábrica de tecidos de algodão movida a vapor, de propriedade do comendador Manuel Lopes de Oliveira (BONFIM).

1851

No ano de 1850, o sr. Isaac Merrit Singer (1811-1875), mecânico, ator e inventor, conheceu, na oficina do Sr. Arson Phelps, uma máquina de costura. Ao analisar cuidadosamente o seu funcionamento, sugeriu modificações que revolucionaram sua fabricação. Em onze dias, estava pronta a primeira máquina de costura realmente eficiente. Singer solicitou uma patente em 1851 e continuou a melhorar sua máquina até sua morte, em 1875, aos 63 anos. Ano de fundação da empresa Singer.



A Companhia de Todos os Santos.

Linha do tempo da produção de tecidos

1857

O "Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de São Paulo" do ano de 1857 refere-se à fábrica de Antônio Ribeiro de Miranda que já trabalhava com lã, seda e algodão (BONFIM).

1858

Abertura do primeiro ponto de vendas da SINGER na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro.

1865

O Coronel William Norris (1800-1893) e um grupo de produtores e trabalhadores rurais norte-americanos chegam a região de Salto, interior de São Paulo, na área conhecida hoje por Santa Bárbara do Oeste e ali começaram a produzir algodão. Os imigrantes expandiram seus negócios, e logo formaram um núcleo urbano que denominaram Villa Americana, nome que deu origem ao atual município.

1868

Os irmãos Antônio Candido, Bernardo e Caetano Mascarenhas se associam para a montagem e exploração de uma fábrica de tecidos. É o embrião da Cedro e Cachoeira, que ainda funciona em Caetanópolis. (MG).

1869

A indústria de tecidos Cedro e Cachoeira, de Minas Gerais, fabricava pela primeira vez em escala industrial a chita em nosso país.

1885

20.595.375 metros de tecidos fabricados no Brasil. Inauguração da Companhia América Fabril, em Pau Grande, no estado do Rio de Janeiro, com uma estrutura de produção integrada em seis fábricas.

1888

Pelo decreto 9.996, a Princesa Isabel concedeu autorização para a Singer funcionar no Brasil. O escritório central continuaria no Rio de Janeiro e foram abertas novas filiais: Niterói, Campos, São Paulo, Salvador, Recife e Pelotas. Nesta época, a Singer introduziu no Brasil o sistema de vendas a crédito, com pagamentos semanais de um mil réis⁶.

1889

Fundação da Companhia Progresso Industrial do Brasil, em 6 de fevereiro. Foi projetada para fabricar morins e chitas.

1891

É fundada a Companhia de Tecidos Santanense, na atual cidade de Itaúna, em Minas Gerais.

1904

Hilmar Bruno Werner funda a Werner Fábrica de Tecidos, voltada à produção de sedas. (Hoje produz não só tecidos de seda pura e seda mista, mas também diversos tipos de crepe, como o mousson e o Chanel; georgette de seda pura; tafetá; gazar; gabardine; crepes com lycra; cetim com lycra e gorgorão, entre outros.)



A princesa Isabel (1846-1921).

⁶ Ver site da Singer: <<http://www.singer.com.br/institucional/historia.asp>>. Acesso em: 28 ago. 2015.

1872

O major Diogo de Barros, filho do Barão de Piracicaba, sócio da "Fábrica de Tecidos São Luiz", instala na Rua Florêncio de Abreu uma indústria têxtil movida a vapor. (BONFIM)

1875

A Todos os Santos conta agora com 250 trabalhadores, 176 teares, 4.160 fusos e fabricava 1,1 milhão de metros de tecidos por ano.

1877

A Todos os Santos paralisa suas atividades, transfere seu maquinário para outra indústria, a Nossa Senhora do Amparo. Surge a Valença Industrial, como resultado da fusão de duas fábricas. Depois de dez anos, torna-se a Companhia Valença Industrial, estando em plena operação ainda hoje.

1880

É fundada, em Santa Catarina, a Hering Têxtil S.A., não produzindo apenas camisetas. Tornou-se uma grande fabricante de vestuário em produtos básicos e moda.

1882

Há no Brasil 48 fábricas de tecido produzindo 20 milhões de metros de tecido.

1905

A Singer obtém o registro definitivo para operar no país em 22 de agosto de 1905.

1908

256.982.203 metros de tecido fabricados no Brasil

1911

378.619.000 metros de tecido fabricados no Brasil.

1929

500 milhões de metros fabricados no Brasil.



Máquina Singer.

A FORMAÇÃO DO TERRITÓRIO BRASILEIRO E SEUS TRAJES

Ouve-se sempre que o Brasil é um país de dimensões continentais. De fato, um breve olhar no mapa da Figura 10 permite perceber que o Reino Unido ocupa uma área menor que a do estado de São Paulo; que a Dinamarca é menor que o Rio de Janeiro; Portugal é menor que Pernambuco e a área completa do Nepal cabe no Acre.



Figura 10 - Mapa comparativo do tamanho dos estados brasileiros à extensão de outros países. Fonte: Revista Galileu¹.

Não há nenhum ufanismo por parte do autor ou algum sentimento de superioridade, já que em termos políticos e econômicos é provável que todos os estados comparados se revelariam mais atrasados em relação aos países de referência. A análise que interessa aqui é justamente a de diversidade vestimentar: quantos trajes regionais, por exemplo, são usados na região do Reino Unido? Quantos trajes da Inglaterra sofreram influências dos trajes franceses? Ou quais trajes escoceses interferiam nos trajes ingleses, irlandeses ou do País de Gales?

Se este levantamento já seria difícil na Inglaterra, a mesma dificuldade seria encontrada aqui no Brasil. São vários “Brasis”, e cada porção do país tem características próprias, fruto de distintas “colonizações” por área, migrações, imigrações. Relações com os países vizinhos... Não é necessário ser um grande observador para constatar que a região do Rio Grande do Sul, por exemplo, teve forte influências das diferentes famílias de imigrantes (como os alemães e italianos, por exemplo) e também da geografia do local, que permite ligação com os pampas argentinos. Isso porque em um levantamento

¹ Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Urbanidade/noticia/2016/04/mapa-compara-o-tamanho-dos-estados-brasileiros-extensao-de-outros-paises.html>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

feito hoje, contaríamos com fontes da Internet, e-mail com pesquisadores do assunto, páginas de museus com coleções específicas, fotos de revistas, do Pinterest, do Flickr e muitos outros.

Tudo isso leva a pensar sobre como traçar estes mesmos caminhos no século XVIII no Brasil. Quais trajes foram empregados no Brasil no século XVIII? Que fontes podem ser usadas? Elas existem? Existem, ainda que não tão abundantes quanto seria necessário.

Em primeiro lugar, é de fundamental importância lembrar que este território apresentado na Figura 10 foi precedido por diversos outros formatos antes de assumir a atual configuração, que é bastante recente: 1988, já que a Constituição promulgada neste ano transformou todos os territórios federais existentes em estados, como foi o caso de Amapá, Rondônia e Roraima (apud BRANCO, 2011, p.16)

Antes de rapidamente pincelar-se os anos e as populações que chegaram aqui no Brasil, vale lembrar que a terra, em qualquer configuração, sempre contou com os moradores que aqui já estavam antes da chegada de Pedro Álvares Cabral e sua esquadra em 1500: eram os indígenas. Boris Fausto escreve que não se sabe exatamente até hoje o tamanho da população indígena que aqui habitava então, não por incompreensão ou preconceito, mas sim pela dificuldade de obtenção de dados, “oscilando os cálculos em números tão variados como 2 milhões para todo o território e cerca de 5 milhões só para a Amazônia brasileira” (2006, p.14)

Este livro não contempla a indumentária indígena nem suas pinturas corporais porque elas precisam de um volume exclusivo que trate do tema. É um universo de informações que a mesma equipe deste livro já está recolhendo e trabalhando.

A divisão e as invasões do território brasileiro são marcos que confirmam a influência de determinadas nações no traje brasileiro, ainda antes do século XVIII, foco de estudo deste volume que o leitor visualiza.

Pareceu que seria importante entender melhor o território brasileiro de então, para que se pudesse entender a quais áreas os documentos, produzidos por viajantes ou por outras pessoas que aqui moraram ou passaram, se referiam, por exemplo. Amanda Estela Guerra, no livro *Evolução da divisão territorial do Brasil (1872-2010)*, do IBGE, afirma que

O primeiro movimento de apropriação da América pelos europeus se deu com a divisão que fizeram entre si os reis católicos de Aragão e Castela e o rei de Portugal pela conquista dos territórios descobertos e dos que viriam a descobrir. Em 1494, foi assinado um tratado, na cidade de Tordesilhas, denominado Capitulação da partição do mar Oceano, popularmente conhecido como Tratado de Tordesilhas. Segundo este tratado as “novas terras” localizadas a leste de um meridiano traçado a partir das ilhas de Cabo Verde 370 léguas a oeste, pertenceriam à Portugal, já as terras localizadas a oeste deste meridiano pertenceriam à Espanha. (apud BRANCO, 2011, p.17)

Se o Tratado de Tordesilhas marcava de maneira formal a divisão entre Espanha e Portugal, foi só em 1500 que Pedro Álvares Cabral chegou aqui com trajes... portugueses. Isso não significava que desde muito cedo todo o extenso território brasileiro, notadamente o costeiro, não fosse alvo frequente de visitas estrangeiras. Boris Fausto, por exemplo, assinala que os navegantes franceses chegaram ao litoral do Brasil em 1504. Expedições de Castela (Espanha) estiveram aqui fazendo o reconhecimento da costa brasileira em 1515 e em outras datas.

e desenvolvidos, assumindo gerência própria em assuntos de ordem civil, militar e religiosa. Passavam, então, à categoria de freguesias (paróquias). Com a elevação à categoria de freguesia, o povoado passava a ter um território delimitado, um cartório eclesiástico e um padre que passava a residir permanentemente na igreja (padre colado). A organização administrativa do povoado se completava ao ser elevado à categoria de vila, quando era criada e instalada a câmara municipal. Já quando a vila era elevada à categoria de cidade havia pouca ou nenhuma mudança em sua organização administrativa. A vila ou a cidade podiam ainda, dependendo de seu tamanho populacional, abarcar uma comarca, que é a divisão territorial que distribui a justiça na região. Os limites da comarca podiam coincidir com os limites de uma vila ou englobar várias vilas pequenas. (BRANCO, 2011, p.18)

Assim chegam as roupas populares portuguesas e os trajes eclesiásticos, e um marco disso pode ser a chegada do Padre Manuel da Nóbrega, em 1549, à Bahia. Antes disso, em 1538, ainda segundo Fausto, chegaram ao Brasil os primeiros escravos africanos, trazendo consigo novas influências vestimentares, algumas com tradição de séculos⁴. Em 1551, vão chegar ao Brasil as primeiras mulheres brancas – e novos trajes, agora com *gênero!* No mesmo ano, Boris Fausto sinaliza a criação do primeiro bispado.

Em 1555, os franceses fundam na Guanabara a Colônia França Antártica, e de lá só sairão derrotados em 1567.

Em 1572, o governo do Brasil foi dividido, um com sede na Bahia e outro com sede no Rio de Janeiro, ocupado por Antônio Salema, no período de 1572 a 1577. Voltou-se a unificar o governo-geral na Bahia, em 1578. Novamente, de 1608 a 1612, “ficou o governo-geral dividido entre Diogo de Meneses e Sequeira na Bahia e Francisco de Sousa no Rio de Janeiro, voltando, posteriormente, a Bahia a ser a única sede do governo-geral do Brasil (JANCSÓ, 1994, apud IBGE, 2011, p.16).

Material iconográfico do que trajavam estes colonos é tarefa dura de imaginar. Em Portugal, de acordo com El Códice de Trajes⁵ de la Biblioteca Nacional de España, uma publicação do século XVIII, os trajes usados em Portugal no século XVI teriam o aspecto das Figuras 13 e 14, que apontam trajes de classes sociais mais altas. De acordo com a diretora do Departamento de Patrimônio Bibliográfico da Biblioteca Nacional da Espa-

⁴ Seria importante verificar se houve de fato no Brasil a introdução dos trajes africanos ritualísticos ou se, dadas as péssimas e desonestas condições em que aqui chegaram, se eles criaram um traje social de sobrevivência, simplesmente para não ficarem nus, como tantos relatos de viajantes apontam.

⁵ “Este manuscrito de meados do século XVI, conhecido como Códice de trajes, elaborado na Alemanha por um artista desconhecido, é exemplo de um tipo de livro que se tornou muito popular nesta época. Trata-se de uma coleção de desenhos de vestimentas, usadas por pessoas de diferentes países e classes sociais, como uma celebração da diversidade de trajes nacionais europeus. Livros como este são bastante valiosos hoje, pois nos permitem recriar a moda e a forma de vestir da época. Além destes desenhos, que mostram grupos de pessoas sobre um fundo vazio e mostrando seus trajes como um “desfile de moda”, o manuscrito é interessante do ponto de vista do protocolo, porque também mostra cenas de acontecimentos importantes da época, com as personalidades que participaram e a roupa que vestiam. Uma das imagens mostra Carlos V, sentado no trono entre sete de seus príncipes apoiadores e identificado pelo brasão de armas e pelas joias da coroa. Seu retrato, como as representações de trajes que povoam o manuscrito, foi copiado de outras fontes mais que do original, mas, de qualquer forma, nos proporciona uma visão muito detalhada da cor e do esplendor da pompa cerimonial do século XVI na Europa”. Ver: < https://www.europeana.eu/portal/es/record/2063609/ES_280_006.html?q=proxy_dcterms_medium%3A%22http%3A%2F%2Fvocab.getty.edu%2Faat%2F300224200%22>. Acesso em: 12 jan. 2018.

nha, Teresa Mezquita⁶, o Códice, que fica na seção de manuscritos e livros raros, foi elaborado próximo a Nuremberg, na atual Alemanha, por volta de 1547, segundo estudos de datação indicam. Não sabem seu autor, ou desenhista, ou porque foi feito.

A Figura 15 chamou muita atenção, pois era uma representação de índios. A presença de uma espécie de papagaio, então, pareceu disparar um gatilho de que fosse um animal dos trópicos! O volume do Códice, conforme apontou Teresa Mezquita, tem entre suas representações muitas figuras que foram desenhadas com base em outras gravuras, que a pesquisadora mostra no vídeo citado. Pesquisando a temática e o período, encontrou-se uma série de gravuras, da qual destaca-se a Figura 16. Esta foi retirada da obra de Christoph Weiditz, chamada Trachtenbuch, publicada entre 1530 e 1540.



Figura 13 - Estampa número 25, sobre Portugal, no El Códice de Trajes de la Biblioteca Nacional de España, século XVI. Fonte: Biblioteca Digital Hispánica⁷.



Figura 14 - Estampa número 26, sobre Portugal, no El Códice de Trajes de la Biblioteca Nacional de España, século XVI. Fonte: Biblioteca Digital Hispánica⁸.

⁶ Há um vídeo em que ela fala do Códice em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dTKo5nPzYKY>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁷ Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=16>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁸ Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=16>>. Acesso em: 12 jan. 2018.



Figura 15 - Estampa número 17, representando indígenas, no El Códice de Trajes de la Biblioteca Nacional de España, SÉCULO XVI. Fonte: Biblioteca Digital Hispánica⁹.



Figura 16 - Gravura do livro Trachtenbuch, chamada de "Indianischer Häuptling - "Das Ist auch ain Indianer ain Edler auf Ire Manier." Fonte: Germanische Nationalmuseum¹⁰.

A decepção foi constatar que a gravura do livro é de um indígena mexicano.

De volta aos invasores, os ingleses já em 1578 coletaram pau-brasil no Maranhão; em 1591, Thomas Cavendish comete atos de pirataria em São Vicente; o corsário James Lancaster, em 1595, atacou o Recife e em 1596 os ingleses instalaram benfeitorias no delta do Rio Amazonas (FAUSTO, 2007, p. 558).

Em 1612, os franceses fundaram São Luís do Maranhão, de onde foram expulsos em 1615. Em 1624, os holandeses invadiram a Bahia, de onde foram expulsos em 1625. Em 1630, os mesmos invadiram Pernambuco e lá permanecem até 1654, incluindo aí o período da administração de João Maurício de Nassau (1604-1679), entre 1636 e 1644.

Boris Fausto cita textualmente que "o descobrimento do Brasil não provocou, nem de longe, o entusiasmo despertado pela chegada de Vasco da Gama à Índia" (FAUSTO, 2007, p. 41), e talvez por isso, pela falta de conhecimento das possibilidades de exploração que a terra apresentava, foram poucas as medidas tomadas no sentido de proteger o país: em 1571, Dom Sebastião decretou que "somente navios portugueses transportem mercadorias para o Brasil e outras partes do Ultramar" (idem, p. 538); em 1595, uma lei de Filipe II proibiu a escravização dos índios (idem); em 1603, a Coroa decretou o monopólio real da

⁹ Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052132&page=16>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

¹⁰ Disponível em: <<http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/14/html/z600>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

pesca da baleia (idem); em 1642, a Coroa portuguesa impôs o monopólio sobre o tabaco (idem, p. 559); em 1649, foi fundada em Portugal a Companhia Geral do Comércio do Brasil¹¹, com monopólio do comércio de “vinho, bacalhau, azeite e farinha de trigo” (idem); em 1658, a Coroa impôs o monopólio do sal (idem); em 1667, pela primeira vez, ordens régias limitaram a migração portuguesa para o Brasil (idem); em 1671, um decreto liberou a entrada de navios estrangeiros em portos brasileiros (idem); em 1685, a Coroa portuguesa proibiu o estabelecimento de manufaturas no Brasil.

Dentre as atividades econômicas, entre 1500 e 1535, a principal delas foi a extração do pau-brasil, obtido pela troca com os índios, e do qual se extraía um pigmento vermelho para tingir têxteis que atingia preços estratosféricos em Amsterdã, mas que não foi valorizado pela Coroa Portuguesa. Não se sabe com exatidão a data em que os portugueses introduziram a cana-de-açúcar no Brasil, mas Fausto arrisca que foi entre 1530 e 1540 que “a produção se estabeleceu em bases sólidas” (2007, p. 77) no Nordeste brasileiro.

O açúcar tem uma longa e variada história, tanto no que se refere a seu uso quanto à localização geográfica. No século XV, era ainda uma especiaria, utilizada como remédio ou condimento exótico. Livros de receitas do século XVI indicam que estava ganhando lugar no consumo da aristocracia europeia. Logo passaria de um produto de luxo para o que hoje chamaríamos de um bem de consumo de massa. (idem)

Até o século XVIII, a região nordestina, que antes era conhecida como “o Norte”, concentrou as atividades econômicas e a vida social mais significativa da Colônia. O Sul era então uma área periférica, “menos urbanizada, sem vinculação direta com a economia exportadora” (idem). A produção de açúcar era o grande destaque, mas também se produzia o fumo no Recôncavo Baiano e a atividade pecuária, que a partir de 1701 foi proibida na faixa litorânea, onde chegaram os primeiros animais em 1550. A pecuária, segundo Boris Fausto, foi a responsável pelo desbravamento do sertão. O povoamento do país, como se vê na Figura 17, era amplamente costeiro até então.



Figura 17 - Cidades já existentes no Brasil no século XVI.

Fonte: <<https://fichasmarra.wordpress.com/2010/03/17/historia-do-brasil-em-mapas/>>. Acesso em: 9 out. 2018.

¹¹ Em 1654, um tratado imposto por Cromwell da Inglaterra, garantia que os ingleses tinham o direito de negociar com a colônia brasileira, exceto no tocante aos produtos monopolizados pela Companhia Geral do Comércio (FAUSTO, 2007). Como se vê, nossa dependência com a Inglaterra vem de longe, já que Portugal buscava assim a proteção política inglesa.

Se houve algo que os paulistas deixaram como marca no século XVII, foram as bandeiras, que partiram em direção às Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e as regiões onde se localizavam as aldeias de índios guaranis organizadas pelos jesuítas espanhóis. De acordo com Fausto, eram “expedições que reuniam às vezes milhares de índios, lançavam-se pelo sertão, aí passando meses, e às vezes anos, em busca de indígenas a serem escravizados e metais preciosos” (FAUSTO, 2007, p. 94) Não eram nada parecidos com a heroica imagem que se criou em torno deles: eram ferozes assassinos, dominadores, violentos. Estima-se que mais de 300 mil indígenas tenham sido capturados apenas nas missões do Paraguai, e muitos foram vendidos como escravos em São Vicente e principalmente no Rio de Janeiro, para trabalharem na produção de açúcar que se desenvolveu ao longo do século XVII (idem, p. 97). Estudos apontam também que foram usados no cultivo do trigo, na própria economia paulista.

Viver no Brasil no século XVIII: o pano de fundo histórico e social

Até esse momento histórico, já temos a presença dos habitantes naturais do país e os portugueses, de forma oficial. Já de forma ora oficial (quando do governo da Espanha sobre Portugal entre 1580 e 1640), ora não (expedições exploradoras e outras), os espanhóis. Franceses e holandeses vão atacar partes diferentes do país. Os ingleses eram frequentadores habituais e nem sempre desejados, mas dominavam politicamente os espaços portugueses.

As expedições bandeirantes fizeram as primeiras descobertas significativas de ouro, em 1695, no Rio da Velhas, próximo às atuais Sabará e Caeté. Fausto diz que ficou ligado a essas expedições o nome de Borba Gato, um genro de Fernão Dias.

Durante os quarenta anos seguintes, foi encontrado ouro em Minas Gerais, na Bahia, Goiás e Mato Grosso. Ao lado do ouro, surgiram os diamantes, cuja importância econômica foi menor, descobertos no Serro Frio, norte de Minas, por volta de 1730. (FAUSTO, 2007, p. 98)

Ouro mudou bastante a entrada do Brasil (Colônia) e de Portugal (Metrópole) no século XVIII¹². No Brasil, a economia açucareira não cessou por completo, ainda que já estivesse em crise desde meados do século XVII. A pecuária e a produção de alimentos também se deslocaram da Bahia para Minas e o comércio se estabeleceu em sentido inverso: agora, era Minas que vendia para a Bahia. A base administrativa deixou de ser em Salvador: o Rio de Janeiro passou a ser a capital do vice-reinado. Esse deslocamento, aliado ao intenso movimento de pessoas na região das Minas e do Rio, gerou ainda uma mudança de gado e de mulas¹³

¹² Fausto diz que a economia açucareira foi afetada pelo aumento no preço da mão de obra escrava, que foi direcionada para o centro-sul (2007, p. 99).

¹³ Sorocaba era o ponto de parada dessas mulas que vinham do Sul e seguiam para o Rio de Janeiro e as Minas Gerais. Mais adiante, vamos analisar diversos comerciantes, alfaiates e costureiras desta cidade, a partir de autores específicos.

do Sul da Colônia, já que eles eram extremamente necessários para o transporte de mercadorias.

Quando se fala em pessoas, estima-se que cerca de 600 mil pessoas tenham chegado ao Brasil nos primeiros sessenta anos do século XVIII, no que Fausto classificou como a primeira grande corrente migratória da metrópole para o Brasil. Vale destacar o uso da palavra “migratória”, e não “imigratória”, pois o Brasil não era outro país, e sim uma colônia de Portugal, uma extensão além-mar daquele território, mas, ainda assim, Portugal. Quem nascia no Brasil era considerado português.

Vieram pequenos proprietários, padres, comerciantes, prostitutas e aventureiros, que sobrecarregaram as vilas e arraiais¹⁴, gerando problemas em todos os níveis sociais, econômicos e políticos.

Para Portugal, houve um grande alívio dos problemas financeiros. Fausto aponta que o Tratado de Methuen (1703), estabelecido entre um Portugal agrícola e uma Inglaterra em pleno processo de industrialização obrigava Portugal a permitir a livre entrada de tecidos ingleses de lã em seu território, enquanto a Inglaterra reduzia a tributação sobre os vinhos portugueses – que os próprios ingleses comercializavam! (2007). No reinado de Dom João V, entre 1706 e 1750, a fortuna ainda era abundante, mas os gastos da corte também eram superlativos. Fausto classifica em três os pontos de fuga do dinheiro em Portugal: 1. Uma parte ficou no Brasil, nas mãos de uma pequena elite rica na região das Minas; 2. Os gastos da corte de Dom João V e as obras faraônicas, como o Palácio Convento de Mafra, consumiram e 3. A Inglaterra recebeu, de forma direta, via contrabando ou indireta, o que permitiu que a Inglaterra acumulasse capitais. (idem)

A Coroa tentou regulamentar a extração de ouro e diamantes, como bem se estuda nos colégios: impostos, restrições de entrada na região das Minas e a organização da sociedade naquela região. Dentro deste contexto, vieram de Portugal duas companhias de Dragões, forças militares profissionais e seus uniformes, como aponta Fausto¹⁵. Era um tiro no escuro: as distâncias eram imensas, as autoridades locais corruptas, a dificuldade entre as autoridades locais e as da metrópole existiam, enfim, geraram enormes dificuldades administrativas.

Acrescente-se ao contexto os nativos que migraram para o local também: negros, índios e outros aventureiros. Em 1776, segundo dados apresentados por Fausto, “dos cerca de 320 mil habitantes, os negros representavam 52,2%; os mulatos, 25,7% e os brancos, 22,1%” (FAUSTO, 2007, p. 105). A mineração já estava em franca decadência, e Portugal em crise declarada.

Em 13 de janeiro de 1750, mesmo ano em que faleceu, o rei Dom João V de Portugal assinou com o rei da Espanha o Tratado de Madri, para definir as fronteiras entre as

¹⁴ A primeira vila que foi elevada à cidade na região das Minas foi Ribeirão do Carmo, que recebeu o nome de Mariana em 1745.

¹⁵ Gustavo Barroso, em *Uniformes do Exército Brasileiro-1730-1922*, cita que há dados no Arquivo Mineiro sobre estes trajes dos Dragões, mas aponta os trajes de 1730 como os primeiros, certamente por estarem documentados. Isso não significa que não houve outras expedições militares ao Brasil antes. Elas só não eram uniformizadas, pois como afirmou Boucher, os primeiros uniformes militares só surgem por volta de 1547, quando o duque de Norfolk na Inglaterra escolhe uma roupa azul com debruns vermelhos. Uniformizar uma tropa tem várias razões, entre elas a motivação econômica, já que é mais barato vestir todos iguais também pela agilidade no fornecimento. Esses primeiros uniformes eram feitos segundo o modelo do traje civil (BOUCHER, 2010, p. 211).

colônias dos dois países na América do Sul. O mapa da Figura 18 mostra a nova fronteira, e a linha vertical aponta o limite do tratado anterior, o de Tordesilhas.

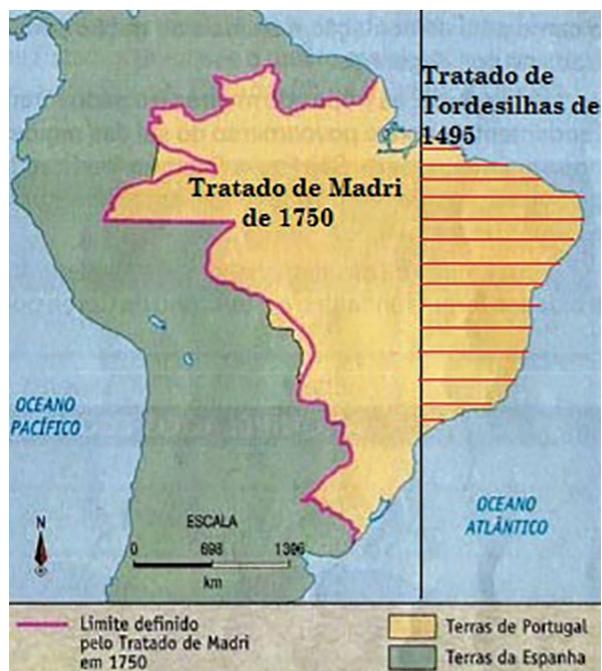


Figura 18 - Novos limites do Brasil estipulados pelo Tratado de Madri em 1750. O mapa mostra a antiga linha do Tratado de Tordesilhas.
Fonte: <<http://www.tiberioge.com.br/AssuntoController/buscaAssunto/11>>.

Dom José I subia ao trono português em 1750, com um ministro que fazia história: Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1792), que viria a ser o futuro marquês de Pombal. Três grandes episódios históricos marcaram a vida do marquês enquanto membro do governo: em 1755, o terremoto que destruiu boa parte de Lisboa; em 1759, o Massacre dos Távoras e a expulsão dos jesuítas do Brasil. No primeiro, Pombal redefiniu o desenho da cidade de Lisboa. No processo dos Távoras, agiu com extrema violência contra o que ele achava ter sido um crime de lesa-majestade¹⁶.

Pombal expulsou os jesuítas membros da Companhia de Jesus de Portugal e de seus domínios, com confisco de bens, em 1759. No Brasil, eles foram acusados por Pombal de formarem um Estado dentro do Estado. O desejo de Pombal era subordinar a Igreja ao Estado português, sem que isso causasse uma disputa com o Papa, que para sua surpresa, não só aceitou a expulsão dos jesuítas como, em 1773, extinguiu a Companhia de Jesus, que só voltaria a existir em 1814.

Pelo novo Tratado de Madri, seria fundamental ocupar a porção interior do Brasil. Entre várias medidas de proteção e de expansão, Pombal criou duas companhias de

¹⁶ O rei Dom José retornava de um encontro com sua amante, a marquesa de Távora, quando foi atingido no braço por disparos feitos pelo marquês de Távora, vários membros de sua família, o duque de Aveiro e alguns plebeus seus serviçais (BARATA, 2016). Na punição extraordinária, foram os membros da família e os envolvidos torturados, tendo seus ossos quebrados em vida e a caixa torácica esmagada a golpes de marreta, e depois todos queimados num cadafalso erguido à beira da Rio Tejo, nas cercanias de Belém. Foram nove no total, com exceção da marquesa de Távora, que foi “apenas” decapitada.

comércio no Brasil – a Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e do Maranhão, em 1755, e a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba, em 1759.

A primeira tinha por objetivo desenvolver a região norte, oferecendo preços atraentes para mercadorias aí produzidas e consumidas na Europa, como o cacau, o cravo, a canela o algodão e o arroz, transportadas com exclusividade por navios da companhia. A segunda companhia buscou reativar o Nordeste, dentro da mesma linha de atuação. (FAUSTO, 2007, p.111)

Claro que isso prejudicou os comerciantes locais, mas estes, para compensação, foram levados a postos administrativos. No entanto, com a crise, os planos de Pombal começam a ruir. Boris Fausto afirma que na época do terremoto de Lisboa a renda que vinha da Colônia estava cada vez menor – foi a crise do açúcar e, pouco adiante, a queda na produção de ouro. Além do dinheiro para reconstruir Lisboa, havia também uma guerra em andamento com a Espanha, para garantir o território entre o sul de São Paulo e o Rio da Prata.

Pombal tentou coibir o contrabando de ouro e diamantes e tratou de melhorar a arrecadação de tributos. Em Minas Gerais, o imposto de capitação foi substituído pelo antigo quinto do ouro, com a exigência de que deveria render anualmente pelo menos cem arrobas do metal. Depois de uma série de falências, a Coroa se incumbiu de explorar diretamente as minas de diamante (1771). Ao mesmo tempo, procurou tornar a metrópole menos dependente das importações de produtos industrializados, incentivando a instalação e manufaturas em Portugal e mesmo no Brasil. (FAUSTO, 2007, p.110)

Esta instalação das manufaturas é particularmente interessante. Em 1755, Pombal criou a Junta do Comércio,

que tinha por função regulamentar todos os assuntos relacionados com o comércio. Dirigida por um provedor, a nova junta tinha também um secretário, um advogado e seis delegados (...). A junta só admitia súditos portugueses, de nascimento ou por naturalização. Os membros da junta obrigavam-se a manter as suas deliberações no mais completo segredo. (MAXWELL, 2015, p.95)

Em Portugal, em 1757, a Junta do Comércio trouxe para si a administração da Fábrica das Sedas, que havia sido fundada em 1730 e dava prejuízos até então. Pombal, inspirado pelas empresas manufactureiras britânicas, investiu na autonomia portuguesa na fabricação de sedas – um modelo que se mostraria equivocado. A fábrica, em 1776, produzia lacres, vernizes e meias também. Esse mesmo raciocínio foi aplicado a outras áreas, não apenas a têxtil.

As duas empresas fundadas por Pombal, a Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e do Maranhão e a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba, começaram a produzir quantidades grandes de algodão, que foram trabalhadas pela indústria têxtil portuguesa. A Junta do Comércio ajudou a criar oficinas têxteis em Lisboa e no Porto,

como apresenta Maxwell:

Do ponto de vista dos portugueses, os tecidos de algodão apresentavam ainda outra vantagem enorme: estavam protegidos em relação à concorrência inglesa. O Tratado de Methuen [já citado] menciona especificamente os tecidos de lã. Ao criar um setor têxtil de algodão, Pombal tinha encontrado outro antídoto brilhante para diminuir a penetração comercial dos britânicos e estes não tinham qualquer justificação legal para se oporem. (2015, p. 174)

No Brasil, depois de 1769, o Marquês de Lavradio¹⁷, que agora era o novo vice-rei, tentava de todas as maneiras estimular as novas produções e a adoção de métodos mais eficazes na agricultura e em outras áreas tanto na Bahia como no Rio de Janeiro. No que tange aos têxteis, Maxwell enumera que ele

conseguiu introduzir com relativo êxito a produção de corante azuis e de cochililha; o anil assumiu tal importância que, por alturas de 1779, já valia 16,8% do total de vendas do Rio de Janeiro para Lisboa e 20,6% das vendas para o Porto; em 1774, pôde enviar para Lisboa uma peça de seda feita com a fibra de uma nova espécie de bicho-da-seda; (...) conseguiu extrair uma fibra semelhante ao linho (...) e em 1778 (...) enviou para Lisboa três peças de tecido preparadas por Hopman.¹⁸ (2015, p. 159)

A Junta do Comércio, mencionada ainda há pouco, estava por trás de todos estes empreendimentos. Para Maxwell, “todas estas criações de manufaturas e de atividades de transformação de matérias-primas contradiziam as práticas mercantilistas clássicas e constituíram uma inovação fundamental na política colonial portuguesa (2015, p. 160).

E deu certo, ao que tudo indica. Nireu Cavalcanti aponta que a colônia tinha sido estruturada para “funcionar como mercado consumidor da produção fabril de Portugal, sendo permitido que em território brasileiro se instalassem tão somente manufaturas não concorrenciais” (2004, p.78). Descarregar algodão e fabricar anil, como visto, era permitido. As fábricas têxteis, como reafirma Cavalcanti, só poderiam produzir tecidos grosseiros, destinados a confecção principalmente das vestes dos escravos. Mas o próprio governo havia estimulado a fabricação de seda, de tecido parecido ao linho!

Nesta esteira, vieram de Portugal e da França pessoas para trabalhar com têxteis. Em 1777, Dom José I morre e ao assumir, Dona Maria I como uma de suas primeiras medidas, despede o marquês de Pombal, por quem sente verdadeira repulsa. Chega às mãos do intendente da polícia da corte, Pina Manique (outra figura controversa da administração portuguesa), uma denúncia afirmando que existiam no Rio de Janeiro e em outras localidades brasileiras manufaturas que produziam tecidos finos e até bordados

¹⁷ Luís de Almeida Portugal Soares de Alarcão d’Eça e Melo Silva Mascarenhas (1729-1790), foi 2º marquês do Lavradio, 11º vice-rei do Brasil e exerceu o cargo por nove anos (1769 a 1778).

¹⁸ João Hopman era um empresário holandês que morava no Brasil havia trinta anos e se tornou amigo do marquês de Lavradio. Entrou para a Junta do Comércio e se tornou importante exportador de café. Ao que parece, faleceu em 1790, mas a data não é precisa.

com fio de ouro e prata, galões e outros produtos proibidos pela lei. Entre “tecidos finos” estariam sedas e algodões feitos nos teares em Minas Gerais (CAVALCANTI, 2004, p. 79).

Pina Manique escreve ao novo secretário de estado, Martinho de Mello e Castro, e assim Dona Maria I emite um alvará, em 5 de janeiro de 1785, “estabelecendo o fechamento das fábricas, manufaturas ou teares em todo o território do Brasil e, consequentemente, também no Rio de Janeiro” (idem).

O novo “Projeto Brasil” previa que a colônia deveria “restringir-se à extração de ouro e diamantes, ao comércio alimentado pelos negociantes de Portugal e à produção agropastoril. A colônia portuguesa na América precisava de ‘colonos e cultivadores’, e não de ‘artistas e fabricantes’” (idem). Cavalcanti aponta que não foram fechados só os estabelecimentos têxteis, mas sim todas as manufaturas, sendo que das 611 fábricas que estavam registradas, até 1801 só restariam quatro: uma cordoaria e três de couro atanado (curtido).

Vale lembrar que as condições de vida continuavam miseráveis para a maior parte da população, e que antes do final do século, diante de tantos impostos e punições, o Brasil ainda veria a Inconfidência Mineira, em 1789, que culminou na condenação e morte de Joaquim José da Silva Xavier em 1792 nos mesmos moldes pombalinos violentos que Dona Maria I criticava tão severamente.

Outro movimento foi organizado na Bahia, em 1798, por mulatos, negros livres ou libertos, ligados às “profissões urbanas como artesãos ou soldados e alguns escravos. Entre eles destacavam-se vários alfaiates, derivando daí o nome da conspiração”, explica Fausto (2007, p. 119). Foi a Conjuração dos Alfaiates. Eles protestavam contra as condições de vida da população de Salvador, que sofria com a escassez de gêneros alimentícios e a carestia que tinham dado origem a vários motins na cidade entre 1797 e 1798, conforme relata Fausto:

Em 1799, no sábado de aleluia, os escravos que transportavam Grandes quantidades de carne destinada ao general-comandante de salvador foram atacados pela multidão faminta e seu fardo dividido entre os atacantes e as negras que vendiam quitutes na rua”. (FAUSTO, 2007, p. 119)

A pena dos brancos inconfidentes tinha sido reduzida, condenando apenas o Tiradentes à forca. Neste caso – uma revolução feita por negros – deveria ser punida exemplarmente, acreditava a Metrópole portuguesa. Neste contexto, quatro pessoas foram enforcadas, esquartejadas e suas cabeças expostas ao público: o soldado Lucas Dantas do Amorim Torres (?-1799), o aprendiz de alfaiate Manuel Faustino dos Santos Lira (1775-1799), o soldado Luís Gonzaga das Virgens (1761-1799) e o mestre alfaiate João de Deus Nascimento (1771-1799). Outros receberam penas de prisão ou banimento.

Foi com este panorama que a atividade têxtil no Brasil do século XVIII teve fim.

Tecidos, vestimentas e modas no Brasil do século XVIII

De forma geral, as mudanças na moda são gradativas e nunca tão rápidas a ponto de eliminar os trajes em uso. Assim foi ao longo do século XVIII: novas modas surgiam, mas não necessariamente eliminavam aquelas que estavam sendo usadas. Muitas vezes as modas eram sobrepostas, no mesmo país ou entre países. Ainda: um país pode estar usando um determinado traje, enquanto outros ainda estão na fase anterior. Mais do que tudo, é necessário checar a nomenclatura dos trajes: a mesma peça pode receber nomes diferentes em países distintos.

A moda no século XVIII, e de forma geral até bem pouco tempo, seguia o padrão imposto por países ricos, que detinham posses e condições de apoiar financeiramente novos experimentos com tecidos e outros materiais empregados na indústria têxtil. Tinham que ter também condições de manter e pagar pessoas especializadas na confecção de trajes e tudo que a ele se relaciona, como os acessórios.

No século XVII, a França e a Holanda tinham ditado as modas na Europa, o que inclui Portugal e, conseqüentemente, o Brasil. Já no século XVIII, a França e a Inglaterra vão comandar as modas na Europa e no mundo, tornando-se sinônimo de elegância em suas áreas: a França, nos trajes femininos; a Inglaterra, pelos trajes masculinos.

A Inglaterra continuava uma potência naval e sua elite também tinha as casas de campo, não só para descanso, mas também para exploração. Foi neste contexto que a necessidade de uma roupa prática, que pudesse ser usada tanto no campo como na cidade surgiu. Este traje, de forma geral, vai desembocar no terno contemporâneo, ou a armadura moderna, como classificou Valerie Steele. Já na França, foram os padrões impostos para a beleza feminina que fizeram com que as modas femininas entrassem em um quase perpétuo ciclo de renovação, sempre em busca do mais novo, do mais atraente. Claro que isso tudo movimentava muito dinheiro, e ser o país do bom gosto, do glamour e da moda tem rendido dinheiro para a França há alguns séculos.

Na França, a indústria têxtil no século XVIII recebeu o apoio do governo. Exportou lãs e lonas, lãs leves, algodões, sedarias baratas, indianas e até meias de seda para o Peru. Na Inglaterra, houve uma melhoria nas técnicas de produção. Eles ainda importavam muito algodão e produziam tecidos de algodão, lã e seda, e a região de Spitalfields começa a produzir sedas de grande qualidade (BOUCHER, 2010).

Vamos primeiramente tratar dos trajes femininos em voga na Europa em geral, partindo na sequência para o Brasil.

A MÂNTUA



Figura 19 e 20 - Uma mântua de cerca de 1708, da Inglaterra, feita de seda e metal. Acervo do The Metropolitan Museum, Nova York. Número da peça: 1991.6.1ab.

A mântua é um desses casos que vai se desenvolvendo ao longo de um período: o The Met Museum diz que a mântua, surgida em finais da década de 1670, dura quase todo o século seguinte, o XVIII. “O estilo corpete e saia mais restritivos e rígidos que era usado pelas mulheres foi substituído pela mântua, um estilo de vestido mais solto”¹⁹, eles dizem. A mântua não era um traje cortado, ele era drapeado, e o objetivo disso era “tirar o melhor proveito dos desenhos da seda”, diz o The Met Museum. Acredita-se que o nome tenha sido dado em homenagem a Mântua, na Itália, onde a produção de sedas luxuosas era uma constante, mas também já se cogitou que o nome tenha vindo do francês, da palavra *manteau*, o termo francês para um casaco.

A mântua tinha uma construção parecida com um casaco, com mangas cortadas em uma peça só para a parte de trás e a da frente. Tinha uma prega nos ombros e descia até a cintura, onde ficava no lugar através de uma tira (ou faixa). A partir daí ela era dobrada para trás e vestida por cima de um saiote [que na verdade é uma saia externa de um tecido que combinava. À medida que o estilo evoluiu, as pregas na frente foram reduzidas em número e o corpete foi aberto, com o tronco coberto agora por um pedaço de tecido rígido no formato de um triângulo invertido, afinilando-se em uma cintura estreita. Este pedaço de tecido era conhecido como estomagueira. Os primeiros exemplos são mui-

¹⁹Todas estas referências estão em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81809>>. Acesso em: 10 out. 2018. Tradução: Fausto Viana.

tas vezes intrinsecamente bordados. Embora esses vestidos pareçam bastante substanciais, na verdade eles estavam precariamente presos com alfinetes para segurar a estomagueira no lugar²⁰.

Originalmente era um estilo informal, destaca o The Met Museum, mas foi justamente sua informalidade que o levou a ser excluído da corte francesa de Luís XIV.

A mântua gradualmente tornou-se aceitável como vestimenta formal e permaneceu uma escolha popular para roupas de corte na Inglaterra até meados do século. Sua popularidade era tal que as costureiras eram conhecidas como “as fabricantes de mântuas”²¹.

No Brasil, ainda não foi encontrada a mântua em nenhuma ilustração (nos diferentes formatos iconográficos) ou relato de viajantes. A gravura da Figura 21, onde se lê “Pernambuco”, foi publicada em 1729 na França, em um compêndio de 15 volumes chamado *La galerie agréable du monde*²², cujo autor era Pieter Boudewyn Van Der Aa. O entusiasmo se dissolve quando percebemos que nas outras páginas são retratados o Palácio Boa Vista (onde se lê claramente 1645) e o palácio Friburgo, ambos do século XVII, e que foram habitados por Maurício de Nassau.

O vestido da senhora, ainda que tenha uma cauda repuxada atrás, como a mântua tem, na verdade é um vestido holandês, provavelmente da primeira metade do século XVII. Quem o atesta são os trajes do cavalheiro à direita, com seu gibão e calção ajustados, com pouco ou nenhum ornamento, ao contrário das modas francesas masculinas que a estas alturas já iam cobertas de laçarotes e detalhes, já prenunciando o *rhingrave*, quase uma saia-calça, como o diz Boucher (2010).



Figura 21 - Gravuras da página 22 do livro *La galerie agréable du monde*, publicado em 1729, retratando um provável casal de holandeses, por volta dos anos de 1640. Fonte: Gallica, Biblioteca Nacional da França. Identificador: ark:/12148/btv1b105097642.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Os dados completos do livro: Van Der Aa, Pieter Boudewyn (autor, editor científico e gravador). *La galerie agréable du monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes très exactes et de belles tailles douces les principaux empires, royaumes, républiques, provinces, villes, bourgs et forteresses...les îles, côtes rivières, ports de mer...les antiquitez, les abbayes, églises, académies...comme aussi les maisons de campagne, les habillemens et moeurs des peuples...dans les quatre parties de l'univers. Divisée en LXVI tomes, les estampes aiant été dessinées sur les lieux et gravées exactement par les célèbres Luyken, Mulder, Goerée, Baptist, Stopendaal et par d'autres maîtres renommez. França: Leide, 1729.*

O ROBE VOLANTE



Figuras 22, 23 e 24 - Um robe volante, de seda, francês, de 1730. Acervo do The Metropolitan Museum, Nova York. Número da peça: 2010.148.

O vestido de seda azul nas Figuras 22, 23 e 24 é um robe volante da coleção do The Metropolitan Museum de Nova York, e para eles,

é um exemplo extremamente raro de uma forma bem documentada de vestido que marcou a transição de mântua do final do século XVII e início do século XVIII para o robe à la française, o estilo de vestido que se tornou onipresente no século XVIII. A silhueta não estruturada do robe volante, com suas extensões ininterruptas de pano, fez com que ele se tornasse particularmente apropriado para exibir padrões largos de estampa.²³

Boucher descreve que o robe volante era um traje amplo e flexível, que derivava da *Andrienne*²⁴ e do robe de chambre²⁵ do final do reinado de Luís XIV,

é o vestido típico da Regência (1715-1723) e será usado durante muito tempo como uma roupa confortável. A amplitude das costas montada com franzidos ou com plissados no decote desabrocha sobre um panier²⁶. As mangas com pontas

²³ Disponível em <<https://www.metmuseum.org/Art/Collection/Search/155093>>. Acesso em: 10 out. 2018.

²⁴ No início do século XVIII, uma atriz, que Boucher chama de Mme. Dancourt, atua em um espetáculo chamado *Andrienne*, a primeira comédia escrita por Terêncio (c. 195 a.C.- c. 160 d.C.) "Tende-se a ver neste vestido formas inspiradas no teatro; provavelmente por causa da voga da *Andrienne* de Terêncio e que a Mme. Dancourt usava, no papel de 'Glicéria saindo do parto', um vestido vago, apelidado de *andrienne* e que se difundiu no estrangeiro sob esse nome" (BOUCHER, 2010, p. 263). Há uma ótima tradução para o português da peça, chamada *Andria*, que foi feita por Gabriel Rossi e incluída em sua dissertação de mestrado em Letras Clássicas. A referência é: ROSSI, Gabriel. *Metateatralidades na Andria de Terêncio*; dissertação (mestrado), FFLCH-USP, 2017.

²⁵ Ese robe de chambre é do tipo indiano, feito de tecido de algodão com estamparia importada pintada, vinda da Índia, no reinado de Luís XIV (1638-1715). Outro tipo de robe de chambre vai surgir no final do século XVIII, sob Luís XVI (1754-1793), que é comumente chamado de *banyan*, já com influências orientais na estampa.

²⁶ Panier se for o termo francês. Em inglês, usa-se *pannier*. "Houve paniers de todo o tipo", cita Boucher, "à guerdon, em forma de funil; à coupole, arredondados na parte de cima; à bourrelets, abrindo-se em vaso na barra da saia; à gondoles, que faziam com que as mulheres parecessem carregadores de água; à coudes, oferecendo aos cotovelos pontos de apoio na altura dos quadris (...). Houve também os paniers jansenitas e molinistas,

terminadas por um revel triangular plissado em raquete ou arranjado em pagode deixavam passar a manga da *chemise* ou a *engageant* ou um detalhe de linho ou de renda da roupa de baixo (2010, p. 261)

Jean François de Troy (1679-1752), o pintor francês, revelou em três pinturas suas que o conforto do robe volante é evidente, como se pode perceber nas Figuras 25, 26 e 27. É importante notar que todos os vestidos são apoiados em um panier, ou uma anquinha, que dá volume ao traje, e que elas também usam um corpete por baixo do vestido – é uma liberdade semirrestrita, já que o corpete é justo ao corpo. Na primeira figura, uma cena retrata senhoras ao ar livre. Nas Figuras 26 e 27, pinturas temáticas mais intimistas, com temas mais ousados, mostram uma senhora tirando seu traje na presença de um cavalheiro (notar o corpete por baixo!) e a outra colocando (ou retirando, como a intimidade da cena sugere...) uma liga para segurar sua meia – ou soltar. Quem saberá?



Figura 26 - *Senhora fazendo sua toailete recebe um cavalheiro*, de Jean François de Troy (1679-1752). Óleo sobre tela de 1734. 81 x 64cm. Acervo de coleção particular.



Figura 25 - *A declaração de amor*, de Jean François de Troy (1679-1752). Óleo sobre tela de 1731. Acervo: Castelo de Charlottenburg, Berlim.



Figura 27 - *A jarreteira (A liga)*, de Jean François de Troy (1679-1752). Óleo sobre tela de 1724. 64,8x53,7cm. Acervo da The Wrightsman Collection, Nova York.

denominados de acordo com as querelas religiosas da época. Os primeiros, chamados também *considérations*, não passavam de saias curtas enfeitadas com crina e talhadas” (BOUCHER, 2010, p. 264).

Um bom exemplo de robe volante pode ser visto também na Figura 28, que nos parece ser nitidamente uma boneca da moda, ou uma pandora, mas que o Rijksmuseum classifica como brinquedo. A função das bonecas da moda era apresentar novos trajes para a escolha do cliente que morava em lugares distantes. Isso não impedia, no entanto, que depois de cumprirem suas “obrigações”, estas bonecas não pudessem ser usadas como brinquedos. Ela foi feita entre 1700 e 1750.



Figura 28 - O Rijksmuseum de Amsterdã classifica este item como um brinquedo, mas achamos que ela possa ser uma boneca da moda, tão usada para divulgar os trajes entre os nobres. É uma boneca de madeira, feita à mão, com cerca de 30 cm, com trajes em tecido, formando um robe volante. c. 1700-1750. Autoria desconhecida. Acervo do Rijksmuseum. Número da peça na coleção: BK-NM-3395-A.

No Brasil, não encontramos ainda referências específicas sobre o robe volante. No entanto, trouxemos uma variação do robe volante, um exemplo muito nobre vindo de Portugal, que é justamente a futura rainha, Dona Maria I (1734-1816), aos 4 ou 5 anos.



Figura 29 - Retrato da princesa D. Maria Francisca Isabel Josefa, por Francisco Pavona. Data: 1738 d.C. - 1739 d.C. Óleo sobre tela: 129x91cm. Acervo Palácio Nacional de Queluz. Número de inventário: PNQ 256A/1.

O VESTIDO À LA FRANÇAISE



Figuras 30 e 31 - Um robe à la française, de seda e algodão, francês, datado entre 1760-70. Acervo do the Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art. Número da peça: 2009.300.903a, b.

O traje mostrado nas Figuras 30 e 31 é um exemplo clássico de robe à la française: ele é confeccionado em seda estampada e bordado com motivos florais. Esse padrão foi o mais popular ao longo do século XVII, mas teve variantes que receberam outros nomes, todos apoiados em paniers, que foram se expandindo ao longo do século, às vezes atingindo larguras incríveis. O sítio eletrônico do The Metropolitan Museum explica que:

Mulheres com ares coquette ficavam imponentes em seus robes à la française e robes à l'anglaise ao longo de todo o período entre 1720 e 1780. O traje à la française derivou do vestido sacque, de tecido solto da parte anterior do século, que tinha pregas nos ombros na frente e nas costas. A silhueta, composta por um busto em formato de funil que entrava em saias largas retangulares, era inspirada por designs espanhóis do século anterior e permitiu o uso de grandes quantidades de têxteis com uma decoração curvilínea rococó, delicada. As saias largas, que eram frequentemente abertas na parte dianteira para expor uma saia efusivamente decorada, eram apoiadas em paniers criados com acolchoados e aros de materiais distintos, como junco, barbatanas de baleia ou metal. Os vestidos à la française são famosos pela beleza de seus têxteis, o corte da parte traseira com seu pregueado e decorações da saia, com acabamentos que mostraram imaginação e variedade infinitas²⁷.

²⁷Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159485>>. Acesso em: 11 out. 2018.

François Boucher também afirma que o vestido à la française deriva do robe volante, mas

Tem duplos plissados redondos que distribuem a amplitude nas costas. A blusa é justa na frente e, o mais das vezes, aberta sobre o corpete rígido, dissimulado por uma pièce d'estomac triangular exuberante ou escondida por uma escada de fitas. O vestido abre-se numa anágua frequentemente de mesmo tecido, guarnecido dos mesos adornos, flores e ornamentos variados, falbalas. Gargantilhas, palatinas, colares de renda e fitas enfeitam o decote. Vestido elegante dos reinados de Luís XV e Luís XVI, seu corte não varia; a forma das engageantes de renda ou lingerie (geralmente com três babados) segue a dos babados recortados que rematam a manga simples e substituem o revel em raquete. (2010, p.265)

O retrato de madame de Pompadour (Figura 32) é uma das obras mais conhecidas do século XVIII e notadamente do rococó francês. Foi feita pelo pintor François Boucher (1703-1770) e é uma síntese do que o homônimo historiador da moda François Boucher (1855-1966) define como vestido à la française. Nele, podemos ver o corpete ricamente decorado com fitas, combinando com a sobressaia e o saiote amplo. As *engageantes* de renda em mais de uma camada nos braços, os laçarotes, adereços no cabelo e joias. Mas acima de tudo, a pintura capta a amante e favorita do rei Luís XV, Jeanne Antoinette Poisson (1721-1764), mais popularmente conhecida por madame de Pompadour.



Figura 32 - *Madame de Pompadour*, por François Boucher. 1756. Óleo sobre tela, 212x164cm. Acervo da Pinacoteca de Alte, Munique.

A boneca da moda nas Figuras 33 e 34 traz também um enxoval completo do que a mulher deveria vestir junto a um vestido *à la française*. Além do vestido em seda que combina com a estomaqueira e o saiote, ela tem acessórios e materiais que vão por baixo do traje: touca, colar, dois saiotes, dois engageantes, duas mitenes, chemise, corset, saia para usar por baixo do saiote, bolso destacável, uma anquinha de alfinetar, um par de meias, um par de sapatos e um relógio de algibeira.



Figuras 33 e 34 - Muito provavelmente uma pandora. Esta boneca da foto foi feita de madeira, entre 1755 e 1760, na Inglaterra, tem 60 cm de altura e roupas com tecidos do período. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.90 to V-1980.

Alberto Júlio Silva, em um artigo para a revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas, cita que em Portugal, “a nobreza e a corte vestiram-se pelo figurino francês, muito embora, a julgar pela iconografia corrente, sem a (...) ousadia e desproporção de outros meios cortesãos da Europa”²⁸. Silva julga que Portugal usou de parcimônia ao incorporar elementos da moda francesa, mas “nem Dom João V assumiu a pose de Luís XIV, nem nunca Dona Maria I se penteou como Maria Antonieta, com a correspondente lacuna de não ter surgido por cá nenhum engenho tão inovador como Rose Bertin”(idem). Vale lembrar que na França, em 1715, houve uma reunião na casa da duquesa de Berry, segundo Boucher, “para a qual convocaram os hábeis alfaiates, as famosas costureiras e Bertin, desenhista do Opéra, para mudar as modas”(BOUCHER, 2010, p. 262). E assim aconteceu.

Na Figura 35, Dona Maria I em 1753, portanto aos 19 anos, foi pintada por Francisco Vieira de Matos. Ela usa um vestido *à la française*. A obra é assim descrita pela Direção Geral do Patrimônio Cultural de Portugal:

Apresenta um vestido de seda azul clara bordado a fio de ouro nas mangas e decorado com pedras preciosas (pérolas, rubis e esmeraldas), e castanho na zona do peito, onde é profusamente decorado com linhas de pérolas que se cruzam. Decote acentuado, debruado com folho de renda e cintura vincada. Mangas a três quartos com folhos de

²⁸ Ver *Modelos e modas-traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII*, publicado na Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas no Porto, em 1993, pp. 171 a 185.

renda azul clara. O braço direito é marcado por liga metálica decorada com esmeraldas e rubis. Leque decorado com as mesmas pedras preciosas. A mão esquerda apanha a extremidade do manto azul bordado a fio de ouro. Os cabelos longos são decorados na parte superior por pequenas flores brancas e pérolas e entrelaçado por estas últimas. A mão direita segura um leque fechado e a mão esquerda segura a orla do manto. Sobre uma mesa de cobertura verde, livro com capa cor-de-laranja. Por trás da infanta, coluna e cortina de veludo vermelha debruada a dourado. Moldura dourada lisa²⁹.

No Brasil encontramos algumas referências muito interessantes, sempre em busca do que aqui foi fabricado ou usado. A Figura 36 mostra uma senhora na rua, e a descrição feita por Cunha diz:

vestido de cerimônia azul com parte da frente amarelo-ouro, enfeites de galão prateado, mangas e gola de rendas, sapatos de salto com fivela de prata, cabelos apanhados à nuca, preso em rede que forma um adorno no alto da cabeça; pulseiras, brincos, colares (1940, p. XIV).

Ela só não nomeou a estomaqueira enfeitada com laço, alfinetada no corpete de baixo, e também não citou o nome do vestido: vestido à la française.



Figura 35 - Retrato da Infanta D. Maria Francisca Isabel Josefa, de 1753, por Francisco Vieira de Matos (1699-1783). Óleo sobre tela, 152x107cm. Acervo: Palácio Nacional de Queluz. Número de inventário: PNQ 962.

A Figura 37 é ainda mais interessante, porque apresenta uma festa popular e os trajes nela empregados. Veja o vestido à la française e as pregas, que foram chamadas de Plis Watteau, nas costas. Cunha descreve a cena como:

²⁹Disponível em: < <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998547>>. Acesso em: 11 out. 2018.

Cortejo da Rainha Negra na festa de Reis - A rainha coroada, vestida de estampado, sapatos de salto alto com fivelas, meias brancas, empunha o cetro e um leque. Seu manto é carregado por um pajem, também ricamente vestido; vem protegida por um grande guarda-sol vermelho que uma mulher carrega. Sete figuras femininas, trajadas com luxo, empunham diversos instrumentos musicais e formam o cortejo, ensaiando passos de dança. À frente, duas outras figuras, também vestidas com requinte, tocam flauta e corneta. (CUNHA, 1940, p. XV)

A Figura 38 também traz um vestido à la française. Cunha a descreve da seguinte maneira:

Coroação de uma rainha negra na festa de Reis - A rainha vestida de brocado, ataviada de joias, empunha o cetro e traz na cabeça a coroa. Seu manto vermelho, recamado de estrelas, é sustentado por uma escrava; outra carrega um guarda-sol para protegê-la. Mais cinco figuras de escravas, com roupagens coloridas e enfeitadas de penas, são vistas empunhando diversos instrumentos musicais e dançando. (CUNHA, 1940, p. XV-XVI)



Figura 36 - Detalhe da prancha de número XXII, pintada por Carlos Julião, in CUNHA, 1940. Aquarela, 38,2X28cm. S.d. (c.1780).



Figura 37 - Detalhe da prancha de número XXXVI, pintada por Carlos Julião, in CUNHA, 1940. Aquarela, 28X36,6cm. S.d. (c.1780).



Figura 38 - Detalhe da prancha de número XXXVII, pintada por Carlos Julião, in CUNHA, 1940. Aquarela, 28X38,4cm. S.d. (c.1780).

O VESTIDO DE CORTE



Figura 39 - Um vestido de corte - *um robe de cour* – em seda e bordado com fios metálicos, inglês, datado de c. 1750. Acervo do The Metropolitan Museum of Art. Número da peça: C.I.65.13.1a-c.

No século XVIII, como já visto, toda a vestimenta formal era diretamente associada a Versailles e a corte francesa: os trajes eram descritos como trajes à la française. O vestido à francesa, como explica o The Met Museum, era um traje ajustado no corpo, aberto na frente e tinha uma “inserção de corpete decorativo chamado estomaqueira que cobre o corset”³⁰. Tinha também um saiote, chamado petticoat, que ficava por baixo de uma sobressaia drapeada ou não.

Na sua configuração mais formal,

o robe à la française apresentou um perfil particularmente largo e achatado que se atingia com amplos paniers. Construído de varetas dobradas e flexíveis de salgueiro ou de barbatana de baleia, cobertos com linho, os paniers podiam se expandir para criar silhuetas mais largas ou mais estreitas. (idem)

Da mesma maneira que a mântua, o vestido à la française, ou como ficou conhecido na Inglaterra, sack gown ou sacque (saco), era um vestido simples e informal. “Era uma moda da França, sendo que sua característica definitiva era ter duas pregas drapeadas

³⁰ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82426?searchField=All&sortBy=relevance&ft=ROBE+A+LA+ANGLAISE&offset=60&rpp=20&pos=77>>. Acesso em: 20 out. 2018.

nas costas, alinhadas pelo centro do pescoço e que desciam até a barra do vestido”.³¹ Uma boa modelo que mostrava o que era um vestido de cour era a “jovem” da figura 40, uma manequim da moda ou boneca da moda feito por volta de 1760 - e que em breve completará 260 anos!



Figura 40 - Uma boneca da moda, francesa, feita em madeira, com olhos de vidro e cabelo humano. Vestido de chintz. C.1760. 66 cms de altura. Acervo do Rijksmuseum de Amsterdã, na Holanda. Número da peça: BK-NM-3396.

Incluímos nesta publicação o traje de corte do século XVIII, para que o leitor conhecesse os modelos mais famosos do período. No entanto, ainda não encontramos no Brasil evidências de que aqui foi usado. Em Portugal, mais uma vez D. Maria I é portadora de um vestido muito atual para seu período, destacando a Casa Real Portuguesa em termos de acesso à moda. A obra é assim descrita pela Direção Geral do Patrimônio Cultural de Portugal:

Pintura representando D. Maria I, rainha de Portugal retratada de corpo inteiro, em pé, voltada a três quartos fitando o observador. Traja vestido em “panier” azul coberto por manto real forrado a pele de arminho. O vestido apresenta padrão floral de grande módulo e barra da saia adornada com listras ondulantes, ramagens e pássaros. As mangas a três quartos são franzidas. À sua direita, uma credência apoia o retrato em miniatura de D. Pedro III (seu marido e tio) que segura na mão direita. Sobre a mesma peça de mobiliário um relógio de mesa assente sobre um panejamento que cai sobre o chão. Um reposteiro preenche o espaço à sua esquerda. Pavimento com motivos geométricos³².

³¹ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83094>>. Acesso em: 20 out. 2018.

³² Disponível em: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg = 1030294>>. Acesso em: 20 out. 2018.



Figura 41 - Retrato de D. Maria I, por desconhecido, c. 1760-1780. Óleo sobre tela, 235x235cm. Acervo Palácio Nacional de Mafra, Portugal. Número do objeto: PNM1613.



Figura 42 - Retrato de Dona Leonor Ernestina de Daun, por desconhecido, século XVIII. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas, tela desaparecida atualmente.

A figura 42 exige certo cuidado, pois está desaparecida, mas vale registrar apenas pela beleza e elegância do vestido de corte da senhora representada, com amplos paniers e um bordado impecável na saia, provavelmente em fios de seda. O ajuste e o caimento do vestido são impecáveis, valorizando a postura da retratada, que se supõe ser a segunda esposa de Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, Dona Leonor Ernestina de Daun (1721-1789), primeira Marquesa de Pombal. Casaram-se em 1745. É um retrato do século XVIII, mas está desaparecido e também não se sabe sua autoria até o presente momento.

O VESTIDO À L'ANGLAISE



Figura 43 - Um vestido à l'anglaise, ou English style dress, em seda, linho, damasco tecido à mão. Vestido costurado à mão. Inglês, cerca de 1745. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.197&A-1959.

O vestido à l'anglaise (Figura 43) também surge do robe volante, o mesmo que deu origem ao à la française. Boucher esclarece que:

O vestido à francesa foi reservado para as cerimônias, ao passo que o vestido à inglesa era usado no cotidiano. As costas do corpete, com barbatanas nas costuras, terminavam numa ponta da cintura, que era justa; a saia com cauda pequena, revirada com pequenas pregas desde os quadris, era sustentada apenas por uma *tournure* acolchoada. Na frente, o corpete com decote bem baixo, era geralmente fechado por laçarotes ou compères (compadres). É o fim do corpete de barbatanas e dos paniers e a tendência ao vestido de uma peça só. (BOUCHER, 2010, p.270)

O traje à inglesa tinha as costas ajustadas, sem pregas como o à la française. Aqui, no Brasil, na Reitoria da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, tem uma coleção de azulejos muito curiosos, embora haja uma possibilidade muito grande de terem sido feitos em Portugal e exportados para o Brasil. Dentre esses azulejos, há o da Figura 40, em que a jovem sendo galanteada usa um vestido à l'anglaise.



Figura 44 - Azulejo na Reitoria da UFBA, século XVIII. Foto: Renata Cardoso.

O REDINGOTE

O redingote, um “vestido abotoado na frente e com decote rebatido” (BOUCHER, 2010, p. 271), era inspirado no traje masculino importado da Inglaterra, os *riding coats*, roupas de montaria – para montar a cavalo.



Figura 45 - Um redingote, de seda, provavelmente francês, datado de 1787. Acervo do The Metropolitan Museum of Art. Número da peça: 2015.443.

Ao descrever o traje da Figura 45, um redingote que pertence ao seu acervo, o The Met Museum diz que o redingote era o que havia em novas modas para as mulheres na década de 1780. Uma moda informal, que chamava a atenção pela simplicidade, mas

Mantinha detalhes masculinos, como as lapelas largas deste redingote [Figura 45], a gola arredondada larga e uma saia cortada reta que imita a linha de um fraque. Enquanto as revistas de moda apresentavam o estilo como sendo de bom gosto, alguns críticos conservadores viram a apropriação do traje masculino como uma subversão do papel tradicional de gênero³³.



Figura 46 e 47 - Redingote, traje feminino, em cetim de seda e algodão. Acervo do Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Número da peça: M.2009.120.

Nas figuras 46 e 47, um redingote do LACMA, em Los Angeles. A influência do casaco masculino não é só na frente do traje, mas também nas costas.

Não identificamos até o momento nenhum redingote que tenha sido usado no Brasil.

³³ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/680133?searchField=All&sortBy=relevance&ft=riding+coat&offset=0&rpp=20&pos=8>>. Acesso em: 20 out. 2018.

O VESTIDO À LA POLONAISE

Há diversas variantes do vestido à polonesa, ou vestido à la polonaise, mas Boucher descreve de forma breve o que é esse vestido, que ganhou força após 1722:

Digamos que suas características essenciais eram ser afivelados em cima sobre o busto, abrir-se ligeiramente sobre a saia de baixo e ser repuxados atrás dos quadris por três painéis de tecido arredondados, curto nos lados (as asas) e mais compridos atrás (a cauda), ou inversamente por cordões externos e internos. As mangas lisas encaixavam-se no cotovelo numa espécie de punho de gaze ou de tecido, numa forma conhecida como en sabot. (2010, p. 274)

O vestido era justo nas costas e desenhava uma “silhueta desenvolta e compacta, e destronou rapidamente como traje-padrão o vestido à francesa”, como diz Boucher (idem). Não foram encontradas fontes que apontassem o uso das polonaises no Brasil, mas ficou como uma aposta nossa para o futuro que estas referências seriam encontradas. Por esta razão, colocamos a modelagem do vestido encontrado no Victoria and Albert.



Figura 48 - Um vestido à la polonaise, em seda, francês, c.1780. Acervo do The Metropolitan Museum of Art. Número da peça: 1976.146a, b.



Figura 49 - Um vestido à la polonaise, em seda, francês, c.1780. Acervo do The Metropolitan Museum of Art. Número da peça: 1976.146a, b.

O VESTIDO CHEMISE



Figura 50 - Maria Antonieta trajando uma gaule (ou um vestido chemise), de Mme. Vigée-Lebrun, 1783. Acervo Hessische Hausstiftung, Kronberg im Taunus.

A pintora mme. Vigée-Lebrun pintou o quadro da Figura 50 e o expôs no Salão de 1783. Nele, Boucher cita que a rainha Maria Antonieta

usava “um chapéu de palha e vestia um vestido de musselina branca”, [que] suscitou críticas. Maria Antonieta e seu séquito já tinham adotado esse tipo de roupa, a crer na Mme. Vigée-Lebrun, que observa tê-la encontrado “de vestido branco” em Marly em cerca de 1755. (BOUCHER, 2010, p. 275)

O vestido camisa, como o nome já diz, era enfiado pela cabeça ou pelos pés, e era um falso vestido sem cauda (idem). Os outros nomes dele eram *gaule*, *robe à l'enfant* ou *à la creole*. “Cintado por uma echarpe, é feito geralmente em gaze de seda sobre um fundo de tafetá ou musselina. Pode abrir-se sobre uma saia leve.”, complementa Boucher (2010, p. 275).

Não encontramos também até agora nenhuma referência a este tipo de vestido no Brasil.

O VESTIDO REDONDO



Figura 51 - Vestido redondo em cetim de seda vermelha com motivo floral; na barra, bordado em seda azul e amarela. Acervo do Kyoto Costume Institute. Número da peça: AC9125 1994-14-3.

Foi a Revolução Francesa – e a queda da monarquia – que levou a aristocracia e a burguesia a simplificarem seus trajes. Os trajes altamente rebuscados, como os vestidos *à la française* e os robes de cour que derivaram deles, vão dar lugar a vestidos mais simples, como os da Figura 51. O vestido redondo, de acordo com o Kyoto Fashion Institute,

Era um vestido em peça única com uma linha da cintura bem abaixo do busto. (...) Se antes os vestidos das mulheres consistiam em um vestido, um saiote e uma estomaqueira no período rococó, neste período o corpete estava unido à saia. O vestido chama redondo por conta do seu formato³⁴.

³⁴ Disponível em: <http://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1780s_1790s/KCI_047>. Acesso em: 20 out. 2018.



Figura 52 - Um vestido redondo, em musselina branca, com cauda comprida; bordado em padrões vegetalistas em azul e marrom, com decoração de renda no pescoço. Italiano, c.1795. Acervo do Kyoto Costume Institute. Número da peça: AC9123 1994-14-1.

O vestido chemise de Maria Antonieta foi uma espécie de antecedente do vestido redondo, e a simplificação pelo algodão e tecidos mais leves, como a musselina, foram sintetizados em trajes como os da Figura 52. Na transição do século XVIII para o XIX, este vestido redondo seria simplificado para o vestido império.

No Brasil, encontramos um grupo de mulheres passeando no Rio de Janeiro, em finais do século XVIII, como nas Figuras 53 e 54. O quadro em que elas foram encontradas faz parte de um conjunto de oito, dos quais seis estão no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. A paisagem mostra um dia de festa no Rio de Janeiro, e o Museu Histórico Nacional aponta que é uma romaria marítima, diante do Hospital dos Lázaros, em São Cristóvão, antiga fazenda dos jesuítas.

Em breve, em 1808, a chegada da Família Real promoveria a maior mudança de moda já ocorrida no país, marcando também a transição do Brasil para sede do Império Português.



Figura 53 - No detalhe da pintura *Paisagem do Rio de Janeiro setecentista*, de Leandro Joaquim (1738-1798), uma senhora, à direita, traz um leque aberto e um vestido que parece ser um vestido redondo, com casaquinho. Óleo sobre tela, final do século XVIII. Acervo Museu Histórico Nacional.



Figura 54 - No detalhe da pintura *Paisagem do Rio de Janeiro setecentista*, de Leandro Joaquim (1738-1798), uma senhora, à direita, traz um leque aberto e um vestido que parece ser um vestido redondo, com casaquinho. Óleo sobre tela, final do século XVIII. Acervo Museu Histórico Nacional.

AS CASACAS E OS TRAJES MASCULINOS

Por serem visualmente impactantes, à primeira vista pode-se ter a impressão que as modas masculinas ao longo do século XVIII foram mudando o tempo todo. Mas isso não é verdade, como será visto agora.

Como o robe à la française – que teve entre seus antepassados a mântua, que se tornara robe volante, que se tornou robe à la française, que também se torna robe de cour, agora não poderia ser diferente com os trajes masculinos, mas é muito mais simples.



Figura 55 - Um gibão, inglês, feito de couro, tafetá de seda, linho e barbatana de baleia. Bordado com linho e fios de seda. 1620-1625. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.146-1937.



Figura 56 - Detalhe do bordado no gibão de 1620-1625. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.146-1937.

O gibão da Figura 55, por exemplo, é do século XVII, mas ainda tem raízes que vêm da moda ditada pela Espanha no século XVI. Este gibão da Figura 55 podia ser usado com calção mais ou menos largo. Apenas por curiosidade, essa peça era feita em couro, o que indica que era para ser usada em atividades externas, como caçar ou viajar. O acabamento aplicado nele – um bordado feito com fios de seda (ver Figura 56) – revela que ela pertencia a um homem rico. Ao longo do século XVII, foram vários modelos de gibão, tanto na França como na Inglaterra, que serão combinados com calção, calção com canons (uma espécie de calça até os pés) e outros.

Boucher destaca que é a partir de 1650 que surge a extravagante rhingrave, uma saia-calça que vai durar até 1675 ou pouco mais. A Figura 57 mostra uma rhingrave que pertence ao Museu do Traje de Cena, em Moulins, na França, e mostra o exagero das decorações. Foi usada em um espetáculo em 1993, mas seu estilo é muito fiel ao século VII: o gibão encurta, a ponto de lembrar um bolero; fica aberto e abotoado só em cima, revelando a camisa por baixo; as mangas também encurtam. A saia-calça, a rhingrave, tem uma amplitude imensa nas pernas, e é isso que dá a impressão de que ela não tem uma separação entre as pernas – mas tem.



Figura 57 - Um traje para uma personagem de 1660, feito em seda palha amarelada, aplicações de laçarotes dourados, lantejoulas e glitter. Calção tem canons feitos em renda. Produção da Comédie-Française, em 1993.

Ao mesmo tempo que estas modificações acontecem surge o justaucorps, um sobretudo que já era utilizado “no traje militar, de forma longa e um tanto evasê na parte inferior, de mangas curtas, e começou a ocupar seu lugar no traje civil” (BOUCHER, 2010, p.222). Ainda estamos no final do século XVII, mas o justaucorps

foi usado por alguns anos sobre calções bufantes, e depois, após 1680, sobre culotes curtos cada vez menos largos até modelarem o corpo nos últimos anos do reinado. O antigo gibão torna-se então uma roupa de baixo, denominada véstia. A frente e as mangas eram sempre de tecido caro, e as costas, de tecido comum. (idem)

Na virada do século XVII para o XVIII, estava formada a combinação que iria durar o século XVIII inteiro: a casaca, a véstia e o calção. Assim Avril Hart explica esta trajetória:

O traje mais característico para homens no século XVIII foi o terno. A casaca, com um método de construção derivado da alfaiataria do século XVII, permaneceu basicamente o mesmo em termos de modelagem ao longo do século. Eram sempre duas frentes e duas costas, sem costura na linha da cintura. Apenas a forma da saia das casacas mudou visivelmente: eram muito volumosas na primeira metade do século e foram aparadas [perderam seu volume nas laterais] para se transformarem no que hoje é conhecido como casaca com cauda. A moda ficava claramente evidente a partir do material que o cliente escolhia. Lãs ou sedas estampadas, quer bordadas ou tecidas, mudavam de estação em estação. (apud GINSBURG; HART; MENDES: 1984, p.83)

Na página 154, no Caderno de Modelagens, a Profa. Isabel Italiano faz um resumo de como a estrutura das casacas mudou ao longo do século, já aplicando-as às casacas que apresenta na sequência, tanto as militares como as sociais. Aqui, vamos apenas ilustrar três conjuntos ao longo do século XVIII.



Figura 58 - Um terno de casaca, colete e calção. Seda, linho, costurado à mão. França / Inglaterra, 1725-1735. Acervo Victoria and Albert Museum, Número da peça: 30319/1902.



Figura 59 - Um terno de casaca, colete e calção. Seda, linho, crina de cavalo, costurado a mão. França / Inglaterra, 1750. Acervo Victoria and Albert Museum, Número da peça: T.137B-1932.



Figura 60 - Um terno de casaca, colete e calção. Lã, forrada com seda e linho. França. 1780. Acervo Victoria and Albert Museum, Número da peça: T.10:1to 3-2010.

O mais importante, no aspecto visual, é a modificação da silhueta ao longo do século. A Figura 58 traz mangas que quase chegam no cotovelo (ver Figura 61), e o museu indica que a manga tem 19 cm na frente e 32 cm nas costas! A casaca é feita de seda marrom, tem na frente 16 botões forrados com seda, dos quais apenas sete são funcionais (os sete primeiros), os demais são apenas decorativos. Há dois botões em cada aba de bolso lateral, três abaixo do bolso, cinco em cada punho da manga, um no alto das pregas laterais e quatro que mantêm as pregas juntas. O colete é apenas um pouco mais curto que a casaca. A frente do colete, que foi bordada com motivos similares aos da casaca, é feita de seda, mais comprida que as costas, feitas em linho, mas com uma borda de seda na parte de baixo. O colete tem dezessete botões forrados em seda, mas apenas oito funcionais. Nas costas, há amarras feitas de linho para ajustar a véstia. O calção é da mesma seda da casaca, com uma cintura alta e fechada atrás. Tem abertura com aba frontal, um bolsinho para relógio do lado direito da cintura e outro pequeno do lado esquerdo. Três botões forrados em seda fecham o cós e as aberturas frontais; mais dois no cós seguram a aba frontal; mais dois fecham as abas dos bolsos. No cós da cintura, na parte da frente, mais dois botões. Cada perna do calção fecha na lateral com cinco botões. A parte de baixo de cada perna tem um punho com uma casa para uma fivela.



Figura 61 - Notar a largura da manga da casaca dos anos 1725-1735. Acervo Victoria and Albert Museum, Número da peça: 30319/1902.



Figura 62 - Na casaca de 1750, o punho da manga já é bem menor, assim como a altura da véstia em relação à da casaca. Acervo Victoria and Albert Museum, Número da peça: T.137B-1932.



Figura 63 - As costas da casaca de 1780. Na foto, no alto, um saco para peruca, que evitava que a peruca sujasse a lã. Acervo Victoria and Albert Museum, Número da peça: T.10:1to 3-2010.

O traje da Figura 59 e Figura 62, como explica o Victoria and Albert Museum, é um terno de 1750 em seda, com padrões em cereja e creme. A qualidade do tecido indica que foi feito ou na França ou na Inglaterra, mas a pouca decoração mostra que foi costurado na Inglaterra. É uma roupa muito formal, para eventos solenes à noite, como teatro ou ópera. As três peças que compõem o traje são do mesmo tecido. As mangas já são bem menores, assim como o colete, mais curto em relação ao comprimento da casaca.

Já o traje da Figura 60 mostra um traje francês para uso diurno da classe média. É

perceptível a redução no tamanho do punho da manga e o ajuste às linhas do corpo, com a saia da casaca menos rodada e bem mais curta que sua ancestral dos anos 1720.

Este terno marrom liso para o dia feito em lã exemplifica as modas francesas para a classe média na década de 1780, um período em que a Anglomania (o amor pelo estilo inglês) era perceptível na sociedade francesa, mesmo que na corte. É o tipo de vestuário, por vezes, representado nos inventários de fabricantes e indústrias, por exemplo. O terno tem botões de aço trabalhados, que podem ser de manufatura inglesa, possivelmente Birmingham ou Wolverhampton. Os acessórios de aço eram estocados por varejistas de alta classe em Paris, que importavam artigos feitos na Inglaterra, como a loja de Madame Blakey, a Magasin Anglois (Loja inglesa) na Rue des Prouvaires, muito perto da prestigiada Rue St Honoré³⁵.

A Figura 63, que mostra a parte posterior do traje de 1780, revela uma curiosidade: uma bolsa para peruca. Uma peruca poderia ser empoada ou controlada pelo uso de cremes. O pó poderia ser aromatizado com essências, ou uma pomada feita com cremes vegetais ou animais – ou uma mistura de ambos e mais essências. Claro que esse material, em contato com a lã ou a seda, destruiria o tecido. Mas a bolsa ficaria entre os dois. A bolsa, quando os fios usados na peruca eram de cabelos humanos, nem sempre tinha essa necessidade de proteção e passava a ter efeito decorativo.

No Brasil, não foram apenas as casacas militares (Figuras 64 e 65) que se fizeram presentes no Brasil do século XVIII. Havia trajes de pessoas comuns (Figura 66) e os trajes das autoridades também mostravam sua imponência e o grau de responsabilidade que os cargos refletiam, como nas Figuras 67 e 68.



Figura 64 - Detalhe da prancha de número I, Alegoria pintada por Carlos Julião, em CUNHA, 1940. Aquarela, 36,7X26,3 s.d. (c.1780).

Cunha aponta que na margem inferior do desenho da Figura 64 há uma nota manuscrita, onde se pode ler: “Victória alcançada por Pinto Bandeira de Minas Geraes contra os Hespanhoes, provavelmente na Guerra do Sul em 1762” (1940, p.XIII). O oficial usa “calções e casaca azul-marinho, véstia vermelha, chapéu de penachos colorido” (idem).

³⁵ Disponível em: < <http://collections.vam.ac.uk/item/O13929/formal-day-suit-unknown/>>. Acesso em: 29 out. 2018.



Figura 65 - Detalhe da Cena 37, atribuída a Joaquim José de Miranda, de 1771. Ver FRANCO, 2003, p. 89.

A Figura 65 é uma das cenas retratadas provavelmente por Joaquim José de Miranda, do qual se tem poucas informações. A estampa está no livro *Da conquista ao confronto: a conquista de Guarapuava no século XVIII*. A imagem mostra minimamente três soldados com uniformes iguais, casaca e calção azul ferrete e vésia (que se pode ver nas outras estampas) amarela. O homem de verde usa uma casaca com fechamento na lateral, sem colete ou vésia, pelo que se pode observar em outras gravuras. Agora, o que é surpreendente e que levanta questões são as cores empregadas nos outros trajes: verde e rosa, com todo o aspecto de ser veludo. E bem no centro, de tricorne preto e casaca vermelha, um jovem com calção estampado com cores bastante ingênuas, lembrando o algodão da roupa dos civis e de alguns escravos.



Figura 66 - Detalhe da prancha de número XXIII, *Cena romântica*, pintada por Carlos Julião, in CUNHA, 1940. Aquarela, 38,5X27,9 s.d. (c.1780).

A Figura 66 foi carinhosamente chamada por Cunha de “Cena romântica”, onde um velho corteja uma jovem. Assim ela descreve o traje do velho, nosso interesse na imagem:

Velho vestido à moda do século VIII, roupagem suntuosa ouro-velho com galões dourados, punho e gola de renda; sapatos com fivelas; cabeleira, pince-nez; apoiado em uma bengala, faz menção de entregar a uma jovem, carta onde se lê: “À Sra. Joanna Rosa...”. (CUNHA, 1940, p XIV)

A casaca, com seus punhos largos, parece ser antiga, o que torna a figura anda mais curiosa. Seria dos anos de 1750, apesar da gravura ser de 1771?

Por fim, duas autoridades portuguesas em terras brasileiras. O homem retratado na Figura 67 é Dom Luís Mourão, que foi governador da então recente capitania de São Paulo, entre 1765 e 1775. Ele era o quarto Morgado de Mateus, e é a Casa de Mateus, em Vila Real, Portugal, que guarda o quadro.

Ele já era um homem rico quando veio para cá. A rica casaca bordada a ouro cobre uma véstia ou colete amarelo, com calção justo do mesmo tecido da casaca – veludo? As meias e os sapatos com fivela, mais o tricorne sob o braço terminam de compor esta figura imponente, cujos punhos da casaca sugerem que a pintura tenha sido executada por volta dos anos 1760.



Figura 67 - Retrato de Dom Luís de Sousa Botelho Mourão (1722-1798). Óleo sobre tela, século XVIII. Acervo: Casa de Mateus. Número de inventário: 463.



Figura 68 - Retrato de Dom Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), c.1790. Óleo sobre tela. Leandro Joaquim (1738?-c.1798?). Acervo Museu Histórico Nacional.

A Figura 68 mostra Dom Luís de Vasconcelos e Sousa, que foi retratado pelo pintor Leandro Joaquim por volta de 1790. Dom Luís foi vice-rei do Brasil entre 1778 e 1790. Robusto e elegante, não é possível ver suas calças, mas a casaca e o colete são dignos de nota, por seu bordado dourado espetacular contrapondo-se ao veludo vermelho. E os punhos da casaca já bem mais estreitos, como entrariam no século XIX.

Se estes trajes – casaca rosa, roupa ouro-velho, calção decorado com motivos naïf existiram de fato, bem como as fortes casacas de veludo vermelho bordadas em vermelho, não sabemos até agora. Nossa crença é na representação que o artista fez em seus registros. Mas até agora não foi possível descobrir se ele pintou a roupa de rosa, por exemplo, porque acabou o vermelho, ou se ele estava vendo mesmo aquele traje aqui no Brasil. Na Europa, nenhum item destes seria improvável.

A produção dos têxteis: diferentes tecidos – suas cores e estampas – no século XVIII

A proposta deste livro é fornecer ao leitor material para que ele possa criar seus trajes de cena da maneira que julgar mais apropriada aos seus trabalhos, sejam eles espetáculos teatrais, exposições, instalações ou qualquer modalidade criativa. Nosso objetivo agora é apenas indicar ao leitor as diversas possibilidades de embasamento histórico para os trabalhos, tanto para as cores como para os tecidos e estampas.

No que se refere às cores, Boucher aponta que o século XVIII trouxe pesquisas científicas que permitiram progressos notáveis na tinturaria. “Sir Isaac Newton (1642-1727) (...) tinha sido o primeiro a isolar as cores principais do espectro da luz – o vermelho, o amarelo e o azul – das quais as demais não passam da da mistura” (BOUCHER, 2010, p. 262).

É necessário lembrar que os corantes naturais, de origem vegetal (uma discussão que pode ser vista em ITALIANO; VIANA; 2015), sempre foram utilizados para tingir tecidos: “No entanto, embora o mundo das plantas esteja cheio de cor, poucas substâncias possuem as características de estabilidade à luz e à lavagem adequadas à sua aplicação aos têxteis” (idem, p. 57). Estas cores incluem os vermelhos, amarelos, azuis, castanho, pretos e o púrpura. Corantes de origem animal podem ser obtidos a partir de insetos, “como o quermes e a cochinha. Um molusco produz a cor púrpura” (idem).

Boucher cita que Johann Tobias Mayer, da Universidade de Göttingen, “estabelece a gama das nuances listando 91 principais e 9.381 tonalidades discerníveis pelo olho humano. Sobre essas bases, foram engendradas as condições de fabricação destas tintas” (BOUCHER, 2010, p. 262). Boucher cita também a grande quantidade de livros publicados sobre tinturaria no século XVIII, destacando que os avanços trouxeram para os tecidos tons compostos, semitons e *dégradés*. Um fato é de grande importância no final do século XVIII: surgem os descolorantes. Claude Louis Bherthollet (1748-1822) descobriu o branqueamento pelo cloro em 1791. Era o branco *realmente* branco. Para Boucher, “tais progressos fizeram com que a roupa passasse a exibir um leque mais extenso de cores e uma inventividade maior nos contrastes e nos matizes” (idem), e o aumento da produção fez com que estes tecidos estivessem “ao alcance de qualquer pessoa à procura da elegância, sem distinção de classe social”, ele exagera em alguma medida. Esse acesso não era tão amplo assim.

No que se refere aos tecidos e estampas, dividimos as sugestões em três tipos de fontes: ilustrações do século XVIII, feitas por Carlos Julião; imagens de tecidos do século XVIII pertencentes à coleção do Victoria and Albert Museum e imagens de trajes do século XVIII, onde se destaca o tecido empregado na execução, de algumas peças do Museu Nacional do Traje de Lisboa.

O quadro a seguir já foi apresentado no livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* e é válido também para o século XVIII (ver ITALIANO; VIANA; 2015, p. 55).

TECIDOS EM GERAL	OBSERVAÇÃO
Tecidos de algodão	Data incerta. Heródoto fala em árvores contendo lã e em suas palavras, o algodão veio da Índia. Lá, encontraram vestígios que datam de 3.200 a. C. Restos de tecido de algodão foram achados no México, que datam de 5.800 a.C. A China já tecia algodão em 2.000 a.C., mas a raiz deste processo é indiana. O algodão chega, através de mercadores indianos, ao Egito, e daí se espalha para o leste do Mediterrâneo. Da Índia para o oriente Médio; depois, para o Egito; em seguida, para a África, a Macedônia, a Grécia, Roma e o sul da Europa. Com a chegada de Vasco da Gama à Índia, em 1498, abrem-se novos horizontes ao comércio do algodão. Não demora a que holandeses e ingleses se ocupem do comércio. As exportações crescem muito, enriquecendo as cidades indianas, mas a partir do século XVIII a situação comercial é invertida. O algodão passou a ser levado em estado bruto para a Inglaterra, para ali ser trabalhado e, depois, reenviado como produto manufaturado.
Tecidos de linho	A história do linho começa no Egito, e na Criméia, há cerca de 8 mil anos. No território que viria a ser Portugal foram encontrados vestígios do cultivo do linho, e um farrapo de linho numa sepultura no Algarve data de 2.500 a.C. Depois disso, aparece com grande destaque na Grécia continental.
Tecidos de lã	Os mais antigos fragmentos pertencem ao Neolítico (a chamada Idade da Pedra Polida, 10.000 a 4.000 a.C.) e foram encontrados em escavações feitas na Mesopotâmia. O uso têxtil da lã data no mínimo de 6 mil anos, quando o homem domestica o ancestral do carneiro. Na época pré-colombiana, nos Andes, os ameríndios já utilizavam a lã na tecelagem de tecidos com grandes larguras.
Tecidos de seda	Surgiram na China, na época do Imperador Amarelo, Huang Ti (2.697 a.C.). Os chineses foram os primeiros a cultivar o bicho-da-seda e aproveitar o casulo em sua fiação. A história documenta a existência da seda chinesa com desenhos elaborados já no século I a. C. Os brocados chineses, tão comentados por Marco Polo, alcançam seu apogeu no século XIV, sob a dinastia Ming. O segredo de fabricação da seda ficou guardado até o século XVIII, quando a técnica de sua fabricação foi introduzida na Europa graças ao contrabando praticado por padres jesuítas. Cidades italianas, francesas e inglesas tornaram-se os grandes centros produtores, inicialmente utilizando teares manuais.

O alvará de D. Maria I, de 1785, é um excelente indicador dos tecidos que eram produzidos no Brasil – ou que aqui eram vendidos³⁶. Os únicos que se permitiam que

³⁶ Todos estes tecidos estão descritos no livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*.

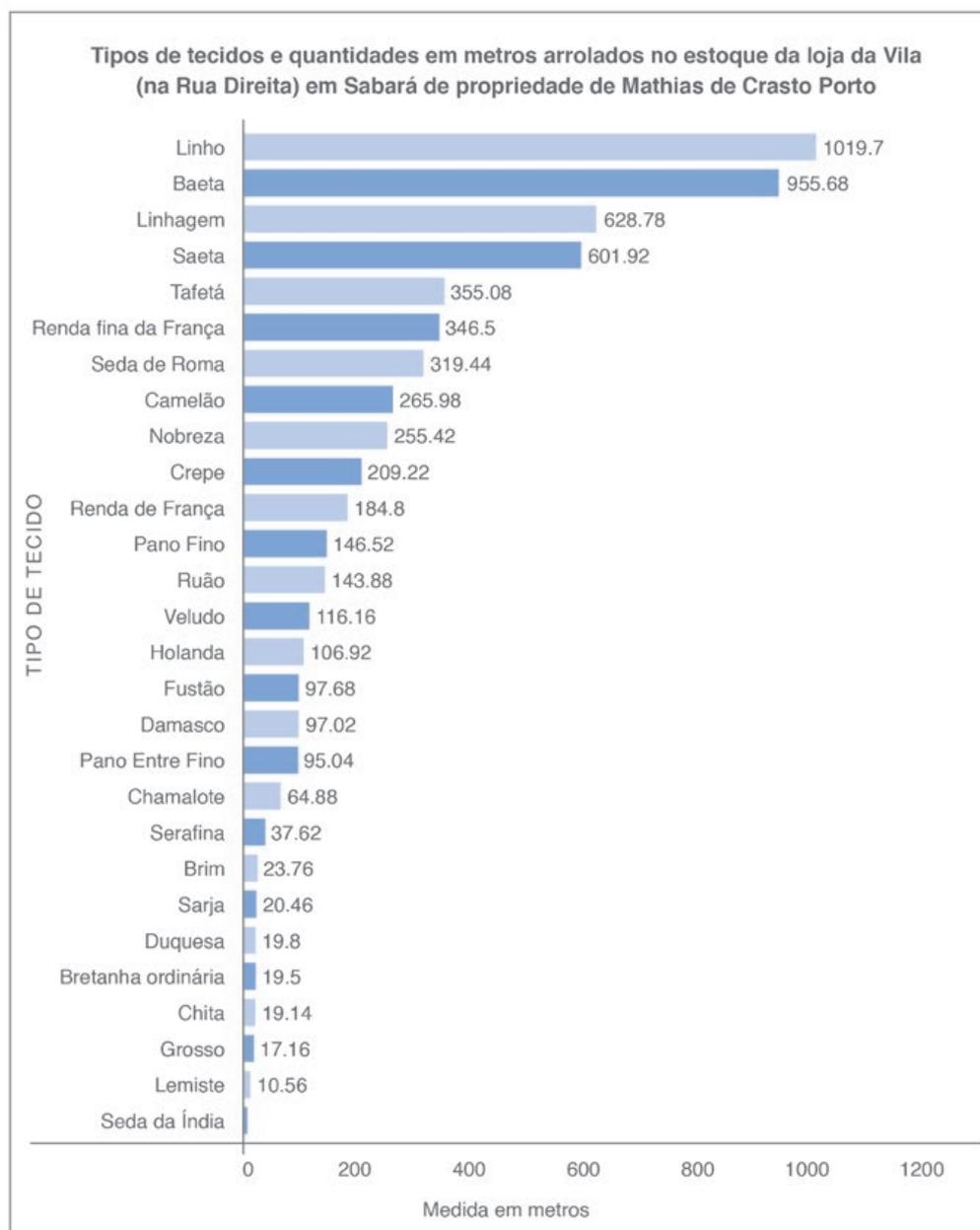
fossem confeccionados no Brasil eram tecidos grosseiros para o “vestuário dos negros”. O grifo ao longo do texto marca os tecidos.

(...) Hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas, ou teares de **galões, de tecidos, ou de bordados de ouro, e prata. De veludos, brilhantes, cetins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de seda: de belbutes, chitas, bombazinas, fustões,** ou de outra qualquer qualidade de fazenda de **algodão ou de linho, branca ou de cores:** e de panos, **baetas, droguetes, saietas ou de outra qualquer qualidade de tecidos de lã;** ou dos ditos tecidos sejam fabricados de um só dos referidos gêneros, ou misturados, tecidos uns com os outros; excetuando tão somente aqueles dos ditos teares, e manufaturas, em que se tecem, ou manufaturam **fazendas grossas de algodão,** que servem para o uso, e vestuário dos negros, para enfiar, e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes; todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil, debaixo da pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada uma das ditas manufaturas, ou teares, e das fazendas, que nelas, ou neles houver, e que se acharem existentes, dois meses depois da publicação deste; repartindo-se a dita condenação metade a favor do denunciante, se o houver, e a outra metade pelos oficiais, que fizerem a diligência; e não havendo denunciante, tudo pertencerá aos mesmos oficiais³⁷.

Marco Aurélio Drumond, em sua dissertação de mestrado, fez um levantamento em testamentos e inventários *post mortem* de indivíduos que viveram na Comarca de Sabará no período de 1711 a 1750. Entre estes inventários, encontrou o do estoque da loja de propriedade de Mathias de Crasto Porto, na Vila de Sabará (ele tinha mais duas lojas), em 1742.

O quadro apresentado por Drumond é o de número 1.

³⁷ Ver o texto completo em: <<http://www.historia-brasil.com/bibliografia/alvara-1785.htm>>. Acesso em: 13 out. 2018.



Quadro 1 - Tipos de tecidos encontrados por Marco Aurélio Drumond no inventário de uma das lojas de Matias de Crasto Porto, em 1742. Elaboração de Marco Aurélio Drumond (2008, p.56).

Adaptamos e organizamos em ordem alfabética a lista apresentada por Drumond e trouxemos uma breve descrição destes tecidos encontrados nos Anexos da dissertação de mestrado dele³⁸.

³⁸ Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp099401.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

Baeta	Tecido grosseiro e felpudo de lã; havia diversos tipos: baeta grã: de cor, cochonilha, castelete, de conta nova, de barca, cacheira, imperial; podia tomar o nome do país ou região onde era fabricado: baeta de França, ou baeta Colchester (LISANDI FILHO, 1973).
Bretanha	Tecido muito fino de linho ou algodão, feito na Inglaterra.
Brim	Tecido fino de linho; havia diversas qualidades: ordinário, curado, fino, largo etc. (LISANDI FILHO, 1973).
Camelão	Tecido feito de pelo de cabra com lã ou seda; havia também camelão só de seda e de diversas cores (idem).
Chamalote	Tecido de pelo de camelo ou de cabra e lã levando às vezes seda (idem).
China	Tecido leve de algodão cardado, geralmente estampado em várias cores.
Crepe	Tecido fino de seda crua ou de lã fina, muito leve (idem).
Damasco	Tecido de seda com desenhos (idem). Originário da cidade de Damasco.
Duquesa	Espécie de tecido antigo, de lã (idem).
Fustão	Lençaria ou tecido de algodão, linho, seda ou lã; tecido em cordão. Originário do Egito. "Tecido de algodão ou linho e algodão servindo para roupa de cama, de grande consumo." (idem).
Holanda ou Olanda	Tecido fino de linho, muito branco e de vários tipos; holanda fina, ordinária, grossa, riscada, frisada, larga; holanda com seda. Era fabricado na Holanda e os mais apreciados eram da província da Frísia; era na cidade de Harlem que se fazia seu maior comércio (idem).
Lemiste	Tecido preto de lã fino (idem).
Linhagem	Tecido grosso de linho. Servia para encapar fardos e vestir escravos (idem).
Linho	Tecido feito com uma planta linácia, cuja haste produz um fio que serve para fabricação de tecidos e rendas. Tecido de peso médio produzido com essa fibra ou com Rami, puros ou mistos, em ligamento tela ou cetim, para uso em ternos e outros trajés. No século VIII, muito usado para roupa interior.
Nobreza	Tecido de seda (idem).

Pano	Tecido feito com linho, algodão, lã ou seda; havia diversas qualidades: o pano dozeno (urdido com 1.200 fios), sezeno (com 1.600 fios), dezocheno (com 1.800), vinteno (com 2.000), vintedozeno (com 2.200), vinte quaterno (2.400) etc. A partir do dozeno era cada vez mais refinada a qualidade do tecido. Os tipos variavam muito: pano fino, entrefino, mescla, de monção, vilagem, somenos, ordinários, masela, grosso etc; variavam também as distinções conforme a procedência: pano de Bristol, de França, grã de Valença, de Londres, cochonilha de Inglaterra, de Hamburgo, etc. (idem).
Renda	Tecido de malhas abertas e com textura em geral delicada, cujos fios (de linho, algodão e seda, etc.), trabalhados à mão ou à máquina, se entrelaçam formando desenhos. Usado para guarnecer ou confeccionar peças de vestuário, alfaias, roupa de cama e mesa, etc.
Ruão	Tecido de linho originário da região e cidade de Rouen em França; servia para forros, colchões etc. (idem).
Saeta	Pano de lã da Inglaterra, mais fino que sarafina.
Sarja	Tecido de seda ou de lã (idem).
Seda	Tecido feito com substância filamentosa produzida pela larva de inseto chamado vulgarmente de bicho-da-seda. Nome atribuído a diversos tipos de tecidos produzidos com essa fibra como tafetá, cetim, crepe, etc.
Serafina	tecido de lã fina que servia para forro, cortinado, etc, era também chamada perpetuana apicotada (idem).
Tafetá	Tecido antigo de seda muito fina, em geral lustrosa, de diversos tipos. Tem esse nome originado da palavra persa Taftan, com ligamento tafetá ou tela, geralmente feitos com fio de seda ou filamentos químicos. Serve tanto para vestimenta como para cobrir o estofado de cadeiras, cortinas, etc. (adaptado de LISANDI FILHO, 1973)
Veludo	Tecido de algodão, viscose ou acetato, com pelos cortados, formando uma superfície suave e macia que pode ser lisa ou formando canaletas (cotelê ou corduroy). Nome de origem italiana.

As Figuras de número 69 a 78 são ilustrações de Carlos Julião. Pede-se ao leitor que verifique a quantidade de diferentes estampas e tecidos lisos, bem como a variedade de tecidos representados.



Figuras 69 e 70 - Detalhes das pranchas VII e XIII. Autor: Carlos Julião. Acervo da Biblioteca Nacional.



Figura 71 - Detalhe da prancha XII. Autor: Carlos Julião. Acervo da Biblioteca Nacional.



Figuras 72, 73 e 74 - Detalhes das pranchas XV, XVI e XVIII. Autor: Carlos Julião. Acervo da Biblioteca Nacional.



Figuras 75 e 76 - Detalhes das pranchas XIX e XXIII. Autor: Carlos Julião. Acervo da Biblioteca Nacional.



Figuras 77 e 78 - Detalhes das pranchas XXVI e XXIX. Autor: Carlos Julião. Acervo da Biblioteca Nacional.

Já as Figuras de número 79 a 91 indicam diferentes amostras de tecido do século XVIII guardadas no Victoria and Albert Museum.



Figura 79 - Algodão estampado a carimbo, feito entre 1690-1700. Inglaterra ou Holanda (?). Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: 12-1884.

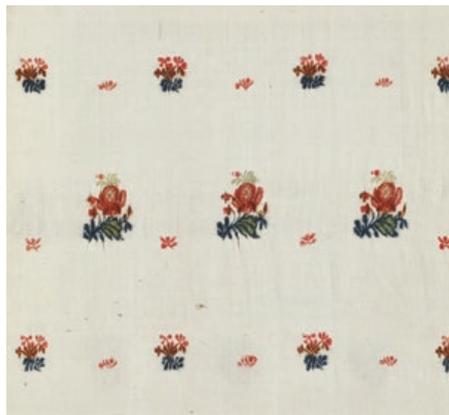


Figura 80 - Linho tecido, feito em c. 1700. França. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.205-1926.



Figura 81 - Lã tecida, feito em c. 1720. Spitalfields, Inglaterra. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.675-1974.



Figura 82 - Algodão bordado com fios de seda, feito em c. 1710, em Gujarat, na Índia. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T-20-1947.



Figura 83 - Algodão bordado com fio de seda rústica e fio metalizado, feito entre 1700 e 1750, em Delhi, na Índia. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: IM.54-1924.

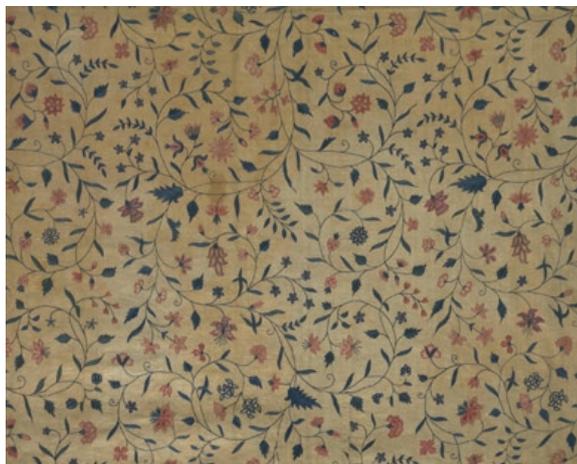


Figura 84 - Algodão estampado com seda, do início do século XVIII, feito em Gujarat, na Índia. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: IS.78-1955.



Figura 85 - Brocado de seda, feito entre 1735-1740. Holanda (?). Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.75-1936.



Figura 86 - Brocado de seda com sedas coloridas e fios dourados, feito entre 1730-1765. França. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.185A-1963.

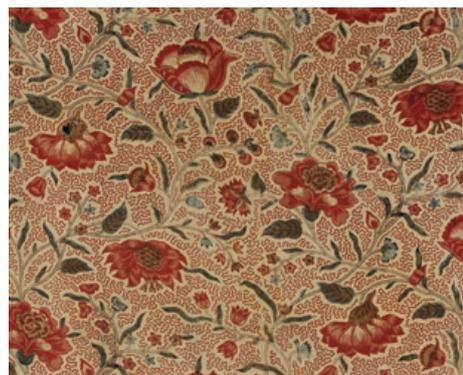


Figura 87 - Algodão estampado a carimbo, feito entre 1750-1799. Francês. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.163-1919.



Figura 88 - Brocado de lã, feito entre 1760 e 1770. Inglaterra. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.352-1960.

Figura 89 - Brocado de seda, feito entre 1760 e 1764. Inglaterra. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: 441-1897.



Figura 90 - Cetim de seda com padrão tecido, feito entre 1775-1780. Inglaterra. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.69-1970.



Figura 91 - Algodão estampado a carimbo, feito em c. 1790. Inglaterra. Acervo do Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.37-1965.

A seguir, alguns tecidos do século XVIII, fotografados em museus.



Figura 92 - Tecido do calção de uniforme de charameleiro da Casa Real. Veludo. Acervo Museu Nacional dos Coches, Portugal. Número de inventário: F0033.



Figura 93 - Detalhe de uma casaca de uniforme de alto funcionário palatino em lã vermelha, com bordados dourados, c. 1785-1805. Acervo Museu Nacional dos Coches, Portugal. Número do inventário: F0817.



Figura 94 - Detalhe de um colete de uniforme de charameleiro da Casa Real, do século XVIII, em veludo. Os galões são metálicos. Acervo Museu Nacional dos Coches, Portugal. Número do inventário: F0032.



Figura 95 - Um detalhe de uma estomaqueira, c. 1740, inglesa. A identificação do museu diz: "Seda, barbatana de baleia, forrada em seda, bordada com sedas coloridas e arrematada com galão de prata". Acervo Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T.99-1962.



Figura 96 - Detalhe de um vestido de seda fabricada em Spitalfields (Inglaterra), c. 1745 (a fabricação do vestido) e 1760-1770 (a confecção do traje). A identificação do museu diz: "Seda, linho, fios de seda, fios de linho; damasco tecido a mão, costurado à mão". Acervo: Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T.197-1959.



Figura 97 - Detalhe da seda de um vestido à la polonaise, c. 1780. A identificação do museu diz: "Seda, linho, fios de seda, fios de linho; tecido e arremates feitos à mão, costurado à mão". Acervo: Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T.20-1945.



Figura 98 - Detalhe da seda de um vestido à la française, c. 1770. A identificação do museu diz: "Seda, linho, fios de seda, fios de linho; tecido à mão, costurado à mão, renda de bilro feita à mão". Acervo: Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T. 163&A-1964.



Figura 99 - Detalhe do linho em uma camisa, c. 1750. A identificação do museu diz: "Linho, costurado à mão com fios de linho". Acervo: Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T. 246-1931.



Figura 100 - Detalhe de um saíote quiltado, inglês (?), c. 1750. A identificação do museu diz: "Cetim de seda bordada com sedas, estofado e quiltado, forrado com linho, laços de seda". Acervo: Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T. 430-1967.



Figura 101 - Detalhe de um vestido em algodão estampado, inglês, c. 1780. A identificação do museu diz: "Algodão, linho, linha de algodão, fios de linho, tecido à mão, pintado com carimbo, costurado à mão". Acervo: Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T. 274&A-1967.



Figura 102 - Detalhe de uma jaqueta em seda tecida na China, costurada na França, c. 1780. A identificação do museu diz: "Seda tecida, forrada com linho e em algumas áreas com tafetá de seda e algodão estampado". Acervo: Victoria and Albert Museum. Número do inventário: T. 114-2012.



Figura 103 - Detalhe de uma casaca de seda canelada do século XVIII, portuguesa, c. 1760. A identificação do museu diz: "Casaca de homem, com dois bolsos laterais pregueados, botões circulares bordados a fio prateado laminado. De cor azul com forro de seda natural branca.". Acervo: Museu Francisco Tavares Proença Júnior. Número do inventário: 35.54 MFTPJ.



Figura 104 - Detalhe de uma véstia em seda, forrada com seda, meados do século XVIII, portuguesa. Acervo: Museu Francisco Tavares Proença Júnior. Número do inventário: 35.55 MFTPJ.



Figura 105 - Uma véstia, c. 1712-1720. A identificação do museu diz: "Tecido (cetim) de seda creme lavrado a tramas de seda em tons de verde, amarelo e azul espolinado com fio laminado dourado (brocado) formando motivos florais e vegetais". Acervo Museu Nacional do Traje de Portugal. Número do inventário: 4045.



Figura 106 - Um corpete, c. 1765-1770. A identificação do museu diz: "Tecido de seda canelada amarelada lavrada e espolinada com fios de seda policroma formando motivos florais e geométricos. Aplicação de renda de bilros com fio de prata". Acervo Museu Nacional do Traje de Portugal. Número do inventário: 4187.



Figura 107 - Um detalhe de uma casaca, c. 1760-1770. A identificação do museu diz: "Tecido (veludo) de seda amarela e castanha, cinzelado formando pequenos motivos florais e vegetalistas". Acervo Museu Nacional do Traje de Portugal. Número do inventário: 3918.



Figura 108 - Um detalhe de uma casaca, c. 1770-1780. A identificação do museu diz: "Tecido de seda canelada carmim bordado com lantejoulas, canutilho de metal prateado e chapas de metal cor-de-rosa e prateado, formando decoração floral e vegetalista". Acervo Museu Nacional do Traje de Portugal. Número do inventário: 3936.



Figura 109 - Um detalhe de um colete, c. 1780-1790. A identificação do museu diz: "Tecido (tafetá) de seda creme bordada com fios de seda policroma a ponto cadeia formando motivos florais e vegetalistas". Acervo Museu Nacional do Traje de Portugal. Número do inventário: 4011.



Figura 110 - Um detalhe de uma véstia de criança, c. 1720-1727. A identificação do museu diz: "Tecido (cetim) de seda amarela lavrada com fios de seda cor-de-rosa, azul, creme e verde e espolinada com fio de metal prateado formando motivos florais, vegetalistas e geométricos". Acervo Museu Nacional do Traje de Portugal. Número do inventário: 7617.



Figura 111 - Um detalhe de um vestido, c. 1770-1780. A identificação do museu diz: "Tecido (tafetá) de seda creme com fio de trama laminado dourado formando listras e tramas lançadas com decoração geométrica cor-de-rosa e vermelha. Folho de organza creme lavrada formando listras e aplicação de pequenas folhas de tecido verde. Acervo Museu Nacional do Traje de Portugal. Número do inventário: 2072.

Comércio de têxteis

Nosso principal objetivo nesta seção do trabalho é discutir como os tecidos – e além deles, roupas prontas e adereços ligados ao vestir – chegavam às mãos dos consumidores. Naturalmente, a tarefa é árdua, por ser muito ampla, como amplo era o território brasileiro. Seria impossível reunir como a distribuição acontecia no país inteiro mesmo porque não são tantos ainda os estudos sobre o tema “comércio no século XVIII”, e ainda menos são os que contemplam o comércio de têxteis no século XVIII.

Assim, o que propusemos, para facilitar uma visão panorâmica do leitor, foi uma apresentação cronológica de como os tecidos chegavam ao Brasil, citando as fontes primárias recolhidas por diversos pesquisadores. Na sequência, apontamos como os tecidos chegavam, através do comércio, aos compradores, finalizando com um quadro que compara o preço dos tecidos com os de outros bens no início do século XVIII.

PRODUTOS QUE CHEGAVAM AO BRASIL

Jean Marcel Carvalho França apresenta em sua obra *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*, que já em 1699, na Bahia, os navios europeus traziam para o Brasil roupas prontas de linho, grosseiras e finas, que normalmente eram usadas como trajes interiores (cabe lembrar que as camisas eram consideradas traje interior no período), e nos mesmos navios vinham também chapéus, meias de seda e... biscoitos e vinho! É necessário fazer um esforço para imaginar quanto tempo um navio levava para vir da Europa ao Brasil e Portugal e como essa viagem tinha que ser aproveitada ao máximo, diante dos altos custos da viagem. Além de tudo, era necessário suprir muitas necessidades da colônia, já que era proibido produzir muitos produtos aqui. Resume França que

O mesmo William Dampier, viajante, descreve, em 1699 na Bahia, que os principais produtos que os navios europeus trazem para cá são: **roupas de linho, grosseiras e finas; tecidos de lã**, como a sarja; **chapéus, meias de seda e de algodão**; biscoito; trigo; vinho, sobretudo vinho do Porto; azeite de oliva; manteiga e queijos. (FRANÇA, 2012, p. 460, com grifos nossos, relativos aos tecidos e adereços)

Dampier, ainda citado por França, cita textualmente uma guarnição de quatrocentos soldados, que andam “decentemente vestidos, com um uniforme marrom feito de linho, o que, convenhamos, é mais adequado para um país quente do que a lã” (Dampier apud França, 2012, p. 459).

A presença de consumidores endinheirados na colônia não era uma novidade tão grande, principalmente em Salvador, Rio de Janeiro e depois nas Minas Gerais, com a descoberta do ouro. França cita que “um autor não identificado do *Journal d’un Voyage*” publicou em 1703 que

Todos os anos vem de Lisboa uma frota que deixa aqui (*Nota do autor: em Salvador*) boa parte de sua carga, formada por farinha, biscoito, vinho, óleo, presuntos, **grandes quantidades de tecidos de sedas e de lã, chapéus, meias, sapatos**, enfim, composta por uma infinidade de mercadorias, muito consumidas pela população. (idem, p. 485 com grifos nossos, relativos aos tecidos e adereços)

França, ao apresentar trechos da viagem do francês Amédée François Frézier (1682-1773), disse que em Salvador, em 1714, vinham além das cargas de tecidos finos que já vimos, lãs – mas esclarece quais tipos – sarja, baeta e anacosta – e porque elas vinham em profusão para um país tropical. Ele diz que era para proteger o mercado de lãs em Portugal, ao que adicionamos que era para respeitar o Tratado de Methuen com a Inglaterra (1703), que como já vimos, obrigava Portugal a comprar lãs da Inglaterra.

O grande comércio que se faz na Bahia das mercadorias do país coloca os habitantes numa posição muito cômoda. Todo os anos em meados de março, uma frota com cerca de vinte navios vem de Lisboa carregada de **tecidos finos e tecidos de lã** – nomeadamente **sarja, baeta e anacosta** – os quais são usados pelas mulheres como véu, ou melhor, como mantas, como dizem. Aqui não se usa o véu de tafetá negro, como se vê na Espanha, embora pareçam seguir a moda de lá por aqui. **O uso da lã**, contudo, é uma modéstia imposta por ordem do rei, que procura proteger a produção de lã do avanço das fábricas de seda. (idem, pp. 511-512, com grifos nossos, relativos aos tecidos e adereços)

Ampliando os fornecedores de tecidos e outros gêneros para o Brasil, cita França o francês Le Gentil la Barbinais, que em 1714 escreveu o seguinte:

O comércio no Brasil é considerável e o luxo de seus habitantes o torna ainda mais necessário. O país produz açúcar e tabaco em abundância e muito ouro é extraído das minas. Todo o ano duas frotas são enviadas de Lisboa, uma para o Rio de Janeiro e outra para a Bahia de Todos os Santos; por vezes vem uma terceira, para Pernambuco. Essas frotas são grandes e os navios chegam carregados de mercadorias da Europa como: **sedas de Gênova; tecidos de algodão da Inglaterra e da Holanda; tecidos, de Paris e de Lion, com fios de ouro e prata**; vinho; óleos; farinha de trigo; carnes salgadas, etc. (idem, p. 531 com grifos nossos, relativos aos tecidos e adereços)

Se é verdade que na colônia se vivia em condições miseráveis³⁹, isso não impede

³⁹Apenas como exemplo, Luna e Klein afirmam que “até a parte final do século XVIII, a província de São Paulo, como boa parte da América na época, era uma região de fronteira, com densas florestas, esparsamente colonizada, no limite meridional da colônia portuguesa. Mas era habitada por uma combinação muito singular de índios, mestiços e brancos. Em comparação com o restante do Brasil, era uma região atrasada, povoada por elementos marginais da sociedade portuguesa”. (LUNA; KLEIN; 2005, p.25). Os dois ainda citam Sérgio Buarque de Holanda: “a produção de algodão e tecidos de algodão foi uma das atividades mais importantes da capitania, mas não uma produção exportável significativa de tecidos” (idem, p.33). Bacelar complementa este raciocínio, afirmando que para muitas mulheres que não conseguiam se manter como lavradoras, “uma opção era tornarem-se fiandeiras. (...) Fiar seria, portanto, um remédio nas horas de dificuldade, fosse para complementar o orçamento doméstico, fosse para ser a grande fonte de subsistência” (BACELLAR, 2001, p.165).

– o que é bastante importante para aqueles que desejam trabalhar com reconstruções precisas de trajes no Brasil – que cheguem ao Brasil sedas de Gênova, tecidos bordados a ouro e prata de Lion e outros artigos vestimentares de luxo.

François Vivez, um cirurgião que nascera em Rochefort, veio ao Brasil em 1767 e aparentemente gostou do local, que lamentou ser habitado por “uma gente tão bárbara, na sua maioria negros e mulatos – há pelo menos vinte negros ou mulatos para cada branco”. O viajante, um pouco antipático, ainda critica a população local e seus hábitos, mas destaca que o povo é muito laborioso e dado ao comércio.

O país produz açúcar, tafiá [um tipo de cachaça], tabaco, algodão, óleo de baleia, mercadorias da Índia etc. O Rio de Janeiro tem um comércio considerável, quase todo mundo na cidade é comerciante. Todos os anos entram no porto de cinquenta a sessenta navios, vindos tanto de Lisboa e de outros portos português, quanto da costa da África, além das navegações de cabotagem e dos navios estrangeiros. (apud FRANÇA, 2012, p. 586)

Já quase no final do século XVIII, em 1793, sir George Leonad Staunt faz um relato do Rio de Janeiro, elogiando o porto da cidade, dizendo que talvez fosse “um dos mais amplos e seguros do mundo, além de contar com uma localização privilegiada para o comércio”, complementando que “as lojas do Rio de Janeiro estão repletas de tecidos de Manchester e de outras mercadorias inglesas, entre as quais se encontram até mesmo gravuras e caricaturas importadas de Londres” (apud FRANÇA, 2012, p.228).

PARA COMPRAR ESTAS MERCADORIAS

Mais uma vez, a vastidão do país criou procedimentos no que se refere às vendas de têxteis que não podem ser considerados comuns a todas as regiões do país como um todo.

Começando por uma das mais pobres de então, São Paulo. Um pouco antes da entrada no século XVIII, em 1681, Alcântara Machado aponta, através de levantamento feito em testamentos do período, que um certo Antônio de Azevedo Sá era “estabelecido com loja de fazendas e armarinho na Rua Direita da Misericórdia para Santo Antônio, morto da doença que Deus lhe deu no ano de 1681” (MACHADO, 2013, pp. 15 e 16).

Bruno aponta que havia lojas e quitandas.

No começo do século XVIII, se algumas indústrias primitivas desapareceram – como a tal de chapéus grossos de lã, por causa da decadência da criação de ovelhas – a atividade dos lojistas e dos quitandeiros em compensação, talvez em consequência da elevação da vila de São Paulo à categoria de cidade, entrou em fase de maior organização, repetindo-se então as determinações de autoridades locais no sentido de que as quitandas tivessem localização mais definidas e elas e as lojas horário certo de funcionamento, visando-se uma distribuição mais perfeita das mercadorias. (BRUNO, 1984, p. 300)

As quitandas vendiam gêneros comestíveis, como hortaliças, legumes e outros, e as lojas vendiam fazendas secas: “podiam ser os tecidos, bem como os artigos de vestuário, livros, instrumentos musicais, utensílios domésticos, peças em metal, louças, especarias, objetos de armarinho, papelaria, etc. (GRAÇA FILHO, 2002, p.62). Bruno diz que, em 1713, “o poder municipal regulou o horário de funcionamento de todas as vendas” (BRUNO, 1984, p.316).

A municipalidade determinou também que a venda de alimentos fosse restrita a determinadas regiões da cidade, e a venda de milho cozido e variantes idem, bem como peixe, fossem feitas pela cidade ou nas estradas. “Em 1765, a Câmara proibia o abuso que se denunciara: o de existirem negociantes e lojistas de panos e de chapéus que vendiam, também, nos seus estabelecimentos, açúcar, bebidas e até lombo de porco” (idem, p. 303).

Por volta de 1750, Bruno afirma que

Era a Rua Direita, já nesse tempo, uma rua cheia de “fazenda seca” e ali moravam em geral só comerciantes ricos. Comerciando provavelmente com um pouco de tudo: até com sal, com bebidas, com tocinho e com lombo de porco. (...) As lojas da Rua Direita, ainda no fim do setecentismo tinham contra o seu movimento um fator negativo, representado pelo costume de não serem frequentadas por mulheres. (BRUNO, 1984, p.317)

Não era prática comum as mulheres irem às compras. Isso só vai acontecer no início do século XIX, na São Paulo que até então tinha entre 15 e 20 mil habitantes... “E isso acontecia mais particularmente ainda com o consumo de fazendas finas, que não podia deixar de ser restrito em razão do singelo trajar geralmente usado”, como aponta Vieira Bueno (apud BRUNO 1984, p. 319).

Bacellar aponta que na São Paulo do século XVIII não só existiam lojas como também um Livro da Loja,

onde eram anotadas as dívidas pendentes. Aparentemente, a maioria das pessoas arroladas neste livro parecem ter contraído suas dívidas por compra feita diretamente na loja, adquirindo mercadorias em troca de registro em conta corrente. Nestes casos, há poucas menções à cobrança de juros, sugerindo que eram dívidas saldáveis a curto prazo. (BACELLAR, 2001, p. 111)

Claudia Maria das Graças Chaves, em seu livro *Perfeitos negociantes*, esclarece que no mercado colonial mineiro havia dois tipos distintos de comerciantes:

O primeiro compreendia os comerciantes que transportavam e vendiam suas mercadorias pelos caminhos de Minas, nas vilas, arraiais sem localização fixa ou em feiras. Estes comerciantes eram abastecidos pelos mercados do Rio de Janeiro e São Paulo, pelos produtores rurais e artesãos de Minas Gerais.

A segunda categoria de comerciantes está representada pelos que compravam e

revendiam mercadorias em seus estabelecimentos fixos. Compunham este grupo os vendeiros, os lojistas e os comissários, que eram abastecidos pelos tropeiros, por produtores rurais e pelos artesãos mineiros. (CHAVES, 1999, p.49)

Chaves explica que na primeira categoria estavam os tropeiros (que com suas tropas traziam todos os “gêneros importados, vindos do Rio de Janeiro e de São Paulo (...), mas que também transportavam e comercializavam gêneros alimentícios produzidos dentro de Minas Gerais durante todo o século XVIII” (idem), o que incluía os tecidos; os comboieiros e os boiadeiros (que transportavam o gado e escravos); os atravessadores (que compravam gêneros alimentícios dos tropeiros para vender aos moradores); os mascates (comerciantes que eram vendedores ambulantes, mal-vistos por acharem que eram contrabandistas, mas vendiam fazenda seca, entre elas os tecidos) e as negras de tabuleiro (que vendiam gêneros alimentícios, mas não eram bem vistas).

Nos estabelecimentos fixos, Chaves estabelece três categorias principais, a partir de diversos autores, que resumimos a seguir:

- Vendas: não vendiam apenas bebidas alcoólicas, mas toda a espécie de comestíveis. Era comum a divisão de espaço entre os gêneros secos – guarda-chuvas, ferraduras, chapéus, espelhos, cintos, facas, garruchas, munição e linha de costura e os comestíveis – cachaça, sal, rapaduras, feijão, milho, toucinho e carne salgada.
- Lojas: limitavam-se a vender apenas fazendas secas, entre elas, os têxteis. Uma das autoras que ela consultou diz que as lojas eram maiores, mais bem abastecidas, tanto de secos e molhados como de remédios e outros itens.
- Tavernas: locais que comercializavam apenas bebidas, especialmente a aguardente. (1999, pp. 59-61, com adaptações)

Drumond (2008, p.78), no mesmo inventário já citado de 1742, sobre as lojas de Mathias de Crasto Porto, na Vila de Sabará, apresenta diversos quadros com os itens encontrados à venda nas lojas. Como visto, eles ofereciam os tecidos, mas também as seguintes peças de roupa pronta foram encontradas: calções, camisas, carapuças⁴⁰, ceoulas, véstias, fardas e timões⁴¹. Entre outras peças da moda, estavam... perucas!

Já no Rio de Janeiro, Cavalcanti, analisando já a segunda metade do século XVIII, diz que os homens do comércio no Rio de Janeiro poderiam ser alinhados em três grandes conjuntos:

- Comerciantes miúdos, chamados “retalhistas”; ou “homens de vara”, ou ainda, “mercadores de loja”;
- Negociantes de “grosso trato” ou de “sobrado”, formado de destacados importadores e exportadores, senhores de grande cabedal;

⁴⁰ Barrete de pano de forma cônica (LISANDI FILHO, 1973, p.LVI). Gorro.

⁴¹ Um tipo de vestido.

- Os capitalistas, aqueles que “viviam de seus bens ou rendas”, participando eventualmente da compra e arremate de mercadorias e da sua revenda, sem contudo se organizarem formalmente por meio de firma estabelecida (2004, pp-75-76).

Chamou a atenção de Cavalcanti, que é arquiteto, a distinção que se reproduziu no uso que os comerciantes faziam de edificações preexistentes para abrigar os estabelecimentos comerciais correspondentes.

Assim, do ponto de vista da tipologia da edificação ou de seus pavimentos, a “loja” (ou “logea”, como se escrevia na época) significava, além do espaço utilizado para a oficina ou venda de mercadorias de comerciantes retalhistas, o pavimento térreo de um sobrado ou a edificação térrea de apenas um pavimento, com acesso direto à rua, de modo a facilitar o ingresso dos fregueses. Era bem menor e mais modesta que um sobrado, geralmente utilizado pelos comerciantes de grosso trato. Esses negociantes, cujo número girava em torno de 130 pessoas, eram em sua grande maioria reinóis originários da região norte de Portugal. (CAVALCANTI, 2004, pp. 75-76)

Acreditamos que um levantamento mais preciso de todas as regiões do país vai mostrar outras formas variadas de comércio. É um trabalho de monta, que teria que, em primeiro lugar, mapear trabalhos já prontos, como o excelente trabalho feito no mestrado em história na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais por Marco Aurélio Drumond, em 2008, sob a orientação da Profa. Dra. Adriana Romeiro. Quem sabe com o esforço de uma equipe de trabalho grande, distribuída pelo país, partir para um projeto com linhas comuns, que pudesse possibilitar o levantamento do comércio e dos produtos comercializados no Brasil no século XVIII e – quiçá – nos demais séculos entre o XVI e o XX?

Vamos aguardar.

QUANTO CUSTAVAM ESTES PRODUTOS

Como vimos, havia uma variedade grande na maneira de se comercializar têxteis e produtos têxteis no Brasil no século XVIII. No entanto, julgamos que seria muito curioso para o leitor, como o foi para nós, ver um quadro elaborado por André João Antonil, publicado em 1711 em Lisboa, Portugal, pela oficina real Deslandeana, como parte do livro de longo título: *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas, com várias notícias curiosas do modo de fazer o açúcar, plantar e beneficiar o tabaco, tirar ouro das minas e descobrir as da prata e dos grandes emolumentos que esta conquista da América Meridional dá ao reino de Portugal com este e outros gêneros e contratos reais*⁴².

Antonil era na verdade Giovanni Antonio Andreoni. Nasceu na Itália em 1649, morreu em Salvador em 1716 e era jesuíta, tendo entrado na Companhia de Jesus em 1667. Foi reitor do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador em dois períodos. No capítulo

⁴² Há uma edição recente, com os seguintes dados: ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte : Itatiaia/Edusp, 1982. (Coleção Reconquista do Brasil).

VII do seu livro, ele explica que a vida nas Minas Gerais não era fácil, mas que o ouro atraiu para o local comerciantes que começaram a “mandar às minas o melhor que se chega nos navios do Reino e de outras partes, assim de mantimentos, como de regalo e de pomposo para se vestirem, além de mil bugiarias de França, que lá também foram dar” (1982, não paginado).

Ele diz que assim, em função dos altos valores a serem obtidos, começaram a mandar para as minas tudo por um preço excessivo. Ele esclarece na sequência que como não havia nenhuma outra moeda nas minas que não fosse ouro em pó, “o menos que se pedia e dava por qualquer coisa eram oitavas⁴³”. Os preços que ele publicou eram de 1703 e o levantamento dividido em três partes que apresentamos ao leitor agora: “os preços que pertencem às cousas comestíveis; o do vestuário e armas; e os dos escravos e cavalgadas”.

PREÇOS DAS COUSAS COMESTÍVEIS

Por uma rês, oitenta oitavas.

Por um boi, cem oitavas.

Por uma mão de sessenta espigas de milho, trinta oitavas.

Por um alqueire de farinha de mandioca, quarenta oitavas.

Por seis bolos de farinha de milho, três oitavas.

Por um paio, três oitavas.

Por um presunto de oito libras, dezasseis oitavas.

Por um pastel pequeno, uma oitava.

Por uma libra de manteiga de vaca, duas oitavas.

Por uma galinha, três ou quatro oitavas.

Por seis libras de carne de vaca, uma oitava.

Por um queijo da terra, três ou quatro oitavas, conforme o peso.

Por um queijo flamengo, dezasseis oitavas.

Por um queijo de Alentejo, três e quatro oitavas.

Por uma boceta de marmelada, três oitavas.

Por um frasco de confeitos de quatro libras, dezasseis oitavas.

Por uma cara de açúcar de uma arroba, 32 oitavas.

Por uma libra de cidrão, três oitavas.

Por um barrilote de água ardente, carga de um escravo, cem oitavas.

Por um barrilote de vinho, carga de um escravo, duzentas oitavas.

Por um barrilote de azeite, duas libras.

Por quatro oitavas de tabaco em pó com cheiro, uma oitava.

Por seis oitavas de tabaco sem cheiro, uma oitava.

Por uma vara de tabaco em corda, três oitavas.

⁴³ “A oitava, tratada aqui, corresponde à oitava parte da onça de ouro portuguesa do sistema criado por D. Manuel I (28,6875 gramas), diferente da atual onça que corresponde a 31,1035 gramas. Sendo assim, dividindo o valor 28,6875 por 8, obtemos o valor da oitava, ou seja: 3,586 gramas”. Explicação disponível em: <<http://blogbentes.blogspot.com/2014/06/a-terra-onde-quase-tudo-que-reluz-e-ouro.html>>. Acesso em: 15 out. 2018.

PREÇO DAS COUSAS QUE PERTENCEM AO VESTUÁRIO, E ARMAS

- Por uma casaca de baeta ordinária, doze oitavas.
- Por uma casaca de pano fino, vinte oitavas.
- Por uma veste de seda, dezasseis oitavas.
- Por uns calções de pano fino, nove oitavas.
- Por uns calções de seda, doze oitavas.
- Por uma camisa de linho, quatro oitavas.
- Por umas ceroulas de linho, três oitavas.
- Por um par de meias de seda, oito oitavas.
- Por um par de sapatos de cordovão, cinco oitavas.
- Por um chapéu fino de castro, doze oitavas.
- Por um ordinário, seis oitavas.
- Por uma carapuça de seda, quatro ou cinco oitavas.
- Por uma carapuça de pano forrada de seda, cinco oitavas.
- Por uma boceta de tartaruga para tabaco, seis oitavas.
- Por uma boceta de prata de relevo para tabaco, se tem oito oitavas de prata, dão dez ou doze, de ouro, conforme o feitio dela.
- Por uma espingarda sem prata, dezesseis oitavas.
- Por uma espingarda bem-feita e prateada, cento e vinte oitavas.
- Por uma pistola ordinária, dez oitavas.
- Por uma pistola prateada, quarenta oitavas.
- Por uma faca de ponta com cabo curioso, seis oitavas.
- Por um canivete, duas oitavas.
- Por uma tesoura, duas oitavas.
- E toda a bugiaria que vem de França e de outras partes, vende-se conforme o desejo que mostram ter dela os compradores.

PREÇOS DOS ESCRAVOS E DAS CAVALGADURAS

- Por um negro bem-feito, valente e ladino, trezentas oitavas.
- Por um moleção, duzentas e cinquenta oitavas.
- Por um moleque, cento e vinte oitavas.
- Por um crioulo bom oficial, quinhentas oitavas.
- Por um mulato de partes, ou oficial, quinhentas oitavas.
- Por um bom trombeteiro, quinhentas oitavas.
- Por uma mulata de partes, seiscentas e mais oitavas.
- Por uma negra ladina cozinheira, trezentas e cinquenta oitavas.
- Por um cavalo sendeiro, cem oitavas.
- Por um cavalo andador, duas libras de ouro.

E estes preços, tão altos e tão correntes nas minas, foram causa de subirem os preços de todas as cousas, como se experimenta nos portos das cidades e vilas do Brasil, e de ficarem desfornechados muitos engenhos de açúcar das peças necessárias e de padecerem os moradores grande carestia de mantimentos, por se levarem quase todos aonde vendidos não de dar maior lucro (ANTONIL, 1982, Capítulo VII, não paginado).

As leis suntuárias

François Boucher explica que “em toda parte na Europa os excessos do luxo acarretaram diversas ordenações suntuárias destinadas a coibir os exageros e caprichos” (2010, p.174). Ele descreve brevemente que elas foram decretadas primeiro em Florença, nos anos de 1330, 1334, 1344, 1355; depois, Bolonha, em 1440 e 1433; depois, Milão, Veneza e outras, com as mais distintas proibições, que poderiam incluir calçados de bico revirados, caudas muito longas, decotes muito fundos... Ele destaca, no entanto, que neste período, estas regulamentações visavam mais o

abuso dos tecidos de luxo do que os exageros das formas. Há uma interdependência entre as extravagâncias sem fim do traje curto e a produção crescente dos tecidos caros nos séculos XIV e XV: dissociá-las seria subestimar as vantagens que elas se proporcionaram reciprocamente. (Boucher, 2010, p. 174)

Na verdade, as leis suntuárias já tinham sido usadas em Roma. Quem citou estas leis foi um autor do século XVIII, o Dr. Nicolau Francisco Xavier da Silva, que fez um parecer para a pragmática de 1749⁴⁴. Diz ele:

Os romanos, que tiveram particular cuidado de distinguir as pessoas nos hábitos, e insígnias, não tiveram menos em reprimir e moderar o luxo, e a demasia dos seus povos, procurando com a publicação de muitas leis sumptuárias remediar os danos e males da república. (SILVA, 1949 apud RIBEIRO, 1955, p.80)

Mas a Lei Orelia, que foi a primeira pragmática que se publicou em Roma nos anos 570 da fundação de Roma, não tratava de trajes, mas sim de convidados para as ceias, e onde eles deveriam se sentar, junto aos ricos ou pobres.

Em Portugal, a Primeira Pragmática foi feita por Dom João II (reinado entre 1481 e 1495) em 22 de março de 1487: proibia brocados, telas, sedas e bordaduras de ouro e prata. El-Rei D. Manuel (reinado entre 1495 e 1521), que era o governante quando o Brasil foi “descoberto”, fez uma sobre tecidos em 1520, mais uma vez para que não se usassem brocados, sedas e bordaduras de ouro e prata. El-Rei D. Sebastião (reinado entre 1557 e 1578) fez quatro pragmáticas: em 1560, interdita o luxo, o ouro e prata nos vestidos; em 1565, proibia as calças imperiais; em 1570 e 1578, ambas objetivavam moderar o luxo.

⁴⁴ O texto quase completo do parecer, que se chama “Discurso político, histórico, e jurídico, em que se prova concludentemente que o objecto, e fim das pragmáticas, e leis sumptuárias deve ser não só a moderação do luxo, e das despesas excessivas que empobrecem os vassallos e arruinam o Reino, mas também a distinção das pessoas, consideradas as diferentes gerarquias, e classes a que pertencem, etc”, está em RIBEIRO, J.J.Teixeira. Boletim de Ciências Econômicas, um suplemento ao Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra, de maio-dezembro de 1955, volumes IV e V.



Figura 112 - Retrato de João, duque de Bragança. Pintura a óleo de Peter Paul Rubens (ateliê), feita em 1628 (?). 224X147m. Acervo do Castelo Real de Varsóvia, Polônia. Referência: ZKW-dep.FC/25.

Filipe III (reinado entre 1598 e 1621), em 1603, proibiu todo o ouro e prata nos vestidos. O Rei D. João IV° (reinado entre 1640 e 1656) fez outra lei sumptuária em 17 de julho de 1643, em que proibiu mais uma vez toda a casta de ouro, prata, e bordadura no vestido – como se vê, igual aos de 1668 e de 1677. Em 1708, mandava moderar o luxo nos vestidos, e nos outros excessos, que empobreciam o Reino (ver RIBEIRO, 1955, pp. 59-60).

Dom João V (reinado entre 1706 e 1750) assinou em 24 de maio de 1749 uma nova pragmática. Como se trata de documento do século XVIII, objeto de estudo deste livro, vamos apresentar, para que o leitor possa entender o que era um documento como estes, o capítulo Primeiro:

A nenhuma pessoa, de qualquer graduação, e sexo que seja, passado o tempo abaixo declarado, será lícito trazer em parte alguma dos seus vestidos, ornatos, e enfeites, telas, brocados, tiffús, galacés, fitas, galões, passamanes, franjas, cordões, espiguihas, debruns, borlas, ou qualquer outra sorte de tecido, ou obra, em que entrar prata, nem ouro fino, ou falso, nem tiço cortado à semelhança de bordado.

Assim também não será lícito trazer coisa alguma sobreposta nos vestidos, seja galão, passamane, alamar, taxa, ou bordado de seda, de lã, ou de qualquer outra matéria, sorte, ou nome que seja, exceptuando as cruzes das ordens militares.

Permito que se possam trazer botões, e fivelas de prata, ou de ouro, ou de outros metais, sendo lisos, batidos, ou fundidos, e não de fio de ouro, ou prata, nem dourados, ou prateados, nem com esmalte ou labores.

Proibo usar nos vestidos, e enfeites de fitas lavradas, ou galões de seda, nem de rendas, de qualquer matéria, ou qualidade que sejam, ou de outros labores que imitem as rendas; como também trazê-los na roupa branca, nem usar delas em lenços, toalhas, lençóis. ou em outras algumas alfaias.

Poderá usar-se de roupa branca bordada de branco, ou de cores, com tanto porém que seja bordada nos meus domínios, não de outra manufactura.

Toda a pessoa que usar de alguma das cousas proibidas no presente capítulo, perderá a peça em que se achar a transgressão : e pela primeira vez será condenada a pagar vinte mil reis; pela segunda quarenta mil reis, e três meses de prisão; e pela terceira vez, pagará cem mil reis, e será degredada cinco anos para Angola. (RIBEIRO,1955, p. 117)

Este é apenas um dos 31 capítulos da lei! Ficavam proibidas pedras de vidro que imitassem as verdadeiras; estabeleciam-se limites de preços para tecidos; proíbe que os negros, mesmo forros, possam usar seda, tecidos de lã finos, holanda, ou tecidos finos de linho ou algodão; estabelece punições para alfaiates que ousassem desrespeitar as novas leis; além de outras que não eram específicas sobre têxteis.

As leis tinham, na verdade, objetivos muito diversos, na interpretação dos autores que Ribeiro, em 1955, preferiu selecionar. Há algumas causas que são puramente morais, como se o excesso de luxo conduzisse a posturas amorais ou, como Aileen Ribeiro propõe, “alguns estilos de traje, notadamente aqueles que eram muito justos ou reveladores, eram considerados enfeitados e danosos às maiorias das pessoas” (2003, p.15). Outras, puramente mercantis, visando estimular as indústrias nacionais em Portugal e proibir os excessos vindos do exterior que pudessem desequilibrar a balança comercial. Um dos autores sugere que se o estado controlasse as finanças do cidadão, este não ficaria em situação financeira difícil.

Aileen Ribeiro diz que, apesar da proclamada intenção de proteger a indústria nacional de trajes, o que realmente estava por trás “era reforçar a distinção de classes que estava sendo diluída pelos trajes” (idem).

Na prática, muitas vezes estas leis não foram implementadas ou chegaram a ser respeitadas. Mas todas as proclamadas em Portugal no século XVIII valiam também para o Brasil.

Quem costurava os trajés?

ALFAIATE, alfaiâte ou alfayate. Deriva-se do árabe Hayete, que vai o mesmo que coser e é oficial, que corta, ou faz vestido. Na sua Gramática Portuguesa, p. 31, Fernão de Oliveira faz zombaria dos que dizem que Alfaiate fora chamado assim porque faz *Alfaias. Sarcinator, oris. Mase (?)*. Acha-se esta palavra, nesta significação, nos fragmentos de Lucílio, e do juriconsulto Paulo. Enquanto a Sartor, não tenho achado autor algum que use dele nesse sentido. Diz Nonio que o tem achado, mas não dão os doutos a esse gramático muito crédito.

Bluteau, 1712, vol. 2, p. 239.

O padre Manuel da Nóbrega, em carta escrita ao padre Mestre Simão Rodrigues de Azevedo, diz que rapidamente percebeu que as gentes da terra viviam em pecado. Não em pecados vestimentares, é bom que se ressalte, pois os nativos já cultivavam algodão, criavam mantos de pluma e de entrecascas de árvores, cocares e outros adereços. Naturalmente, nada importava ante a cultura europeia que aqui desembarcava.

Disse Nóbrega que “parece-nos que não podemos deixar de dar a roupa que trouxemos a estes que querem ser cristãos” (NÓBREGA, 1988, p. 74). Nóbrega afirma que causaria escândalo aos colegas de Coimbra saber que “por falta de algumas ceroulas, deixa uma alma de ser cristã”. Assim, nus, eles não poderiam “conhecer a seu Creador e Senhor e dar-lhe glória” (idem). Ainda em 1549, dirá que os escravos, “que aqui são baratos” (idem), farão um algodão, que também havia muitos por aqui. Pede que venham pessoas que teçam algodão do reino, em outra carta do mesmo ano, ocasião em que faz um “petitório de roupa” (idem, p. 85), ao menos uma camisa para que as mulheres se cubram e não venham rezando as orações que aprendem e entrem na igreja nuas. Em 1552, em carta ao rei Dom João, comunica que os senhores começam a “cobrir e dar roupas a seus escravos, e vêm vestidos à igreja” (idem, p. 136). Ele, pessoalmente, ainda tem em 1552 a mesma roupa com que embarcou em 1549 (idem, p. 138).

Nóbrega não cita nenhum alfaiate ou alguém que confeccione roupas, que ele sempre aguarda que cheguem prontas do reino. Não foi assim na França Antártica, colônia francesa fundada por Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1571), no local que viria a ser conhecido como a Baía da Guanabara. A colônia existiu entre 1550 e 1570. Lá, Villegagnon conservou um alfaiate, que se suspeita fosse herege, por um único motivo: só havia um alfaiate. Era André Lafon, e ainda sabemos muito pouco sobre ele, como informa Hélio Abranches Viotti:

André Lafon deve ser o André de Fontes, francês, casado em São Vicente, e bom católico (!), de que nos dá notícia, em 1591, nas *Confissões da Bahia*, Pedro Vila Nova, como sendo um dos remanescentes da França Antártica. (VIOTTI, 1980,p. 128-129)

Nóbrega morre em 1570. Pouco depois, na Metrópole, em 1572, surge o “Regimento dos Alfaiates, jubeteiros, calceteiros e aljabebe”⁴⁵, no Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572)⁴⁶.

Sobre os alfaiates, há um blog de um grupo de alfaiates portugueses na internet, chamado Blog dos alfaiates⁴⁷. Um dos autores é o senhor Victor Gonçalves, que explica claramente a função dos alfaiates já no século XVI, estabelecidas no Regimento:

Os alfaiates, responsáveis pela confecção da indumentária, eram mestres especializados e tidos em grande consideração. A necessária habilidade exigida a estes oficiais sujeitava-os a um rigoroso exame, sem o qual não lhes seria passada a carteira profissional⁴⁸.

Um breve resumo do que os alfaiates teriam que fazer era:

Saber talhar, cortar e executar qualquer peça. Desde talhar veludo cinzelado a duas alturas, veludo lavrado à navalha, e no mais simples dos bordados da espécie. Os cetins constituíam outro dos tecidos com que teriam que saber trabalhar, tal como respeitar as regulamentações em uso para o corte de seda. Saber costurar as consistências dos forros e chumaços, não usar fios de má qualidade. etc. Ainda a estes oficiais era exigido que soubessem as quantidades de pano necessárias a cada peça⁴⁹.

A alfaiataria era exercida por homens, mas suas atividades eram para homens e mulheres:

Os alfaiates, em geral, executavam pelotes de qualquer feitio, capas de capelo, gibões enchumaçados a dois forros e golpeados, capas e mantos. Para as senhoras, talhavam e cortavam vestidos de qualquer feição. As fraldilhas costuravam-se com vantagem na traseira, os saios e sainhos a dois debruns com mangas, e as cotas de forma prática para andar a cavalo⁵⁰.

Maria da Graça de Barros Silva diz que

⁴⁵ Aljabebe: “Palavra que deriva do árabe *aljabbab*; o que vende roupa ou vestidos usados, remendados”. Bluteau, 1712, vol. I, p. 250.

⁴⁶ “Regimento dos Alfaiates, jubeteiros, calceteiros e aljabebe” in Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572), pref. Dr Vergílio Correia, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926, pp.242-245.

⁴⁷ Disponível em: <<http://blog-dos-alfaiates.blogspot.com/2007/09/alfaiates-os-alfaiates-responsveis-pela.html>>. Acesso em: 17 out. 2018. Ver também: DRUMOND, 2008, pp. 73-75 e SILVA, 2012, pp.39 e 40.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

Aos alfaiates e aljabebees era proibido tingir os tecidos cinzentos ou brancos com tintas azuis e pretas. Não podiam vender ou voltar a costurar peças de vestuário velho, ou coser, cortar, bordar ou vincar qualquer tecido antes de ser vendido. Qualquer uma destas opções poderia ser sugerida pelo alfaiate, mas a indicação final do cliente era a que deveria ser seguida. Também deviam coser “[...] muito bem e com boas linhas e [...] que não danem cousa alguma [...] nem ponhão sem consentimento do seu domno hum pano por outro [...] e quem não fiser boa costura ou coser com ruins linhas [...] será obrigado a pagar ao domno da obra o que se merecer de se tornar a coser como devia ser cosida e pagar a mil reis a metade para quem o acusar e a outra para a cid”⁵¹ [...]. A falta de cumprimento com os deveres e cuidados a ter com os tecidos dos clientes levava ao pagamento de penas pecuniárias. (SILVA, 2012, p. 57)

O Regimento regulamenta ainda as especialidades: jubeteiros ligados à confecção e gibões; calceteiros, para a confecção de calças e calções e os sombrereiros, ligados ao fabrico de chapéus.

Os jubeteiros talhavam os gibões e costuravam-nos com dois forros enchumaçados podendo usar para o efeito algodão e nunca lã velha. Os gibões não podiam ser vendidos em panos manchados, marcados ou picados.

Os calceteiros deveriam saber cortar qualquer par de calças ou calções com talhe justo. As calças imperiais, confeccionadas com muito pano, deveriam respeitar as limitações do seu uso, sob pena de multa. Para o povo, não podiam executar calças largas ou sequer com forros. As braguilhas das calças e calções eram forradas a algodão ou pano bom, sem ser o da Índia.

Os sombrereiros, responsáveis pelo fabrico dos chapéus, faziam um sombreiro de qualquer lã, fino ou grosseiro, preto, cinzento ou branco⁵².

A tradição da alfaiataria em Portugal, no entanto, é ainda mais antiga. Silva, citando o historiador José Mattoso, diz que a mais antiga referência de alfaiate conhecida em Portugal é do século XIII.

O nome está ainda associado à localidade de Alfaiates, na Beira Baixa. Trata-se do alfaiate Petrus Petri Alfayate que residia em Portel. Também José Leite de Vasconcelos nos diz que “O exercício de ofícios mecânicos constituía um dos modos de vida mais vulgares entre os Judeus. Tendo em conta o que a tradição nos ensina e as informações documentais e literárias que reunimos, podemos afirmar que foi

⁵¹ “Regimento dos Alfaiates, jubeteiros, calceteiros e aljabebees” in Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572), pref. Dr Vergílio Correia, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926, pp.242-245.

⁵² Disponível em: <<http://blog-dos-alfaiates.blogspot.com/2007/09/alfaiates-os-alfaiates-responsveis-pela.html>>. Acesso em: 17 out. 2018. Ver também: DRUMOND, 2008, pp. 73-75 e SILVA, 2012, pp.39 e 40.

a profissão de *alfaiate* a que mais professaram na nossa Idade Média, durante os séculos XIV e XV. Gama Barros conclui, por leitura de uma lei de 9 de Novembro de 1366 (D. Pedro I), que esse ofício era, então, o que em Lisboa ocupava maior número de Israelitas. Entre os vários mesteres a que nos séculos XIV e XV se entregavam os Judeus de Évora figura esse. O alfaiate de D. Afonso V era um hebreu – mestre Latão –, e o de D. João II outro – mestre Abraão. (SILVA, 2012, p. 28)

Todas estas tradições – e rigores – chegaram ao século XVIII e encontraram Portugal em abundância financeira, com recursos vindos do Brasil em ouro e diamantes. “D. João V foi um rei extremamente preocupado com o vestuário, sendo um fiel seguidor da moda francesa”, explica Silva, citando França, “mantendo-se atento às suas variações através das informações dos seus embaixadores ou de encomendas feitas a emissários especiais junto da corte de Luís XIV e Luís XV” (França, 1992, pp.16-17, apud SILVA, 2012, p.9). Os exames para ser alfaiate ainda eram rigorosos e muitos dos que foram aprovados vieram para o Brasil, distribuindo-se ao longo do país, já no século XVI.

Drumond, já tratando do Brasil, afirma que

Na Comarca do Rio das Velhas, alfaiates, sapateiros, costureiras e tecelões, destacaram-se entre os oficiais especializados na confecção dos diversos artigos indumentários que compunham o traje ordinário e extraordinário da sociedade mineradora. Ao lado dos alfaiates que confeccionavam peças de roupa com maior rigor técnico e com os mais diversos tecidos, existiu uma produção caseira de fios, tecidos e roupas rústicas que abastecia a maioria da população. Fosse para abastecer o mercado de tecidos grosseiros ou mesmo para o consumo familiar, diversas famílias estiveram envolvidas com essa produção. (2008, p. 36)

Para Letícia Silva Batista, esses alfaiates já chegaram às Minas examinados e reva-lidaram seus exames na Câmara de Mariana, e de acordo com suas pesquisas, a maior parte havia sido examinada em Lisboa e Porto, entre os anos de 1736 e 1743 [obs.: o período da pesquisa da autora vai de 1735 a 1750] (BATISTA, 2017, p. 99).

Diante dos altos custos de sobrevivência, Batista explica que os alfaiates não trabalhavam sozinhos em uma loja. Muitos deles se associaram a lojas de fazendas secas, onde podiam trabalhar como alfaiates e também comercializar outros produtos – os ligados à confecção de trajes, bem como outros, o que incluía, como vimos, roupas prontas feitas nas Minas ou vindas da metrópole. Além de ser uma forma do alfaiate ganhar mais – tanto na confecção de roupas sob encomenda como na venda de mercadorias (BATISTA, 2012, pp. 145-146).

Tudo isso deveria ser, obviamente, regulado e autorizado pelas administrações locais. Além disso, é importante salientar que as mulheres sempre estiveram presentes na confecção de roupas – mesmo que não oficialmente.

A categorização de trajes⁵³

QUADRO FINAL DE CLASSIFICAÇÃO DE TRAJES PROPOSTO POR FAUSTO VIANA

TRAJE ECLESIAÍSTICO:

TRAJE MILITAR:

TRAJE CIVIL:

Traje social

Traje de cena

Traje regional

Traje profissional

Traje interior

Traje dos folguedos

Traje fúnebre

Traje esportivo

Traje associacionista

Traje etnográfico

TRAJE RELIGIOSO OU ECLESIAÍSTICO?

Traje religioso pareceu muito pouco abrangente no sentido de trazer os trajes de outras igrejas que não fossem católicas. Religioso também tinha um sentido dúbio: era a roupa do padre, mas remetia ao antigo traje civil de “domingar” ou de ir à missa dos civis, já em desuso há muito tempo. A melhor solução nesse caso pareceu ser **Traje eclesiástico**. Tentei o uso de traje ritual ou ritualístico, mais uma vez para não parecer um estudo direcionado aos trajes da Igreja fundada por Jesus Cristo e edificada sobre o apóstolo Pedro. Eclesiástico parecia remeter imediatamente àquela igreja, excluindo outros ritos, inclusive os pagãos. No entanto, a origem da palavra ofereceu a solução.

O *Dicionário Aurélio* traz a definição de Eclésia: “Na Grécia Antiga, e especialmente em Atenas, a assembleia dos cidadãos” e pouco mais adiante, em eclesiástico, a definição como “substantivo masculino: membro do clero, sacerdote, clérigo, padre”. De forma que os trajes das diferentes nomenclaturas, sacerdócios e investiduras poderão ser classificados aqui. O pai de santo da Umbanda, por exemplo, é um sacerdote dentro do

⁵³ Este estudo foi concluído e apresentado pela primeira vez no livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*, 2015, pp. 61-67.

seu rito; o pastor de uma igreja protestante, as ninfas do Vale do Amanhecer...

Encontrei suporte para o uso dessa expressão no Musée du Costume et de la dentelle de Bruxelas, que emprega o termo “vêtements ecclésiastiques”⁵⁴, bem como no próprio Vaticano⁵⁵. O plano curatorial da coleção do Brooklyn Museum Costume, parte do The Metropolitan Museum of Art, em Nova York, usa exatamente este termo: “ecclesiastic costume”⁵⁶.

TRAJE MILITAR

Este tipo de traje era um caso à parte, talvez por influência de todos os estudos anteriores sobre essa categoria que, pessoalmente, por gosto e curiosidade, me interessava muito. Inicialmente pensei em incluir na subdivisão traje profissional, da categoria traje civil. Há uma dinâmica tão intensa e significativa no traje militar que é melhor mantê-lo separado, tanto pelo aspecto de significado e construção do traje como por ser uma linha de estudo muito ampla. Acima de tudo, o militar não é um civil: ele é investido na sua função, como o eclesiástico. Ambos dispõem até de direitos especiais: direito militar e direito canônico (exclusivo da Igreja Católica).

Dado o nível de detalhamento que o item “categoria militar” aborda, pensei que todas as categorias militares das forças armadas poderiam estar aqui: marinha (força naval), exército (força terrestre) e aeronáutica (força aérea). No caso do Brasil, a força espacial (para exploração do espaço) pertence à força aérea e assim seus uniformes poderiam ser catalogados aqui. Há também forças especiais, batalhões compostos com finalidade específica que vão ser encerrados após cumprirem sua tarefa – seus trajes poderão ser classificados aqui.

A expressão em francês é de uso corrente, “costume militaire”. No caso da catalogação citada da coleção do Brooklyn Museum Costume, em Nova York, foi empregado o termo “military uniform”, mas colocado na categoria “uniforms” – em que se encontram também “uniformes em geral, militares, de empregada e da marinha”, somando no total 61 peças. Talvez o pouco número de peças justifique a opção por uma categoria “uniformes”.

TRAJE CIVIL E SUAS DIVERSAS CATEGORIAS

O traje civil, conforme o havia definido Dina Caetano Dimas, parecia perfeito e cobria uma vasta quantidade de trajes de uso cotidiano dos civis. No site do antigo programa de catalogação dos museus portugueses Matriz Net, não mais disponível on-line, encontrei uma série de outras categorias que pensei se encaixar muito bem em traje civil: roupa interior (a correspondente mais próxima da nossa roupa íntima), traje ocupacional, traje de cena e traje regional, ou como muitos tratavam, a exemplo do precur-

⁵⁴Veja mais em: <<http://www.museeducostumeetdeladentelle.be/fr/musee-et-collections/presentation-du-musee>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

⁵⁵Veja mais em: <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_fr.html>. Acesso em: 17 fev. 2015.

⁵⁶Veja mais em: <<http://www.metmuseum.org/research/curatorial-research/the-costume-institute/american-woman-symposium/rediscovering-the-collection/presentation-slides>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

sor Tomáz Ribas⁵⁷, traje popular, designando traje tradicional do povo. Havia também um item que me chamou bastante a atenção, que era traje ocupacional, com uma nota entre parênteses: fardas civis.

De maneira ampla, **traje civil** é aquele “relativo ao cidadão em geral e que não tem caráter militar nem eclesiástico”, como define o Dicionário Aurélio. Naturalmente, quando não está no exercício da função, o militar e o sacerdote podem trajar roupas civis. As subdivisões propostas em 2010 foram as seguintes: social, de cena, regional, profissional, interior e dos folguedos. Agora, diante de inúmeras mudanças e da sequência das pesquisas (que por sorte não param), proponho a inclusão de traje fúnebre, traje esportivo, traje associacionista e traje etnográfico.

Brevemente resumida cada categoria de traje civil:

- **Traje social:** é a indumentária das atividades sociais. São as roupas dos eventos sociais, como festas, reuniões e casamentos.
- **Traje de cena:** a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica e *performance*.
- **Traje regional:** é o característico da região. Por exemplo, um traje de gaúcho que é usado para o trabalho cotidiano. Em Portugal, costuma receber o título de traje popular, que achei um pouco restritivo. No nosso contexto, traje popular seria aquele que todo mundo usa.
- **Traje profissional:** usado nas atividades profissionais exercidas pelos civis. É, de fato, uma categoria bastante ampla. No entanto, no que se refere especialmente à modelagem, não apresenta características tão especiais como a militar e a eclesiástica, que têm normas rígidas e muito bem estabelecidas. A indumentária profissional apresenta variações da roupa civil social. Claro, calças, blusas, chapéus são de uso cotidiano na indumentária civil. Mas é curioso perceber que no traje profissional há uma interferência de outras áreas, como no caso das bandas de música, que recebem forte influência das militares. Estas, por razões óbvias, vestem fardamento militar especialmente concebido para elas. Mas as bandas de civis acabam incorporando essa influência, que é perceptível ainda hoje nas bandas das escolas, por exemplo, e nas fanfarras.
- **Traje interior:** ou roupa interior, ou íntima. A definição de traje interior passa por tudo aquilo que vai por dentro ou por baixo do traje externo. Apesar de “íntimo” vir do latim *intimus* e significar que “o mais profundo e interior; âmago”, a nossa classificação cotidiana parece restringir o nome às peças que entram em contato com as partes mais íntimas do corpo. Assim, a classificação poderia sugerir que apenas cuecas, calçolas, ceroulas e outros fossem roupa interior. Mas na verdade há um segmento de trajes que estão envolvidos nesta categoria: as ancas, anáguas e crinolinas são exemplos. Entre a anca e o corpo ainda se coloca outra roupa: esta vai ser tão traje *interior* como

⁵⁷Foi escritor e etnógrafo, nasceu e morreu em Portugal (1918-1999). Foi professor no Teatro Nacional de S. Carlos e autor de muitos livros, entre eles *O trajo regional em Portugal*, publicado em 2004.

a anca. O Palais Galliera, Museu da Moda da Cidade de Paris, emprega essa terminologia. “Le département ‘sous-vêtements’ regroupe un ensemble de lingerie, linge de corps et corsetterie d’environ 2500 pièces”⁵⁸

- **Traje dos folguedos:** a indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular. Entram aqui os trajes folclóricos ou das festas populares cristãs, afro-brasileiras e ibéricas.
- **Traje fúnebre:** é aquele com o qual um morto está vestido na hora do sepultamento. No século XIX, por exemplo, no Brasil, os trajes ainda tinham acessórios para mostrar a “personagem” que o morto simbolizava. Uma criança enterrada com roupa de São Miguel levava um espadim e as pessoas que optavam por serem enterradas como Nossa Senhora, levavam uma coroa de flores.
- **Traje esportivo:** a atividade física e a prática de desportos, no final do século XIX, foram grandes impulsores da mudança no traje cotidiano, tanto masculino como feminino. Hoje, o traje esportivo é área de grandes investimentos da indústria da moda.
- **Traje associacionista:** Acatei uma proposta de Franz Carl Müller-Lyer. São trajes que distinguem sociedades especiais formadas para fins particulares dentro de grupos sociais maiores. Ele exemplificava com o traje da maçonaria e da Klu klux klan. Acho uma classificação perfeita para os trajes das mais diversas irmandades cristãs, por exemplo.
- **Traje etnográfico:** A etnografia, segundo o Dicionário Aurélio, é “o estudo descritivo de um ou vários aspectos sociais ou culturais de um povo ou grupo social”. Indo um pouco além, ao tratar de *ethnographical dress*, Lou Taylor diz que:

a etnografia oferece abordagens para se analisar trajes e ornamento corporal que derivam do estudo de raízes tecnológicas e culturais de comunidades específicas de camponeses e de pequena escala. Estas abordagens constroem teorias sobre o funcionamento e desenvolvimento da cultura baseado na análise da organização social e nos processos intelectuais e comportamentais da sociedade humana. Assim, o campo mais abrangente da antropologia, do qual deriva a etnografia, se sustenta por sua ambição em descrever o largo espectro das variações culturais e biológicas humanas. (TAYLOR, 2004, p. 193)

Taylor descreve como a pesquisa etnográfica tem se especializado e logrado mostrar como “os têxteis e as roupas são indicadores das facetas mais sutis, complexas e importantes”(idem, p. 199) naquelas pequenas sociedades, inclusive investigando a absorção das influências externas e do mundo urbanizado. Um bom exemplo de traje etnográfico brasileiro é o das tribos indígenas.

⁵⁸Tradução livre: O departamento de roupa interior reúne um conjunto de lingerie, peças íntimas e espartilhos, com aproximadamente 2.500 peças. Veja em: <<http://palaisgalliera.paris.fr/fr/collections/les-collections/sous-vetements>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

REFERÊNCIAS:

- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. São Paulo: HUCITEC, 1984.
- BACELLAR, Carlos de Almeida Prado. *Viver e sobreviver em uma vila colonial- Sorocaba, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Annablume, 2001.
- BATISTA, Letícia Silva. *Usando desse ofício de alfaiate: a alfaiataria e os alfaiates do Termo de Mariana (1735-1750)*. Juiz de Fora, 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora (MG).
- BRANCO, Maria Luísa Castello (Diretoria de geociências). *Evolução da divisão territorial do Brasil (1872-2010)*. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.
- BLUTEAU, Rafael (1638-1734). *Vocabulário português e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 10 volumes.
- CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes (Introdução). *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio (aquarelas por Carlos Julião)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1940.
- CHAVES, Claudia Maria das Graças. *Perfeitos negociantes: mercadores das Minas setecentistas*. São Paulo: Annablume, 1999.
- DRUMOND, Marco Aurélio. *Indumentária e cultura material: produção, comércio e usos na Comarca do Rio das Velhas (1711-1750)*. Belo Horizonte, 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- FRAGOSO, João e GOUVÊA, Maria de Fátima. *O Brasil Colonial – 1720-1821 (Vol. 3)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- FRANCO, Maria Ignez Mantovani (coordenação editorial). *Do contato ao confronto: a conquista de Guarapuava no século XVIII*. São Paulo: BNP Paribas, 2003.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII. Antologia de textos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A princesa do oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del Rei*. São Paulo: Annablume, 2002.
- GINSBURG, Madeleine; HART, Avril; MENDES, Valerie D. *Four hundred years of fashion*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1984.
- ITALIANO, Isabel; VIANA, Fausto; BASTOS, Desirée; ARAÚJO, Luciano. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- LISANTI FILHO, Luís. *Negócios coloniais: uma correspondência comercial do século XVIII*. Brasília: Ministério da Fazenda; São Paulo: Visão Editorial, 1973.
- LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert. *Evolução da sociedade escravista de São Paulo, de 1750 a 1850*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do Bandeirante*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
- MARTINS, Antônio Egydio. *São Paulo Antigo – 1554-1910*. São Paulo: Paz e Terra.
- MAXWELL, Kenneth. *O Marquês de Pombal, ascensão e queda*. Lisboa: Letras & Diálogos, 2015.
- MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RIBEIRO, J.J. Teixeira. Boletim de Ciências Econômicas, um suplemento ao Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra, de maio-dezembro de 1955, volumes IV e V.
- SALVADO, João Paulo; MIRANDA, Susana Münch. *Cartas do 1º Conde da Torre (volume III)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses / Centro de História e Documentação Diplomática, 2001.

SILVA, Maria da Graça de Barros. *Leis e saberes do ofício de alfaiate na época moderna - O caso da cidade de Lisboa setecentista*. Lisboa: 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Departamento de História. Universidade de Lisboa.

TERRA, Fernanda. *Salvador, uma iconografia através dos séculos*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2015.

VIOTTI, Hélio Abranches. *Anchieta, o apóstolo do Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1980.



Caderno de
Modelagem

Isabel Italiano



Trajes

Eclesiásticos

Trajes Eclesiásticos

No livro *Para vestir a cena contemporânea, moldes e moda no Brasil do século XIX*, nós apresentamos nove trajes da Igreja Católica: alva, capa pluvial ou capa de asperges, casula, cota, dalmática, roquete, sobrepeliz, túnica e véu umeral. A escolha pela Igreja Católica foi feita em função do grande número de igrejas e irmandades presentes no Brasil do século XIX. Isso não quer dizer que não tenhamos apreço pelos rituais judaicos ou africanos, por exemplo, mas sim que não temos -ainda- conhecimento sobre os trajes usados nos ritos específicos de cada religião.

Para esta edição achamos que não seria necessário repetir todos os trajes apresentados no livro do século XVIII. Por quê? Porque não havia diferença entre os trajes nos dois séculos... Por esta razão, se seu espetáculo ou sua instalação exigir trajes religiosos do século XVIII, sintam-se tranquilo para usar a modelagem dos trajes do século XIX.

Assim, optamos por apresentar os trajes das irmandades religiosas, que tiveram papel essencial no Brasil desde a chegada da Companhia de Jesus, em 1549, com o padre Manuel da Nóbrega, como já vimos. No século XVIII, já havia muitas irmandades religiosas aqui. Escolhemos cinco irmandades principais: Beneditinos, Jesuítas (da Companhia de Jesus), Ordem Terceira do Carmo (Carmelitas), Franciscanos e Capuchinhos.

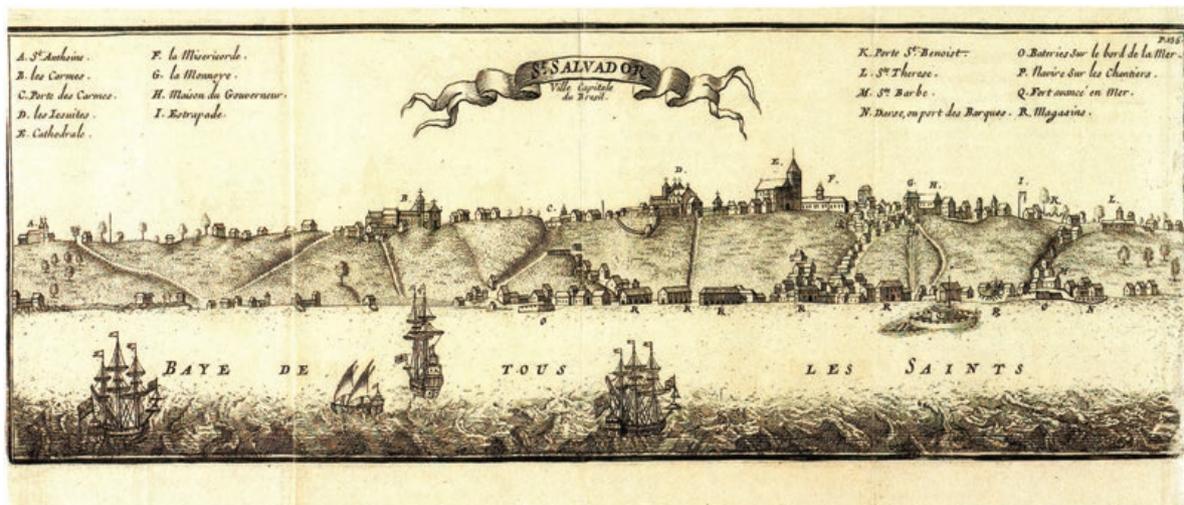


Figura 1 - Mapa de François Froger, mostrando São Salvador, in *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 [et] 1697 aux cotes d'Afrique, Detroit de Magellan, Brezil, Cayne [et] Isles Antilles*. Paris, França: 1698 (entre pp.134 e 135).



Figura 2 - Mapa de François Froger, mostrando São Sebastião (Rio de Janeiro), in *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 [et] 1697 aux cotes d'Afrique, Detroit de Magellan, Brezil, Caynne [et] Isles Antilles*. Paris, França: 1698. (entre pp.72 e 73)

As Figuras 1 e 2 mostram mapas feitos na virada do século XVIII para o XVIII. Na Figura 1, que mostra a cidade de Salvador a letra B marca a Igreja da Ordem Terceira do Carmo e a letra D marca a Igreja dos Jesuítas. Na Figura 2, que retrata o Rio de Janeiro, a letra B marca a Igreja dos Beneditinos; C, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo; D, a dos jesuítas e E a dos capuchinhos.

Do ponto de vista arquitetônico, Tirapeli e Pfeiffer indicam que

os jesuítas chegaram primeiro e ergueram suas capelas, residências e colégios com partido arquitetônico bem definido, de uma nave ampla que perdurou muito tempo. Suas obras foram colocadas em lugares de destaque na extensa faixa de costa atlântica já ocupada pelos portugueses, os franciscanos, que logo se seguiram, expandiram-se com suas sedes por muitos lugarejos pitorescos na imensidade da nova Colônia. Eles deixaram de lado, nas obras, seu juramento inicial de pobreza, para cooptar os homens pela riqueza de imagens e ornamentação nas suas numerosas igrejas. Os beneditinos, pertencentes à ordem mais antiga da cristandade, aqui chegaram trazendo sua sabedoria, com arquitetos e artífices qualificados. Dentre eles estavam os artistas mais conhecidos pelas notáveis imagens de figuras modeladas com barro. Carmelitas e outras ordens também se fixaram nas vilas novas e concorreram com obras valiosas. (2000, p.15)

A participação das irmandades foi determinante na vida da colônia – não só espiritual, mas também muitas vezes com articulações políticas, econômicas e sociais. Sua presença, como o texto de Tirapelli e Pfeiffer indica, não ficou restrita às zonas litorâneas do país e esteve nas mais remotas vilas e aldeias.

A seguir, indicamos os trajes de cada irmandade, com um breve histórico sobre elas em Portugal e no Brasil.

TRAJE 1. TRAJE JESUÍTA – SÉCULO XVIII

Data da fundação da irmandade: 1534, em Paris.

Fundador: Inácio de Loyola (1491-1556).

Data de chegada a Portugal: Já estavam em Portugal em 1540, mas “a Companhia fundou 25 instituições em Portugal e 4 nas Ilhas. A primeira (que constitui também a fundação geral dos Jesuítas) foi o colégio de Santo Antão em Lisboa – 1542” (CAMPOS, 2017, p. 412)

Data de chegada ao Brasil: 1549, junto com o primeiro governador-geral, Tomé de Souza.

Data de extinção em Portugal e no Brasil: 1759 (atenção, portanto, pois não estiveram aqui durante parte do século XVIII).

Nota histórica: “A sua missão era essencialmente missionária e evangelizadora orientando-se para os territórios descobertos ou ocupados por portugueses e espanhóis. Só mais tarde se vieram a dedicar ao ensino que a vertente pedagógica se tornou, em pouco tempo, na sua missão principal” (idem). A ordem foi extinta pelo papa Clemente XIV em 1773 e o papa Pio VII restabeleceu a ordem. Hoje eles são mais de 16.000 jesuítas em mais de 112 países, atingindo 80 províncias e regiões⁵⁹.

Curiosidade: O atual papa, Francisco, é jesuíta.

Imagens de referência:



Figura 3- Um jesuíta do século XVIII, no Brasil. Fonte: Wikimedia Commons, sem autor. Atenção: usamos esta imagem comparada com outros desenhos e trajes do período, mas não temos certeza ainda se é autêntica.

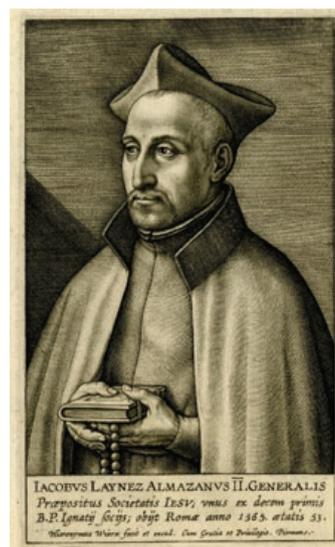


Figura 4- Retrato de Diego Laínez, mostrando cabeça e ombros, usando o hábito jesuíta e chapéu, segurando um livro fechado e um rosário. Gravura do The British Museum. Número da peça no museu: 1859,0709.3221.

⁵⁹ Os números estão disponíveis no site oficial da irmandade: <<https://jesuits.global/en/about-us/our-history>>. Acesso em: 31 out. 2018.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – TÚNICA – Frente – cortar 2 vezes no tecido
- 2 – TÚNICA – Costas – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 3 – TÚNICA – Gola – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 4 – TÚNICA – Manga – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 5 – CAPA – cortar 2 vezes no tecido
- 6 – CAPA – Gola – cortar 2 vezes no tecido dobrado

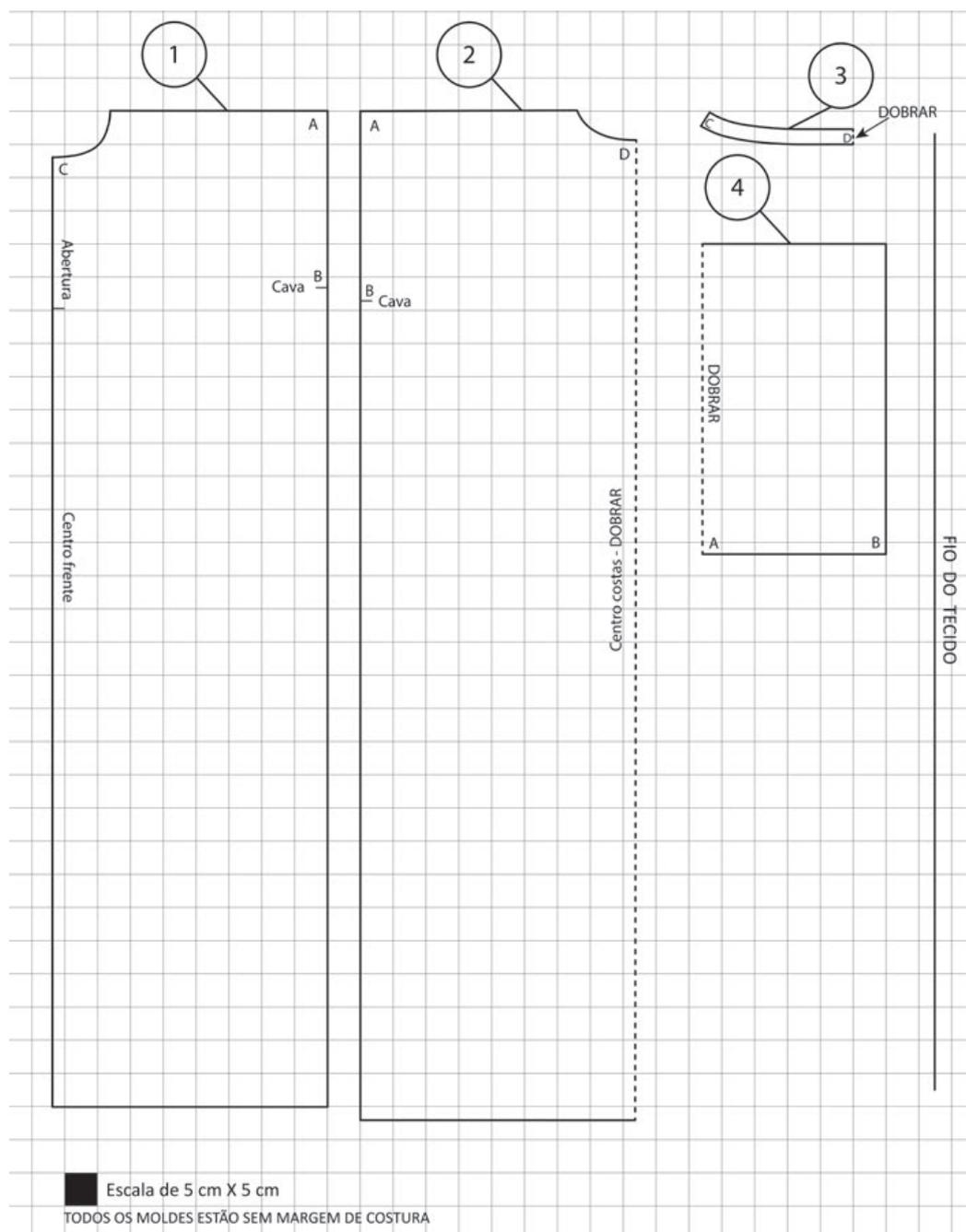


Figura 5 - Moldes da túnica usada pelos Jesuítas no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

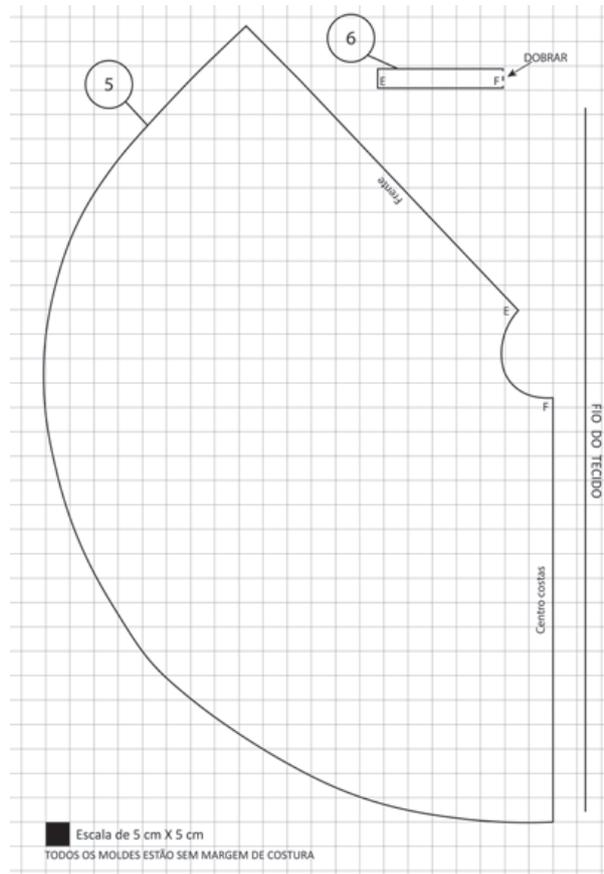


Figura 6 - Moldes da capa (manto) usada pelos jesuítas no século XVIII.
Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Ao cortar a túnica, deixar 3 cm de margem de costura no centro frente. Fechar a túnica na frente, deixando apenas uma abertura, indicada no molde. O acabamento da abertura pode ser feito dobrando-se as margens de costura da abertura para dentro, finalizando com pontos à mão. Para fechar o decote, pode-se usar um gancho. A Figura 7 mostra o detalhe da abertura frontal da túnica.



Figura 7 - Detalhe da abertura frontal da túnica jesuíta.
Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O comprimento da túnica deve ser ajustado, conforme desejado. Fazer uma barra de 2 cm, dobrada duas vezes. A manga também tem uma barra de 2 cm dobrada duas vezes.

Para a montagem da capa, unir as partes no centro das costas. Costurar a capa à respectiva gola. Usar duas pequenas tiras para amarrar. O acabamento da barra deve ser feito com revel, ou viés escondido. O acabamento da frente deve ser feito com barra de 2 cm dobrada duas vezes. A Figura 8 mostra o acabamento da frente da capa, detalhando sua junção com a gola e a amarração.



Figura 8 - Detalhe da gola e amarração na capa do traje jesuíta.
Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

As Figuras 9, 10, 11 e 12 mostram fotos do traje jesuíta finalizado.



Figuras 9 e 10 - O protótipo do traje jesuíta do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.



Figuras 11 e 12 - O protótipo do traje jesuíta do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

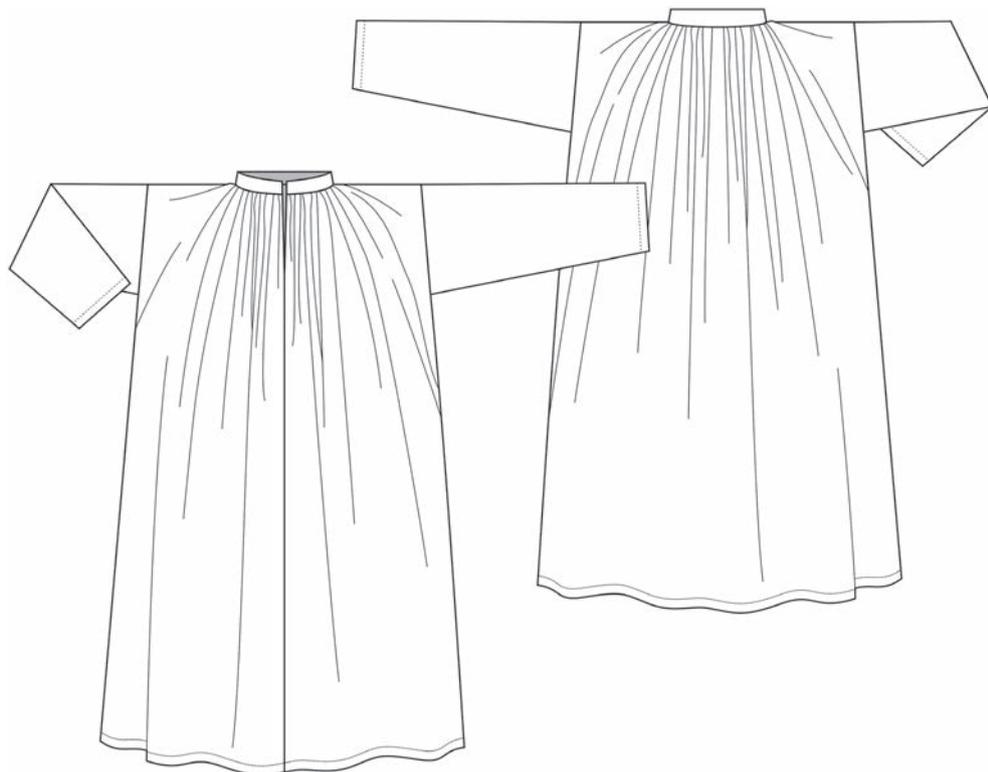


Figura 13 - Desenho técnico da túnica usada pelos jesuítas no século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

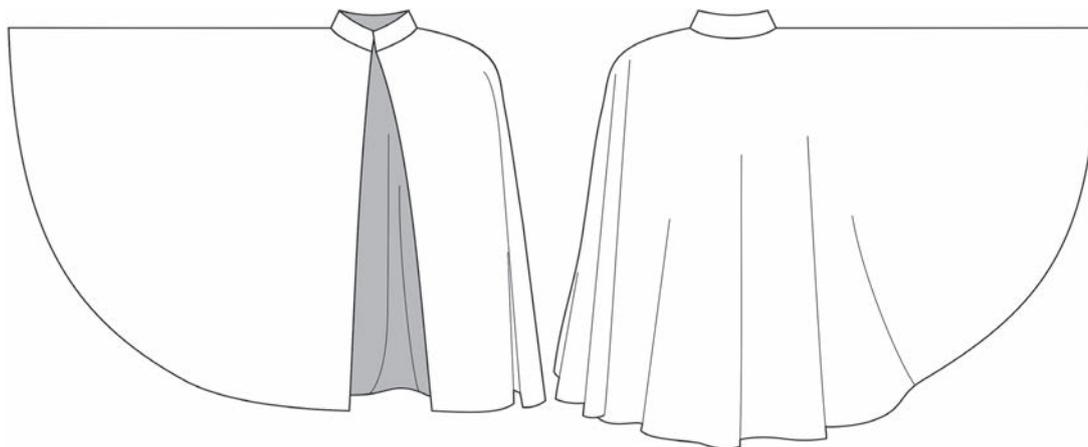


Figura 14 - Desenho técnico da capa (manto) usada pelos jesuítas no século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 2. TRAJE FRANCISCANO – SÉCULO XVIII

Data da fundação da irmandade: 1209, na Itália.

Fundador: Francisco de Assis (1182-1226).

Data de chegada a Portugal: 1216 (CAMPOS, 2017, p.146).

Data de chegada ao Brasil: A custódia do Brasil foi criada em 1584 (CAMPOS, 2017, p.146). Início das construções no século XVII (TIRAPELI; PFEIFFER; 2000, p. 46).

Nota histórica: Seguiam a Estrita Observância, “que preconizava um estilo de vida de maior austeridade” (CAMPOS, 2017, p. 146). Campos também esclarece que “consideraram-se da Primeira Ordem os conventos masculinos, da Segunda Ordem os femininos e os femininos consubstanciados nas fundações da Ordem de Santa Clara, e da Terceira Ordem os conventos oriundos de comunidades de Terceiros Regulares e a Terceira Ordem da Penitência” (idem).

Imagens de referência:



Figuras 15 e 16 - Detalhes de trajes dos franciscanos atribuídos a Lady Maria Callcott (1785-1842), início do século XIX. Acervo: Biblioteca Nacional.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: Modelagem tamanho M adulto

PARTES:

- 1 – TÚNICA – Frente – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 2 – TÚNICA – Costas – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 3 – TÚNICA – Gabarito para confecção do decote e ombro (costas) – cortar em papel
- 4 – TÚNICA – Gabarito para confecção do decote e ombro (frente) – cortar em papel
- 5 – TÚNICA – Manga – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 6 – CAPUZ – Mozeta – cortar 2 vezes no tecido
- 7 – CAPUZ – Cabeça - cortar 4 vezes no tecido
- 8 – CAPA/MANTO – cortar 1 vez no tecido dobrado

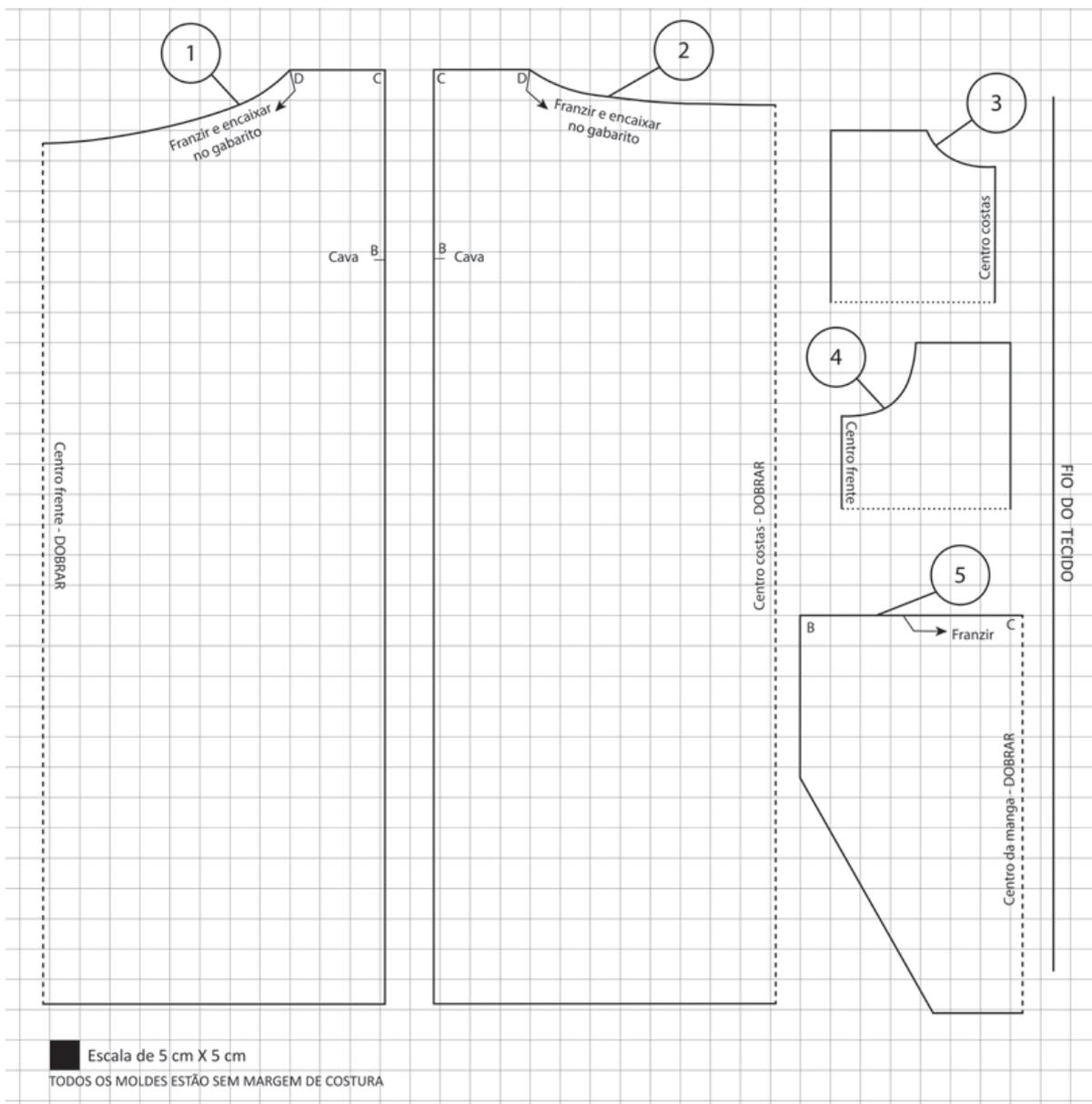


Figura 17 - Moldes da túnica usada pelos franciscanos no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

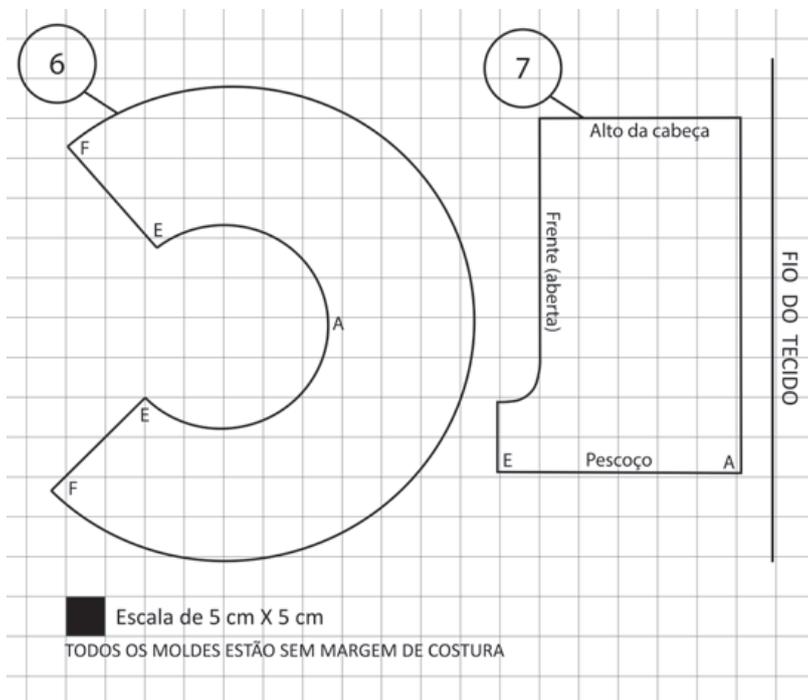


Figura 18 - Moldes do capuz usado pelos franciscanos no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018

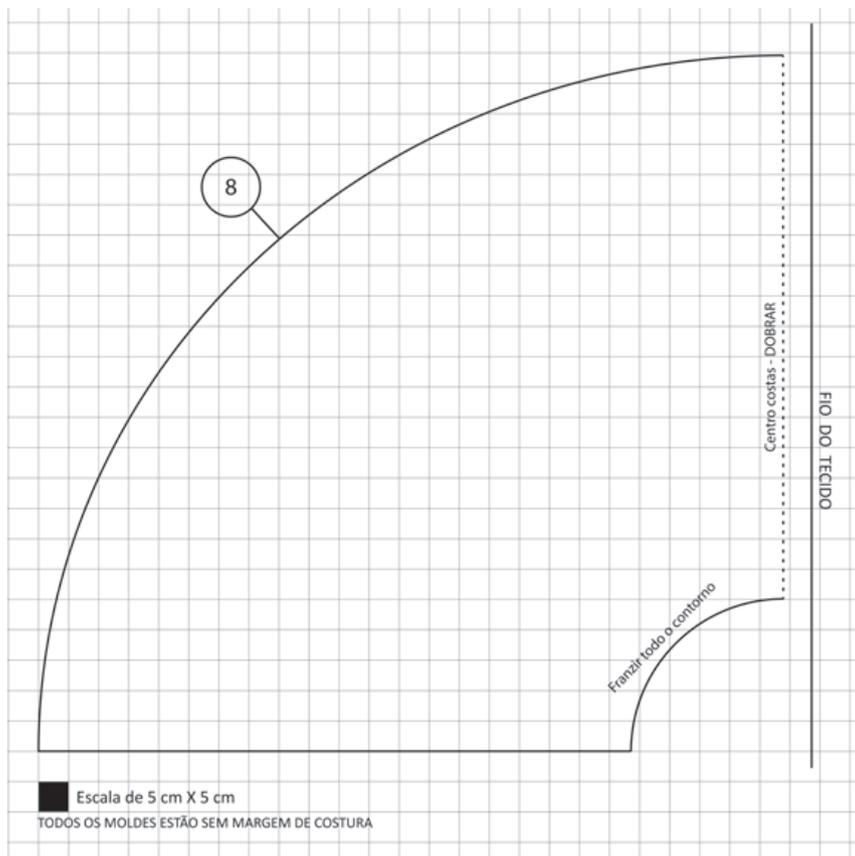


Figura 19 - Moldes da capa (manto) usada pelos franciscanos no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O franzido do decote da túnica deve ser feito com pontos largos para que, ao franzir, resulte em pequenas pregas (ver Figuras 20, 21 e 22). Para ajustar o franzido ao tamanho correto, usar os gabaritos de decote correspondentes.



Figuras 20, 21 e 22 - Detalhe da confecção do franzido do decote. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O capuz é duplo (conforme indicado no molde) e o acabamento da frente deve ser feito com a união dos dois pela abertura da frente. Deixar aberto em baixo, onde será costurado na mozeta. A mozeta também será dupla. Tanto a mozeta quanto o capuz são fechados na frente, sendo vestidos pela cabeça. O acabamento do contorno será feito com a união das duas mozetas (que vão formar uma só). Deixar aberto no contorno do decote e unir ao capuz.

A Figura 23 mostra em detalhe o capuz e a mozeta já costurados.



Figura 23 - Visão detalhada do capuz e mozeta, já prontos. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

Para a montagem da túnica, deve-se franzir o decote conforme indicado nos moldes. O franzido deve ser feito com pontos largos para que, ao franzir, resulte em pequenas pregas (ver Figuras 20, 21 e 22). Para ajustar o franzido ao tamanho correto, usar os gabaritos de decote e ombro correspondentes. A manga deve ser franzida a partir do ponto indicado no molde, para encaixar na marcação da cava. Fazer uma bainha de 2 cm dobrada duas vezes. O comprimento da túnica deve ser ajustado, conforme desejado. Fazer uma barra de 2 cm, dobrada duas vezes.

Para a montagem da capa deve-se franzir todo o contorno do pescoço, até que fique com, aproximadamente, 52 cm. Do mesmo modo que a túnica, o franzido deve ser feito com pontos largos para que, ao franzir, resulte em pequenas pregas (ver Figuras 20, 21 e 22) ou, então, fazer pequenas pregas diretamente. Fazer acabamento com viés e duas tiras para amarrar. O acabamento da barra pode ser feito com viés, que não apareça do lado externo. A Figura 24 mostra um detalhe do acabamento da capa.

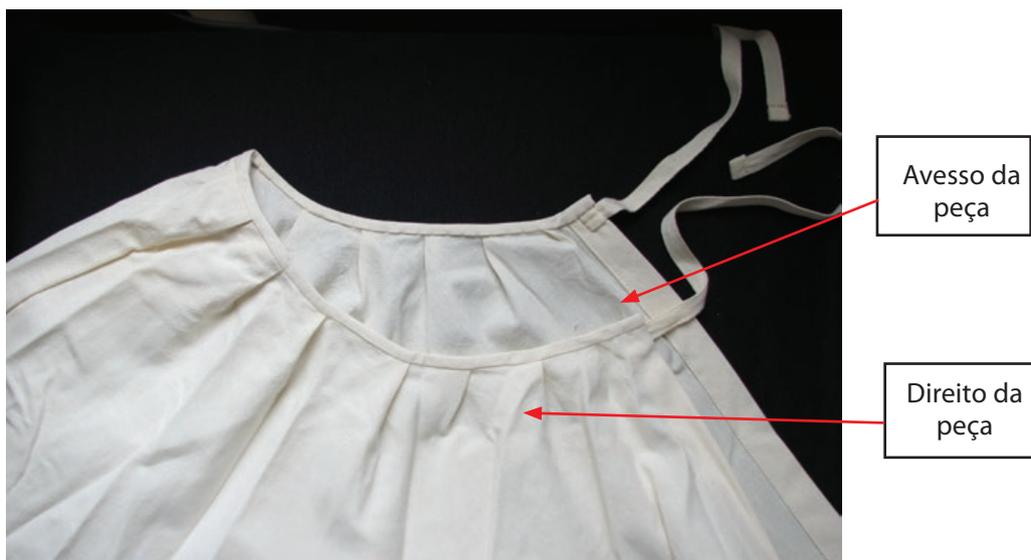


Figura 24 - Detalhe da capa franciscana (pregueada) – acabamento do decote e amarração. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

As Figuras 25, 26, 27 e 28 mostram imagens do protótipo do traje franciscano.



Figuras 25, 26, 27 e 28 - O protótipo do traje franciscano do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

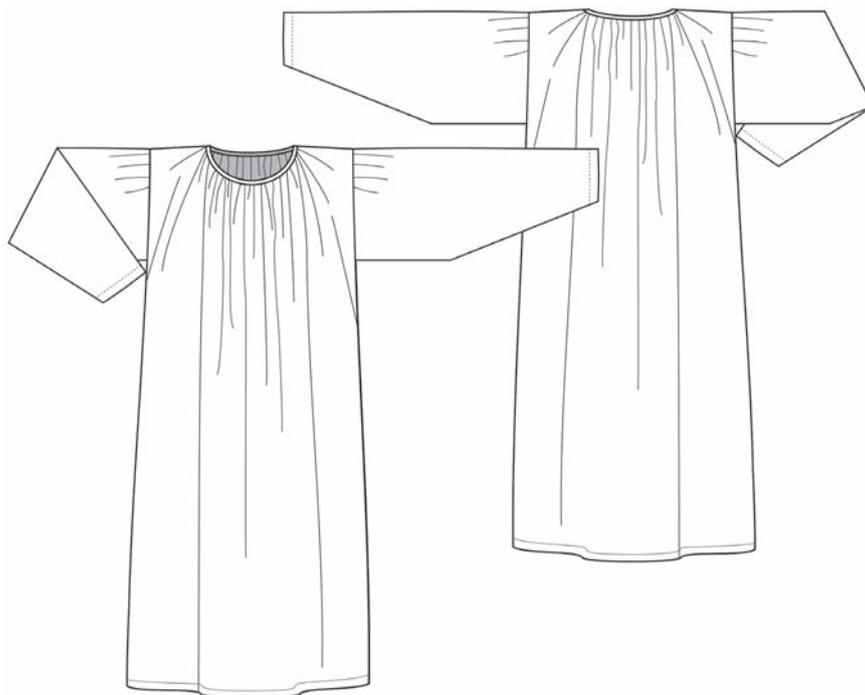


Figura 29 - Desenho técnico da túnica usada pelos franciscanos no século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

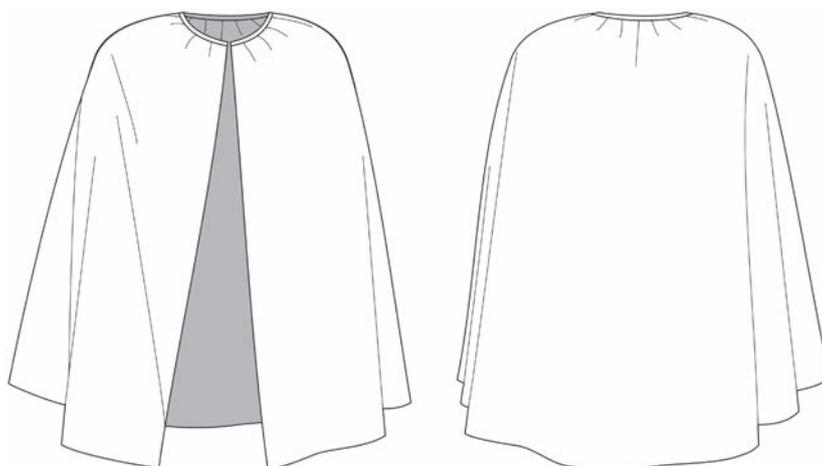


Figura 30 - Desenho técnico da capa (manto) usada pelos franciscanos. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

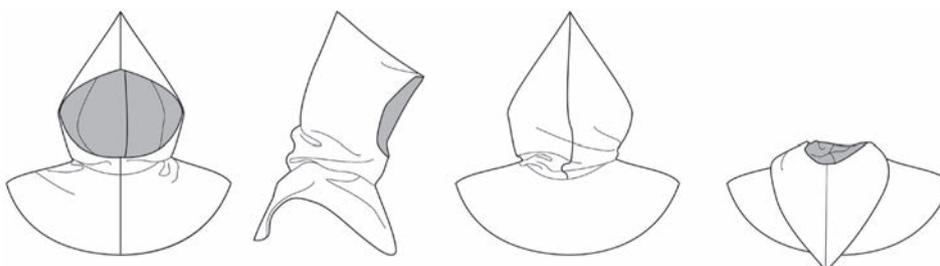


Figura 31 - Desenho técnico do capuz usado pelos franciscanos no século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 3. TRAJE BENEDITINO – SÉCULO XVIII

Data da fundação da irmandade: Século VI, na Itália. “Mas é a partir do século VIII que se pode falar, verdadeiramente, de vida monástica beneditina” (CAMPOS, 2017, p. 43).

Fundador: São Bento de Núrsia (480-543).

Data de chegada a Portugal: Estima-se algo entre 1080 e 1115 (idem).

Data de chegada ao Brasil: 1596 (CAMPOS, 2017, p. 43); 1592 (TIRAPELI; PFEIFFER; 2000, p. 94).

Nota histórica: “Conforme entendiam os monges na Idade Média, interpretando o espírito da Regra, o lema de São Bento podia ser resumido pelo *“ora et labora”* – ora e trabalha. Acrescenta-se a esse lema *“et legere”*, ou seja, “e leia”, uma vez que, para São Bento, a leitura tem um espaço privilegiado na vida do monge, em especial a leitura das Sagradas Escrituras. Em vista disso, o ritmo da vida no mosteiro favorece o justo equilíbrio, temperando os momentos de trabalho (corpo), com a leitura (alma) e a oração (espírito)”⁶⁰.

Imagem de referência:



Figura 32 - Detalhes de trajes dos beneditinos atribuídos a Lady Maria Callcott (1785-1842), início do século XIX. Acervo: Biblioteca Nacional.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFECÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – TÚNICA – Frente – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 2 – TÚNICA – Costas – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 3 – TÚNICA – Gabarito para confecção do decote e ombro (costas) – cortar em papel
- 4 – TÚNICA – Gabarito para confecção do decote e ombro (frente) – cortar em papel
- 5 – TÚNICA – Manga – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 6 – ESCAPULÁRIO – Frente e Costas – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 7 – CAPUZ – Cabeça – cortar 2 vezes no tecido
- 8 – CAPUZ – Mozeta – cortar 1 vez no tecido dobrado

⁶⁰ Disponível em: <<http://mosteiro.org.br/comunidade-monastica/>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

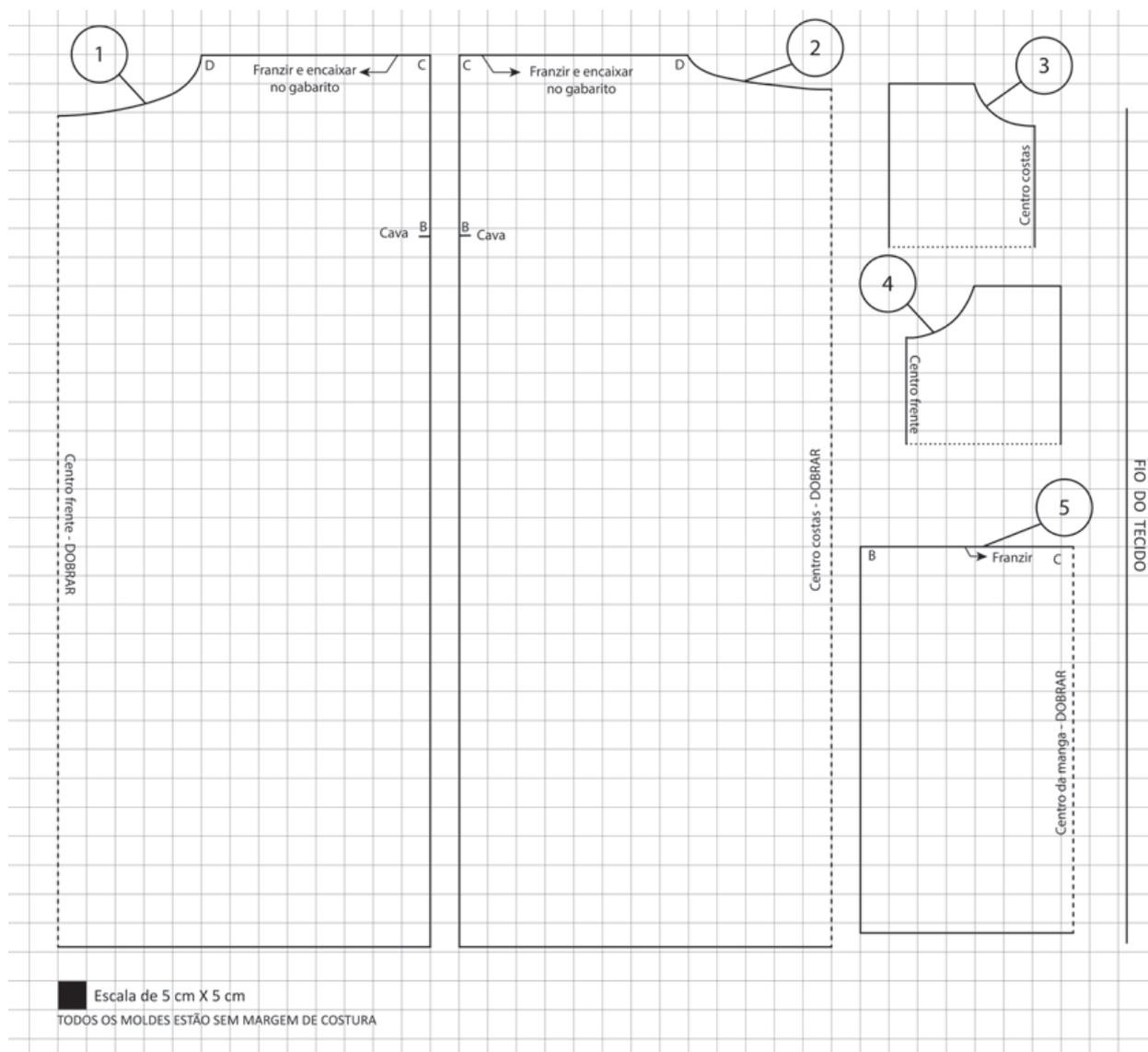


Figura 33 - Moldes da túnica usada pelos beneditinos no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

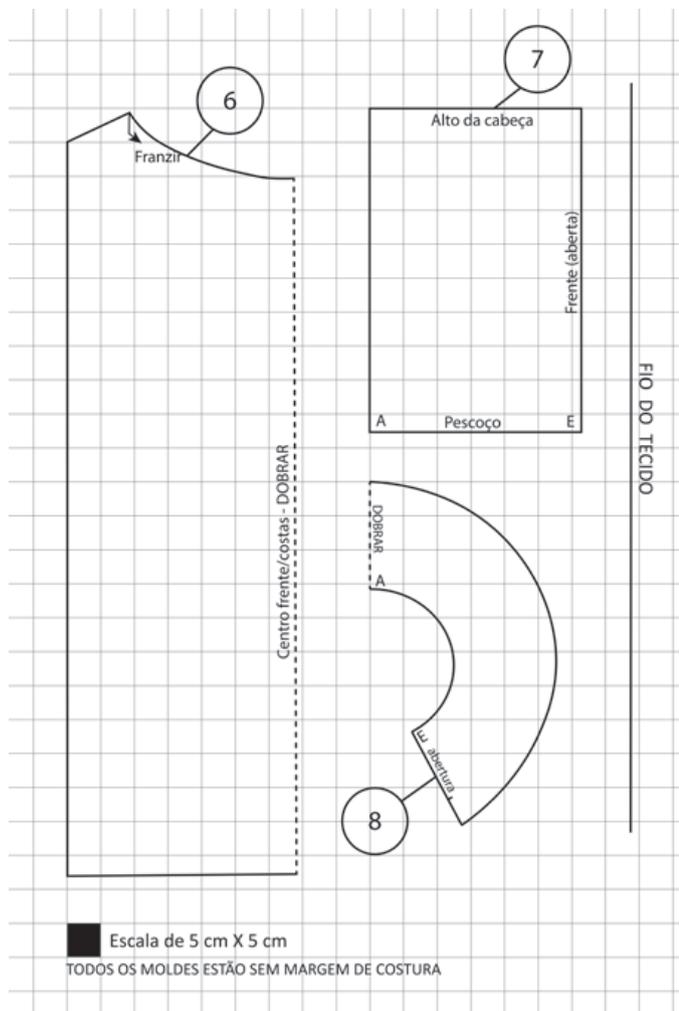


Figura 34 - Moldes do escapulário e do capuz usados pelos beneditinos no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O franzido do decote do escapulário e da túnica deve ser feito com pontos largos para que, ao franzir, resulte em pequenas pregas, conforme mostrado nas Figuras 35, 36 e 37.



Figuras 35, 36 e 37 - Detalhe da confecção do franzido do decote. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

No capuz, fazer uma barra de 2 cm, dobrada duas vezes, na abertura frontal. A mozeta é costurada ao capuz. É fechada no centro da frente com um colchete. O acabamento da barra (contorno) pode ser feito com um viés (não aparente). Fechar a frente da mozeta até a abertura indicada no molde e para dar acabamento na abertura frontal, pode-se fazer uma barra de 2 cm, dobrada duas vezes (seguindo a barra frontal do capuz). As Figuras 38 e 39 mostram alguns detalhes do acabamento do capuz e da mozeta.



Figuras 38 e 39 - Detalhes da confecção e acabamento do capuz e mozeta. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O escapulário também deve ter seu decote franzido (frente costas) até ficar com 60 cm aproximadamente. Franzir com pontos largos para formar pequenas pregas (ver Figuras 35, 36 e 37). O acabamento do decote pode ser feito com viés, o acabamento lateral é feito com uma bainha dobrada duas vezes de 1 cm e a barra do escapulário é dobrada duas vezes, de 2 cm.

Para costurar a túnica, franzir o decote e parte do ombro conforme indicado nos moldes. Da mesma forma que no escapulário, o franzido deve ser feito com pontos largos para que, ao franzir, resulte em pequenas pregas (como mostrado nas Figuras 35, 36 e 37) Para ajustar o franzido ao tamanho correto, usar os gabaritos de decote e ombro correspondentes. O comprimento da túnica deve ser ajustado, conforme desejado. Fazer uma barra de 2 cm, dobrada duas vezes. A manga da túnica de ser franzida, conforme indicado no molde, de maneira que possa encaixar na marcação da cava. Fazer bainha da manga com 2 cm, dobrada duas vezes.

O protótipo finalizado pode ser visto nas Figuras 40, 41, 42 e 43.



Figuras 40, 41, 42 e 43 - O protótipo do traje beneditino do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

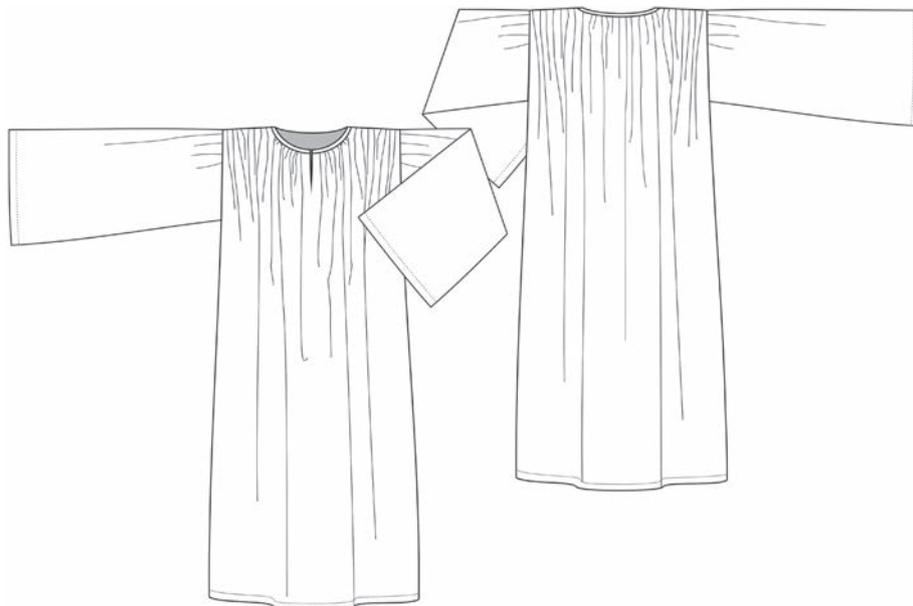


Figura 44 - Desenho técnico da túnica usada pelos beneditinos no século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

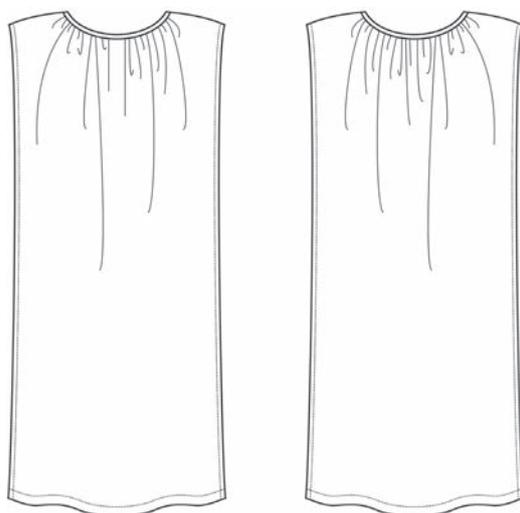


Figura 45 - Desenho técnico do escapulário usado pelos beneditinos no século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

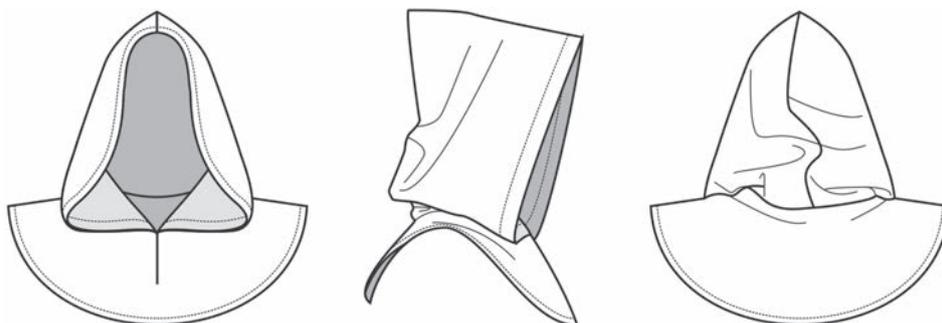


Figura 46 - Desenho técnico do capuz usado pelos beneditinos no século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 4. TRAJE DOS CARMELITAS – SÉCULO XVIII

Data da fundação da irmandade: Séculos XI-XII (CAMPOS, 2017, p. 328).

Fundador: Santo Alberto, patriarca de Jerusalém. (1149-1214).

Data de chegada a Portugal: 1251 (idem).

Data de chegada ao Brasil: 1586, na Bahia (TIRAPELI; PFEIFFER; 2000, p. 114).

Nota histórica: “Tem como mentor São Elias, que, desafiando o tempo a partir do Monte Carmelo, na Terra Santa, subiu aos céus em carro de fogo e anteviu o nascimento de Deus [Jesus, no caso] pela Virgem do Carmo” (idem).

Imagens de referência:



Figuras 47, 48, 49 e 50 - Detalhes de trajes dos carmelitas atribuídos a Lady Maria Callcott (1785-1842), início do século XIX. Acervo: Biblioteca Nacional.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFECÇÃO DO TRAJE:

Modelagem tamanho M adulto

PARTES:

- 1 – TÚNICA – Frente – cortar 2 vezes no tecido
- 2 – TÚNICA – Costas – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 3 – TÚNICA – Gola – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 4 – TÚNICA – Gabarito para confecção do decote e ombro (frente) – cortar em papel
- 5 – TÚNICA – Gabarito para confecção do decote e ombro (costas) – cortar em papel
- 6 – TÚNICA – Manga – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 7 – CAPA/MANTO MAIOR – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 8 – CAPA/MANTO MENOR – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 9 – ESCAPULÁRIO – Frente – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 10 – ESCAPULÁRIO – Costas – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 11 – ESCAPULÁRIO – Capuz – cortar 1 vez no tecido dobrado

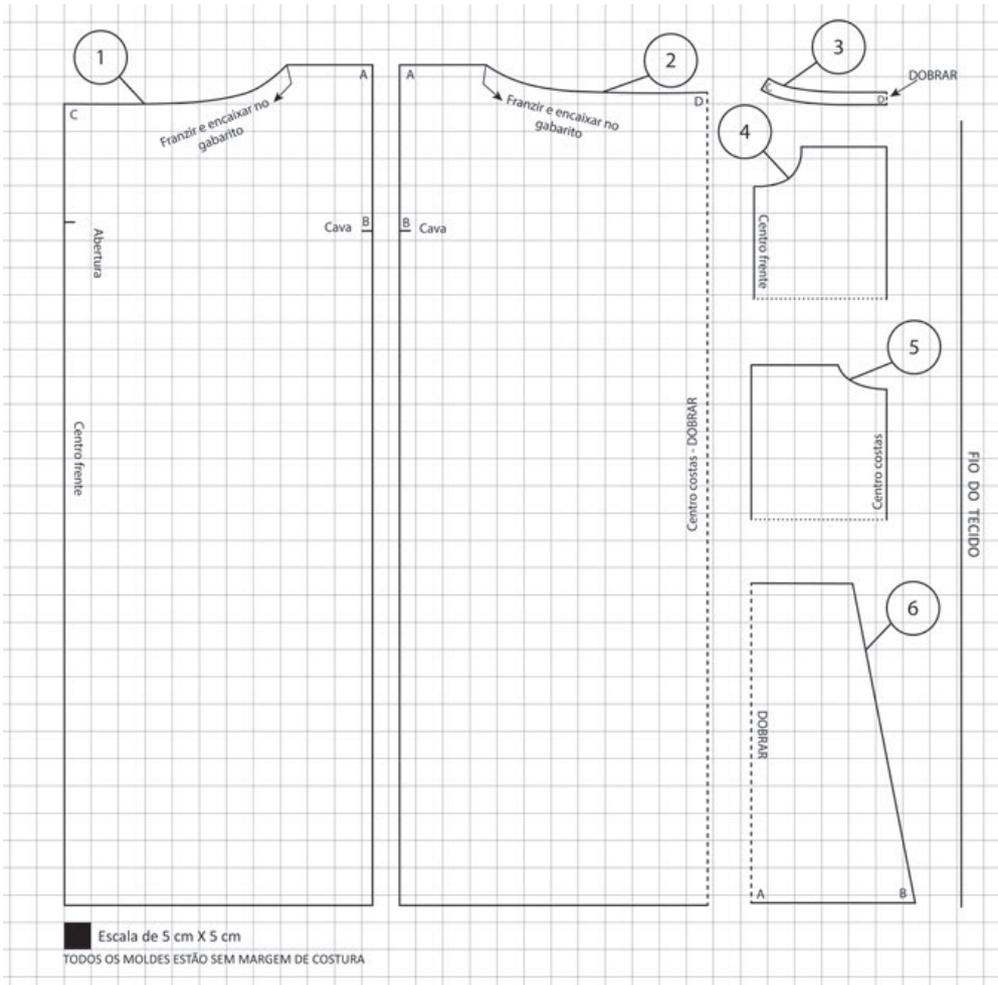


Figura 51 - Moldes da túnica usada pelos carmelitas no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

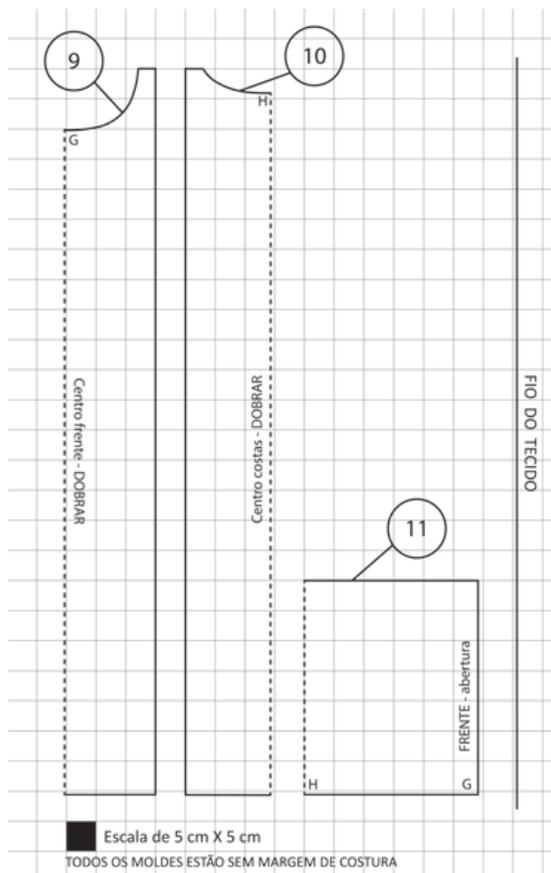


Figura 52 - Moldes do escapulário usado pelos carmelitas no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

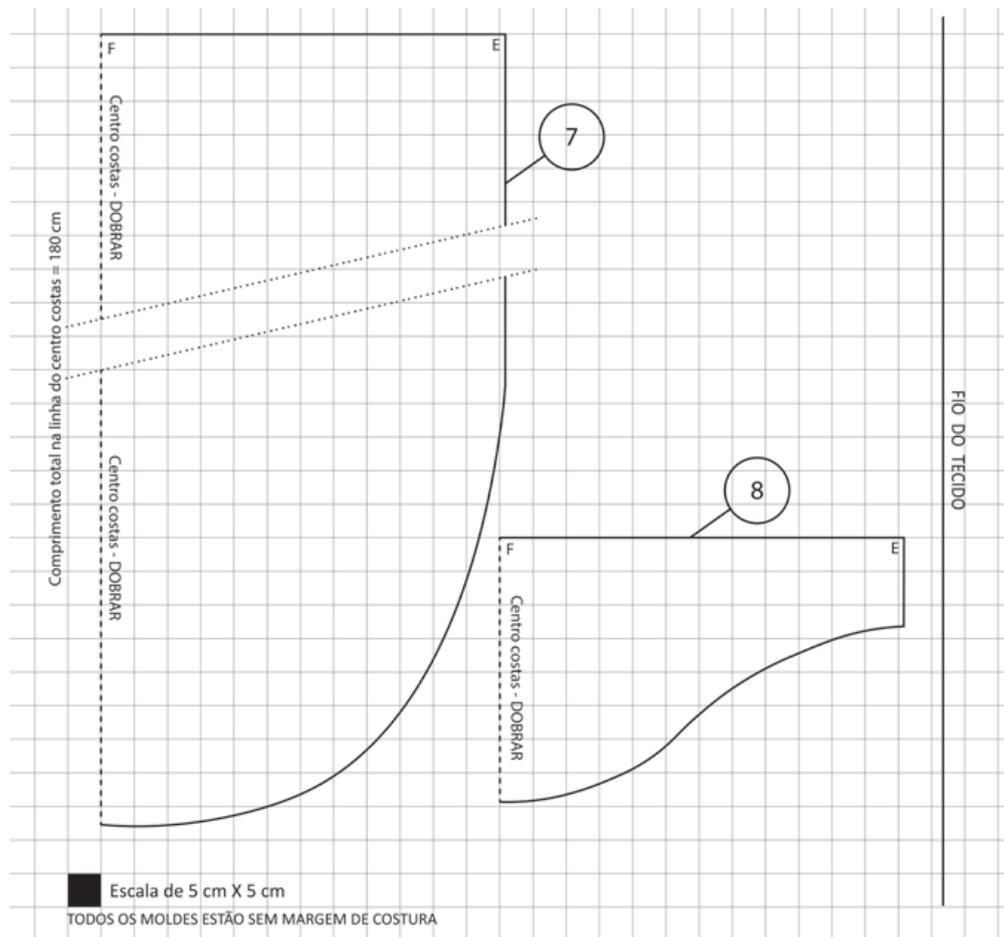


Figura 53 - Moldes da capa (manto) usada pelos carmelitas no século XVIII.
Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Para a montagem da túnica, franzir o decote conforme indicado nos moldes. O franzido deve ser feito com pontos largos para que, ao franzir, resulte em pequenas pregas (ver Figuras 54, 55 e 56). Para ajustar o franzido ao tamanho correto, usar os gabaritos de decote e ombro correspondentes.



Figuras 54, 55 e 56 - Detalhe da confecção do franzido do decote. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

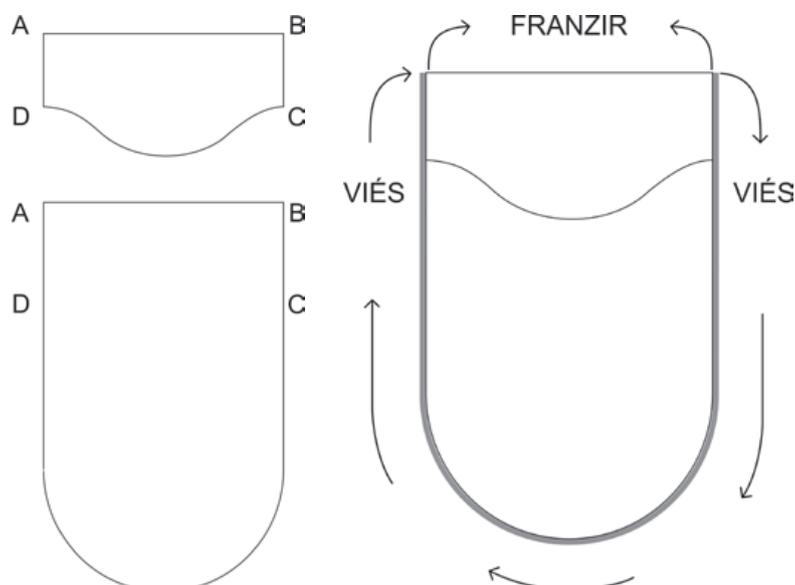
Para a montagem do escapulário, deve-se fechar os ombros e fazer um acabamento em toda a volta com barra dupla de 2 cm dobrada. No decote será costurado o capuz.

O acabamento da frente do capuz é feito com uma barra dupla de 2 cm, dobrada. Deve ser costurado ao escapulário, com acabamento feito com viés. Uma visão do detalhe deste acabamento pode ser vista nas Figuras 57 e 58.



Figuras 57 e 58 - Detalhe do acabamento da frente do capuz, costurado ao escapulário (à esquerda, visto pelo lado direito da peça e à direita, visto pelo avesso). Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

Para a montagem do manto, deve-se iniciar pelo acabamento do contorno da capa menor, que pode ser feito com viés, entre os pontos “C” e “D” (Figura 56), apenas na parte curva. É interessante que este acabamento fique apenas no avesso e não fique visível do lado direito. Após isto, posicionar as duas capas, a menor sobre a maior (fazer coincidir a linha do pescoço) e aplicar o viés no contorno da capa maior, com as duas capas juntas, conforme as Figuras 59 e 60.



Figuras 59 e 60 - Diagrama para a montagem das capas. Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

Depois desta etapa, franzir todo o contorno do pescoço como indicado pela figura 60, até que fique com, aproximadamente, 60 cm. Do mesmo modo que a túnica, o franzido deve ser feito com pontos largos para que, ao franzir, resulte em pequenas pregas

(outra opção é fazer um pregueado simples). Fazer acabamento com viés e duas tiras para amarrar. As Figuras 61 e 62 mostram detalhe da confecção da capa dupla.

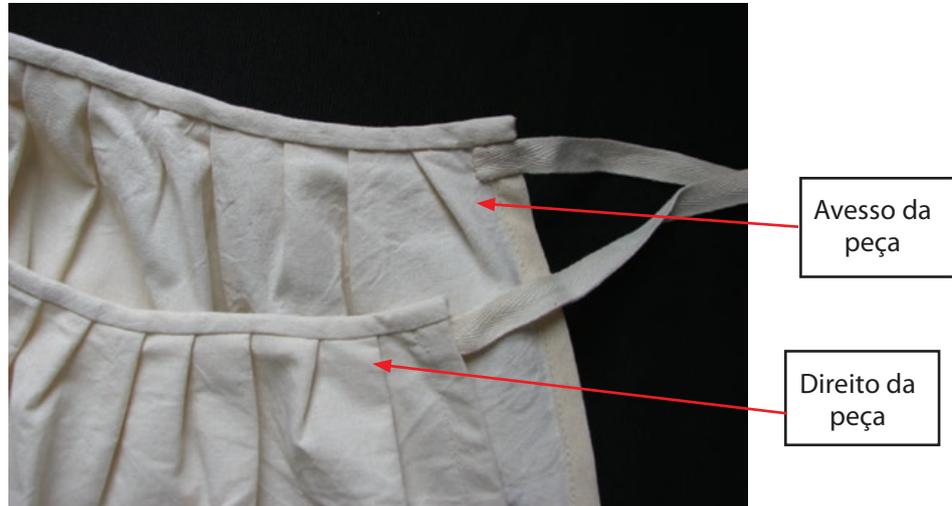


Figura 61 - Detalhe da confecção abertura da capa/manto carmelita (pregueado). Foto: Isabel C. Italiano, 2017.



Figura 62 - Detalhe da capa dupla. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O comprimento da túnica deve ser ajustado, conforme desejado. Fazer uma barra de 2 cm, dobrada duas vezes. A manga também deve ter uma barra de 2 cm, dobrada duas vezes. O protótipo do traje pode ser visto nas Figuras 63, 64, 65 e 66.



Figuras 63, 64, 65 e 66 - O protótipo do traje carmelita do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

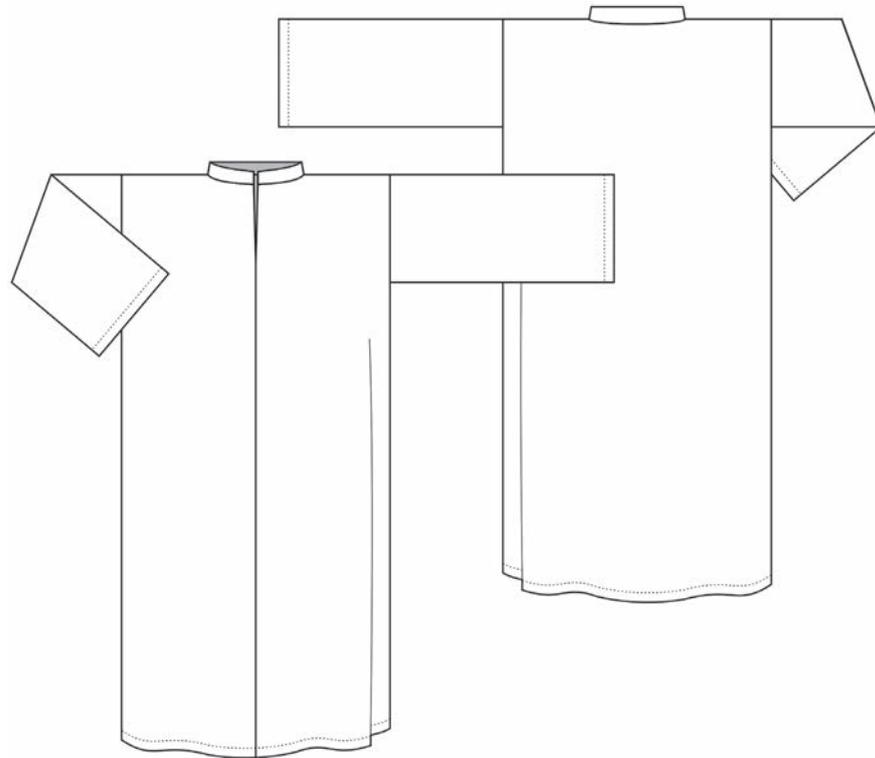


Figura 67 - Desenho técnico da túnica do traje carmelita do século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

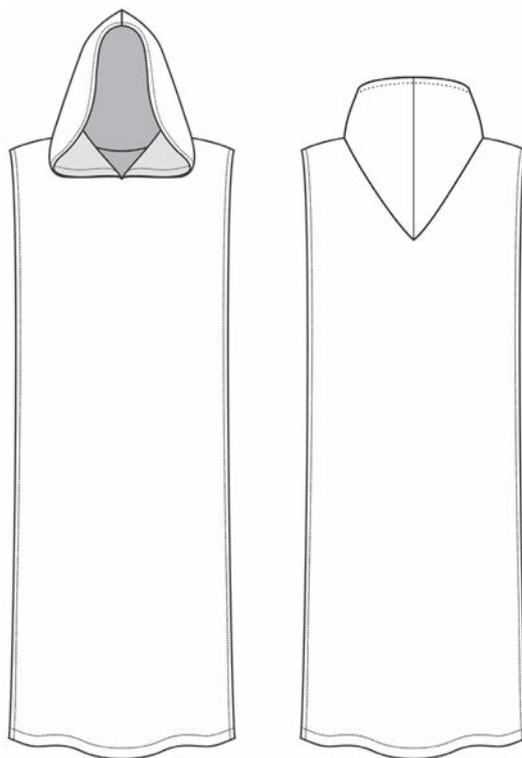


Figura 68 - Desenho técnico do escapulário do traje carmelita do século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

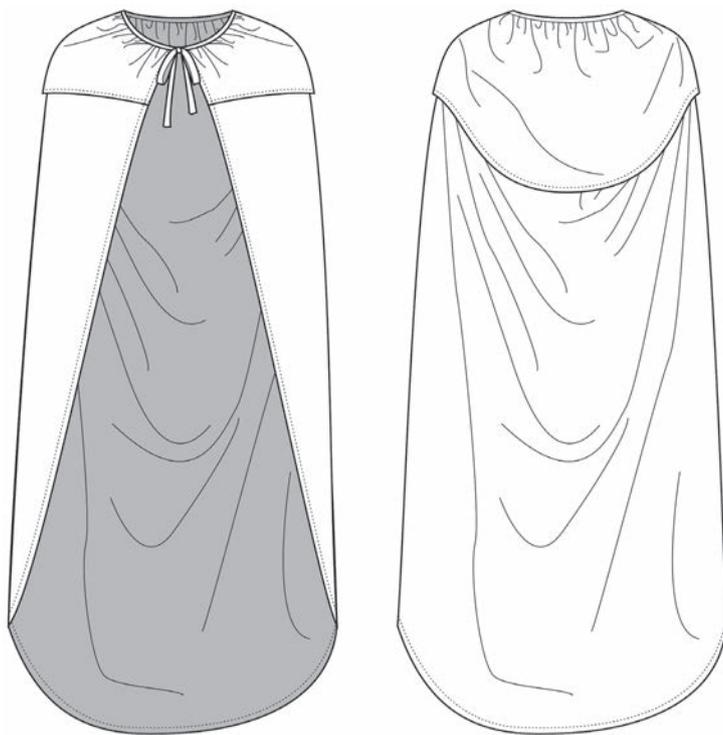


Figura 69 - Desenho técnico da capa (manto) do traje carmelita do século XVIII.
Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 5. TRAJE CAPUCHINHO – SÉCULO XVIII

Data da fundação da irmandade: 1525, a partir de uma cisão com os franciscanos da Observância (CAMPOS, 2017, p. 29).

Fundador: Francisco de Assis (1182-1226).

Data de chegada a Portugal: Não se instalaram em Portugal. Conseguiram autorizações para instalar hospícios em Lisboa, em 1649 e em 1686 (idem).

Data de chegada ao Brasil: “Missionários por inspiração de origem, os Capuchinhos Franceses, trazidos pelas forças invasoras da Holanda calvinista, procuraram fixar-se no Brasil, primeiro em São Luis do Maranhão (1612) e, depois, em Olinda e Recife (1642)”⁶¹.

Nota histórica: “O Hábito Capuchinho é sinal de nossa consagração a Deus, sinal também de humildade, de simplicidade, de alegria, como nos lembra propriamente as Constituições dos Capuchinhos. O Hábito nos serve, sobretudo, para recordar do compromisso que assumimos como religiosos consagrados a Deus e a Igreja. Quando o utilizamos, precisamos ter consciência disto tudo”⁶².

⁶¹ Disponível em: <<http://www.capuchinhos.org.br/institucional/historia>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

⁶² Disponível em: <<http://www.capuchinhos.org.br/noticias/detalhes/formacao/jovens-freis-celebram-a-vesticao-do-habito-capuchinho-em-marau-rs>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

Imagens de referência:



Figura 71- Capuchinho em traje urbano. In MACALISTER, Robert. *Ecclesiastical vestments*. Londres: 1896, p. 186.



Figura 70 - Capuchinho em traje urbano. In MACALISTER, Robert. *Ecclesiastical vestments*. Londres: 1896, p. 186.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE:
Modelagem tamanho M adulto

PARTES:

- 1 – TÚNICA – Frente – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 2 – TÚNICA – Costas – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 3 – TÚNICA – Manga – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 4 – TÚNICA – Capuz – cortar 2 vezes no tecido
- 7 – CAPA/MANTO – cortar 2 vezes no tecido

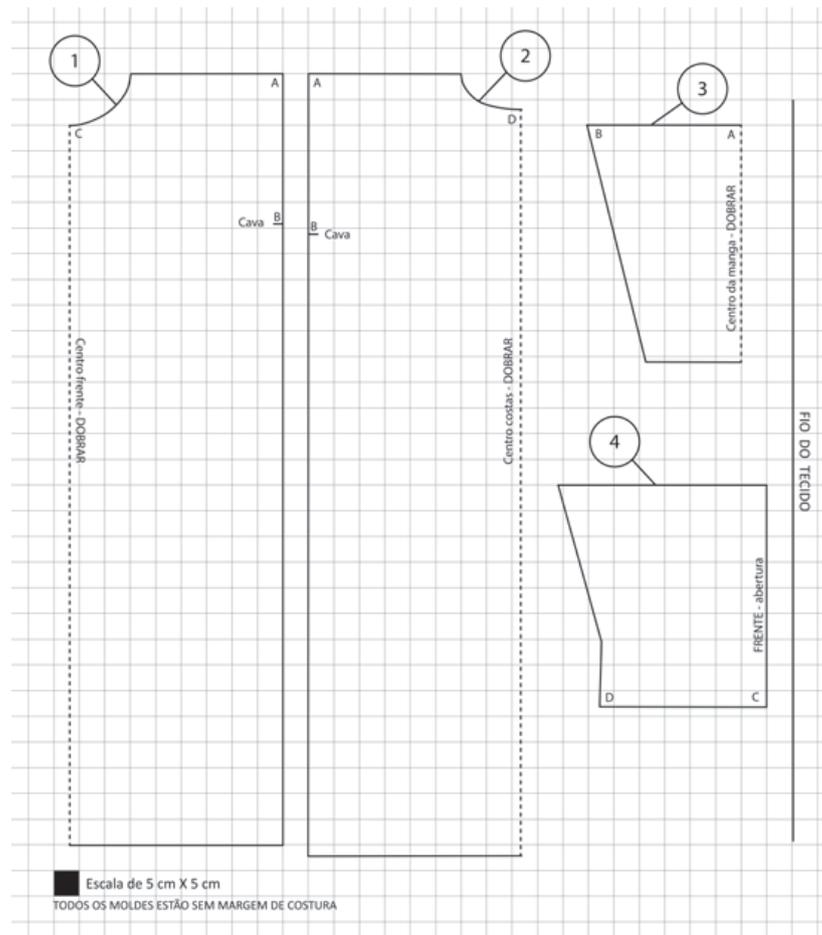


Figura 72 - Moldes da túnica usada pelos capuchinhos no século XVIII. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

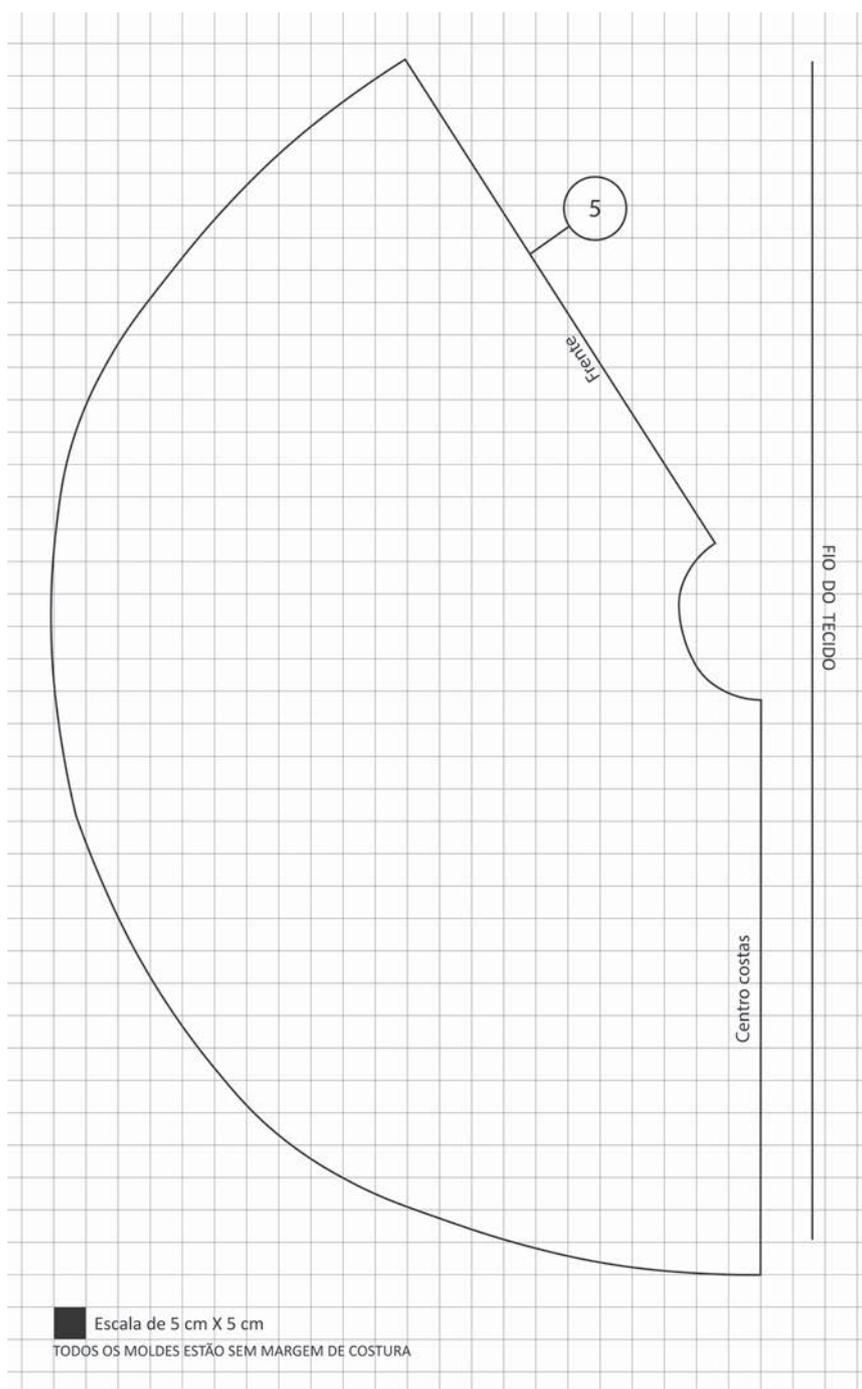


Figura 73 - Moldes da capa (manto) usada pelos capuchinhos no século XVIII.
Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O capuz é costurado diretamente na túnica. O acabamento da frente do capuz é feito com bainha de 2 cm dobrada duas vezes. A Figura 74 mostra um detalhe da frente do capuz, costurado na túnica.



Figura 74 - Detalhe do capuz, costurado na túnica. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O comprimento da túnica pode ser definido de acordo com o usuário e a barra pode ser feita dobrada duas vezes, com 2 cm de largura. A barra da manga pode ser feita como a barra da túnica.

Para montagem da capa/manto, unir as duas partes no centro das costas. O acabamento do decote deve ser feito com viés e amarrado com cordão. A barra pode ser feita com revel, ou viés escondido (de preferência, que não apareça no lado externo do manto). O acabamento da frente pode ser feito com bainha de 2 cm dobrada duas vezes. Uma visão detalhada do acabamento da capa pode ser encontrada na Figura 75.



Figura 75 - Visão detalhada do acabamento da capa/manto.
Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O protótipo do traje capuchinho pode ser visto nas Figuras 76, 77, 78 e 79.



Figuras 76, 77, 78 e 79 - O protótipo do traje capuchinho do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

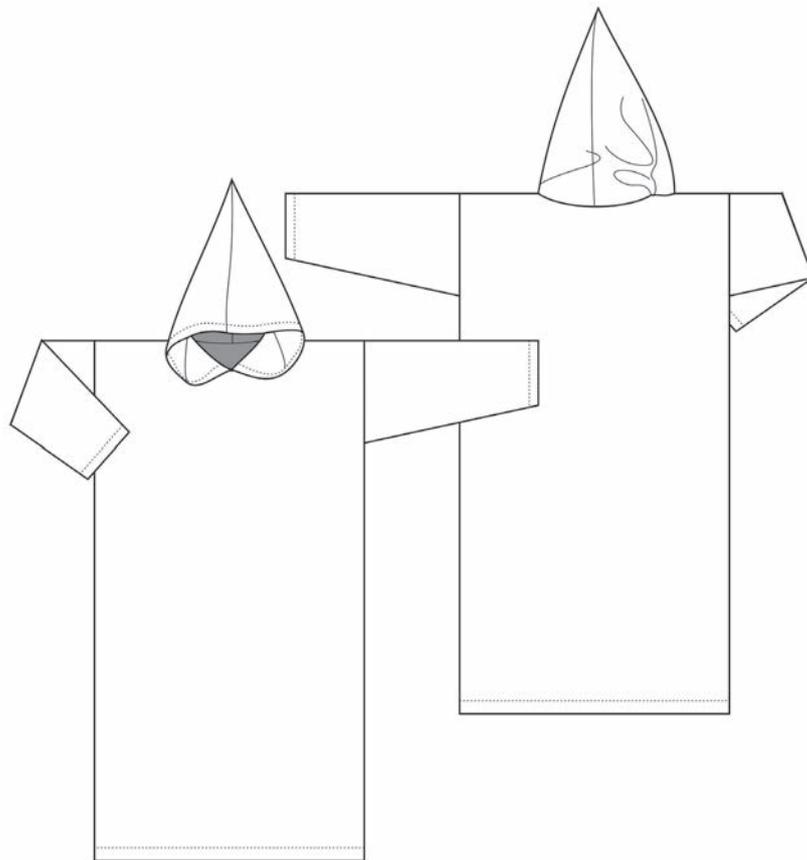


Figura 80 - Desenho técnico da túnica do traje capuchinho do século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

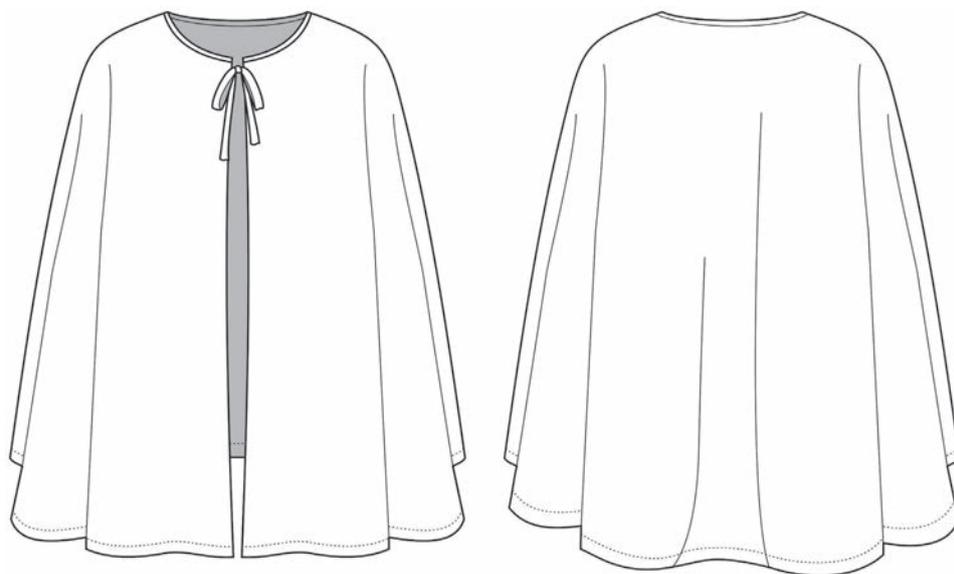


Figura 81 - Desenho técnico da capa (manto) do traje capuchinho do século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.



Trajes

MILITARES

A montagem das casacas, das véstias e dos coletes

Apesar de apresentarem algumas diferenças na modelagem, devido às mudanças da forma e ajuste do vestuário ao longo do século, as casacas, as véstias e os coletes do século XVIII têm montagem bastante parecida. Sua modelagem apresenta corpo com quatro partes, sendo duas para formar o traseiro e duas para o dianteiro. As casacas possuem mangas com punhos, geralmente. As véstias também possuem mangas, porém, sem punhos, já que são usadas sob uma casaca, quando o traje está completo. Os coletes não têm mangas.

Assim, para simplificar o passo a passo da construção destas peças, apresentamos aqui um roteiro para orientar sua montagem, de forma geral. Os aspectos de construção específicos de cada casaca, véstia ou colete são discutidos na seção que apresenta sua modelagem.

Estas peças são forradas e o acabamento do forro é feito rente à borda do tecido, ou seja, não se usa revel para o acabamento (ver informações sobre acabamentos em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149).

A modelagem do forro é a mesma do tecido externo. Assim, tecido externo e forro são cortados com os mesmos moldes.

No caso de véstias e coletes, o tecido usado para as costas não precisa ser o mesmo que o utilizado para a frente (e mangas). Nas peças que estudamos nos museus, as costas são feitas de tecidos mais simples, como um algodão encorpado.

As saias⁶³ destas peças são abertas nas laterais. No caso das casacas, nestas aberturas laterais são formadas pregas e no caso das véstias e coletes, a abertura é simples. Estas aberturas laterais ficam deslocadas para as costas, ou seja, não estão exatamente na lateral do corpo.

Existe também uma abertura da saia no centro traseiro (tanto nas casacas, quanto nas véstias e coletes). A abertura no centro das costas é simples, ou seja, não tem pregas. Há uma pequena sobreposição na abertura das costas, sendo que o lado esquerdo fica sempre sobre o lado direito. Estes detalhes podem ser vistos nos diagramas mostrados nas Figuras 79 e 80.

⁶³ Saias são as partes que ficam abaixo da linha da cintura. Nas peças do século XVIII, saia e corpo das casacas, véstias e coletes são feitas em partes únicas, ou seja, não há costura entre a saia e o corpo.

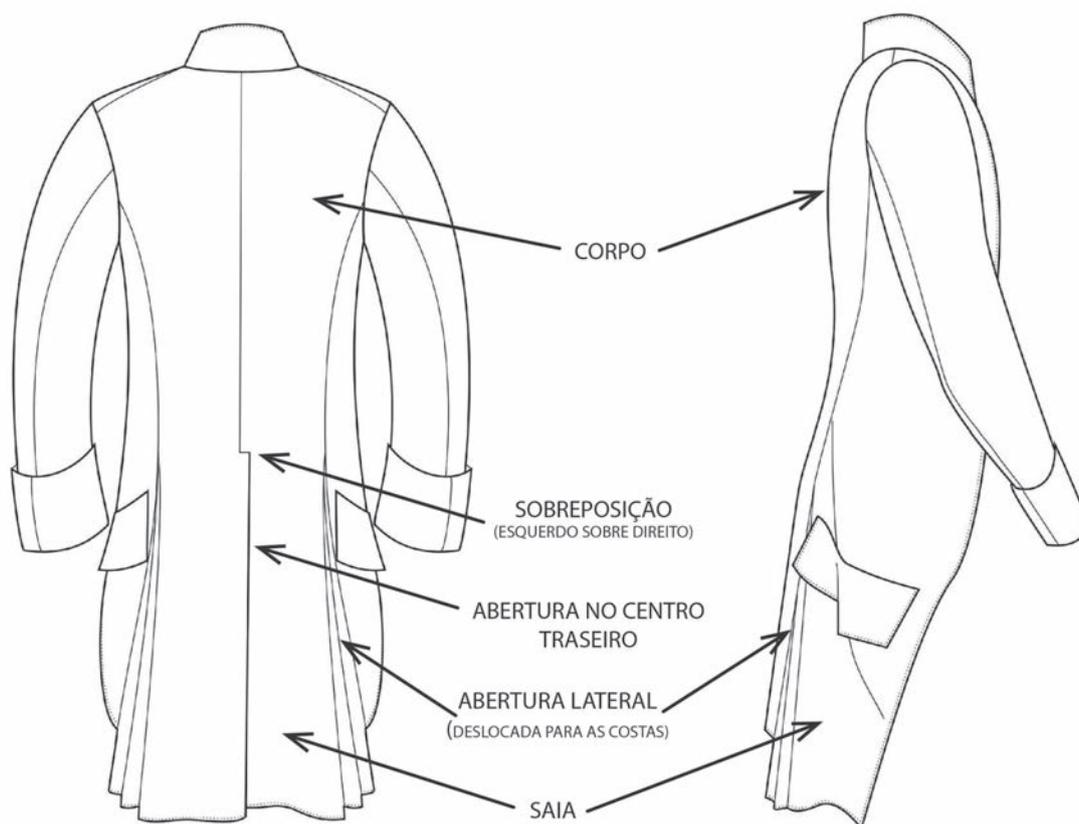


Figura 82 - Detalhes de elementos de casaca do século XVIII. Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

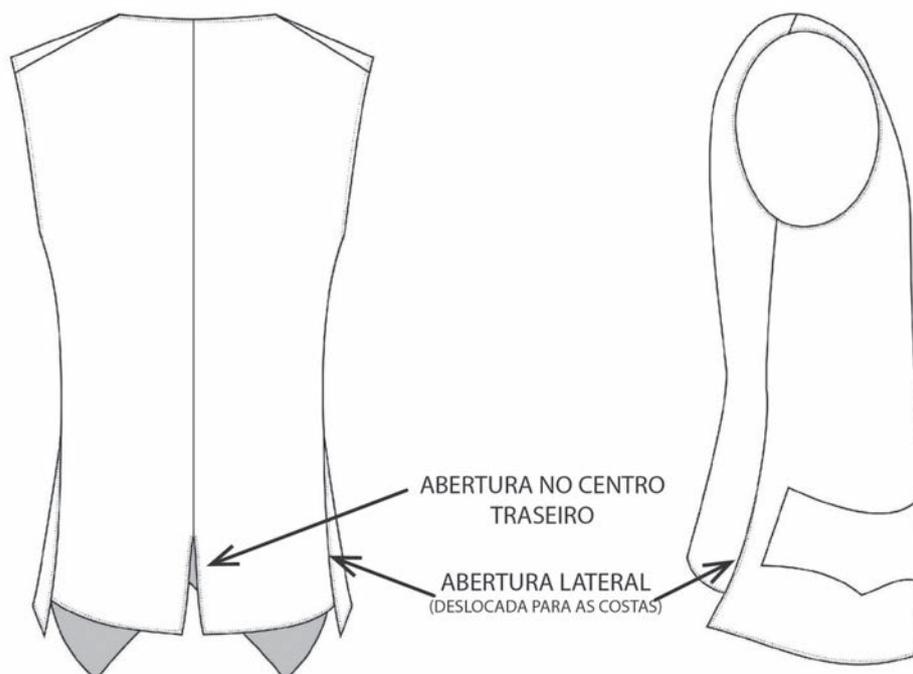


Figura 83 - Detalhes de elementos de colete do século XVIII. Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

A montagem das casacas, véstias e coletes se inicia com a união das partes traseiras, observando nos moldes o ponto indicado para a abertura. Montar as partes dianteiras da peça ao traseiro, formando o corpo, observando, também, as posições indicadas para as aberturas laterais.

Entretelar a peça toda (e prender o enchimento do peito, nos casos onde isso se aplica), conforme as instruções contidas no texto “O entretelamento das casacas, véstias e coletes”, na página 151.

Montar as abas dos bolsos separadamente (podem ser entreteladas). Para a confecção dos bolsos, recortar a frente da casaca conforme o formato da abertura do bolso indicada no molde da frente. Montar os bolsos nos locais indicados e prender as abas. Um exemplo da abertura do bolso e da aba do bolso posicionada é mostrado nas Figuras 84 e 85. Ambas as imagens são de uma casaca do século XVIII, em registro feito durante pesquisas realizadas pelos autores, no acervo do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, Portugal. Esta casaca foi confeccionada em tecido verde azulado e o forro, em tecido bege.

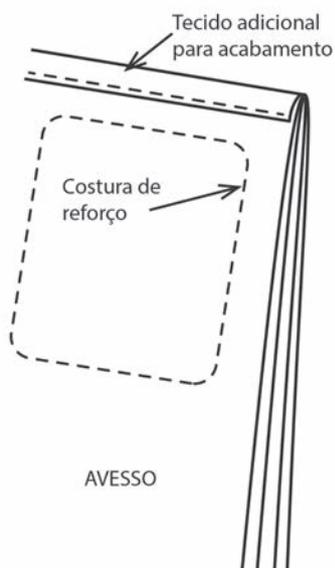


Figuras 84 e 85 - Detalhe da abertura do bolso e da aba do bolso, em uma casaca do século XVIII. Acervo do Museu Francisco Tavares Proença Júnior. Foto: Isabel C. Italiano, 2016.

Pode-se, então, montar as golas (nos casos onde isso se aplica) e a peça toda deve ser forrada seguindo os acabamentos indicados no texto “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149. As aberturas laterais também devem receber acabamento. Somente após esta etapa é que serão feitos os pregueados laterais das casacas.

A montagem do pregueado das aberturas laterais das casacas está indicada no texto da montagem de cada casaca específica. O acabamento do pregueado, pelo avesso da peça, no entanto, é idêntico em todas as casacas. Após as pregas terem sido marcadas e alinhavadas, devem ser presas no alto (no lado interior da casaca) com alguns pontos de costura. O acabamento do pregueado é feito conforme as Figuras 86 e 87. Na

Figura 86, um diagrama deste acabamento e na Figura 87 um exemplo em uma casaca do século XVIII, na mesma casaca mostrada nas Figuras 84 e 85.



Figuras 86 e 87 - Acabamento do pregueado pelo lado interno da peça. Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018. Foto: Isabel C. Italiano, 2016.

Os pregueados recebem, também, pontos de reforço ao longo das pregas. Estes pontos estão indicados nos moldes e têm por objetivo manter o pregueado firme, porém, sem fechar completamente as laterais da casaca. Normalmente, cada conjunto de pregueado (dianteiro e traseiro) recebe pontos de reforço em dois lugares (estão indicados nos moldes de cada casaca). O pregueado é preso, mas fica com uma folga, pois são feitos pontos longos, com caseado entre as camadas. As Figuras 85 e 86 mostram estes pontos de reforço em uma casaca.



Figuras 88 e 89 - Pontos de reforço para prender o pregueado. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Montar as mangas e os seus forros separadamente. Montar o conjunto (tecido-forro) de cada manga e fazer o acabamento no punho. Prender tecido e forro das mangas nas cavas e fazer um acabamento com ponto chuleado. Em geral, as mangas das casacas têm pouca ou nenhuma brandura.

As casacas têm punhos colocados nas mangas, assim, montar os punhos separadamente (com seus forros e entretelas) e dar acabamento. Proceder a montagem do punho na manga conforme indicações nos diagramas de cada casaca específica.

Prender os botões e casear nos pontos específicos. Dependendo da peça, algumas casas são abertas e outras não. Verificar no texto de cada peça específica quais casas devem ser abertas para abotoamento, ou, conforme indicado, prender os colchetes.

Outros detalhes específicos estão, também, indicados no texto de cada traje.

Os acabamentos dos trajes no século XVIII

A partir de peças estudadas pelos museus, em diversos museus na Europa, foi possível documentar os acabamentos utilizados na grande maioria dos trajes, principalmente no que se refere à colocação do forro e de seu acabamento em relação ao tecido externo. Um exemplo típico do tipo de acabamento usado pode ser visto na Figura 90.

Tanto o tecido externo como o forro são montados com as bordas dobradas (margens de costura). O acabamento é feito unindo as duas bordas dobradas, em ponto guarnecido, invisível. Baumgarten e Watson (1999) indicam que este ponto é o chamado "*point à rabattre sous la main*", ilustrado na *Encyclopédie* (publicação francesa do século XVIII, finalizada por volta de 1776), compilada por Diderot e D'Alembert, sendo chamado, na *Encyclopédie*, de *le point à rabattre sous la main*.



Figura 90 - Detalhe do acabamento interno do forro (bordas). Aqui, o tecido mais escuro representa o tecido externo e o mais claro, o forro. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

Na enciclopédia, o ponto é descrito como que perfurando o forro e o tecido até o seu exterior, formando pequenos pontos na parte de fora, como se fossem pespontos, conforme mostra a Figura 91. Porém, em diversas peças masculinas dos acervos dos museus, que foram estudadas pelos autores, o ponto praticamente não aparece no lado externo ou aparece como pequenos pontinhos e fica muito parecido com os pontos que usamos hoje em dia (ponto guarnecido ou invisível).

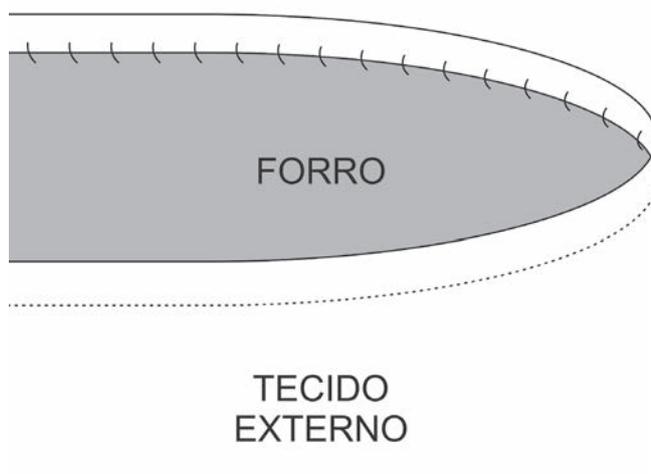


Figura 91 – Ponto utilizado no século XVIII para acabamento do forro.
Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

Na Figura 92 pode-se ver o diagrama do ponto na Encyclopédie (Verbetes Tailleur d'Habits, prancha IX, pontos de costura 16, 17 e 18).

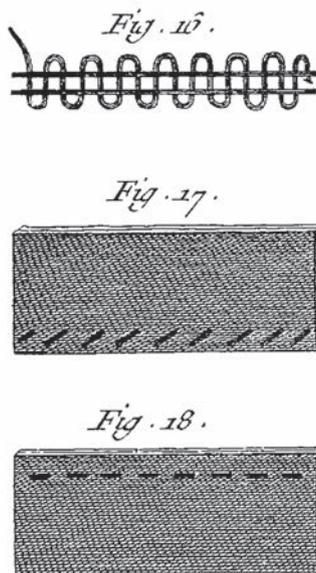


Figura 92 - Diagrama do ponto na Encyclopedie. Fonte: Diderot e D'Alembert (1776, verbete Tailleur d'Habits, prancha IX, pontos de costura 16, 17 e 18).

Assim, todos os acabamentos de forro, sejam em golas, aberturas frontais, laterais e traseiras e punhos, eram executados da maneira descrita acima.

De acordo com Baumgarten (1999), ao analisar um colete inglês do século XVIII, as casas eram feitas com pontos caseados, que transpassavam o tecido externo e a entre-tela (feita de linho). O ponto caseado não incluía o forro. Depois de feito o caseado, o tecido do forro era cortado (ou golpeado), dobrado para dentro e costurado em volta da casa que já estava pronta. Este procedimento facilitava o trabalho de se refazer o forro eventualmente, devido ao desgaste, sem danificar as casas dos botões. Outra indicação de Baumgarten é que os botões eram costurados antes da peça ser forrada, já que a linha usada para costurar os botões (e ir de um botão ao outro) ficava entre o forro e o tecido externo, sem aparecer do lado de dentro do colete.

O entretelamento das casacas, véstias e coletes

Para manter a elegância da silhueta e das formas das casacas, véstias e coletes do século XVIII, as peças recebiam reforços, sob a forma de entretelas, suportes e enchimentos.

Durante as pesquisas nos museus, visando garantir a integridade dos trajes estudados, não foi possível observar e registrar o entretelamento das casacas, véstias e coletes. Desta forma, de modo a completar as características de modelagem e de confecção dos trajes, foram usadas as referências encontradas nas principais bibliografias sobre trajes históricos.

O entretelamento das casacas segue aqueles indicados pelas autoras Norah Waugh e Linda Baumgarten (WAUGH, 1964; BAUMGARTEN; WATSON, 1999), e uma adaptação dos diagramas apresentados nessas bibliografias é mostrada na Figura 93.

Waugh afirma que na segunda metade do século, as entretelas da saia e de seu pregueado passaram a ser omitidas, mas, o entretelamento do centro da frente, centro traseiro da saia e reforço no alto das pregas se manteve. Assim, o diagrama de entretelamento da Figura 93 pressupõe uma casaca até a metade do século XVIII. Vale lembrar que os modelos das casacas sofrem variações ao longo do século e a figura 93 dá uma ideia do entretelamento de forma geral. Deve ser adaptado em função da amplitude da saia da peça que se está modelando.

As entretelas utilizadas no século XVIII eram formadas por tecido endurecido por alguma matéria glutinosa, conforme Waugh (1964), resultando em entretelas com diversos graus de rigidez. Existem várias referências que indicam que essas entretelas eram feitas de linho. Tecidos grossos também eram utilizados para dar maior suporte ao traje.

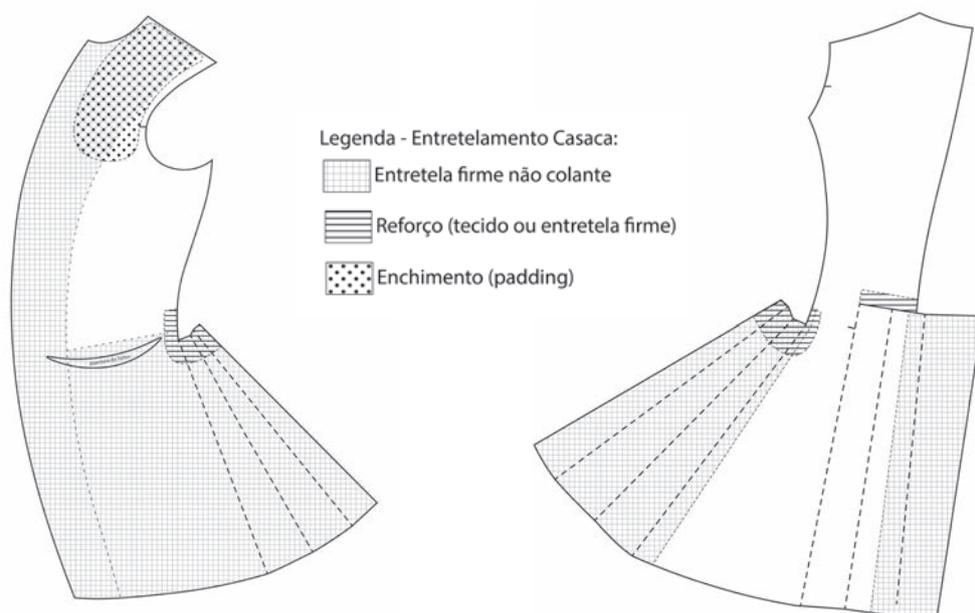


Figura 93 - Entretelamento da casaca (conforme indicações de entretelamento até a metade do século XVIII). Diagrama: Isabel C. Italiano, 2017. Baseado no diagrama de Waugh (1964, p.84) e de Baumgarten e Watson (1999, p.83).

Obviamente, as entretelas não eram colantes, como as que usamos atualmente, portanto, o ideal, na construção deste tipo de traje é usar as entretelas grossas, não colantes (de crina ou do tipo Cavalinho). A fixação das entretelas nos trajes é feita por ponto espinha nas margens de costura do tecido ou, dependendo da posição da entretela, no próprio tecido do traje. As Figuras 94 e 95 mostram exemplos de entretelas costuradas em um traje.



Figuras 94 e 95 - Entretelas presas às margens de costura de um traje. Fotos: Isabel C. Italiano, 2015.

Pode-se ver no diagrama da Figura 93, um enchimento (ou padding), posicionado na parte superior do peito. Este enchimento ajuda a manter a silhueta elegante do traje, de modo similar às ombreiras e entretelas dos paletós atuais.

Para a confecção dos enchimentos das casacas confeccionadas e apresentadas neste livro, foram utilizadas mantas acrílicas, em duas ou três camadas sobrepostas, no

formato que é mostrado na Figura 93. Assim, a camada base tem o mesmo tamanho e forma do molde, a segunda camada é ligeiramente menor que a de base, em todo o seu contorno, e a camada superior também é um pouco menor que a segunda. O enchimento é preso por pontos invisíveis no tecido pelo lado de dentro do traje, ficando coberto pelo forro.

O entretelamento das véstias e coletes pode seguir o mesmo das casacas, com algumas adaptações. Como não foram encontradas, na bibliografia pesquisada, referências específicas sobre o entretelamento de véstias, foram adaptadas aquelas encontradas na bibliografia sobre as casacas.

Desta forma, para a véstia e colete, modelados neste livro, foram usados os entretelamentos conforme a Figura 96. Como a véstia e o colete não apresentam pregas laterais, não foram aplicados entretelamentos nesta área.

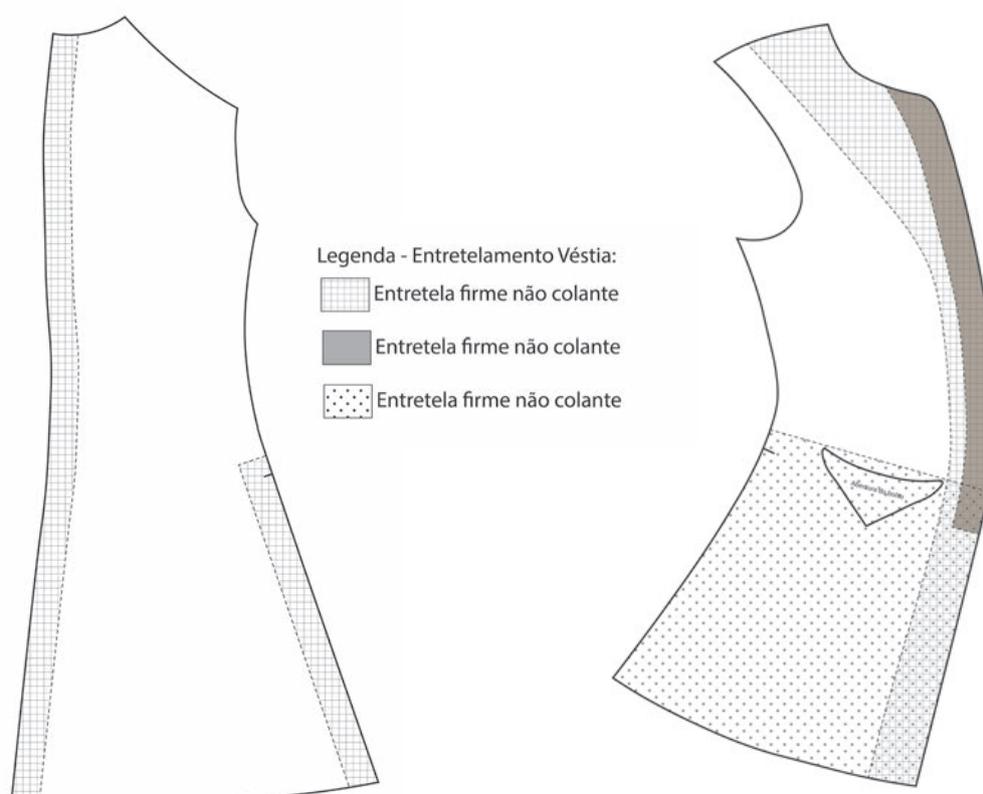


Figura 96 - Entretelamento da véstia e de colete. Diagrama: Isabel C. Italiano, 2017. Baseado no diagrama Baumgarten e Watson (1999, p.83).

Da mesma forma que nas casacas, para os trajes da segunda metade do século XVIII, foram omitidas as entretelas das saias. Para coletes e véstias não foram usados os enchimentos.

TRAJE 6. TRAJE MILITAR – 1730

O traje militar aqui apresentado está baseado na gravura de José Wasth Rodrigues, que foi incluída no livro *Uniformes do Exército Brasileiro*. Na gravura (Figura 97), à esquerda, pode-se ver um soldado da 1ª Companhia dos Dragões Reais de Minas. À direita, um oficial da 2ª Companhia dos Dragões Reais de Minas.



Figura 97 - Soldados da companhia dos Dragões Reais de Minas. c. 1730. Desenhos de J. W. Rodrigues. c. 1920. Acervo: Museu Histórico Nacional.

O traje, composto por camisa, véstia, calção e casaca apresenta características muito similares a um traje civil da mesma época. Desta forma, para a construção camisa, que pouco mudou ao longo do século XVIII, iremos usar a modelagem proposta no Traje 22 – Camisa de 1750, apresentada na página 283 deste livro. O mesmo será feito com a véstia (cuja modelagem é bastante similar ao Traje 18 – Véstia de 1740 na página 258) e o calção (modelagem similar ao Traje 20 – Calção de 1770 na página 271, que apresenta características típicas da primeira metade do século XVIII).

Assim, segue-se a modelagem de uma casaca de 1730, cuja modelagem é bastante similar à casaca usada para compor este traje militar.

Mas antes, uma palavra sobre as casacas do século XVIII. Um excelente panorama é apresentado por Norah Waugh, em seu livro *The cut of men's clothes*. De acordo com a autora, as casacas usadas no final do século XVII adquirem uma linha mais reta e mais elegante, com ajuste de costuras sob os braços e no centro das costas. Durante a década de 1690, as saias das casacas (parte que fica abaixo da linha da cintura) ganham mais

volume, cujo comprimento chegava, em geral na altura do joelho. A partir do século XVIII, a largura das laterais da saia da casaca é transformada em pregas e, para garantir melhor caimento, é inserida uma prega extra em cada lado da abertura do centro traseiro. As frentes também possuem amplas pregas laterais, fazendo com que a casaca atinja seu máximo em termos de amplitude. As mangas são ajustadas no cotovelo e têm um grande punho dobrado, que se mantém na posição por meio de botões.

Com o decorrer do século, a casaca vai gradualmente diminuindo sua amplitude, as costuras laterais sob os braços vão se deslocando para as costas e a costura do ombro vai caindo para trás. A amplitude das pregas laterais também vai se reduzindo e as frentes ficam mais estreitas e curvada em direção às laterais. As mangas vão ficando mais estreitas, mais longas, tudo contribuindo para uma silhueta mais alongada.

No final do século, as costas estreitas já haviam perdido as pregas extras do centro, o corpo comprido tem saia mais curta. Surge uma gola alta e em pé e os punhos estão bem pequenos e ajustados. Importante destacar que a autora menciona, também, que, durante o século XVIII, os casacos dos trabalhadores eram de modelagem muito mais simples, com poucas pregas (ou nenhuma), traseiro largo e sem forma, com muitas variações no comprimento.

A casaca representada na gravura de José Wasth Rodrigues tem comprimento um pouco acima da linha dos joelhos, com saia ampla e pregueada, punhos grandes presos com botões. Para sua modelagem, além dos estudos realizados pelos autores durante as pesquisas em museus de Portugal e Inglaterra, foram usados como referência modelagens feitas por Norah Waugh.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFECÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – CASACA – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CASACA – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – CASACA – Parte da saia (centro traseiro) – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 4 – CASACA – Forro do bolso – cortar 4 vezes no forro
- 5 – CASACA – Aba do bolso – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entretelada)
- 6 – CASACA – Manga – folha superior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 7 – CASACA – Manga – folha inferior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 8 – CASACA – Punho – parte inferior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entretelado)
- 9 – CASACA – Punho – parte superior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entretelado)
- 10 – CASACA – Esquema para montagem da manga e punho

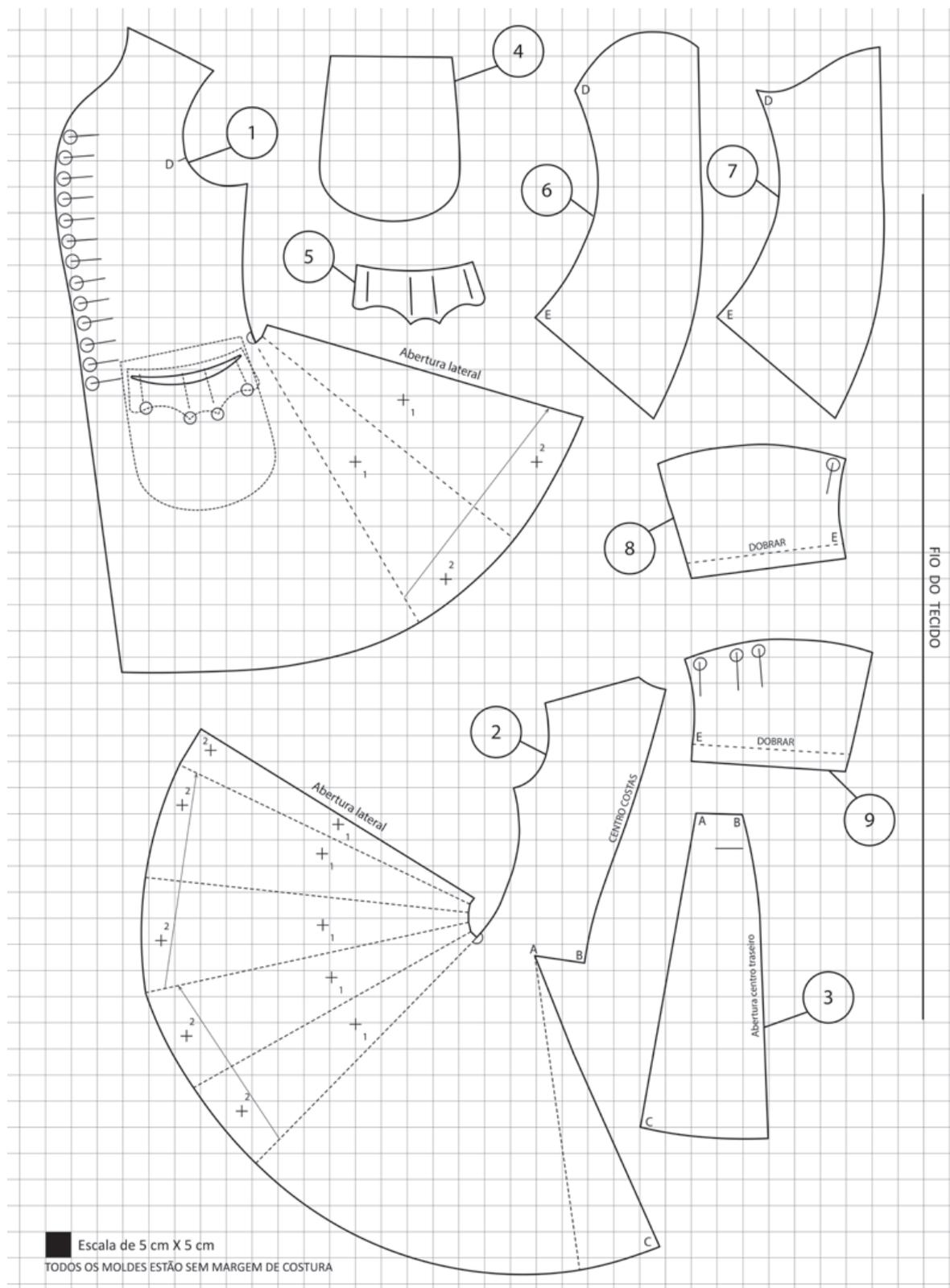


Figura 98 - Moldes da casaca militar de 1730. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

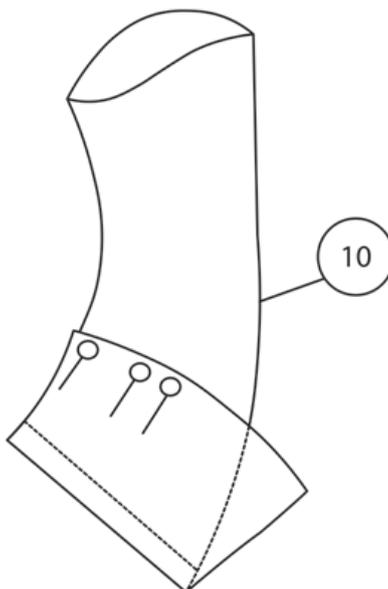


Figura 99 - Esquema de montagem do punho da casaca militar de 1730.
Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Uma característica interessante, que se pode notar na Figura 97, é que nestas casacas militares, os dois lados da abertura frontal possuem casas (não são abertas, apenas bordadas) e botões. Na casaca civil, do lado esquerdo do corpo, estão as casas e do lado direito, os botões. Nos moldes aqui apresentados e no protótipo que foi construído em algodão cru, optou-se pelas casas de um lado e botões de outro, todos sobre uma faixa de tecido, porém, deve-se escolher a opção que melhor se adapta ao objetivo da construção da peça.

Esta casaca não tem gola, assim como a grande maioria das casacas do início do século XVIII. A saia é ampla e os punhos também. Tanto o volume da saia quanto o tamanho dos punhos vão diminuindo ao longo do século.

Proceder com a montagem da casaca, conforme as instruções gerais que estão no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145.

Esta casaca tem uma característica especial, diferente das outras apresentadas neste livro. Ela tem uma parte adicional, costurada no centro traseiro (molde 3). Este acréscimo de tecido dá mais amplitude à saia da casaca. Os pregueados e a abertura central podem ser vistos na Figura 100.



Figura 100 - Detalhe dos pregueados e abertura na parte traseira da casaca.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

Os pregueados laterais são feitos dobrando nas linhas indicadas nos moldes 1 e 2 da casaca (Figura 98). O diagrama da Figura 101 mostra como as pregas devem ser dobradas e, também, a posição para prender o dianteiro da casaca ao traseiro, nesta abertura.

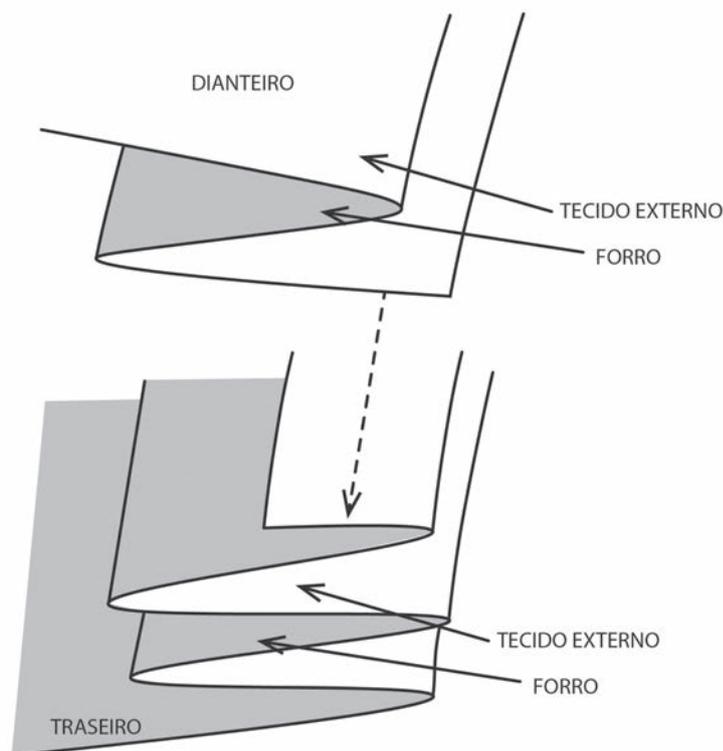


Figura 101 - Diagrama de montagem do pregueado lateral. Desenho: Isabel C. Italiano, 2018.

No interior da casaca, no alto das pregas, o acabamento deve ser feito conforme indicado no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145. Alguns pontos de reforço são feitos ao longo do pregueado, de modo que o pregueado do dianteiro da casaca fique preso ao pregueado do traseiro. Estes pontos estão indicados nos moldes do dianteiro e traseiro da casaca. O texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145 também mostra como fazer estes pontos de reforço.

A preparação dos punhos deve seguir o diagrama apresentado no molde 10 (Figura 99). Como já indicado no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145, os punhos devem ser confeccionados separadamente (podem também ser entretelados), forrados e caseados. Após sua montagem completa, os punhos são colocados nas mangas (também já finalizadas). O punho é posicionado por dentro da manga (ver linha tracejada no molde 10) e preso com pontos de costura à mão nesta posição. Após isso, são dobrados sobre a manga, como mostrado na Figura 102. Os punhos também são presos à manga pelos botões externos.



Costura que prende o punho à manga feita por dentro da manga

Figura 102 – Detalhe do punho da casaca, já colocado na manga e dobrado. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O protótipo desta casaca é apresentado nas Figuras 103 e 104.



Figuras 103 e 104 - O protótipo da casaca de 1730. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

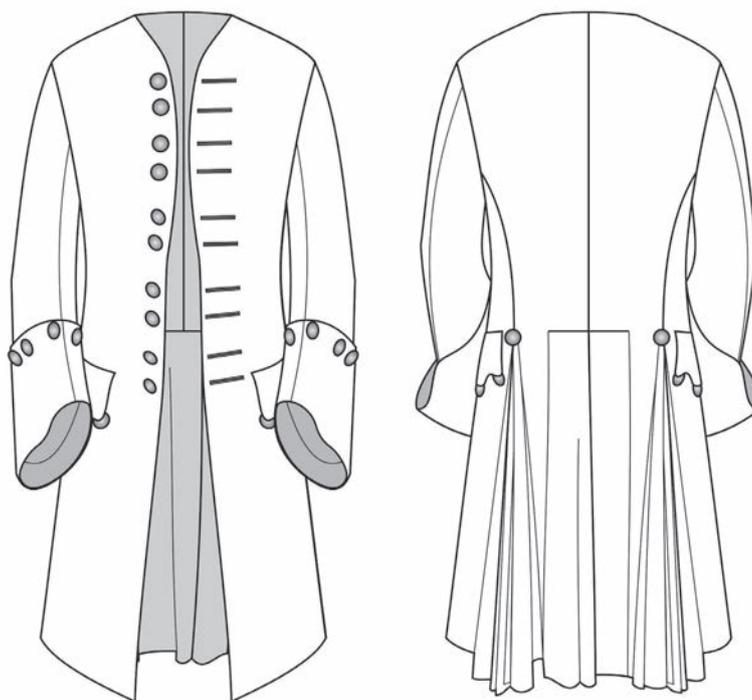


Figura 105 - Desenho técnico da casaca militar de 1730. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

O traje completo desse período, mostrado nas Figuras 106 e 107, é composto, portanto, pela casaca de 1730 (Traje 6), pela vésia de 1740 (Traje 18), pela camisa de 1750-1800 (Traje 22) e pelo calção de 1770, que apresenta as características dos calções da primeira metade do século (Traje 20).



Figuras 106 e 107 - Traje completo de 1730. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

TRAJE 7. TRAJE MILITAR – 1767

O traje militar aqui apresentado está baseado na gravura de José Wasth Rodrigues, que foi incluída no livro *Uniformes do Exército Brasileiro*. Na gravura (Figura 108) é possível ver um soldado do 1º Regimento de Infantaria de Bragança, no Rio de Janeiro, em 1767.



Figura 108 - Detalhe de gravura mostrando soldado do 1º Regimento de Infantaria de Bragança, de 1767. Desenho de J. W. Rodrigues, c. 1920. Acervo: Museu Histórico Nacional.

Este traje, da mesma forma que o anterior, é composto por camisa, provavelmente uma véstia, calção e casaca e apresenta características muito similares a um traje civil da mesma época. Assim, para a construção da camisa, que pouco mudou ao longo do século XVIII, iremos usar a modelagem proposta no Traje 22 – Camisa de 1750, apresentada na página 283 deste livro. O mesmo será feito com a casaca, cuja modelagem é bastante similar ao Traje 17 – Casaca de 1760 na página 250, e o calção, modelagem similar ao Traje 20 – Calção de 1770 na página 271.

Assim, segue-se a modelagem de uma véstia, muito provavelmente, similar à véstia usada para compor este traje militar.

Conforme Norah Waugh, em seu livro *The cut of men's clothes*, os primeiros coletes (na verdade, véstias, pois possuíam mangas), eram modelados nas mesmas linhas da casaca, porém com menos largura nas saias e sem pregas. Sua variação ao longo do século seguiu, de certa forma, a variação observada nas casacas, ou seja, quando as frentes das casacas se tornaram mais curvas, o colete (ou a véstia) também se curvou, ficando mais curto. Ainda conforme a autora, eram sempre usados abotoados até a cin-

tura e, frequentemente, os botões superiores eram deixados desabotoados para mostrar a renda da camisa.

Assim, além dos estudos realizados pelos autores durante as pesquisas em museus de Portugal e Inglaterra, foram usadas como referência modelagens feitas por Norah Waugh.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFECÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – VÉSTIA – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – VÉSTIA – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – VÉSTIA – Manga – folha superior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 4 – VÉSTIA – Manga – folha inferior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 5 – VÉSTIA – Aba do bolso – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entretelada)
- 6 – VÉSTIA – Forro do bolso – cortar 4 vezes no forro

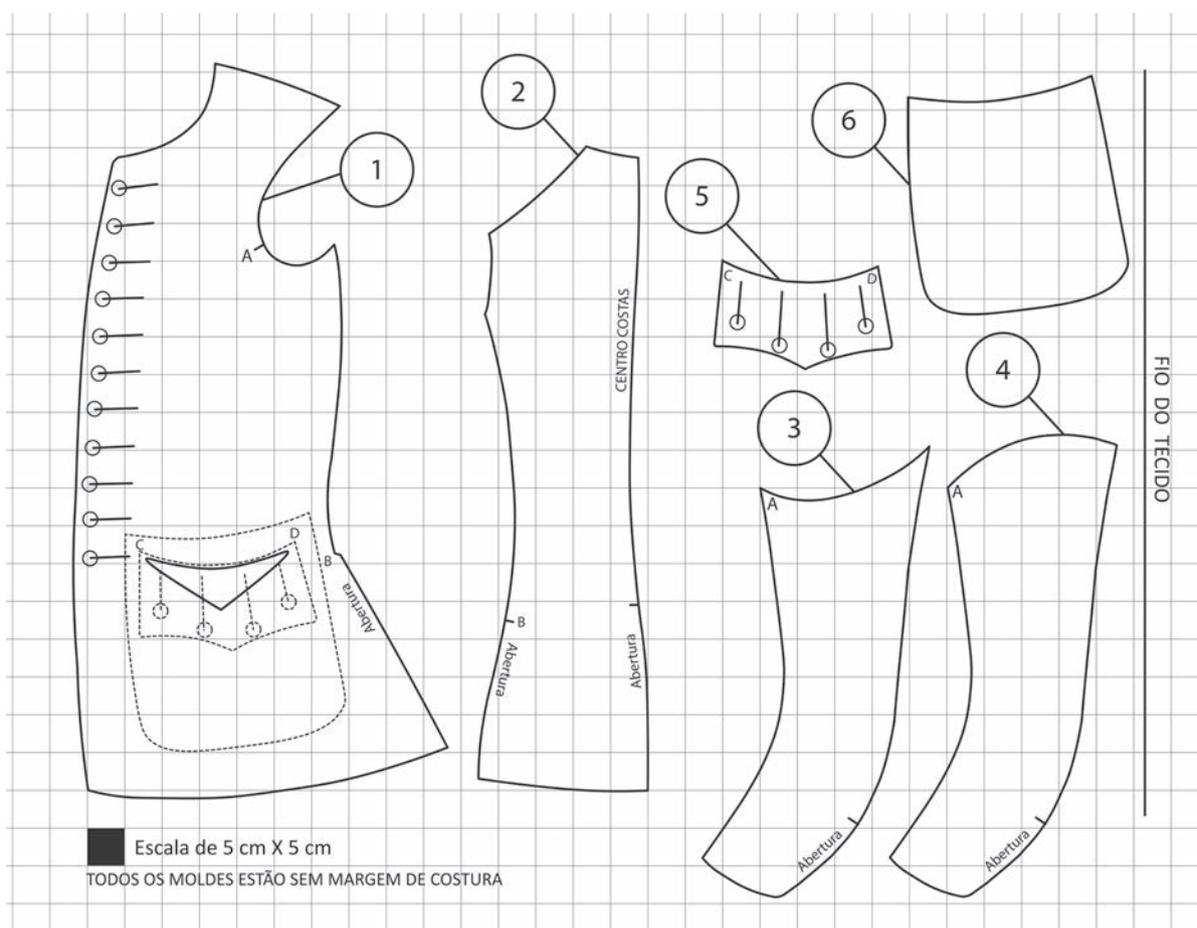


Figura 109 – Moldes da véstia militar de 1767. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O corpo da véstia, assim como as casacas e coletes do período, é composto por quatro partes, sendo duas na frente e duas nas costas. A peça é toda forrada, com acabamento feito com o próprio tecido do forro. A modelagem do forro é a mesma do tecido externo. Assim, tecido externo e forro são cortados com os mesmos moldes. O tecido das costas da véstia não é, normalmente, o mesmo utilizado para a frente. Nas peças estudadas pelos autores, enquanto a frente da véstia é de tecido nobre, usualmente adornada com bordados, a parte traseira é de tecido simples, em geral, algodão e não adornado. O mesmo vale para os coletes. Nesta véstia, o dianteiro é um pouco mais comprido que o traseiro. As aberturas laterais são simples, isto é, não apresentam pregueado. O limite da abertura está indicado nos moldes.

Proceder com a montagem da véstia, conforme as instruções gerais que estão no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145.

A frente desta véstia apresenta botões no lado direito do corpo e casas no lado esquerdo. Seguir as marcações de casas e botões. As casas são mais compridas que o necessário (os botões são pequenos), mas o objetivo é ornamentar, além de ser funcional. Um detalhe das casas pode ser visto na Figura 110.

Os bolsos são embutidos. A abertura, em formato de “V” está indicada nos moldes, bem como o forro do bolso. A aleta externa do bolso pode ser aplicada sobre a frente da véstia, após a finalização da confecção da abertura do bolso. Na Figura 110 pode-se observar, também, um detalhe do bolso da véstia no protótipo confeccionado em algodão cru. Os botões estão presos à frente da véstia e abotoados nas abas dos bolsos (abrir apenas uma pequena parte das casas que estão nas abas).



Figura 110 - Detalhe das casas de botões e do acabamento do bolso da véstia, feito no protótipo. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

As mangas são bem curvas, modeladas em duas folhas e são forradas. Existe uma abertura em uma das costuras da manga, também indicada no molde. O acabamento é feito pelo próprio forro.

Posicionar a manga conforme as indicações nos moldes (marcação "A" nos moldes das mangas e das costas da véstia).

O protótipo da véstia pode ser visto nas Figuras 111 e 112.



Figuras 111 e 112 - Protótipo da véstia militar de 1767. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

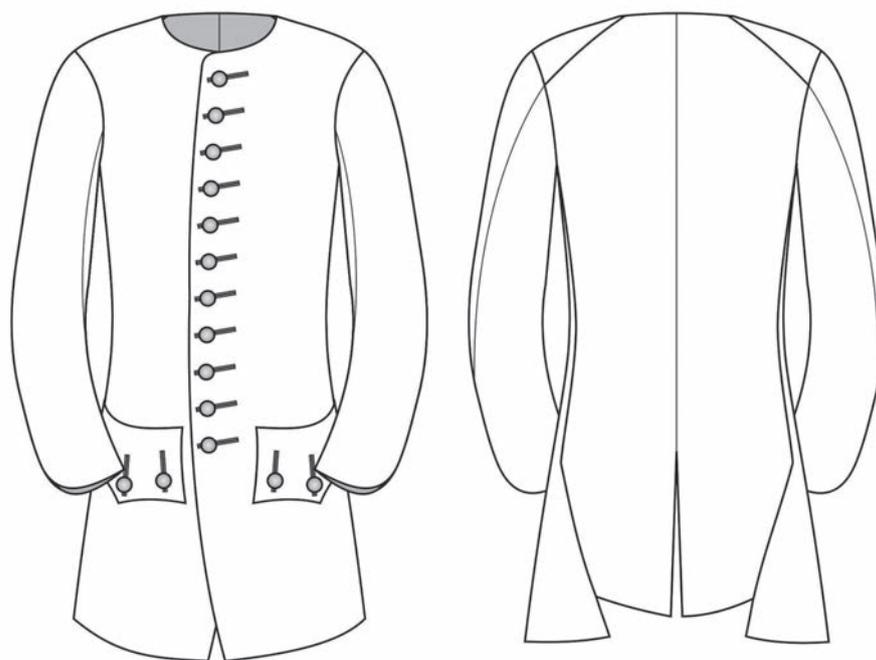


Figura 113 - Desenho técnico da véstia militar de 1767. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 8. TRAJE MILITAR – 1786

O traje militar aqui apresentado está baseado na gravura de José Correia Rangel, na obra *Guarnição do Rio de Janeiro com seus uniformes e mapas do número de homens*, escrito em 1786.



Figura 114 – Detalhe da gravura de número 5, no livro *Guarnição do Rio de Janeiro com seus uniformes e mapas do número de homens*, de 1796. Acervo: Biblioteca Nacional.

Este traje, da mesma forma que os militares anteriores, é composto por camisa, provavelmente um colete, calção e casaca e também apresenta características muito similares a um traje civil da mesma época. Assim, para a construção camisa, que pouco mudou ao longo do século XVII, iremos usar a modelagem proposta no Traje 22 – Camisa de 1750, apresentada na página 283 deste livro. O mesmo será feito com a casaca, cuja modelagem é bastante similar ao Traje 19 – Casaca de 1770-90 na página 264, e o colete, modelagem similar ao Traje 21 – Colete de 1770-90, na página 279).

Assim, segue-se a modelagem de um calção, cuja modelagem é bastante similar ao calção provavelmente usado para compor este traje militar.

Conforme Norah Waugh, em seu livro *The cut of men's clothes*, no início do século XVIII, os calções eram amplos no traseiro e o comprimento era definido sobre o joelho (ou mais curtos). A partir da segunda metade do século, as frentes dos casacos diminuíram e os coletes ficaram mais curtos, assim, os calções, mais à mostra, se tornaram mais ajustados. O calção modelado aqui apresenta abertura frontal em “flap”, isto é, uma aba, abotoada dos dois lados que abre caindo para a frente. Antes desse período, os calções tinham abertura central, como pode ser visto no Traje 20 – Calção de 1770 (que apresenta características muito similares aos calções da primeira metade do século XVIII), cuja modelagem foi baseada em uma peça do Museu do Traje de Lisboa.

A modelagem do calção apresentado aqui foi feita com base em um calção de uniforme de chameleiro da Casa Real (portuguesa), do século XVIII, por meio do estudo de uma peça autêntica, parte do acervo do Museu dos Coches, em Lisboa.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: Modelagem tamanho M adulto

PARTES:

- 1 – CALÇÃO – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CALÇÃO – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – CALÇÃO – Cós – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na entretela
- 4 – CALÇÃO – Tira de ajuste da barra – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 5 – CALÇÃO – Fechamento frontal interno – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 6 – CALÇÃO – Forro do bolso lateral – cortar 4 vezes no forro
- 7 – CALÇÃO – Carcela da aba frontal – cortar 2 vezes no tecido
- 8 – CALÇÃO – Vivo do bolso do cós – cortar 1 vez no tecido (pode ser entretelado)
- 9 – CALÇÃO – Forro do bolso do cós – cortar 2 vezes no forro
- 10 – CALÇÃO – Esquema de montagem do bolso do cós
- 11 – CALÇÃO – Esquema de montagem do dianteiro do calção

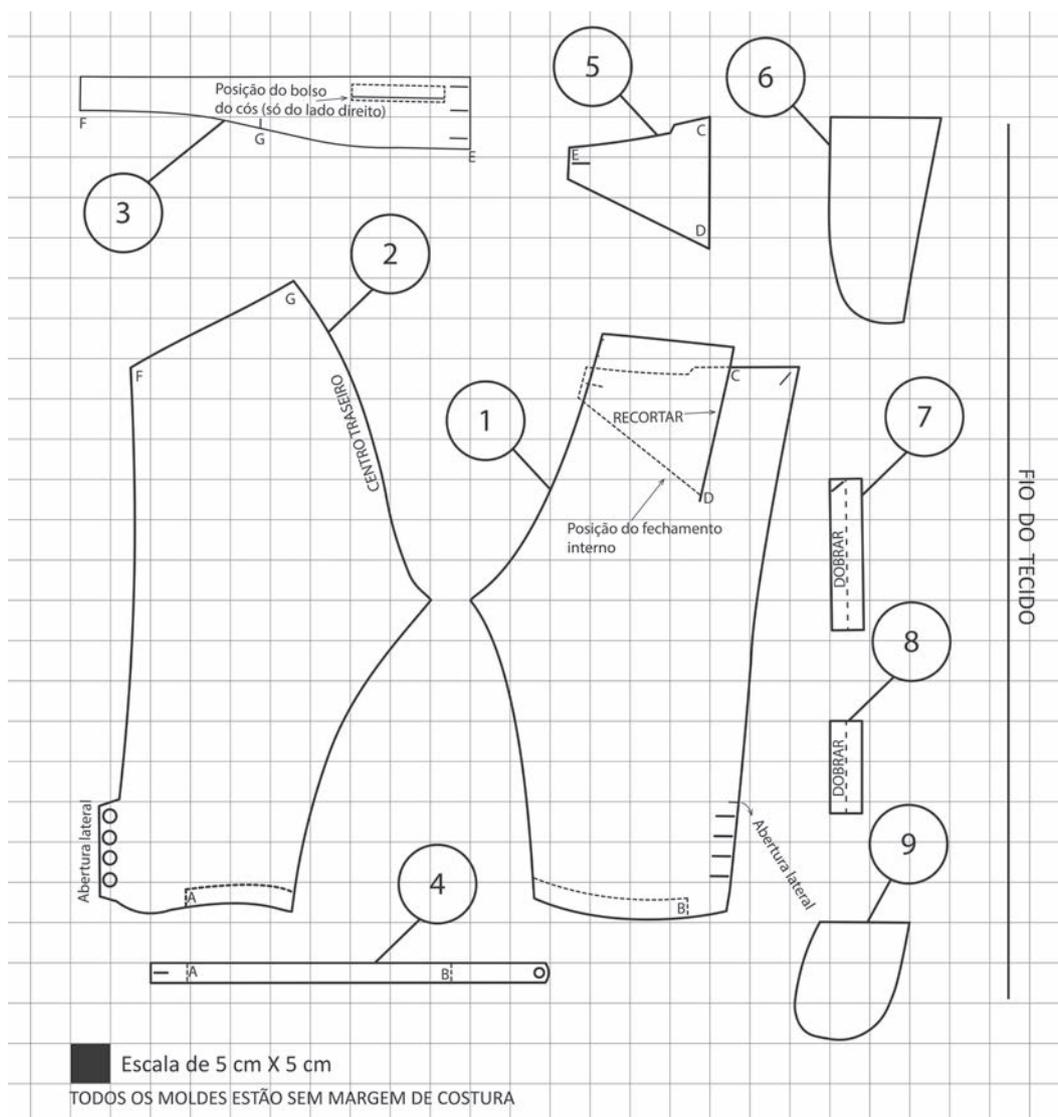


Figura 115 - Moldes do calção do traje militar de 1786. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

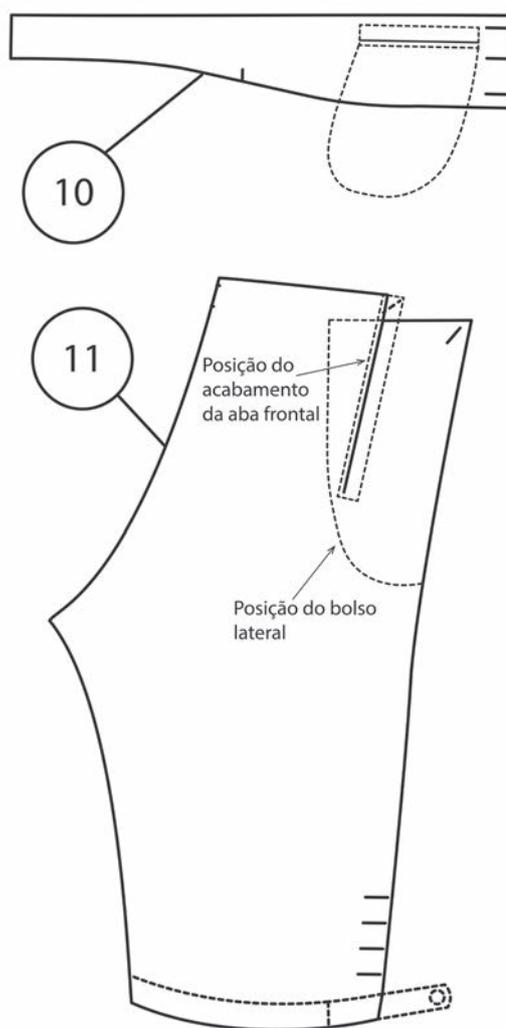


Figura 116 - Esquema de montagem dos bolsos do calção do traje militar de 1786.
Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O calção é todo forrado, possui cós largo, abotoado por três botões grandes, abertura frontal tipo flap (aba central com botões na lateral), traseiro bem folgado, comprimento que termina próximo ao joelho, com aberturas abotoadas nas laterais.

O acabamento do forro, no calção, é feito conforme indicado em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149.

Possui 3 bolsos, sendo dois na lateral (abotoados na ponta), um bolso com vivo no cós (posicionado no lado direito do corpo), apresentados em detalhe na Figura 117.

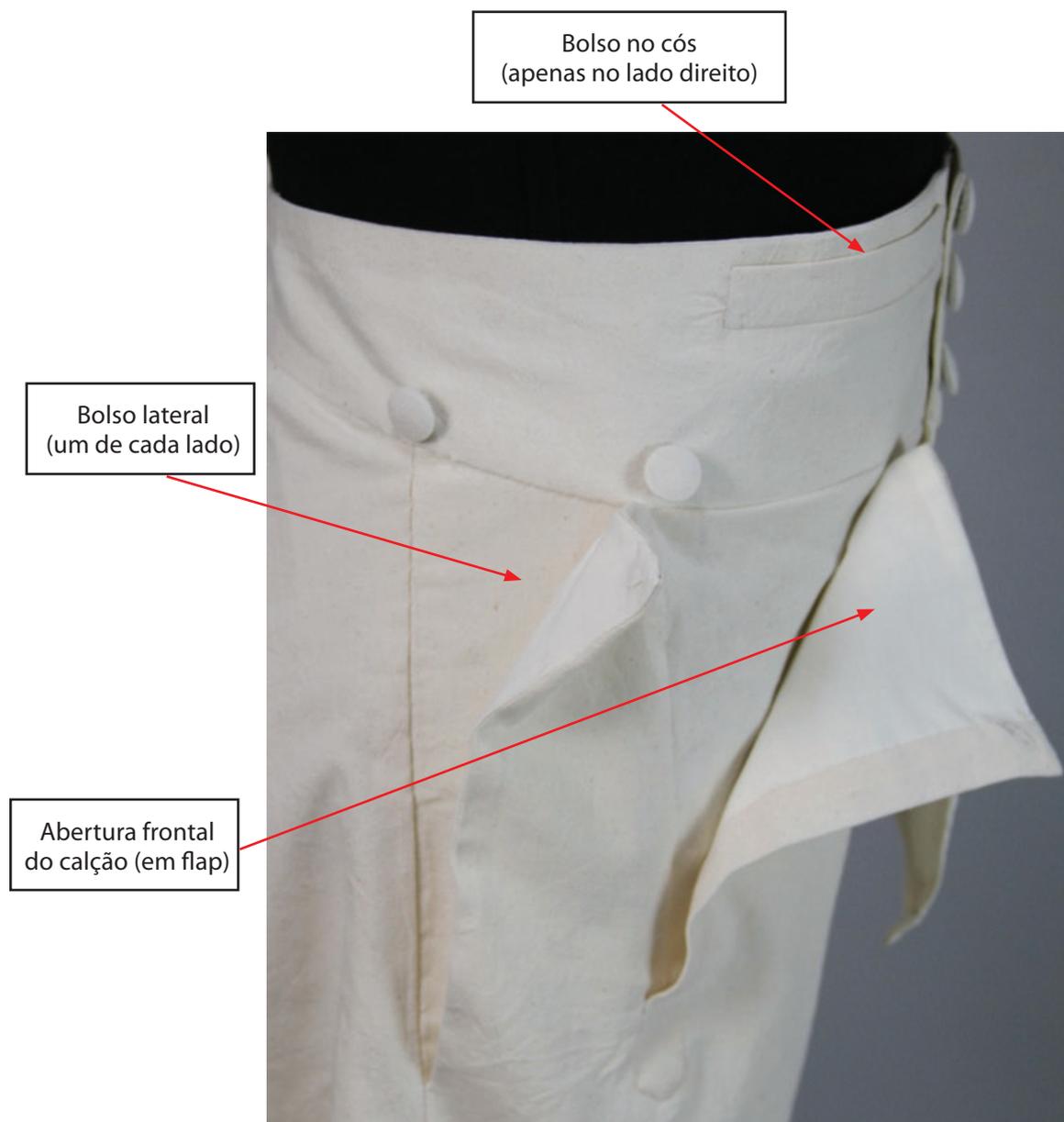


Figura 117 - Os bolsos do calção, no protótipo feito em algodão cru.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O bolso do cós é similar ao bolso utilizado atualmente nas peças de alfaiataria. Sua confecção segue os procedimentos atuais. Apenas os bolsos laterais requerem explicações adicionais. Este bolso é feito diretamente a partir da frente do calção. Para formar cada um dos bolsos, deve-se usar os dois forros correspondentes, molde 6 (um ficará preso ao cós e o outro faz o acabamento da aba), como mostrado na Figura 117.

A abertura frontal (flap) compõe o restante da frente do calção. O molde da frente do calção apresenta um corte (indicado pela palavra “recortar” no molde). Este corte forma o flap e, após ser recortado no dianteiro do calção, recebe como acabamento uma carcela (a marca tracejada no molde 11 indica sua posição).

Neste momento, deve-se preparar o fechamento frontal interno (molde 5), costurando o forro ao tecido. O lado C-D deve ficar aberto e será costurado ao outro lado do recorte do dianteiro da calça. A parte superior (E-C) é costurada ao cós (fica embutida no cós). A Figura 118 mostra um diagrama do flap e a Figura 119, a foto do protótipo com detalhes da colocação deste flap.



Figuras 118 e 119 - Detalhes da colocação do flap (abertura frontal).
Desenho: Juliana Matsuda. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O traseiro é fechado até em cima e fica com grande volume, para conforto do usuário. A margem de costura na linha do centro traseiro é similar às calças masculinas de alfaiataria da atualidade, ou seja, deve-se deixar uma boa margem de costura por dentro da calça (no cós, pode-se deixar, aproximadamente 5 a 6 cm de margem interna de cada lado). O cós e a parte traseira podem ser vistos na Figura 120.



Figura 120 - Detalhes da parte traseira do calção.

O calção apresenta uma abertura na lateral da perna, nos dois lados, fechada por uma fileira de botões. A barra recebe uma faixa sobreposta ao calção que também permite melhor ajuste. Uma das pontas tem uma casa e a outra tem um botão costurado na parte de dentro. Os detalhes da confecção desta abertura, bem como da colocação da

tira de ajuste, estão apresentados no texto do Traje 20 – Calção de 1770, na página 270, já que são costurados da mesma forma.

As Figuras 121 e 122 apresentam o protótipo do calção do traje militar de 1786.



Figuras 121 e 122 - O protótipo do calção do traje militar de 1786. Fotos: Maria Celina Gil, 2018.

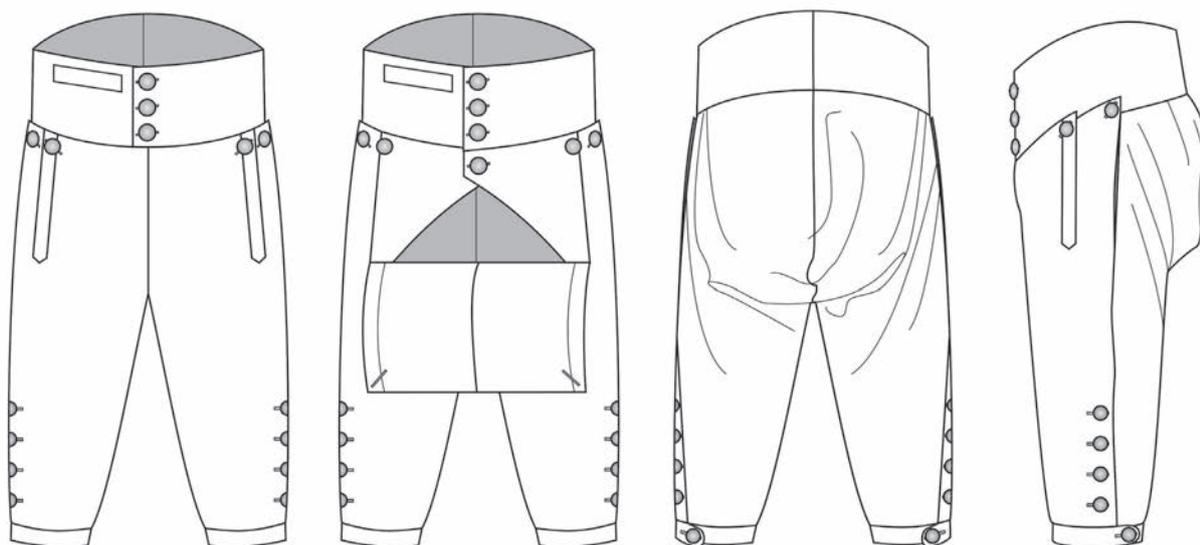


Figura 123 - Desenho técnico do calção do traje militar de 1786. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.



Trajes
CIVIS

TRAJES FEMININOS

TRAJE 9. ESTOMAQUEIRA – C. 1740

Figura 124 - Uma estomaqueira – seda, barbatana de baleia, forrada em seda, bordada com sedas coloridas e arrematada com fio prateado, c. 1740. Repare que para poder tirar as medidas, a peça está coberta por uma folha de acetato, de maneira que nada entra em contato com a peça. Se for uma peça muito delicada, nem o peso mínimo da régua poderá ser colocado sobre ela, tirando-se a medida à distância. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça T.99-1962.

A estomaqueira modelada aqui tem como base uma peça do acervo do Museu Victoria and Albert, estudada pelos autores. As características da peça, inclusive seu tamanho, foram mantidas conforme a peça original (Figura 124).

Muitas das estomaqueiras desse período eram completamente reforçadas com barbatanas. Janet Arnold mostra uma estomaqueira de c.1700-50, muito similar à estomaqueira que os autores estudaram no Museu Victoria and Albert, em Londres. Em seu livro *Patterns of fashion 1- Englishwomen's dresses & their construction*, Arnold mostra um diagrama com as barbatanas desta estomaqueira (Figura 125).

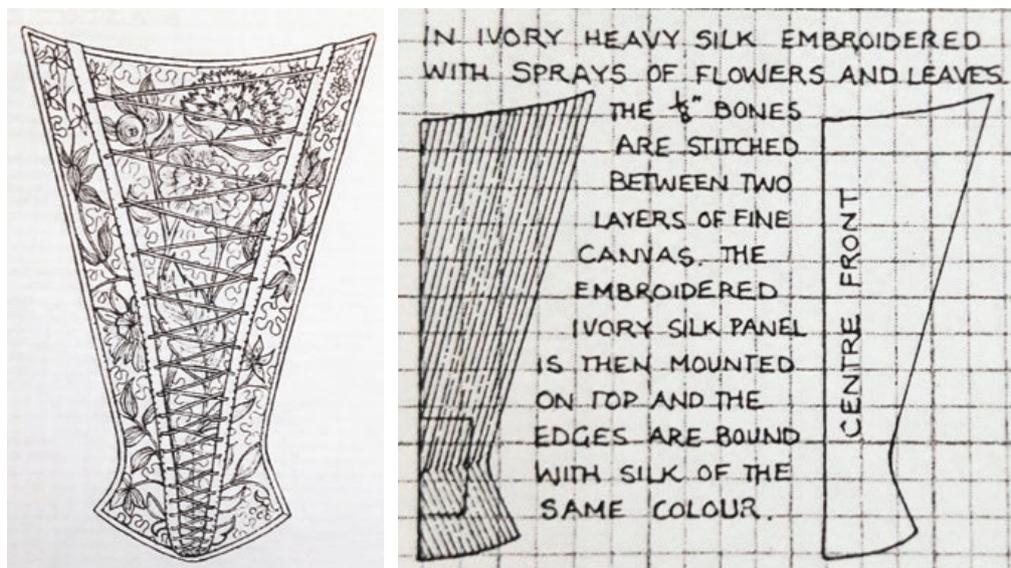


Figura 125 - Diagrama de estomagueira de c.1700-50, conforme a autora Janet Arnold. Fonte: Arnold (1972, p.28-29).

Bradfield (2009, p. 67) também descreve esta mesma estomagueira, conforme mostra a Figura 126.

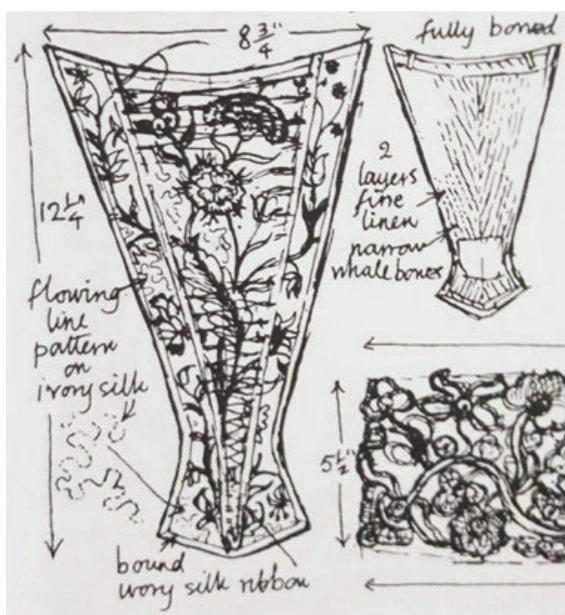


Figura 126 - Diagrama de estomagueira de c.1700-50, conforme a autora Nancy Bradfield. Fonte: Bradfield (2009, p.67).

Durante o estudo da peça no Museu Victoria and Albert, não foi possível identificar as posições das barbatanas, já que a peça, durante a pesquisa, teve que ser manuseada com extremo cuidado. Desta forma, optou-se por considerar a documentação de diversas peças similares (como a estomagueira estudada por Arnold e Bradfield) e seguir o mesmo esquema de barbatanas.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: Modelagem tamanho 38-40

PARTES:

- 1 – ESTOMAQUEIRA – Aba 1 – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na entretela
- 2 – ESTOMAQUEIRA – Aba 2 – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na entretela
- 3 – ESTOMAQUEIRA – Aba 3 – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na entretela
- 4 – ESTOMAQUEIRA – cortar 1 vez no tecido, 1 vez no forro e 2 vezes em algodão cru fino (para a base das barbatanas).

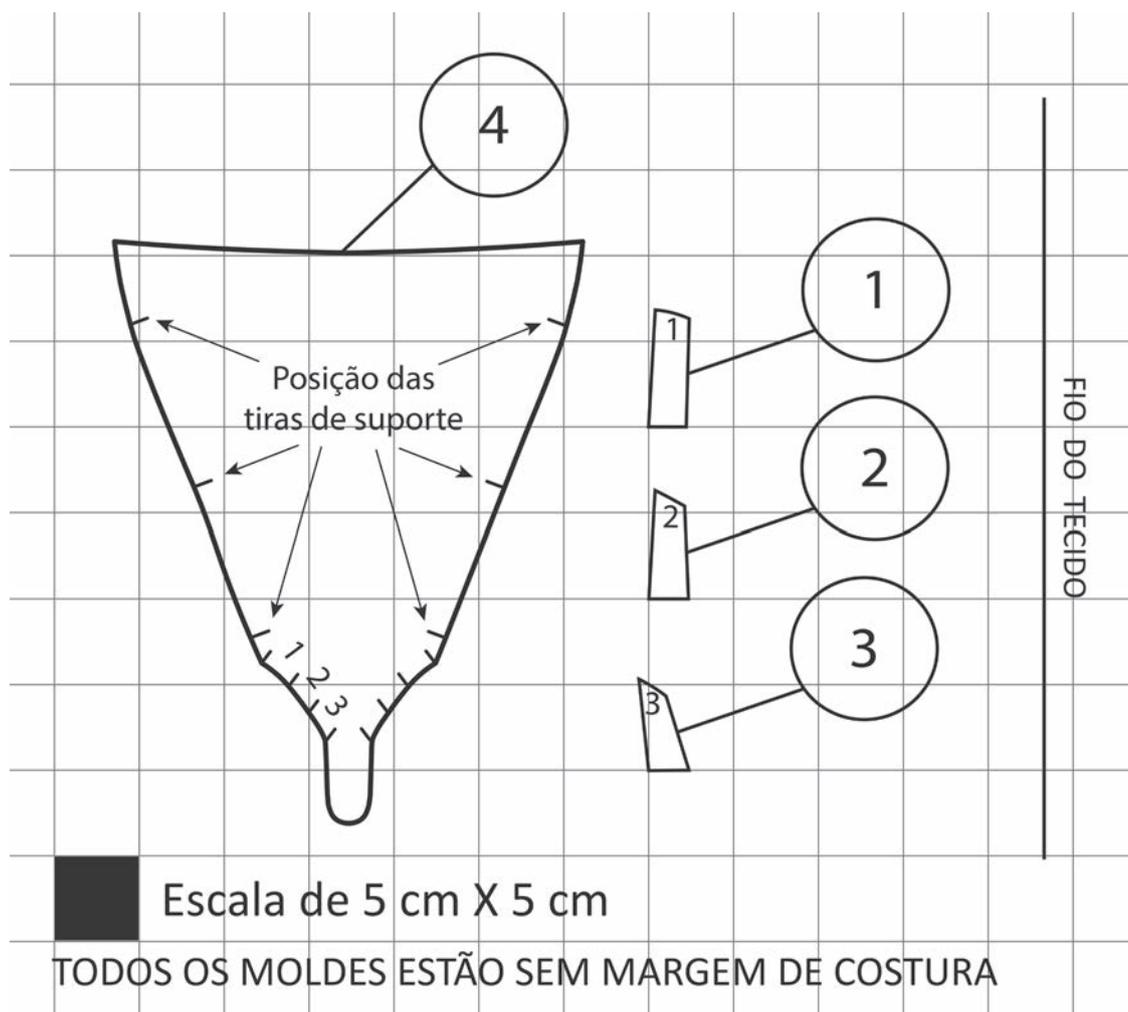


Figura 127 - Moldes da estomagueira c.1740. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

PREPARO DA BASE COM BARBATANAS:

- Cortar a estomagueira duas vezes em algodão cru fino, para formar a base (pode-se cortar um pouco maior que o molde e, depois de costurar as canaletas, pode-se refilar, para que fique do tamanho exato do molde). Com as duas partes juntas, costurar as canaletas para as barbatanas, seguindo o diagrama (Figura 128). Lembrar que este diagrama deve ser adaptado em função da largura das barbatanas disponíveis. As canaletas devem sempre ser um pouco mais largas que as barbatanas. Para o protótipo mostrado neste livro, foram usadas barbatanas de 5 mm de largura.

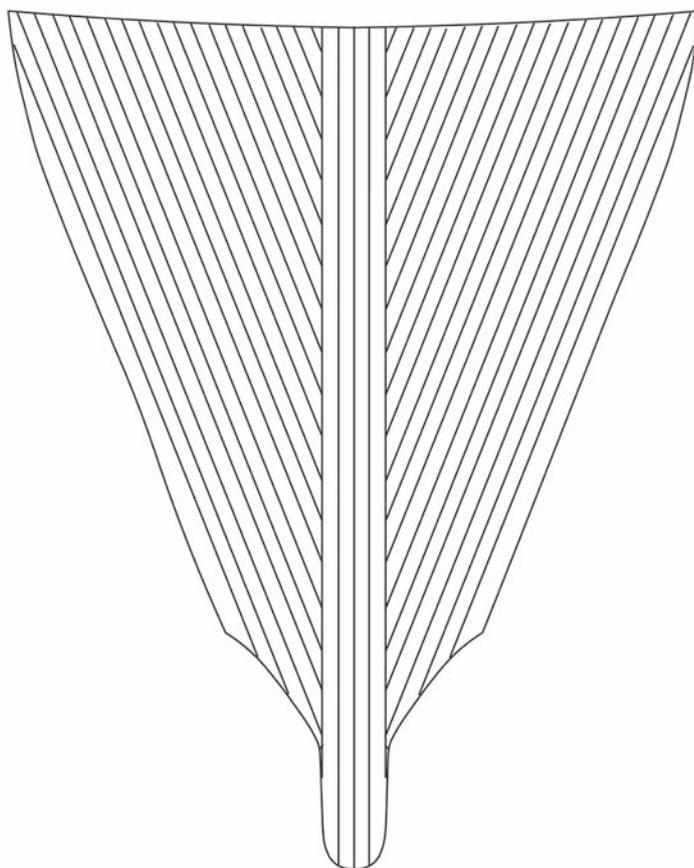


Figura 128 - Diagrama das canaletas para a colocação das barbatanas.
Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

- Após costurar todas as canaletas, deve-se costurar em volta da estomagueira (exatamente no contorno do molde) deixando apenas a parte superior aberta para a colocação das barbatanas (Figura 129).

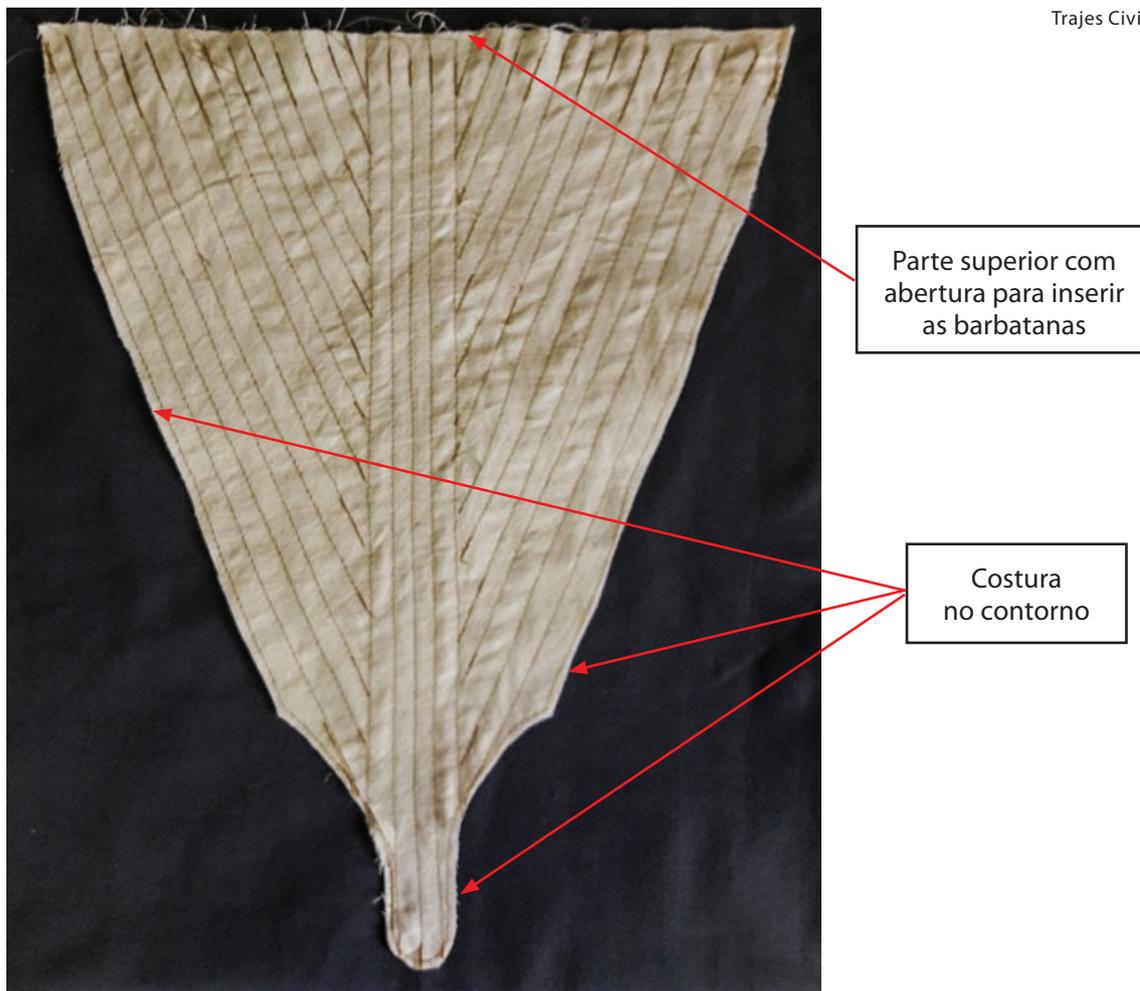


Figura 129 - Base da estomagueira, com canaletas costuradas e com a costura feita no contorno, para conter as barbatanas.
Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

- As barbatanas devem ser cortadas com o comprimento um pouco menor que a canaleta. Colocar um acabamento nas extremidades das barbatanas (existem peças de acabamento próprias para este fim, ou então, usar esparadrapo grosso no final – não pode ser micropore), de modo que a ponta da barbatana não perfure o tecido. Inserir as barbatanas nas canaletas correspondentes. As Figuras 130 e 131 mostram detalhes das costuras feitas na base.



Figuras 130 e 131 - Detalhes das costuras das canaletas na base já preparada. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

A Figura 132 mostra metade das barbatanas já preparadas. Cada barbatana deve ser inserida na canaleta correspondente até completar toda a base.



Figura 132 - Metade das barbatanas já preparadas para serem inseridas nas canaletas. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Fechar, com pontos de costura à mão ou à máquina, as aberturas das canaletas. A base da estomaqueira já está pronta para ser revestida com o tecido externo.

FINALIZAÇÃO DA ESTOMAQUEIRA:

- Cobrir a base da estomaqueira com o tecido externo, dobrando as bordas para trás e alinhando para prender.
- Preparar as abas, cortando cada aba 2 vezes no tecido (acrescentar margem de costura), 2 vezes no forro (acrescentar margem de costura) e 2 vezes na entretela rígida (tipo cavalinho, não colante). A entretela deve ser cortada sem margens de costura. Posicionar o tecido externo sobre a entretela e dobrar para trás. Costurar o forro na parte de trás, dobrando as margens de costura do forro e prendendo com ponto guarnecido (ou invisível), deixando aparecer apenas 1 ou 2 mm do tecido externo. A Figura 133 mostra a preparação das abas, com o tecido externo já alinhado sobre a entretela.



Figura 133 - Detalhes da confecção das abas da estomagueira. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

- Na Figura 134, pode-se ver uma das abas finalizada, com o forro já costurado na parte de trás. Não fechar a parte superior das abas, pois será embutida na estomagueira.



Figura 134 - Detalhes da confecção de uma das abas da estomagueira, vista do avesso com o forro já costurado. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

- Preparar também as tiras para suporte, que devem ser cortadas de fitas (preferencialmente de gorgorão), com 1,5 cm de largura aproximadamente. Cada tira deve ser cortada com 7cm e dobrada ao meio (1 cm em cada extremidade deve ficar embutido na estomagueira, entre a base e o forro), conforme mostra a Figura 135.

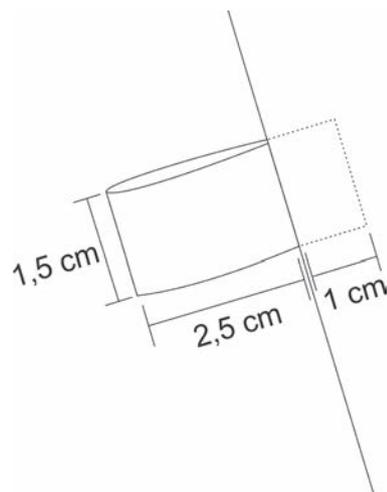


Figura 135 - Diagrama mostrando a colocação de uma tira de suporte na lateral da estomagueira. Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

- Posicionar as tiras de ajuste e as abas nas posições indicadas no molde, prendendo com costura do lado de trás da estomaqueira (parte que vai ficar junto ao corpo). A montagem deve seguir o esquema apresentado na Figura 136.

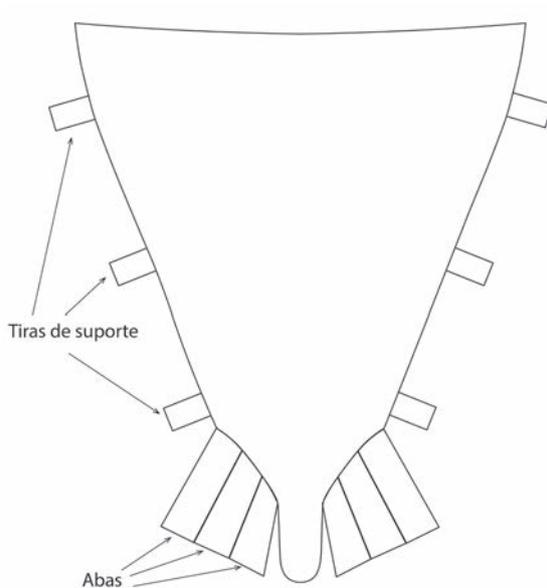


Figura 136 - Diagrama de montagem da estomaqueira.
Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

- Costurar o forro na parte de trás, dobrando as margens de costura do forro e prendendo com ponto guarnecido (ou invisível), deixando aparecer apenas 1 ou 2 mm do tecido externo (Figura 137).

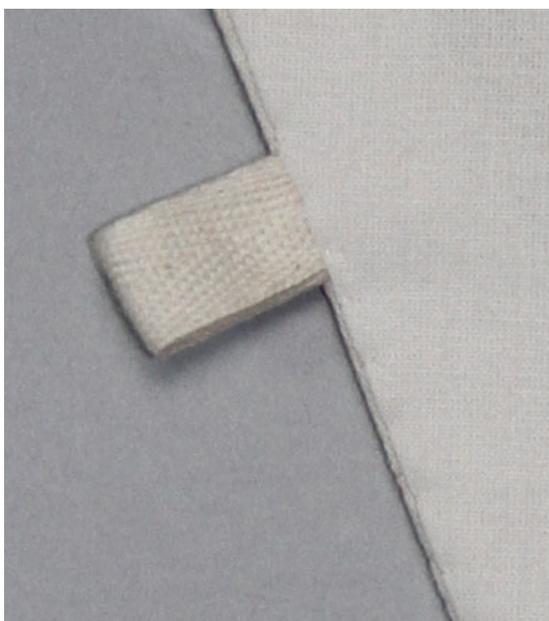


Figura 137 - Detalhe da colocação do forro na estomaqueira.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O protótipo da estomaqueira já finalizado pode ser visto nas Figuras 138 e 139.



Figuras 138 e 139 - Protótipo da estomaqueira (visão da frente e de trás). Foto: Maria Celina Gil, 2018.

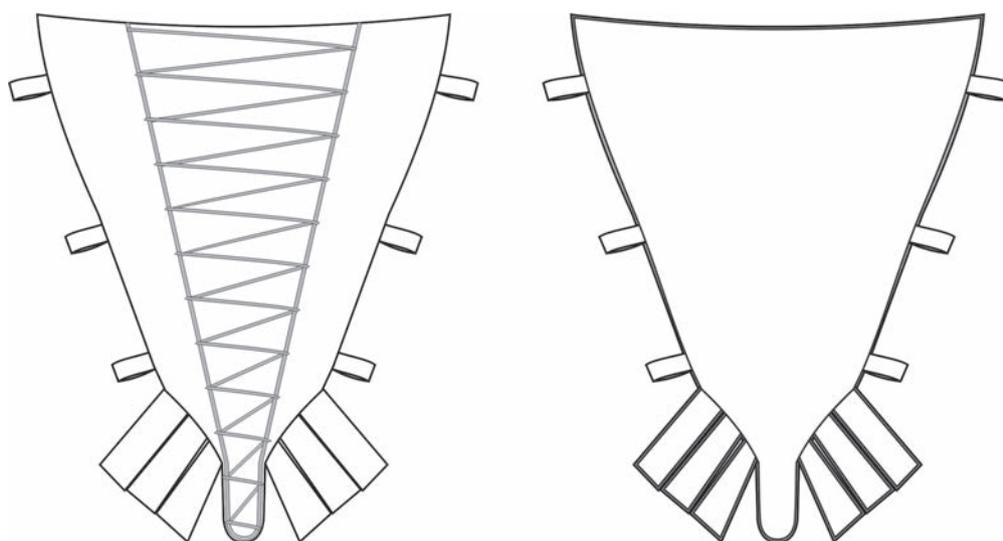


Figura 140 - Desenho técnico da estomaqueira (visão da frente e de trás). Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 10. CASAQUINHO CURTO – 1780-1800



Figura 141- Um casaquinho, seda forrada com linho, e em algumas áreas com tafetá de seda e algodão estampado, c.1780. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T-114-2102.

Este é um tipo de casaquinho curto, também chamado *jacket*. A modelagem deste casaquinho foi feita a partir do estudo, realizado pelos autores, de uma peça do acervo do Museu Victoria and Albert. O tamanho foi adaptado para uma peça com as proporções dos corpos atuais. No Museu, o casaquinho tem como referência o número T.114-2012 (Jacket).

A peça estudada no museu V&A apresenta características muito específicas, diversas delas diferentes das referências encontradas na bibliografia pesquisada. O casaquinho tem corpo e saia⁶⁴ (bem curta) sem recorte na linha da cintura. Para conferir amplitude à pequena saia, foram inseridas diversas nesgas. A maioria dos casaquinhos similares possuem pregas para ampliar a saia. Sua manga é longa e, de acordo com o Museu Victoria & Albert (na descrição da peça), as mangas longas são típicas do final do século XVIII, em um momento em que as mangas mais curtas (logo abaixo dos cotovelos) já não eram mais frequentes no vestuário feminino. Além disso, as mangas são cortadas em duas folhas, com modelagem similar às mangas masculinas. A cabeça da manga, porém, ainda mantém 2 pregas para melhor ajuste, como muitos outros vestidos e casaquinhos do período.

De acordo com a descrição da peça, no site do museu, este tipo de casaquinho curto era usado no século XVIII, em um traje composto com uma saia (combinando ou contrastando com o tecido do casaquinho), para situações menos formais, de manhã, por exemplo, ou para receber convidados em casa.

⁶⁴ O termo saia será usado aqui para se referir à parte inferior do casaquinho, localizada abaixo da linha da cintura.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE:
Modelagem tamanho 38-40 (busto = 82 cm e cintura = 62 cm)

PARTES:

- 1 - CASAQUINHO - Costas - cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 - CASAQUINHO - Frente/Lateral - cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 - CASAQUINHO - Nesga grande - cortar 3 vezes no tecido e 3 vezes no forro
- 4 - CASAQUINHO - Suporte para tiras de amarração - cortar 2 vezes no forro
- 5 - CASAQUINHO - Nesga pequena - cortar 4 vezes no tecido e 4 vezes no forro
- 6 - CASAQUINHO - Manga folha superior - cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 7 - CASAQUINHO - Manga folha inferior - cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro

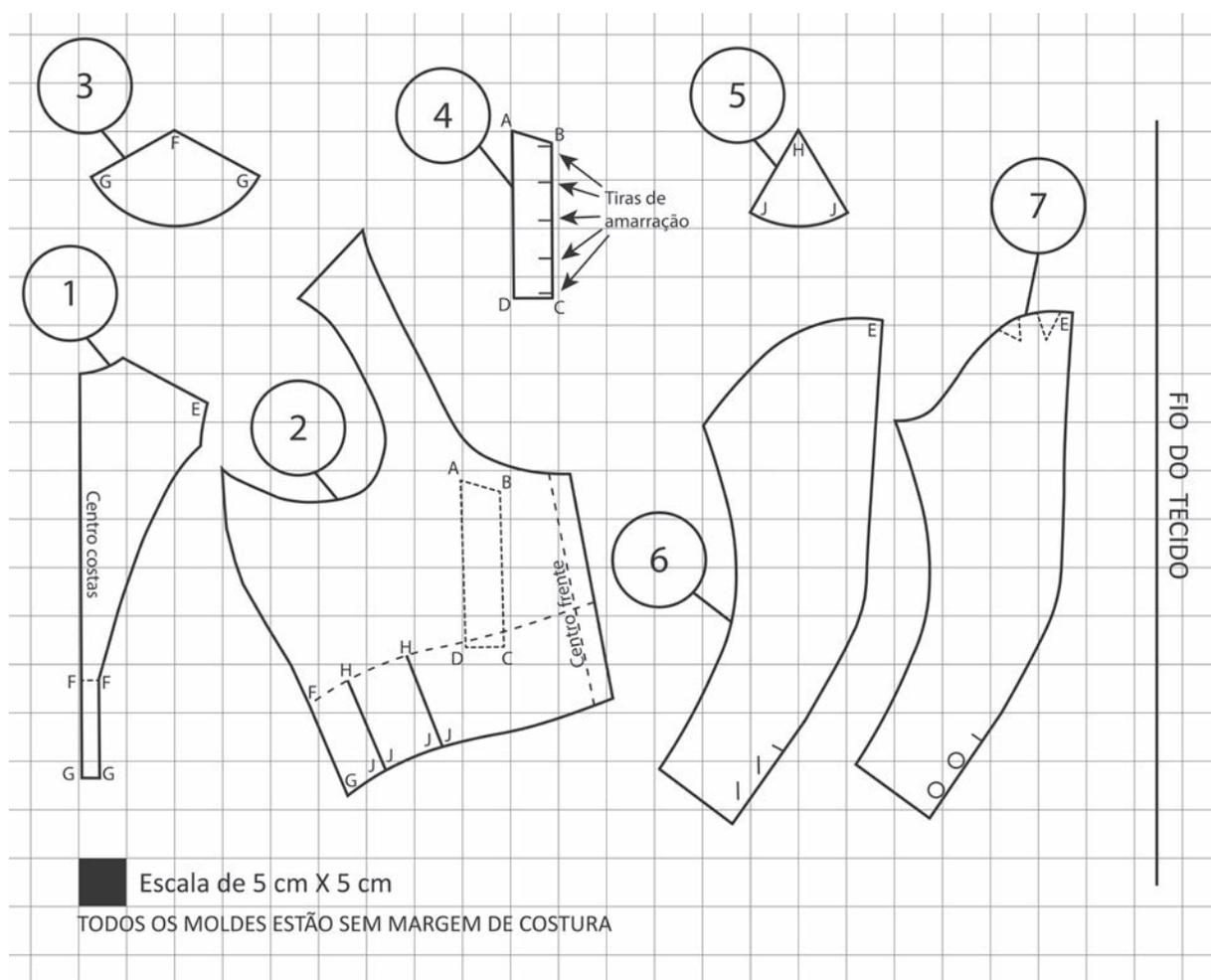


Figura 142 - Moldes do casaquinho de 1780-1800. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

A construção do casaquinho é feita com o tecido externo e o forro cortados e costurados da mesma forma. Primeiramente, com o tecido externo, deve-se unir as partes das costas e da frente. As nesgas devem ser costuradas conforme as indicações nos moldes (no molde da frente do casaquinho estão indicadas linhas onde devem ser feitos os cortes para inserção das nesgas pequenas – as outras ficarão entre as costuras). São quatro nesgas pequenas (indicadas pelas letras J-H-J) e três nesgas grandes (indicadas pelas letras G-F-G) no total. Uma alternativa que facilita a montagem é costurar as nesgas no tecido externo já com o forro, ou seja, cada nesga será costurada com o tecido e o forro juntos (como se fossem um só tecido). Posteriormente, o forro do casaquinho fará o acabamento por cima.

Preparar o forro do casaquinho da mesma forma que o tecido externo, porém, sem as nesgas (caso o forro das nesgas já tenha sido costurado junto com o tecido) e posicioná-lo sobre o tecido externo, prendendo-o à máquina onde possível, com a finalização à mão ou totalmente à mão. O protótipo confeccionado para este livro foi forrado com o acabamento do forro todo feito à mão.

Lembrar que na confecção original destes trajes, não se usava revel. Assim, o acabamento deve ser feito como indicado em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149. A peça original, estudada no Museu Victoria and Albert, mostra um pequeno revel no punho (aprox. 2 cm), feito com a barra da manga.

A Figura 143 mostra um detalhe do acabamento do forro, em uma das nesgas, feito à mão com os pontos conforme indicado no texto da página 149.



Figura 143 - Acabamento do forro em uma das nesgas do casaquinho.
Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

As Figuras 144 e 145 mostram as nesgas já finalizadas (visão exterior) no protótipo feito em algodão cru.



Figuras 144 e 145 - Nesgas já finalizadas no casaquinho (visão exterior).
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

As mangas podem ser montadas e forradas à parte. As mangas são, primeiramente, fechadas (as duas folhas da manga). Fechar cada peça (2 de tecido e 2 de forro) em separado, deixando aberta apenas a parte próxima ao punho (indicada por um pique no molde da manga). Encaixar os forros dentro das respectivas mangas (avesso com avesso). A colocação da manga no casaquinho é feita alinhando-se o ponto E indicado nos moldes da manga e das costas do casaquinho. A brandura da manga, ou seja, a sobre do tecido é acomodada na cava com duas pregas no alto do ombro (ver Figura 146). O molde da manga superior indica aproximadamente a posição destas pregas. Porém, deve-se ajustar no momento da colocação da manga no casaquinho.



Figura 146 - Pregas feitas na manga do casaquinho. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Costurar todas as 4 camadas juntas (tecido e forro da cava do casaquinho, tecido e forro da manga). O acabamento das bordas é feito por meio de pontos de chuleio, conforme mostrado na Figura 147. Este tipo de acabamento é muito comum em trajes do período, estudados pelos autores. O acabamento da bainha das mangas deve ser feito da mesma forma que o acabamento do casaquinho.



Figura 147 - Acabamento interno da manga do casaquinho. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

A manga tem uma abertura próxima ao punho. A Figura 148 mostra esta abertura (e o acabamento do forro) antes da colocação das casas e botões (2 botões em cada manga).



Figura 148 - Abertura da manga próxima ao punho. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Este casaquinho apresenta um fechamento feito por tiras, colocadas no forro. É interessante notar que no traje original, estudado no Museu Victoria and Albert, não existe fechamento (botões ou colchetes) no centro da frente do casaquinho, apenas as amarrações que aparecem no forro. Assim, após amarrar as tiras, fechando o casaquinho, as duas frentes se sobrepõem e, provavelmente, eram fechadas por alfinetes. A base para a amarração recebe uma barra estreita de 1cm em toda a volta e é costurada ao forro conforme a marcação no molde da frente do casaquinho. A costura é feita apenas entre os pontos A e D. As outras partes podem ficar soltas (facilita a amarração e ajuste). A base para a amarração costurada em sua posição no forro pode ser vista na Figura 149 e o casaquinho já pronto e amarrado, na Figura 150.



Figura 149 - Base para as tiras de amarração já costurada ao forro do casaquinho. Foto: Isabel C. Italiano.



Figura 150 - Fechamento do casaquinho feito com tiras de algodão, presas no forro. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

O protótipo do casaquinho já finalizado pode ser visto nas Figuras 151 e 152.



Figuras 151 e 152 - Protótipo do casaquinho (visão da frente e de trás). Foto: Maria Celina Gil, 2018.

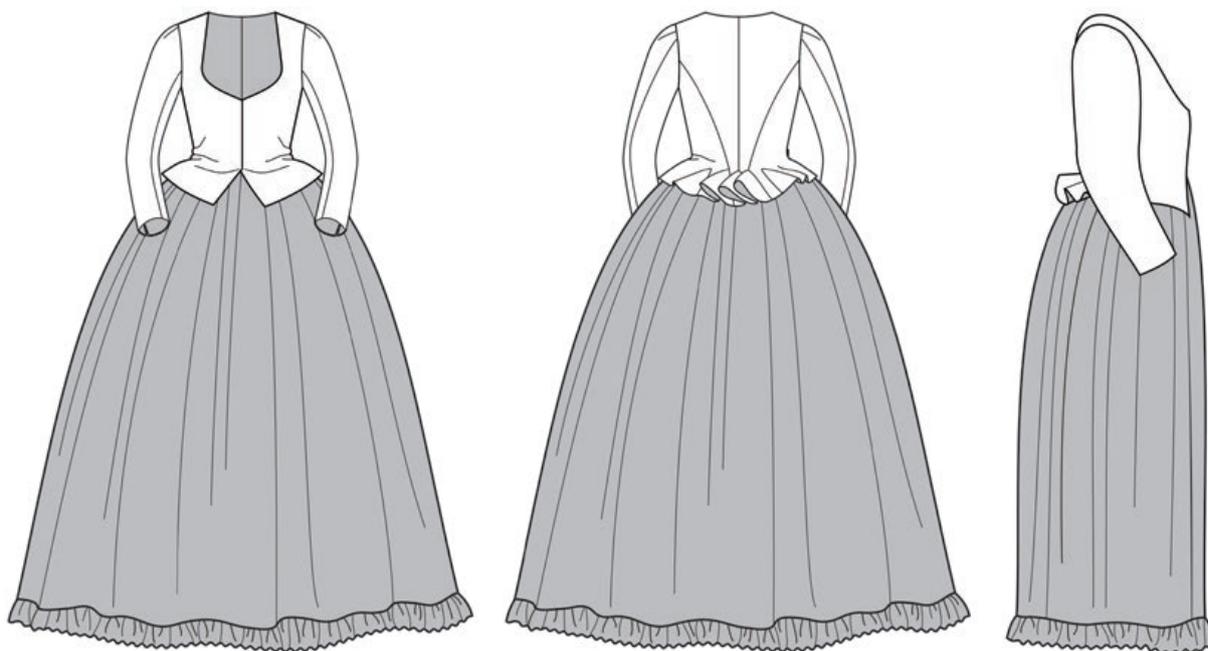


Figura 153 - Desenho técnico do casaquinho (visão da frente, de trás e de lateral). Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 11. CARACO (registro Carlos Julião) – século XVIII

O caraco aqui apresentado está baseado na gravura de Carlos Julião, publicado em *Riscos Iluminados de Figurinhos de Brancos e Negros dos Usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, em 1940, por Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha (Figura 154).



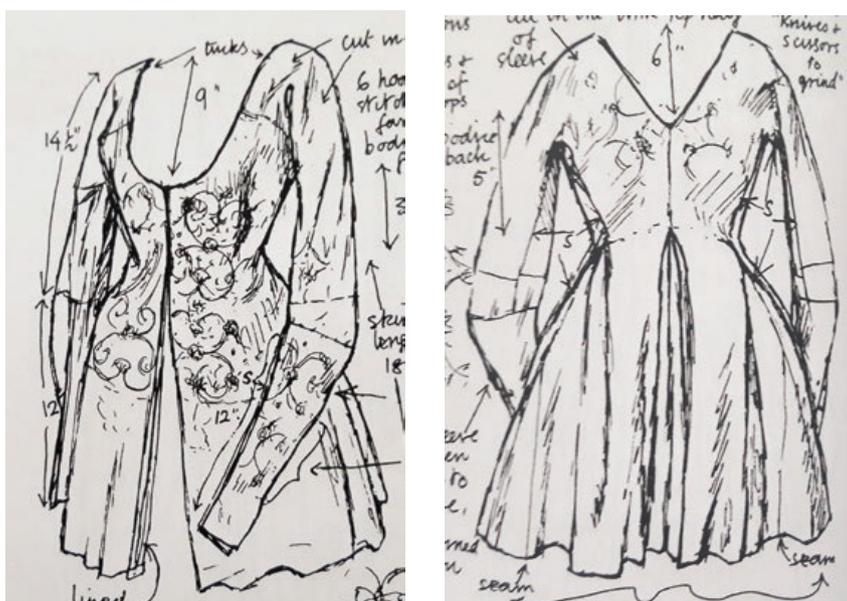
Figura 154 - Cena romântica: soldado do Regimento de Infantaria de Moura (1767) despedindo-se de uma moça que chora. Aquarela colorida, 0,381 X 0,278. Fonte: CUNHA, 1940, prancha 7.

Bradfield (2009, p. 75) diz que o caraco é um tipo de jaqueta comprida acinturada. Foi usada como corpinho de um vestido, que, quando usado com uma saia, é chamado de “vestido caraco”. Conforme a autora, era “um traje popular e útil para a mulher trabalhar” (idem). A autora também indica a largura do algodão como 38” ou 96,52 cm, a mesma medida encontrada no estudo do vestido de algodão estampado à l’anglaise (c.1780) que a equipe estudou no Museu Victoria and Albert. Conforme o site⁶⁵ do Museu Victoria and Albert, ao descrever um casaquinho, muito comum no século XVIII, as mulheres devem ter usado “casaquinhos curtos sobre suas saias, como uma vestimenta menos formal pela manhã, ou para receber convidados em casa e, por volta do final dos anos 1770, uma variedade de diferentes estilos de vestidos curtos ou casaquinhos se tornou moda”.

O caraco da gravura de Carlos Julião é feito em tecido de fundo branco com ramos de flores estampadas por todo o traje. As estampas são típicas do período, em blocos de ramos de flores. O tecido é, possivelmente, algodão. Bradfield (2009, p. 75) diz que algodão estampado é um dos tecidos que substituem a seda em trajes informais.

É feito em uma única peça, como os caracos do século XVIII (ver exemplos retirados da bibliografia, Figuras 155, 156 e 157), sem recorte na cintura. Nos trajes analisados tanto na bibliografia quanto nos museus, não foram encontradas aberturas para bolsos.

⁶⁵ Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1247230/jacket-unknown/>>. Acesso em: 17 ago. 2017.



Figuras 155 e 156 - Caraco datado de 1790-1800. Visão frontal e traseira. Fonte: Bradfield (2009, p. 76)



Figuras 157 - Caraco datado de c.1775-85. Coleção Snowhill Manor. Visão frontal e traseira. Fonte: Arnold (1972, p. 24).

Na gravura de Carlos Julião não é possível identificar os detalhes da frente, pois estão cobertos por um lenço (mantelet), como os usados tipicamente no século XVIII. A abertura frontal do corpinho quase se fecha próximo à linha da cintura e segue abrindo, revelando a parte da frente da saia, confeccionada em tecido diferente do caraco. A pesquisadora Bradfield indica que a frente é fechada por 6 colchetes com casas feitas à mão (em aprox. 10cm de fechamento), fato confirmado por Janet Arnold, que também indica que a frente é fechada por colchetes.

Em geral, os caracos apresentam diversas pregas, muitas vezes agrupadas no centro das costas e nas laterais do corpo (ligeiramente deslocadas para as costas). Os caracos eram totalmente forrados. Analisando um caraco do final do século XVIII, Bradfield mostra o topo das pregas costuradas por dentro (Figura 158). Para a confecção do protótipo, seguiu-se estas instruções.



Figura 158 - Detalhe do acabamento interno de um caraco datado de 1790-1800. Fonte: Bradfield (2009, p. 76).

Como se pode ver na gravura de Carlos Julião, as mangas são ajustadas, indo até os cotovelos e o caraco tem comprimento próximo da altura dos joelhos. A frente termina em ângulo reto (não é arredondada). A barra também é simples e, aparentemente, tem o mesmo comprimento em toda a volta.

Na gravura, não é possível ver a parte traseira do caraco. Mas, imagina-se que seja parecido com as costas do caraco estudado por Bradfield (2009, p.75), mostrado nas Figuras 155 e 156, que é similar também ao caraco analisado por Arnold (1972, p.24), mostrado na Figura 157. Ambos os exemplos apresentam: corpinho com recorte central nas costas e mais um recorte próximo à lateral do corpo (de ambos os lados); decote traseiro baixo, formando um "V"; na parte que corresponde à saia⁶⁶, existe, no centro das costas um conjunto de pregas, além de pregas na lateral traseira (que coincidem com os recortes do corpinho).

O caraco de Carlos Julião não é ornamentado, apresenta confecção bem simplificada. Sob o caraco aparecem os detalhes de uma chemise, tanto no punho da manga do caraco, quanto no decote.

Para a modelagem, após extensa pesquisa em registros bibliográficos e análise de imagens de peças de museus, optou-se por adaptar um conjunto de moldes. A frente

⁶⁶ O termo saia será usado aqui para se referir à parte inferior do caraco, localizada abaixo da linha da cintura.

foi modelada conforme os diagramas e descrições de um *caraco jacket* (1790-1800), encontrado em Bradfield (2009, p.75-76). O restante da peça foi modelado adaptando-se os moldes de um *caraco jacket* (c.1775-85) apresentado por Arnold (1972, p.24-25).

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho 38-40 (busto = 82 cm e cintura = 62 cm)*

PARTES:

- 1 – CARACO – Costas – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CARACO – Frente – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CARACO – Manga – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro

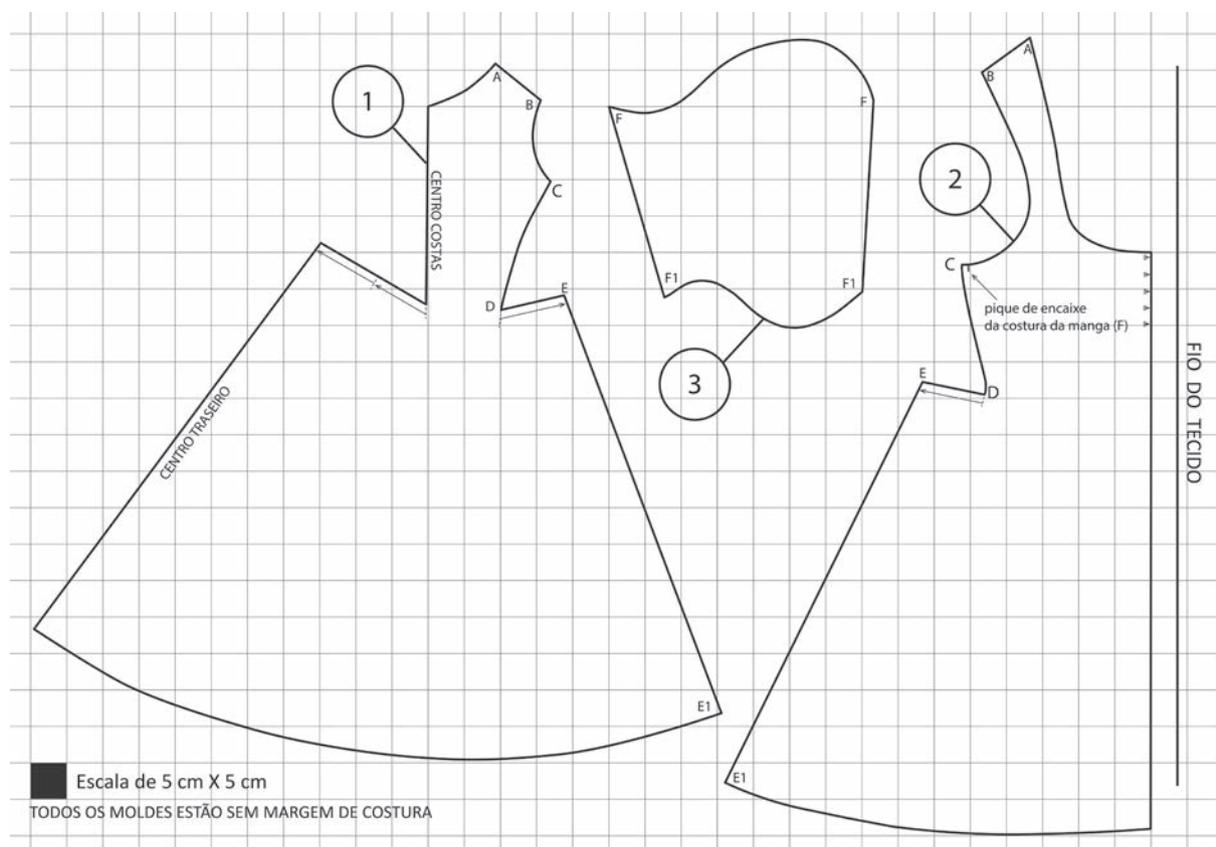


Figura 159 - Moldes do caraco do século XVIII. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O corpinho, a saia e as mangas do caraco são forradas de tecido de algodão. Conforme as instruções nos moldes, todas as peças devem ser cortadas no tecido externo e no forro. O forro deve ser montado como a parte externa e, posteriormente, costurados juntos pelo contorno da peça (decote, abertura frontal e barra).

Iniciar a montagem unindo o centro traseiro das duas partes (centro costas e centro traseiro), tanto do tecido externo quanto do forro. Unir as laterais, indicadas pelas letras

C-D e E-E1. A costura lateral fica ligeiramente deslocada para as costas. Abrir as costuras e posicionar o forro no tecido externo e alinhavar.

Formar as pregas do centro traseiro e da lateral, conforme as indicações nos moldes (formar as pregas com tecido e forro juntos). Ao se olhar o caraco, pelo lado externo, as pregas ficarão conforme as Figuras 160 (prega do centro traseiro) e 161 (prega lateral).



Figuras 160 e 161 - Formação das pregas, em visão externa do caraco. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O acabamento interno das pregas deve ser feito com uma costura para firmar as pregas e uma segunda costura para fixar as pregas no vestido, com pequenos pontos no forro do caraco (Figura 162).



Figura 162 - Averso do caraco mostrando as pregas já fixas no lugar. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

Um casaquinho, datado de cerca de 1780-1800 e parte do acervo do Museu Victoria and Albert (T.114-2012), foi estudado pela equipe e pode ser usado como referência para a construção do forro do caraco. O corpo do casaquinho é forrado com tecido mais grosso, aparentemente um linho, e a saia do casaquinho é forrada com um tecido mais brilhante. A costura de acabamento do forro no tecido externo segue as mesmas orientações apresentadas em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149.

Assim, deve-se fazer o acabamento dobrando o tecido externo e o forro, em toda a volta do caraco, ou seja, decote, abertura da frente e contorno da barra. O acabamento

é simples e fica rente à borda do tecido, conforme visto nas Figuras 163 e 164.

O fechamento frontal do caraco é feito por meio de 5 colchetes, nas posições indicadas no molde da frente do caraco. Opcionalmente, pode-se esconder os aros dos colchetes sob o forro (encontrado desta forma em diversas outras peças). As casas devem ser feitas à mão.



Figuras 163 e 164 - Visão do acabamento do contorno do caraco (decote e abertura da frente), visto pelo avesso do protótipo. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

As mangas são, primeiramente, fechadas (as duas folhas da manga). Fechar cada peça (2 de tecido e 2 de forro) em separado, unindo a costura indicada no molde da manga (F-F1) em cada peça. Abrir as costuras e encaixar os forros dentro das respectivas mangas (avesso com avesso). A colocação da manga no caraco é feita alinhando-se a costura lateral da manga ao pique indicado no molde da frente do caraco (letra F nos moldes). Costurar todas as 4 camadas juntas (tecido e forro do caraco, tecido e forro da manga). O acabamento das bordas é feito por meio de pontos de chuleio, conforme mostrado na Figura 165 que apresenta um detalhe do protótipo desenvolvido em algodão cru. O acabamento da bainha das mangas deve ser feito da mesma forma que o acabamento do caraco.



Figura 165 - Acabamento interno da manga do caraco. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O protótipo do caraco é apresentado nas Figuras 166, 167 e 168.



Figuras 166, 167 e 168 - O protótipo do caraco do século XVIII, baseado na gravura de Carlos Julião. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

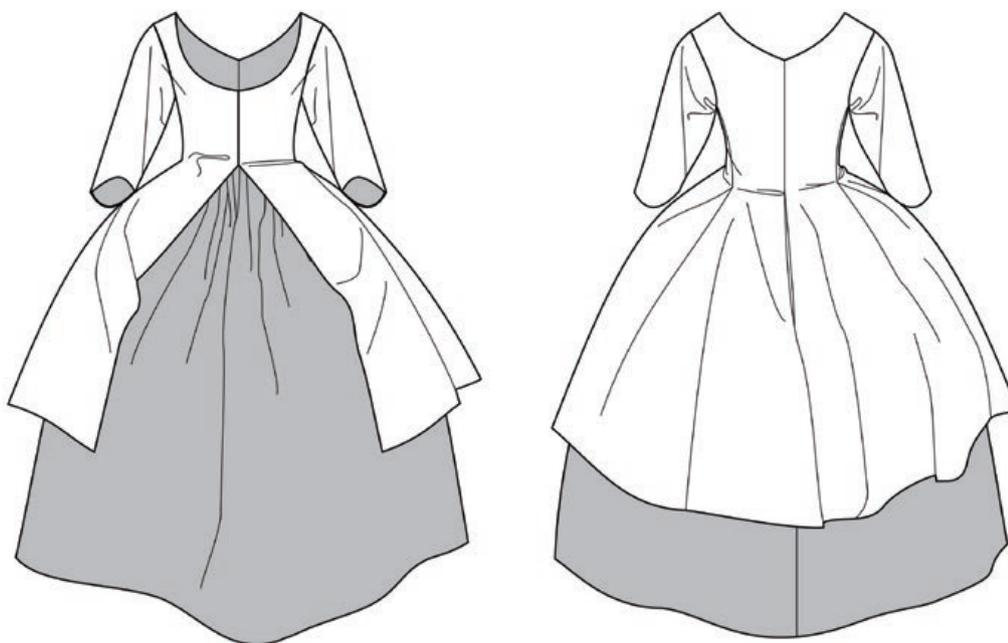


Figura 169 - Desenho técnico do caraco (visão da frente e de trás). Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 12. CHEMISE – 1740-1780



Figura 170 - Uma chemise, linho branco, 1740-1780.
Acervo: Victoria and Albert Museum.
Número da peça: T.25-1969.

O modelo da chemise apresentada neste livro foi baseado na chemise estudada no Museu Victoria and Albert. A chemise durante todo o século XVIII pouco mudou. Tem modelagem com linhas retas, buscando total aproveitamento do tecido.

A peça estudada no museu está registrada no acervo com a referência T.25-1969⁶⁷, sendo uma peça inglesa, datada do período 1740-1780. De acordo com a descrição do museu, é uma chemise de linho branco, de fino acabamento, com uma nesga em cada lateral do corpo, conferindo um formato evasê. As mangas da chemise do museu são plissadas, porém, para elaborar moldes de uma chemise mais comum do período, optou-se por modelar mangas lisas.

Os autores Baumgarten e Watson, informam que,

Apesar de parecerem planas, as chemises são estudos fascinantes das técnicas de corte e costura do período. O custo do tecido era maior, se comparado ao trabalho, e as chemises eram cuidadosamente cortadas para evitar o desperdício de tecido, sendo que apenas algumas polegadas do tecido, tão caro, poderiam ser descartadas. As chemises eram feitas com retângulos, quadrados e triângulos que se encaixavam no tecido de linho como um quebra-cabeças. Registros do século 18 mostram que a chemise de uma mulher adulta sempre precisava de, aproximadamente, de 3 ¼ a 3 ½ jardas (297 a 320 cm) de tecido. A ampliação ou redução no tamanho era sempre acompanhada pela escolha de tecido de diferentes larguras.

⁶⁷ Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O354888/shift-unknown/>>. Acesso em: 12 abr.2018.

As peças desta chemise podem ser posicionadas precisamente em um tecido de linho de, aproximadamente, 3 ¼ jardas (297cm) de comprimento, com algumas polegadas para margem de costura, alongamento ou encolhimento. Como estavam sujeitas a pesado desgaste e fortes lavagens, as chemises (e suas parceiras masculinas, as camisas) eram costuradas com pontos bem fechados e finos, com todas as bordas cuidadosamente bem acabadas, para que não desfiassem. Costuras de acabamento suave também ajudavam a evitar irritações (BAUMGARTEN e WATSON, 1999, p. 60, tradução nossa).

A Encyclopedie (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751-1780), no verbete Lingère⁶⁸, prancha 2, mostra vários diagramas de chemises, que podem ser vistos na Figura 171.

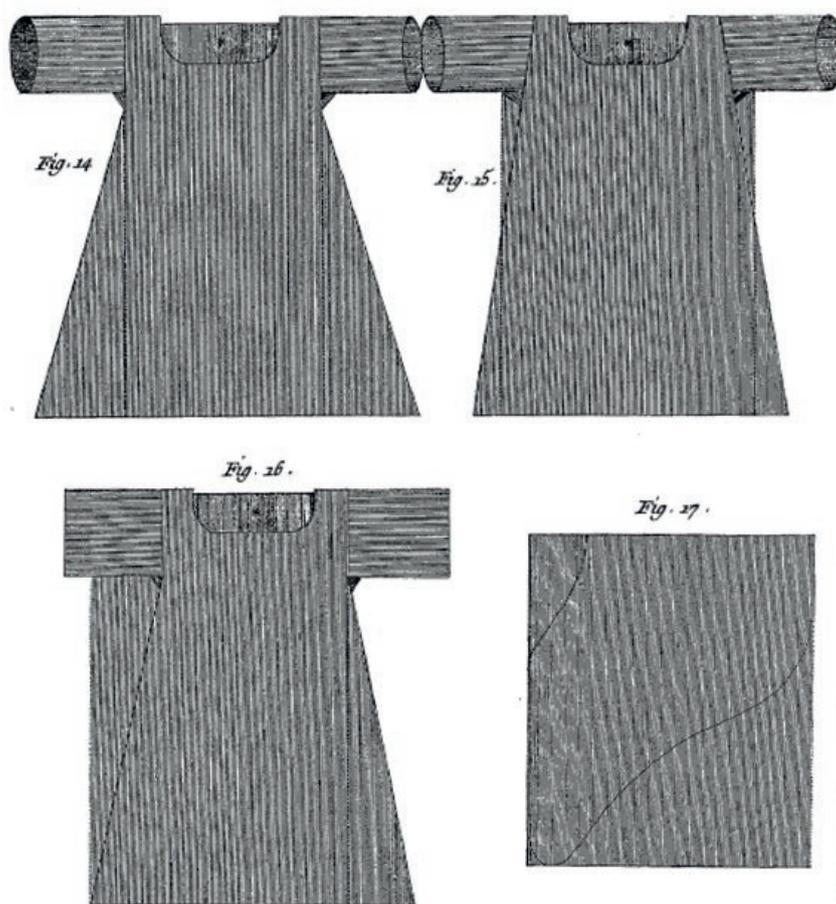


Figura 171 - Diagramas de chemises do século XVIII (Figs. 14, 15 e 16) na Encyclopedie de Diderot e D'Alembert, publicada no século XVIII. Fonte: Encyclopedie (DIDEROT e D'ALEMBERT, 1751-1780), no verbete Lingère, prancha 2.

Assim, a peça modelada aqui, foi baseada na peça estudada no museu, com algumas modificações, encontradas em Baumgarten e Watson (1999, p. 57-60) e na Encyclopedie: Arts de l'habillement, de Diderot e D'Alembert (1751-1780).

⁶⁸Relativo àquele/àquela que fabrica ou vende roupa branca (roupa interior).

A chemise tem amplo decote em “U” na frente e nas costas. Apresenta corte evasê, com a inserção de nesgas. Possui tacos triangulares nas axilas e as mangas vão até pouco abaixo do cotovelo. Para melhor aproveitamento do tecido, as nesgas laterais são retiradas do retângulo de tecido usado para cortar a chemise, conforme o diagrama da Figura 172.

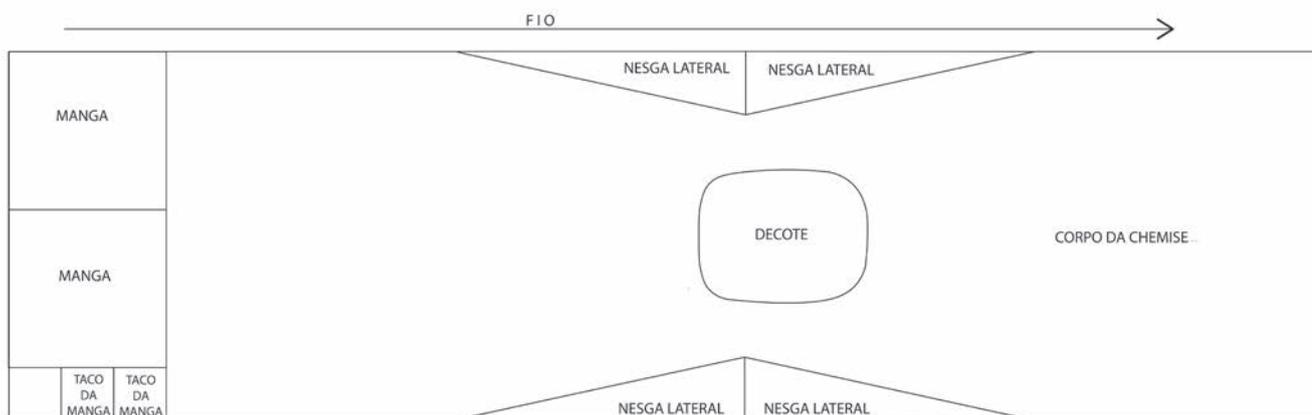


Figura 172 - Esquema de corte da chemise, para melhor aproveitamento do tecido. Fonte: Baseado no diagrama de Baumgarten e Watson (1999, p.59). Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Assim cortadas, as nesgas laterais são deslocadas e encaixadas para formar o evasê da chemise. A Figura 173 mostra o encaixe. O mesmo procedimento deve ser feito com as nesgas traseiras. Desta forma, a modelagem já é feita incluindo as margens de costura.

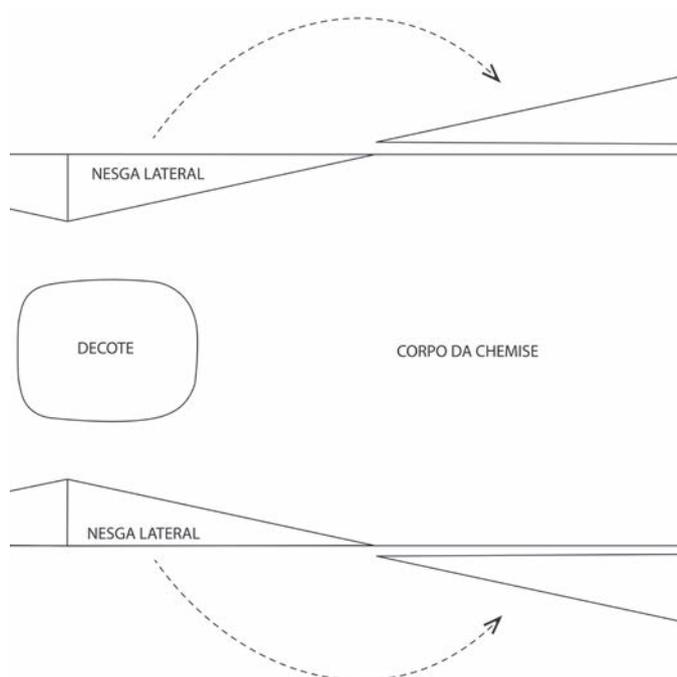


Figura 173 - Detalhe do encaixe das nesgas laterais da chemise. Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem veste tamanhos 36-40*

PARTES:

- 1 – CHEMISE – Frente/Costas – cortar 1 vez no tecido
- 2 – CHEMISE – Manga – cortar 2 vezes no tecido
- 3 – CHEMISE – Taco da manga – cortar 2 vezes no tecido
- 4 – CHEMISE – Nesgas laterais – cortar 4 vezes no tecido

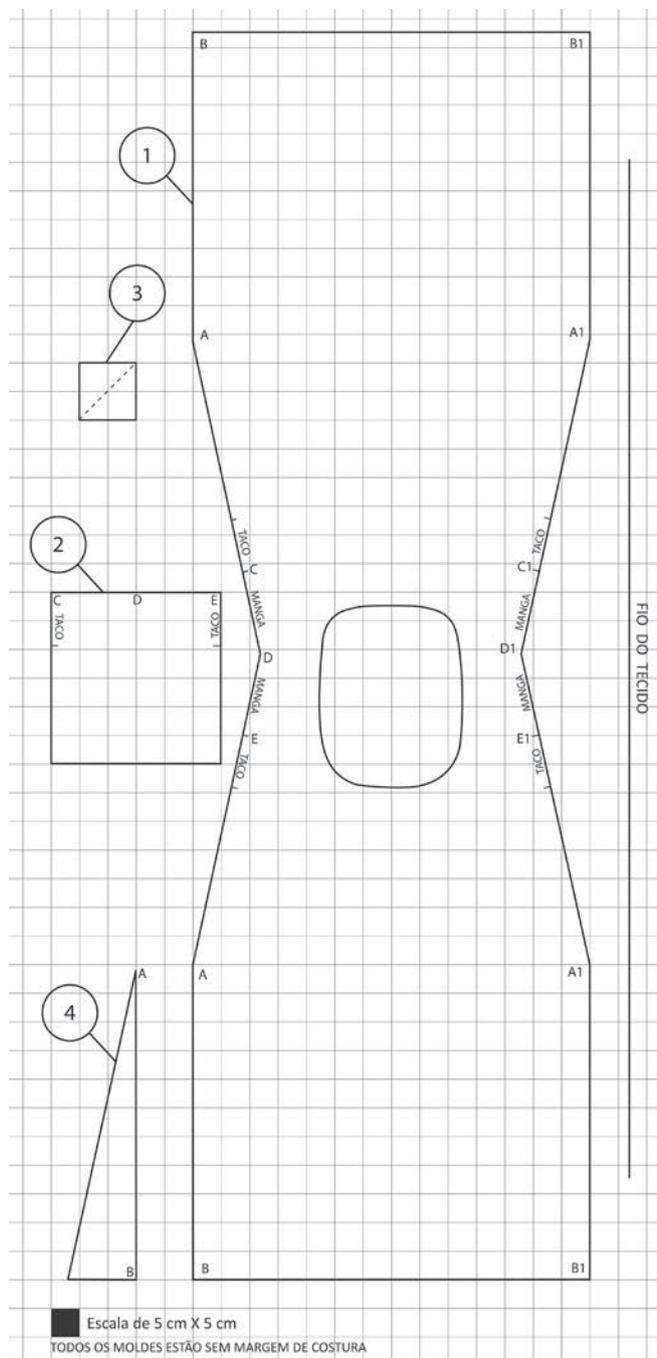


Figura 174 - Moldes da chemise do século XVIII. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

As mangas são encaixadas conforme indicado nos moldes. Embaixo da manga, na posição da axila, é colocado um taco triangular dobrado na diagonal (seguir as indicações nos moldes para o encaixe do taco). A Figura 175 mostra o detalhe da colocação do taco sob a manga da chemise.



Figura 175 - Detalhe da posição do taco da manga da chemise. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

Ainda conforme Baumgarten (1999, p.59), “como estavam sujeitas a pesado desgaste e fortes lavagens, as chemises (e suas parceiras masculinas, as camisas) eram costuradas com pontos bem fechados e finos, com todas as bordas cuidadosamente bem acabadas, para que não desfiassem. Costuras de acabamento suave também ajudavam a evitar irritações.” A costura utilizada para unir as partes, nas peças originais, é a costura inglesa bem estreita. Um diagrama deste tipo de costura pode ser visto na Figura 176.



Figura 176 - Exemplo de costura inglesa para união das partes da chemise. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O decote em formato “U” tem acabamento estreito de aproximadamente 0,5 cm, feito com uma fita no lado interno. A fita de acabamento deve ter pequenas pregas para formar a curva. Nas peças originais pesquisadas a fita usada era de linho (mesmo tecido da chemise). Para a confecção do protótipo, a orelha do tecido foi recortada, formando uma fita estreita, de modo a simplificar o acabamento e ficar parecido com as peças originais estudadas nos museus. A Figura 177 mostra um detalhe do acabamento do decote. A finalização é feita com pequenos pontos manuais (ponto corrido), praticamente invisíveis do lado externo.



Figura 177 - Detalhe do acabamento do decote, com estreita fita, feita a partir da orelha do tecido. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

A barra da chemise e das mangas é estreita e dobrada duas vezes, com acabamentos de pontos manuais (ponto corrido), também, praticamente invisíveis do lado externo. O protótipo da chemise é mostrado nas Figuras 178, 179, 180 e 181.



Figuras 178, 179, 180 e 181 - Protótipo da chemise do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

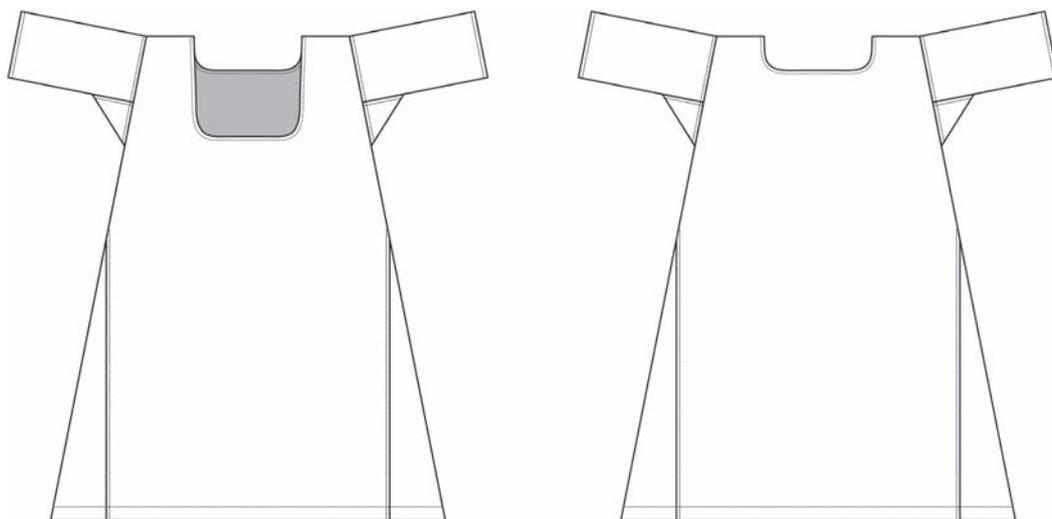


Figura 182 - Desenho técnico da chemise do século XVIII. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 13. VESTIDO À LA POLONAISE – 1775–1780



Figuras 183 e 184 - Vestido à la polonaise (frente e costas), inglês ou francês, em seda, linho, fios de seda, fios de linho; feito à mão, 1775-1780. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.20-1945.

Norah Waugh afirma que nos últimos 25 anos do século XVIII, surgiu uma grande variedade de trajes mais leves e informais, os vestidos à la polonaise entre eles (WAUGH, 1968). Ainda conforme Waugh, este tipo de vestido pode ser considerado um “sobre vestido” que surgiu por volta de 1775. Caracteristicamente, este vestido tem uma costura no centro das costas e duas costuras laterais, deslocadas para trás. Porém, o traço mais marcante é o drapeamento da saia, feito por meio de fitas ou anéis, pelos quais passam cordões (ou tiras) que, ao serem presos, garantem a formação de “puffs” na saia.

O vestido modelado aqui foi feito a partir de um estudo desenvolvido pelos autores, de um traje do acervo do Museu Victoria and Albert (Figuras 183 e 184). Assim como os outros trajes estudados em museus, o tamanho foi adaptado para tamanhos atuais. Este traje está registrado no Museu V&A com o número T.20-1945 e é datado como confeccionado entre 1775 e 1780.

O traje é composto apenas pelo vestido externo (sobre vestido). É feito de seda bege e apresenta um babado de seda rosé escuro, pregueado em pregas macho e golpeado nas bordas. Tem o comprimento aproximado de 1 metro, dianteiro, traseiro e laterais. É feito sem costura na linha da cintura, ou seja, corpo e saia formam uma única peça. Apenas o corpinho é forrado com tecido de linho e possui cordões para amarração frontal. A frente do corpo indica a seguinte alteração: uma prega frontal, próxima da abertura, que foi desfeita para que o vestido se tornasse mais amplo na linha do busto. De acordo com a descrição no site do museu, essa alteração foi feita no final do século XIX, para que o vestido fosse usado como fantasia.

O vestido tem corpo semi-ajustado, com recortes nas costas e apenas o corpinho do vestido recebe forro. O decote também recebe um ornamento, como um tipo de gola em tecido rosa escuro com babado estreito, também pregueado e golpeado nas bordas, feito em seda bege. Ainda conforme o site do museu, existem marcas de pontos de costura nas mangas, indicando que, provavelmente, possuía algum tipo de punho. Além disso, o museu indica que o vestido deveria ter uma “frente falsa”, para cobrir a frente do corpo (que fica revelada pela abertura frontal do vestido) e, possivelmente, era usado com um saiote (*petticoat*) combinando⁶⁹.

⁶⁹Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O141236/polonaise-unknown/>>. Acesso em: 2 maio 2018.

O vestido original, parte do acervo do Museu Victoria and Albert possui ornamentação sobre as costuras traseiras, formando dois cordões na parte externa do vestido que, quando presos no avesso, formam os “puffs” típicos dos vestidos à la polonaise.

Para sua modelagem, além dos registros realizados pelos autores durante o estudo do vestido na reserva técnica do museu, foram usados como referência as modelagens desta mesma peça, feitas por Norah Waugh (WAUGH, 1968, diagrama XXI).

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho 38-40 (busto = 82 cm e cintura = 62 cm)*

PARTES:

- 1 – VESTIDO – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido
- 2 – VESTIDO – Alça – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – VESTIDO – Costas FORRO – cortar 2 vezes no forro
- 4 – VESTIDO – Frente FORRO – cortar 2 vezes no forro
- 5 – VESTIDO – Gola – cortar 2 vezes no tecido
- 6 – VESTIDO – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido
- 7 – VESTIDO – Manga – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro

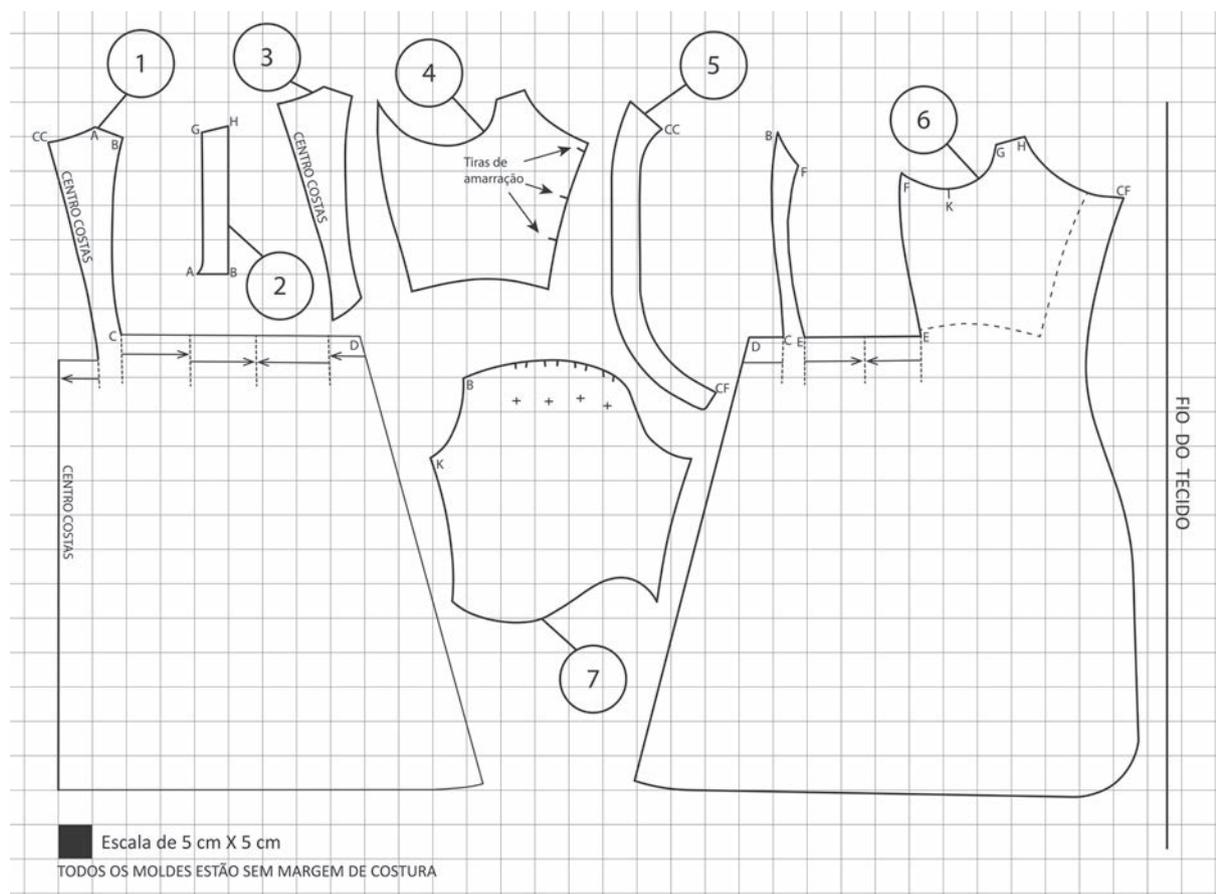


Figura 185 - Moldes do vestido à la polonaise, de c. 1775-1780. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

A montagem do vestido começa pela união das linhas verticais do corpinho e da saia. As costuras horizontais de fechamentos das pregas serão feitas posteriormente. Assim, deve-se iniciar unindo o centro das costas (no corpinho e na saia). Após isso, unir com a parte dianteira do tecido, costurando as linhas B-C e F-E. Isso deve ser feito apenas no tecido externo.

Com estas costuras prontas, pode-se preparar o pregueado traseiro, que fica na linha da cintura.

A prega do centro das costas é simples (prega fêmea), a prega que fica posicionada em "C" no molde é dupla e a prega posicionada em "E" no molde, também é simples. A Figura 186 mostra uma visão geral do pregueado em que é possível ver os detalhes destas pregas.

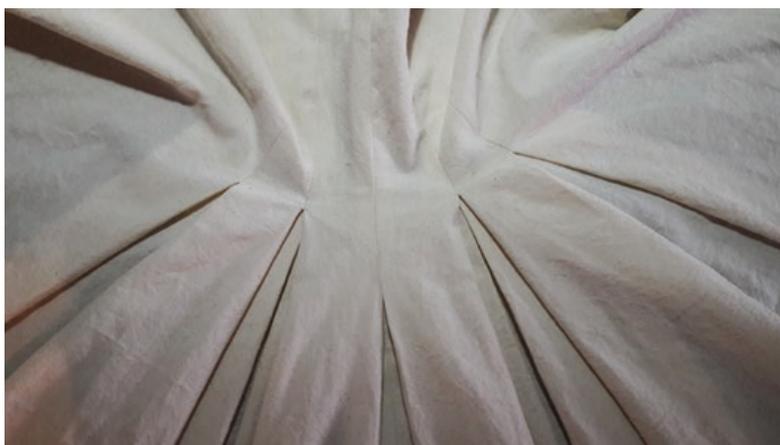


Figura 186 - Pregueado traseiro do protótipo do vestido à la polonaise. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

No avesso da peça, as pregas ficam fechadas por costura e a parte interna pode ser presa por alguns pontos, garantindo o bom assentamento do pregueado. A Figura 187 mostra o avesso do pregueado. Todas as pregas da linha da cintura deste vestido devem receber o mesmo acabamento interno.



Figura 187 - Avesso de uma das pregas do protótipo do vestido à la polonaise. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Prender as alças do corpinho (molde 2) e fechar, formando a cava.

Uma vez que a parte externa esteja preparada e com o pregueado finalizado, pode-se unir as partes do forro e prendê-lo ao corpinho do vestido (moldes 3 e 4), além de incluir o forro das alças (molde 2). As mangas serão forradas e colocadas posteriormente no vestido.

O acabamento do forro, no decote do vestido é feito conforme indicado em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149. O forro deve ficar preso ao corpinho do vestido por pequenos pontos de costura.

As Figuras 188 e 189 mostram detalhes do protótipo desenvolvido para este livro. Na Figura 188, o forro alfinetado ao tecido externo (avesso do vestido) e na 189, a costura de acabamento do decote e alças, pelo lado direito do vestido, onde são vistos os pequenos pontos feitos.



Figuras 188 e 189 - Detalhes do forro preso ao tecido externo (em preparação). Fotos: Isabel C. Italiano, 2018.

Na frente do corpinho, o forro deve ser encaixado na marcação que está no molde 6 (linha tracejada). O forro é menor que o corpinho e na borda do forro (frente) são colocadas tiras de algodão para amarração. As Figuras 190 e 191 mostram o forro já preso ao corpinho do vestido e as tiras de amarração também já colocadas. Na Figura 190, uma visão do direito do vestido e na 191, o avesso. Importante notar que a abertura frontal do vestido tem uma bainha de 1 cm, dobrada uma vez para fora. Ao chegar próximo à barra, a bainha inverte e é dobrada para dentro. Esta é uma característica do vestido original, parte do acervo do Victoria and Albert. Isso é feito para dar melhor acabamento na abertura frontal, já que ainda será colocada na abertura, um acabamento feito com uma tira pregueada, costurada por cima desta bainha (no direito do vestido). Assim, a bainha que está voltada para fora (para o direito), ficará encoberta e o acabamento da abertura ficará melhor.



Figuras 190 e 191 - Detalhe da frente do corpinho do protótipo do vestido à la polonaise, mostrando detalhes o acabamento do decote, bainha da abertura frontal e tiras de amarração já costuradas ao vestido (presas ao forro). Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Desta forma, a bainha virada para fora na abertura frontal do vestido é invertida bem próximo da barra, como mostra a Figura 192.

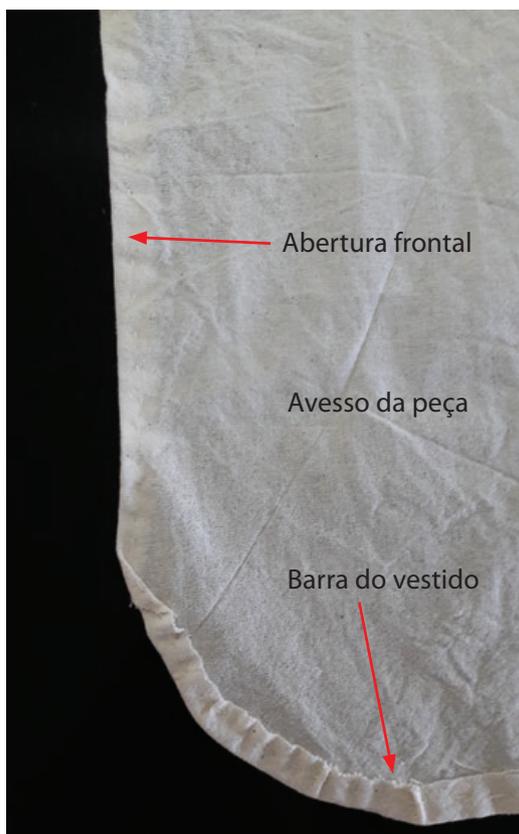


Figura 192 - Detalhe da bainha do protótipo do vestido à la polonaise. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

As mangas devem ser montadas (tecido externo e forro), fechando-se a costura lateral e as pregas da cabeça da manga. Antes de fechar as pregas da cabeça da manga, verificar se encaixa na cava, fazendo os ajustes necessários nas próprias pregas. As pregas são presas, ou seja, fechadas em seu comprimento. Antes de costurar as mangas às cavas, fazer o acabamento do forro no punho, conforme as instruções indicadas em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149.

Seguir as marcações do ponto K, para fazer o encaixe (moldes 6 e 7) das mangas, já forradas. O acabamento da cava é feito com um ponto de chuleio à mão. As Figuras 193 e 194 mostram a manga já encaixada na cava, bem como o pregueado na cabeça da manga. Na Figura 193, a visão das costas do vestido e na 194, a visão lateral da manga.



Figuras 193 e 194 - Encaixe da manga à cava do protótipo do vestido à la polonaise. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

A gola é feita apenas com o tecido (sem forro). Devem ser cortadas duas vezes e costuradas na parte do centro das costas. Sua colocação é feita sobrepondo a gola no decote e dobrando a margem de costura para dentro do decote. É desta forma que a gola foi colocada no traje original estudado pelos autores. Uma bainha estreita, de 0,5 cm, dobrada duas vezes, é feita em torno da gola. Sobre a borda foi colocada uma fita estreita pregueada. Para fechar a frente, foi colocado um colchete (que não estava presente no traje original).

Na Figura 195 pode-se ver o detalhe da costura que prende a gola ao decote, bem como o acabamento com a fita pregueada. As Figuras 196 e 197 mostram uma visão frontal do decote, já com a gola finalizada.



Figura 195 - Averso da peça. Detalhe da costura que prende a gola ao decote do protótipo do vestido à la polonaise. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.



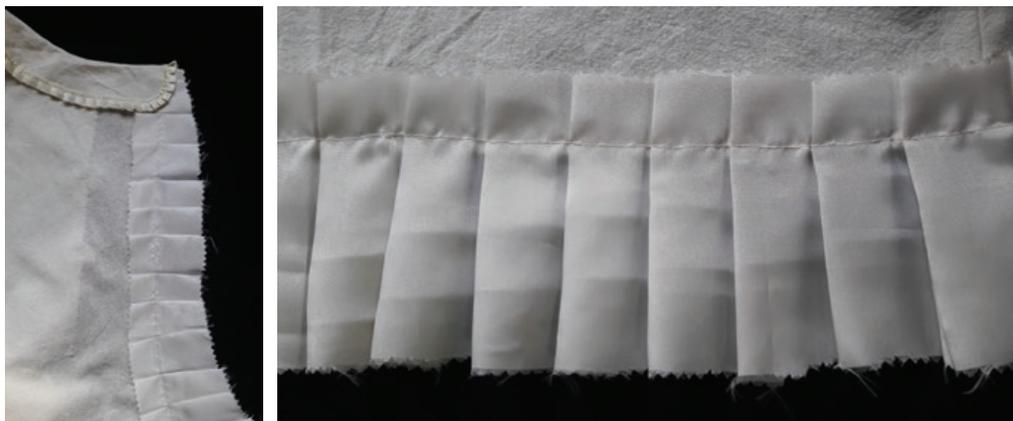
Figuras 196 e 197 - A gola já finalizada no protótipo do vestido à la polonaise (fechada e aberta mostrando as amarrações internas). Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Para finalizar o acabamento da abertura frontal e da barra do vestido, foi preparada uma tira de tecido pregueada. As bordas da tira foram cortadas com tesoura de picotar, para que ficasse similar à peça original, estudada pelos autores. Esta tira começa com largura de 3,5 cm (na base da gola) e vai se alargando até chegar a 10 cm, ainda na abertura frontal (mais ou menos na metade do comprimento da abertura frontal). Esta tira pregueada é costurada por cima da bainha em toda a volta, como mostra a Figura 198.



Figura 198 - Tira pregueada de acabamento costurada no contorno da abertura frontal e na barra do protótipo. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

Detalhes da tira pregueada podem ser vistos nas Figuras 199 e 200. Na Figura 199, um detalhe da tira pregueada na abertura frontal do vestido (junto da gola), começando com 3,5 cm de largura e ampliando até 10 cm de largura, como mostra a Figura 200.



Figuras 199 e 200 - Detalhes da tira pregueada de acabamento costurada no contorno da abertura frontal e na barra do protótipo. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Dois botões são presos na parte traseira da saia, no alto do pregueado, para segurar os cordões que formam o drapeado da saia. Os cordões são presos internamente, no alto das pregas da saia, no avesso, formando um laço (*loop*). Para segurar o drapeado e formar os *puffs*, os cordões são trazidos para fora e ficam presos nos botões.

A Figura 201 mostra o cordão preso no avesso da peça e a Figura 202, a saia com o drapeado.



Figuras 201 e 202 - Cordão utilizado para prender a saia, formando o drapeado. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

O protótipo já finalizado do vestido à la polonaise pode ser visto nas Figuras 203 e 204.



Figuras 203 e 204 - Protótipo do casaquinho. Foto: Maria Celina Gil, 2018.



Figura 205 - Desenho técnico do casaquinho (visão da frente e de trás). Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 14. VESTIDO À LA FRANÇAISE – 1770



Figura 206 - Um vestido à la française, em seda, linho, fios de seda e de linho. Traje feito à mão. Renda de bilro feita à mão. Confeccionado em Spitalfields, Inglaterra, 1770-1780. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.163&A-1964.

O vestido modelado aqui foi feito a partir de um estudo realizado pelos autores de um traje do acervo do Museu Victoria and Albert (Figura 206). Assim como os outros trajes estudados em museus, o tamanho foi adaptado para tamanhos atuais. Este traje está registrado no Museu V&A com o número T.163&A-1964 e é datado como confeccionado entre 1770 e 1780.

Além do vestido, propriamente dito, o traje possui um saiote (*petticoat*) feito do mesmo tecido e com a mesma ornamentação. O traje foi confeccionado em seda bege e é ricamente ornamentado com detalhes de renda e do próprio tecido.

O vestido tem o corpo bem ajustado e pregas nas costas, típicas dos vestidos à la française (*Robe à la française*, em francês ou *Sack Back*, em inglês). Estas pregas ficam bem presas no decote traseiro (além de uma costura horizontal um pouco abaixo do decote). Deste ponto para baixo, o pregueado é solto, caracterizando o vestido à la française. A frente é aberta, geralmente usada sobre uma estomaqueira (muitas vezes adornada como o vestido). As mangas vão até o cotovelo, onde estão posicionadas duas camadas de *engageants* (babados franzidos). Estes babados eram apenas alinhavados às mangas, para que fossem facilmente destacados e lavados. Os *engageants* são também ornamentados com renda.

Apenas o corpinho do vestido é forrado. Para sua modelagem, além dos registros realizados pelos autores durante o estudo do vestido na reserva técnica do museu, foram usados como referência as modelagens desta mesma peça, feitas por Norah Waugh (WAUGH, 1968, diagrama XIX).

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho 38-40*

PARTES:

- 1 – VESTIDO – Frente do corpinho – cortar 2 vezes no tecido
- 2 – VESTIDO – Frente do corpinho forro – cortar 2 vezes no forro
- 3 – VESTIDO – Faixa frontal do corpinho – cortar 2 vezes no tecido
- 4 – VESTIDO – Manga – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 5 – VESTIDO – Acabamento do decote traseiro – cortar 1 vez no tecido
- 6 – VESTIDO – Costas do corpinho forro – cortar 2 vezes no forro
- 7 – VESTIDO – Babado da manga (maior) – cortar 2 vezes no tecido
- 8 – VESTIDO – Babado da manga (menor) – cortar 2 vezes no tecido
- 9 – VESTIDO – Dianteiro da saia – cortar 2 vezes no tecido
- 10 – VESTIDO – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido
- 11 – SAIOTE – Dianteiro – cortar 1 vez no tecido dobrado (Figura 222)
- 12 – SAIOTE – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido (Figura 226)
- 13 – SAIOTE – Nesga – cortar 2 vezes no tecido (Figura 226)

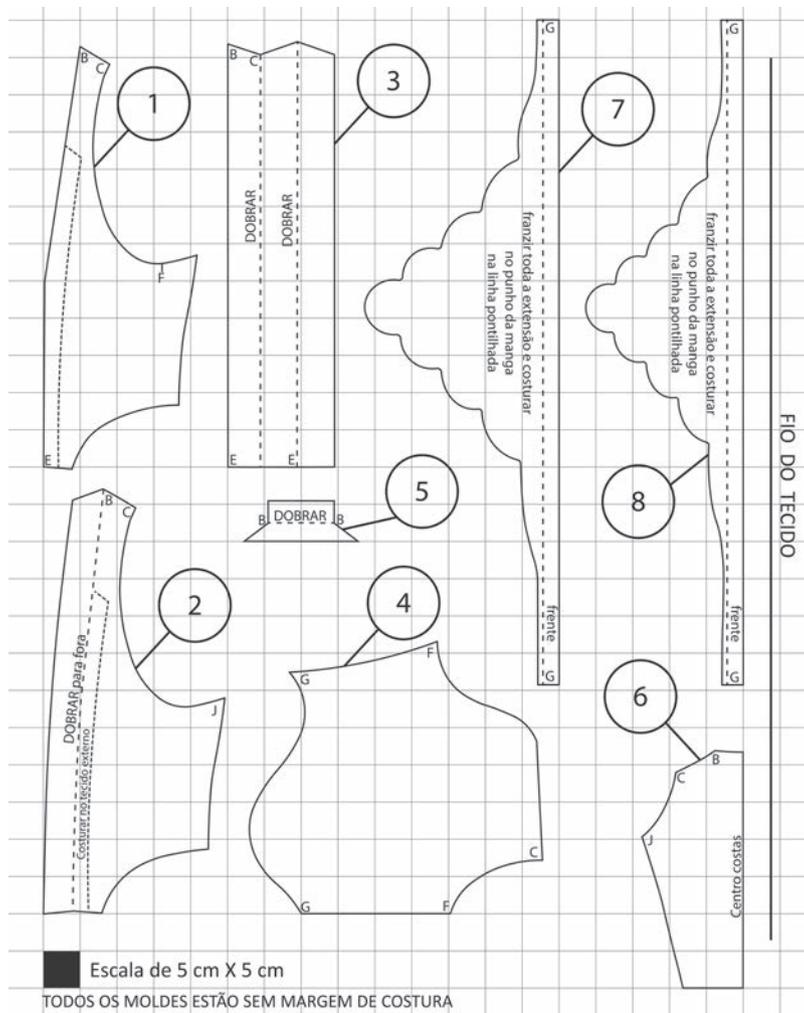


Figura 207 – Moldes do corpinho vestido à la française, de 1770.
Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

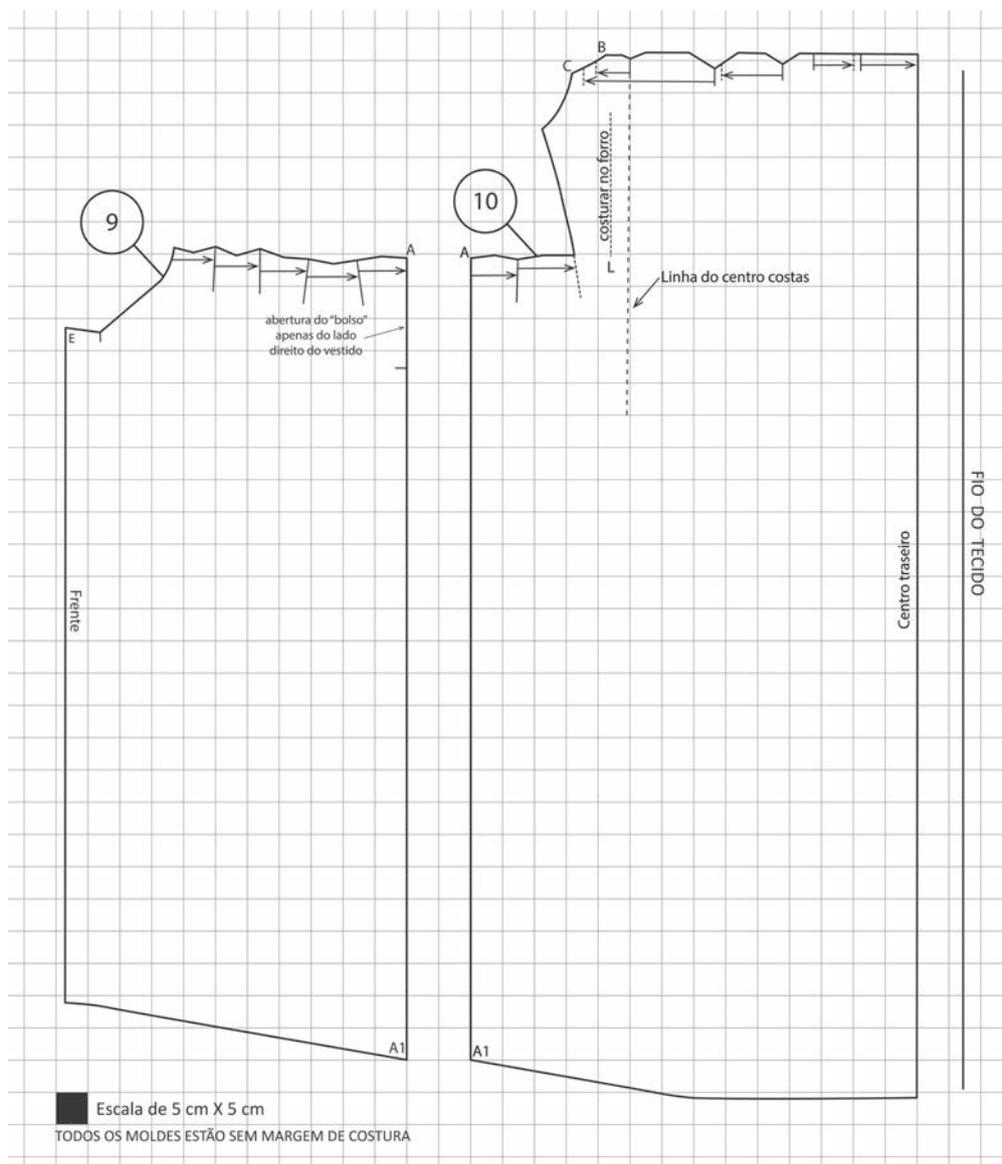


Figura 208 - Moldes do vestido à la française, de 1770. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Para o acabamento da frente e da barra da saia, deixar 3 cm de margem, pois serão feitas bainhas de 1,5 cm, dobradas duas vezes. O mesmo vale para o saiote.

MONTAGEM DO VESTIDO:

Dobrar o forro do corpinho conforme indicado no molde “DOBRAR para fora” (molde 2) e já prender por costura no tecido externo (molde 1), pela linha tracejada (onde está marcado com COSTURAR NO TECIDO EXTERNO). Esta parte dobrada ficará escondida junto ao avesso do tecido externo. Preparar a faixa frontal (molde 3), dobrando duas vezes e costurar na frente do corpinho, conforme Figura 209. Passar uma costura, prendendo a faixa ao corpinho, conforme indicado.

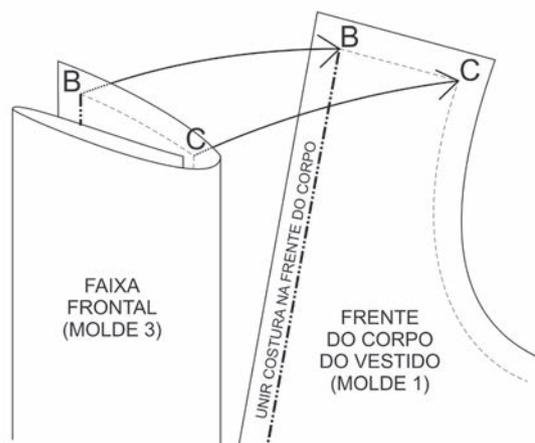


Figura 209 - Preparação da faixa frontal do vestido e posicionamento na frente do corpinho. Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

Após colocada, a faixa ficará conforme mostra a Figura 210.

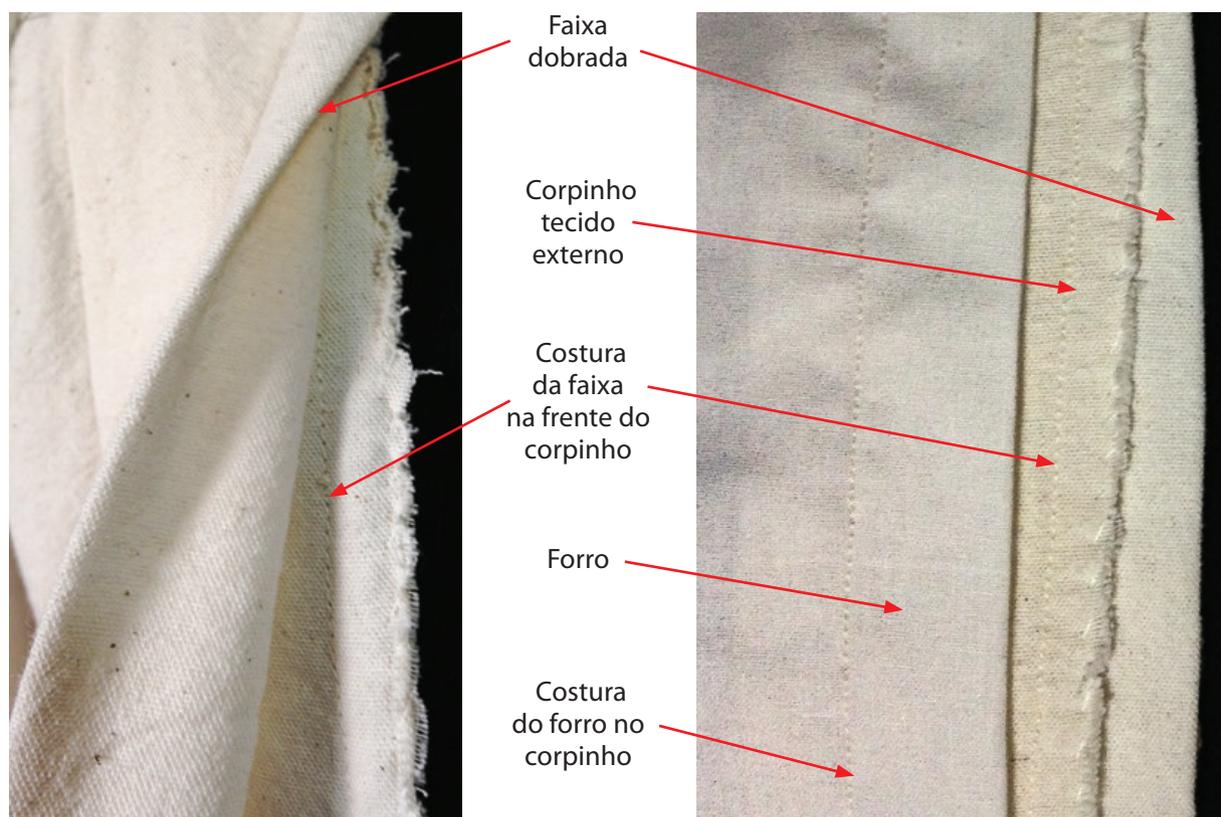
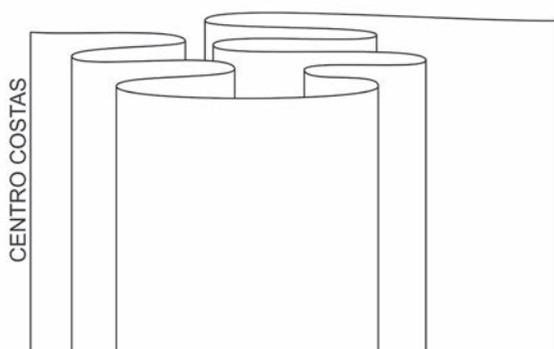


Figura 210 - A faixa já costurada à frente do corpinho (à esquerda, visão do lado direito da peça e à direita, visão do avesso). Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Unir as duas partes do forro das costas do corpinho (molde 6), com uma costura no centro das costas. Preparar o pregueado traseiro, seguindo as marcações de formação de pregas indicadas no molde e alinhavar. A Figura 211 mostra um diagrama com a formação do pregueado (apenas lado direito do corpo) e a Figura 212, as costas do corpinho em tecido, já pregueado e alinhavado.



Figuras 211 e 212 - Diagrama do pregueado e pregueado já pronto (alinhavado) nas costas do corpinho do vestido.
Diagrama: Juliana Matsuda, 2018. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Unir a saia (dianteira) ao vestido, por costura indicada no molde (A-A1). O vestido tem uma abertura para acesso aos bolsos (pequenas bolsas usadas sob o traje – inclusive sob o *panier*) do lado direito do corpo. Assim, deixar uma abertura na costura, conforme indicado no molde.

Prender também a frente da saia ao corpinho, a partir do ponto E (molde 9). Prender inclusive a faixa frontal. O forro do corpinho fica solto na linha da cintura.

Unir as laterais do corpinho (frente e costas) no tecido externo. Unir também as laterais do corpinho (frente e costas) do forro. Deixar solto o tecido que irá formar o pregueado da saia.

Posicionar bem o tecido com o forro e passar uma costura prendendo o tecido externo do corpinho no forro (costas do corpinho ao lado do pregueado), seguindo a linha tracejada "L" (molde 10). Esta costura garante que o tecido externo do vestido fique bem ajustado ao corpo, mesmo com o pregueado das costas (que fica solto). A Figura 213 mostra o avesso do vestido, onde se pode ver o forro preso e, na parte central, o pregueado, que fica solto.

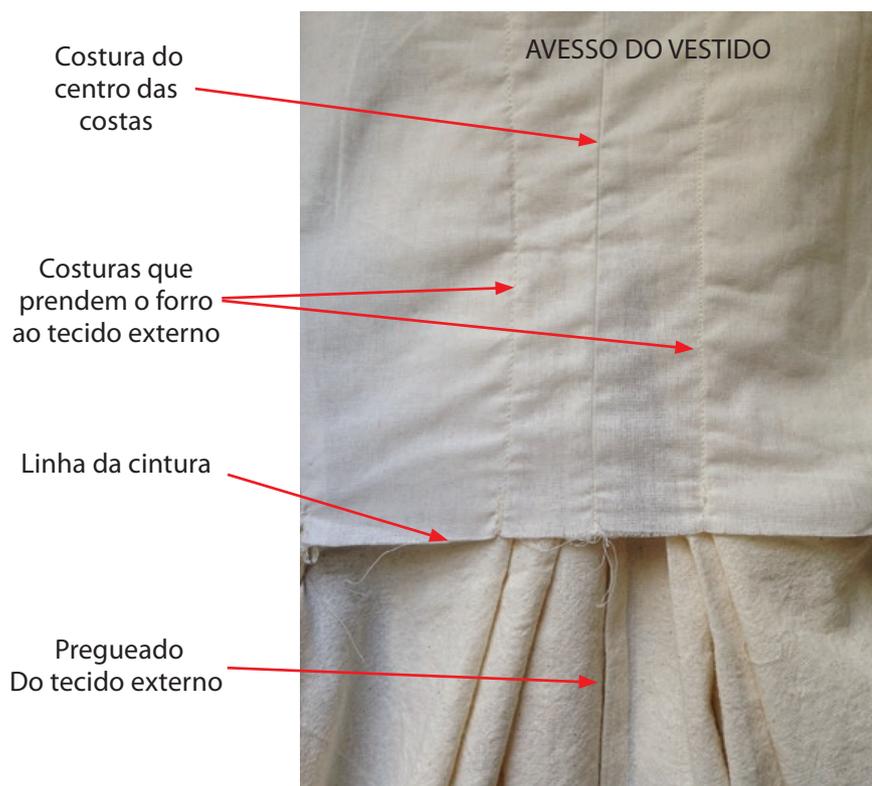


Figura 213 - Averso do corpinho do vestido (próximo à linha da cintura), com destaque para a costura que prende o forro ao tecido externo e o pregueado solto. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Formar o pregueado da saia, nas laterais, seguindo as indicações nos moldes 9 e 10. Este pregueado fica todo concentrado em um único ponto e as pregas devem ser bem presas no interior. As Figuras 214, 215 e 216 mostram o pregueado pelo avesso da peça e pelo direito.



Figuras 214, 215 e 216 - Detalhe do pregueado da saia. À esquerda e ao centro, visão do exterior do vestido (com e sem abertura para o bolso) e à direita, visão do avesso do vestido. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Fechar as mangas e costurar no vestido (já com o forro), seguindo as indicações dos moldes. Fixar inicialmente os pontos F (da manga e da frente do corpinho) e os pontos C

(da manga e das costas do vestido). O excesso de tecido deve ser usado como brandura, em um franzido na cabeça da manga. O acabamento da costura na cava pode ser feito por meio de um chuleado. Nas instruções de confecção do Traje 11 - Caraco, pode-se encontrar informações mais detalhadas sobre a montagem das mangas com forro. A Figura 217 mostra o franzido na cabeça da manga.



Figura 217 - Manga já costurada ao vestido (a brandura da cabeça da manga foi feita com franzido).
Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Preparar os *engageants*, que são modelados em dois tamanhos, para formar as duas camadas. Inicialmente, deve-se fazer uma bainha (tipo bainha de lenço) na parte curva (não fazer bainha na parte reta superior nem na lateral indicada por G). A Figura 218 mostra um detalhe da bainha.



Figura 218 - Detalhe da bainha de lenço feita nos *engageants*. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Ornamentar a parte curva dos *engageants* (para o protótipo construído neste livro, foi usada uma renda ligeiramente franzida). Posicionar um *engageant* menor sobre um maior e costurar juntos, fechando a lateral (ponto G indicado no molde) e fazendo uma bainha na parte superior (parte reta). Ornamentar a parte superior.

Franzir cada par de *engageant* na linha indicada no molde para que se encaixe na barra da manga. Prender cada *engageant* à sua respectiva manga, com pontos feitos à mão. Verificar se o *engageant* foi colocado do lado correto do vestido. O centro das curvas deve ficar bem na linha do cotovelo. As Figuras 219 e 220 mostram um dos *engageants* já franzido, ornamentado e costurado à manga do vestido.



Figuras 219 e 220 - *Engageant* finalizado (à esquerda) e preso ao vestido (à direita). Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Fazer a barra em todo o contorno da saia do vestido (dobrada duas vezes, com 1,5 cm aproximadamente) e ornamentar a abertura frontal (desde o ponto B até a barra do vestido). A ornamentação costurada na faixa frontal ajuda a manter a faixa fixa no lugar. A Figura 221 mostra um detalhe da ornamentação da frente do vestido.



Figura 221 - Detalhe da ornamentação da frente do vestido. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Costurar o reforço do decote traseiro, preferencialmente à mão, para melhor acabamento. Como o pregueado das costas produz muitas camadas de tecido neste local, pode-se cortar a margem de costura, para que não seja necessário dobrar o tecido para a colocação do reforço. As Figuras 222 e 223 mostram o reforço já costurado no decote traseiro.



Figuras 222 e 223 - Detalhe do reforço do decote traseiro. À esquerda, visão do direito do vestido e à direita, visão do avesso. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

O pregueado das costas requer, ainda, uma costura de fixação. Esta costura pode ser feita 10 a 12 cm abaixo do decote traseiro. Esta costura é feita à mão, por dentro do vestido, usando pontos em cruz. Do lado externo, pequenos pontos aparecem. As Figuras 224 e 225 mostra esta costura, tanto do lado direito do vestido quanto do avesso.



Figura 224 e 225 - Detalhe da costura de fixação do pregueado das costas. À esquerda, visão do direito do vestido e à direita, visão do avesso. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

MONTAGEM DO SAIOTE:

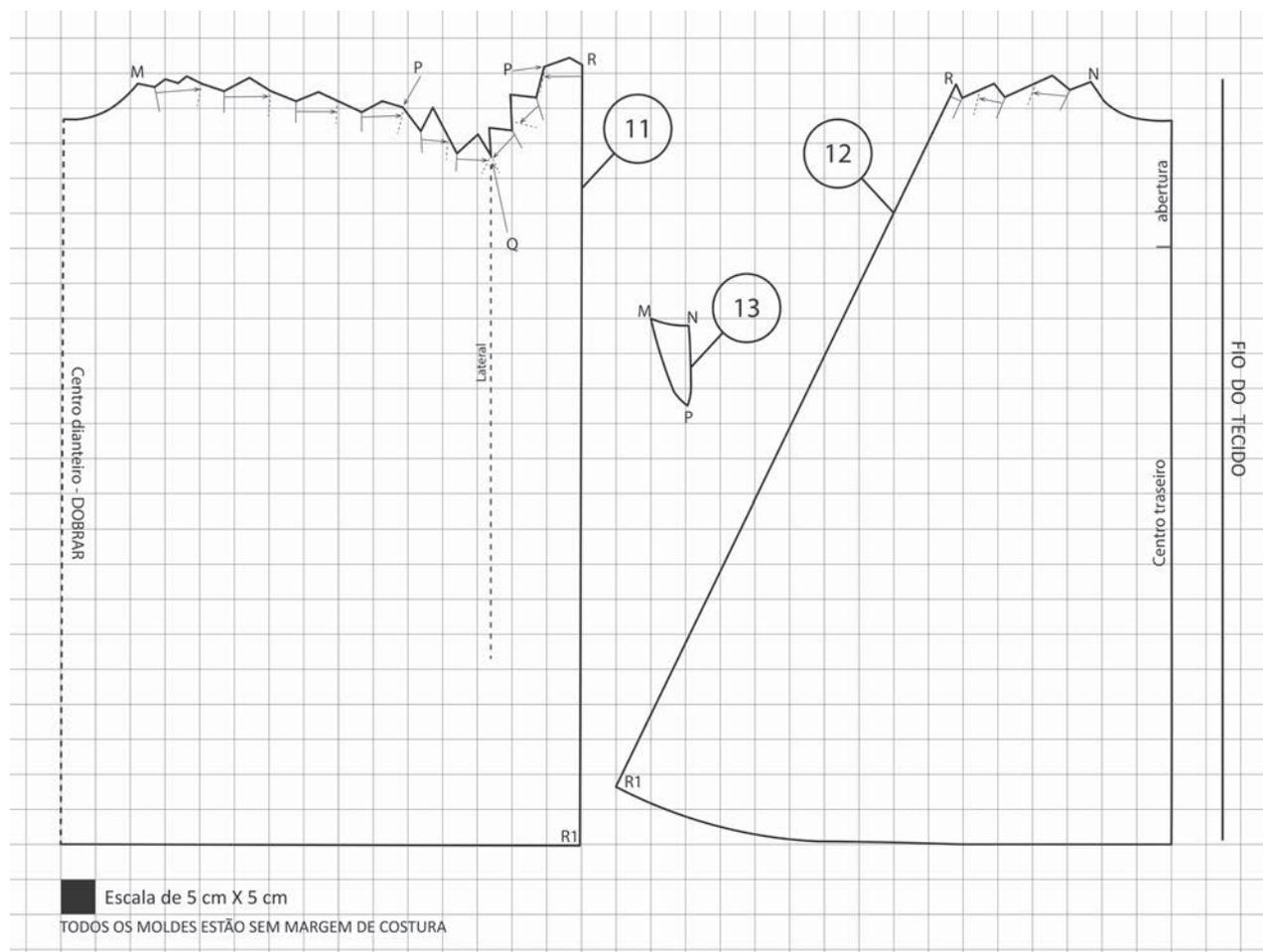


Figura 226 - Moldes do saioite que compõe o traje à la française de 1770. Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O saioite, comumente chamado de *petticoat*, é pregueado no alto das laterais e tem forma ligeiramente evasê. A abertura é traseira e o cós é feito com uma faixa de algodão e amarrado nas costas.

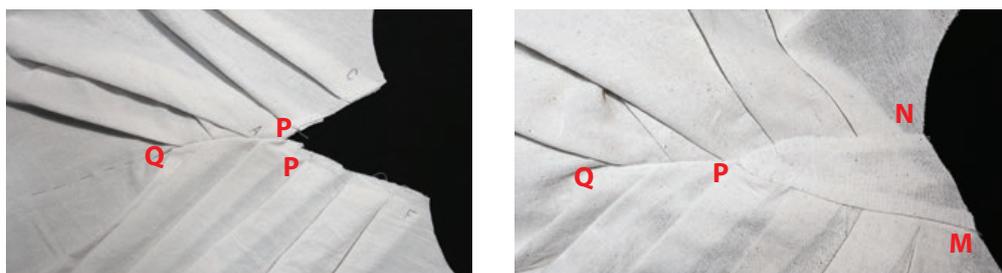
O pregueado das laterais recebe acabamento com uma pequena nesga colocada a partir da linha da cintura.

A costura lateral é ligeiramente deslocada para as costas. Assim, deve-se iniciar unindo as costuras laterais (R-R1) e preparando o pregueado. É importante seguir exatamente as marcações dos moldes, garantindo o ângulo correto na formação das pregas, para que o saioite tenha o caimento e ajuste esperados. Assim, toda marcação deve ser transferida para o tecido. Para facilitar, foi usada uma caneta apagável por calor (em geral, usa-se o ferro de passar ou um secador de cabelos para apagar as marcas). O pregueado deve ser bem alinhavado. A Figura 227 mostra a marcação do molde em papel e já transferida para o tecido. A Figura 228 mostra as mesmas peças, mas o tecido com uma das pregas já posicionada para o alinhavo.



Figuras 227 e 228 - Detalhe da marcação do pregueado do saiote. À direita, uma das pregas alfinetadas, durante a preparação do pregueado. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Após alinhar todo o pregueado, deve-se unir com costura (direito com direito) as partes entre os pontos P e Q. Após isso posicionar a nesga e costurar entre os pontos M-P e N-P. O trecho M-N será parte da linha da cintura do saiote. Para o protótipo desenvolvido, a nesga foi presa à mão, dobrando-se as margens de costura para dentro. A Figura 229 mostra o pregueado com o trecho P-Q já fechado e a Figura 230 mostra a nesga já costurada.



Figuras 229 e 230 - Montagem do pregueado do saiote. À esquerda, com o trecho P-Q já fechado com costura e à direita, a nesga já costurada no lugar. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Fazer uma abertura na nesga que fica no lado direito do corpo (cortar no sentido do seu comprimento), para dar acesso aos bolsos internos (fazer um acabamento com bainha de lenço).

Unir a costura traseira do saiote, deixando uma abertura conforme indicado no molde. Dar acabamento na abertura com uma bainha e costurar uma faixa estreita na cintura para amarração (1,5 cm de largura).

A Figura 231 mostra um detalhe do lado esquerdo do saiote, com o pregueado já pronto.



Figura 231 - Detalhe do pregueado do saio.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

Os protótipos confeccionados são mostrados nas Figuras 232, 233, 234, 235, 236 e 237.



Figuras 232 e 233 - Protótipo do traje à la française do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.



Figuras 232, 233, 234, 235, 236 e 237 - Protótipo do traje à la française do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

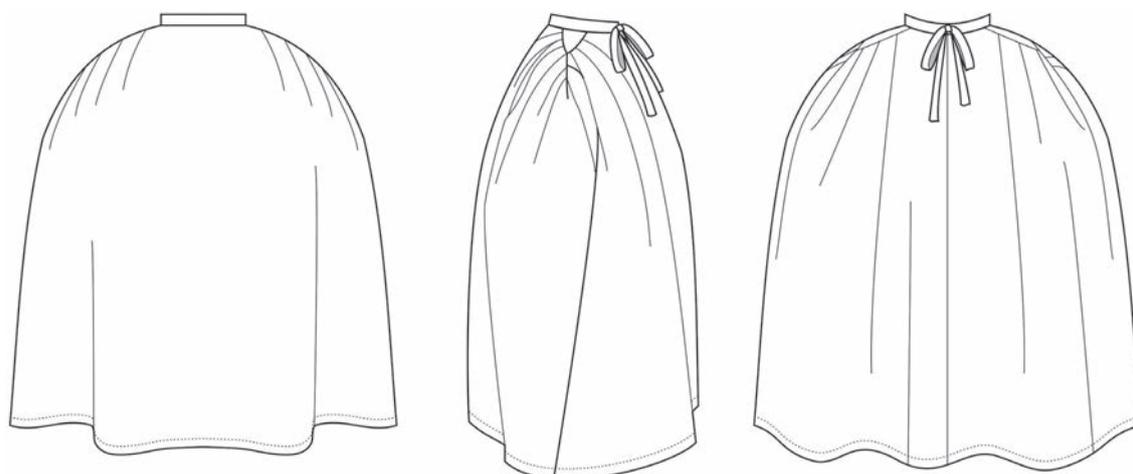


Figura 238 - Desenho técnico do saiote do traje à la française do século XVIII (dianteiro, lateral e traseiro). Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.



Figura 239 - Desenho técnico do vestido do traje à la française do século XVIII. Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 15. VESTIDO À L'ANGLAISE – 1780



Figura 240 - Vestido à l'anglaise, inglês, de algodão, linho; tecido e pintado à mão, de 1780. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.274&A-1967.

O vestido à l'anglaise modelado aqui, partiu, também, de um estudo feito pelos autores em um traje do acervo do Museu Victoria and Albert e mantém todas as características de modelagem observadas no traje original, pertencente ao museu. O traje original data de 1780, de origem inglesa, está registrado no Museu V&A com o número T.274&A-1967. Suas dimensões foram adaptadas para um tamanho atual.

O traje é composto por um vestido externo (corpinho e saia unidos por costura na linha da cintura), com abertura frontal tanto no corpinho quanto na saia. A saia do vestido é confeccionada com três partes de tecido, usando sua largura máxima (as orelhas são bem visíveis). A medição do traje original feita pelos autores indica que o tecido de algodão usado no traje tem, aproximadamente, 96 cm de largura.

O tecido é de algodão branco, estampado, com padrão floral. O site do museu informa que, nas décadas de 1770 e 1780, os vestidos feitos em tecidos estampados de algodão substituíram os de seda em popularidade⁷⁰. Informa também que a ausência

⁷⁰Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O13815/gown-unknown/>>. Acesso em: 2 maio 2018.

de ornamentação no vestido e o uso de algodão, em vez de seda, indica que o vestido era, provavelmente, usado nas tardes de verão, durante jogos de cartas ou chás.

Para compor o traje, há, também, um saio (*petticoat*), do mesmo tecido, todo pregado na cintura e com babado franzido na barra. O saio é amarrado nas laterais do corpo. Assim como o vestido, o saio é feito de 3 larguras do mesmo tecido da saia, perfazendo um contorno de aproximadamente 288 cm.

Quando vestido, o corpinho fica fechado e bem ajustado (provavelmente por alfinetes, já que foi possível ver diversas marcas no forro, próximo da abertura). A parte inferior do vestido fica aberta, o que permite mostrar a saia (ou saio) interna. Um estreito cordão permite o ajuste do amplo decote e o comprimento das mangas vai apenas até os cotovelos. No centro das costas do corpinho do vestido, pelo avesso, pode-se perceber duas pequenas aberturas (uma de cada lado da costura), provavelmente usada para inserir barbatanas. Tanto o vestido quanto o saio apresentam aberturas laterais feitas para que as mãos pudessem alcançar bolsos (pequenas bolsas que ficavam escondidas sob as estruturas internas do traje).

Somente o corpinho do vestido é forrado (incluindo as mangas).

Para sua modelagem, foram usados os registros realizados pelos autores durante o estudo do vestido na reserva técnica do museu. Algumas modelagens feitas por Janet Arnold (ARNOLD, 1972), porém, foram consultadas para finalizar o trabalho.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFECÇÃO DO TRAJE:

Modelagem tamanho 38-40 (busto = 82 cm e cintura = 62 cm)

PARTES:

- 1 – CORPINHO DO VESTIDO – Manga – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CORPINHO DO VESTIDO – Frente e lateral frente – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – CORPINHO DO VESTIDO – Centro costas – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 4 – CORPINHO DO VESTIDO – Nesga da manga – cortar 2 vezes no tecido dobrado
- 5 – CORPINHO DO VESTIDO – Lateral costas – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 6 – CORPINHO DO VESTIDO – Tira do ombro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 7 – SAIA DO VESTIDO – Traseiro – cortar 1 vez no tecido dobrado
- 8 – SAIA DO VESTIDO – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido

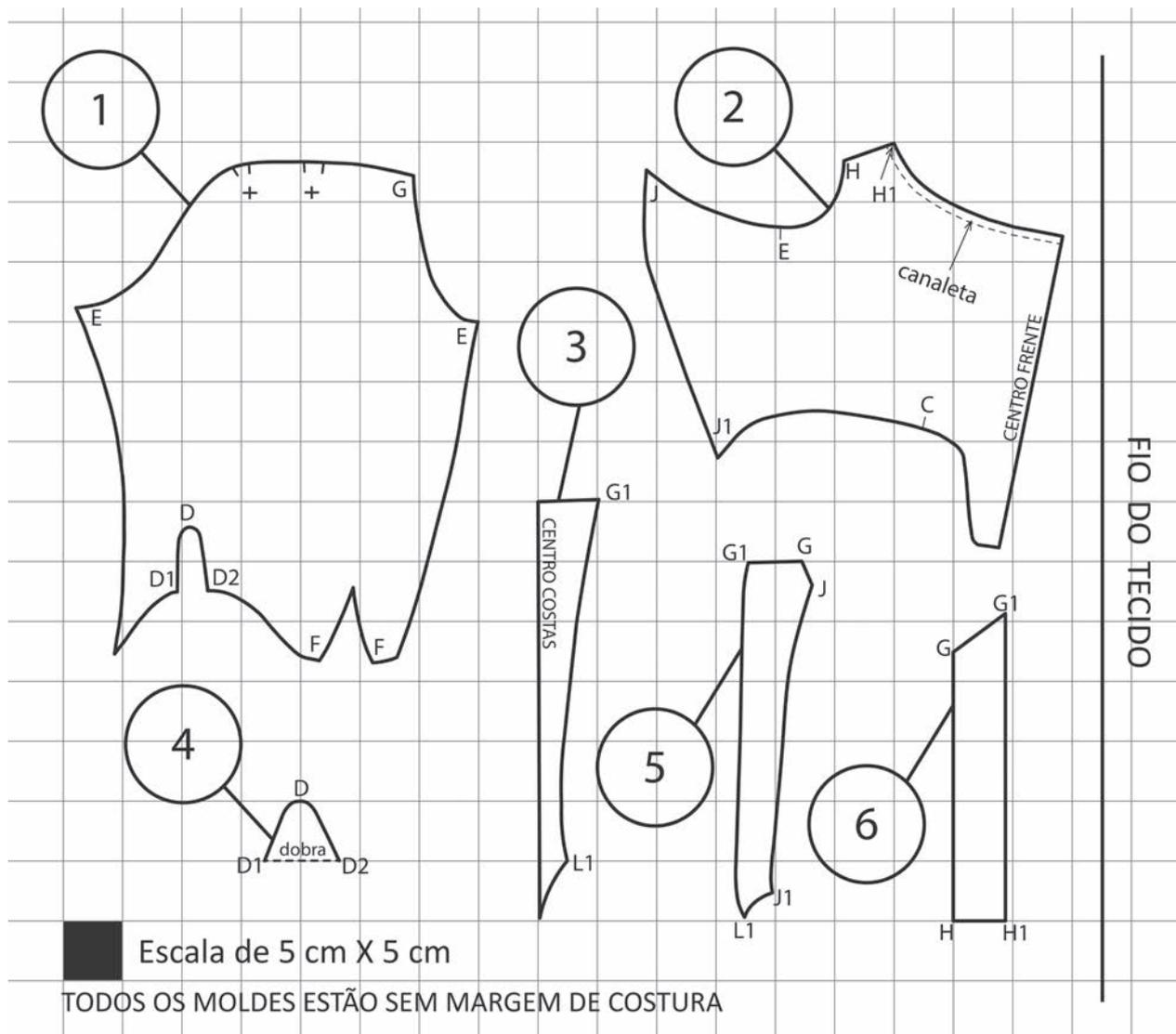


Figura 241 - Moldes do corpinho vestido à l'anglaise, de 1780. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

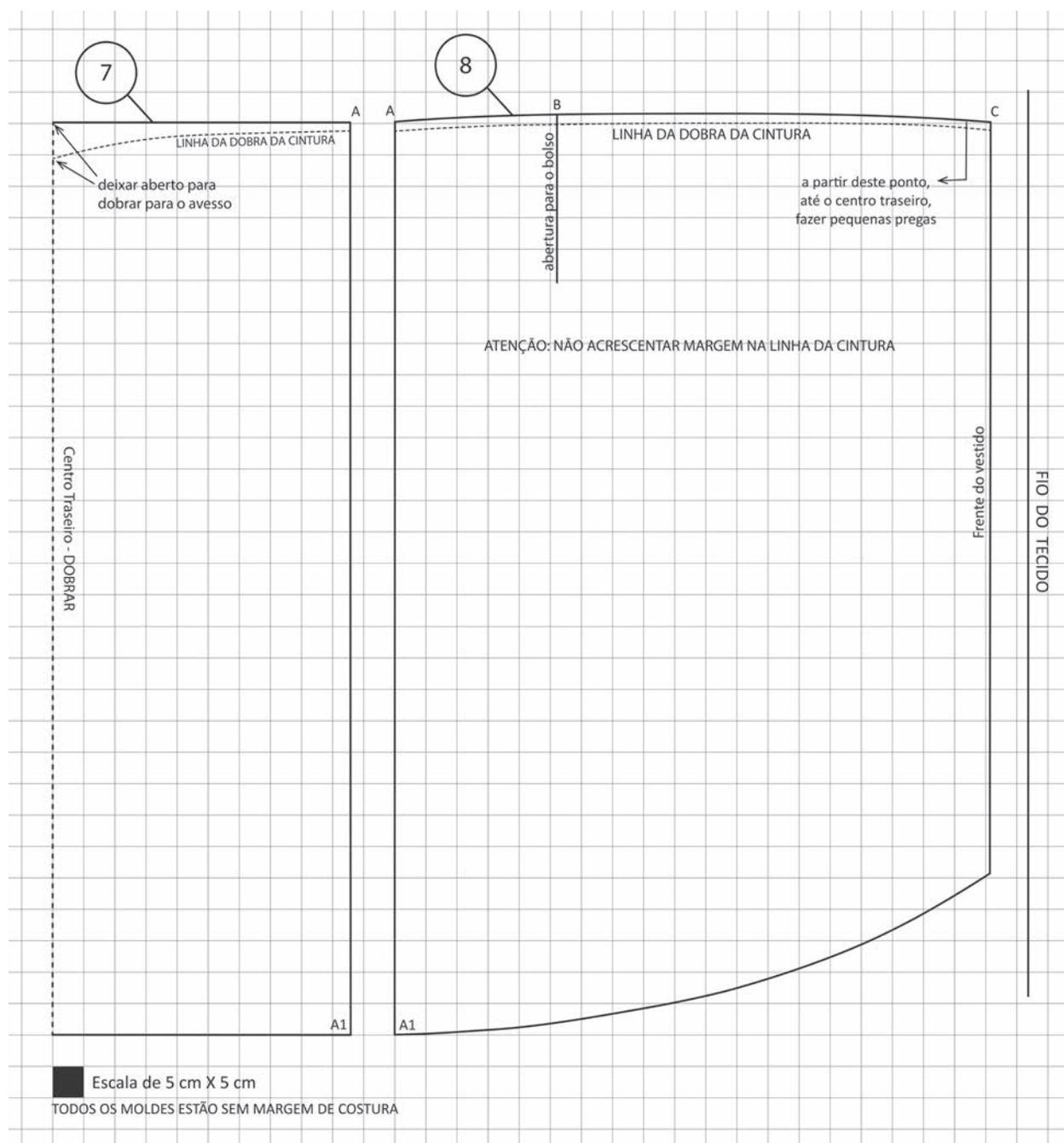


Figura 242 - Moldes da saia do vestido à l'anglaise, de 1780 (esta é a saia que vai costurada ao corpinho).
Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Ao cortar, acrescentar margem de costura de 1 cm em todas as peças, salvo em indicação contrária. Para o acabamento da frente da saia e da barra, deixar 3 cm de margem, pois serão feitas bainhas de 1,5 cm, dobradas duas vezes.

MONTAGEM DO VESTIDO (CORPINHO E SAIA):

Nora Waugh descreve a montagem típica do corpinho dos vestidos *à l'anglaise* do século XVIII, sendo que cada peça do corpinho é montada separadamente sobre uma peça de forro com a mesma modelagem, as bordas sem acabamento são postas juntas costuradas com pontos muito bem feitos (WAUGH, 1968). A autora segue dizendo que algumas vezes, uma peça de barbatana ou de junco (de boa qualidade) é inserida de cada lado da costura do centro costas. Aparentemente, nestes recortes, os tecidos externos foram unidos e os forros tiveram bordas dobradas e pespontadas sobre as margens dobradas do tecido para dar acabamento (Baumgarten e Watson (1999, p. 24 e 26) mencionam costuras bem similares). Janet Arnold mostra um traje bem parecido com o estudado pelos autores, sendo que cada parte do forro foi costurada desta forma. O diagrama apresentado por Arnold (1972, p. 38) pode ser visto na Figura 243.

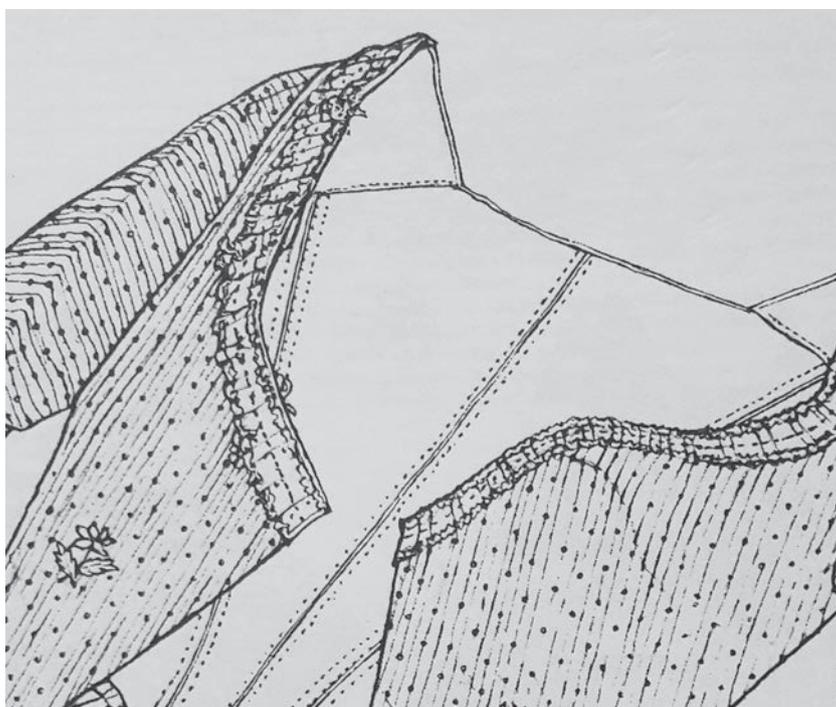


Figura 243 - Figura 243 - Diagrama mostrando as costuras do forro em um vestido *à l'anglaise* do século XVIII. Fonte: Arnold (1972, p. 38).

Foi exatamente isso que os autores encontraram durante o estudo do vestido original. Foi interessante observar, no traje original que, pelo avesso, podia-se ver o tecido externo, bem próximo das costuras que fixavam cada parte do forro. Assim, o protótipo do vestido apresentado aqui, foi confeccionado desta maneira.

Para isso, deve-se unir todas as partes do corpinho no tecido externo, ou seja, frente, lateral costas e centro costas. Uma vez montado, cada parte do forro pode ser aplicado com pontos *à mão*, conforme se vê na Figura 244.



Figura 244 - Detalhe das costuras que prendem cada parte do forro no tecido externo (corpinho do vestido). Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

Caso prefira simplificar e não fazer esta etapa à mão, basta unir as partes do forro, da mesma forma que o tecido externo. É importante, neste caso, prender o forro ao corpinho do vestido por pequenos pontos de costura. O acabamento da abertura da frente e do decote é similar àquele indicado em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149.

Usando o próprio forro no decote do corpinho, pode-se preparar uma canaleta para a passagem de um cordão estreito, de modo que o decote possa ser ajustado ao corpo. Notar que esta canaleta será apenas na parte frontal do decote, conforme indicado no molde. Esta canaleta, já com o cordão, pode ser vista na Figura 245.



Figura 245 - Detalhe da canaleta e do cordão de ajuste do decote no corpinho do vestido (avesso). Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

O centro da frente do vestido não possui ganchos, ficando bem fechado e ajustado ao corpo por meio de alfinetes presos ao forro e provavelmente ao corset. Não há costura sob o braço e o corpinho não tem pences, então o ajuste no corpo é feito pelos recortes das costas. O centro da frente termina em ponta, quadrada na borda inferior. Esta ponta já pode receber acabamento, da mesma forma que a abertura frontal. O acabamento deve ser feito na frente, apenas até o ponto C. A partir deste ponto, deixar sem acabamento, pois o corpinho será costurado à saia do vestido.

O ombro é formado por uma tira separada de tecido, típica dos vestidos do século XVIII, similar a uma alça. Estas tiras devem ser fechadas e o forro, preso, finalizando o acabamento da parte superior do corpinho.

Para a montagem da manga, deve-se inserir uma pequena nesga, dobrada conforme indicado no molde. Esta nesga proporciona mais conforto e mobilidade do braço. A nesga fica inserida entre o tecido externo e o forro da manga. A manga tem, também, uma pequena pence no cotovelo, para proporcionar mais conforto.

Antes de ser presa ao corpinho, a manga deve ser forrada (o acabamento da barra da manga segue as instruções de acabamento indicadas em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 149). O posicionamento e acabamento da nesga são mostrados na Figura 246.



Figura 246- Posicionamento e acabamento da nesga e da manga.
Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

A manga já fechada e forrada é, então, posicionada e costurada na cava. Posicionar inicialmente os pontos E e G, indicados nos moldes. A brandura da manga deve ser preguiada (duas pregas sobre o ombro), de modo a finalizar o ajuste da manga na cava. As margens de costura da cava e da manga ficam sem acabamento (assim se apresentava o traje original do museu). No entanto, recomenda-se chulear as bordas da manga e cava juntas, pois isso também foi visto em vários outros trajes do mesmo período.

Assim, o corpinho encontra-se pronto para ser costurado à saia do vestido. Antes,

porém, deve-se preparar a saia, iniciando pelas costuras de junção das três partes. Observar as indicações nos moldes, para que não se acrescente margem de costura na linha da cintura da saia.

Deve-se cortar a abertura para os bolsos (como já mencionado anteriormente), não são propriamente bolsos, mas aberturas que permitiam à usuária do vestido ter acesso a pequenas bolsas que ficavam escondidas sob o traje. Neste livro, porém, serão chamadas de aberturas para os bolsos, visando facilitar o entendimento.

Estas aberturas devem receber uma bainha bem estreita (dobrada duas vezes) e costuradas com ponto de alinhavo, bem pequeno. Este já é o acabamento das aberturas. As Figuras 247, 248 e 249 mostram detalhes deste acabamento.



Figuras 247, 248 e 249 - Detalhes do acabamento das aberturas para os bolsos no vestido à l'Anglaise. À direita, o bolso na peça finalizada. Fotos: (a) e (b) Isabel C. Italiano, 2018, (c) Maria Celina Gil, 2018.

O acabamento da frente da saia (frente do vestido) deve ser feito com bainha de 1,5 cm dobrada duas vezes. A barra da saia, da mesma forma.

A partir do ponto C (frente da saia, indicado no molde 8), a saia deve ser pregueada, com pequenas pregas, até o centro traseiro. O preguado deve ser feito de modo a encaixar toda a cintura da saia no corpinho do vestido. Fixar bem o preguado por meio de alinhavos ou alfinetes. A costura da saia ao corpinho não é feita na linha da cintura da saia, mas, na linha tracejada indicada nos moldes. Da linha tracejada para cima, a sobra de tecido funcionará como margem de costura. Cortar (na vertical) 5 cm no centro traseiro, conforme indicado no molde, para facilitar este procedimento. A Figura 250 mostra o avesso desta costura, no protótipo desenvolvido. Na sobra do preguado, que fica no interior da peça, foi feita uma costura a 1 cm da borda, para manter as pregas juntas, como pode ser visto nesta figura. Já a Figura 251 mostra o preguado, pelo lado direito da peça.



Figuras 250 e 251 - Costura da saia ao corpinho do vestido. Averso e direito da peça. Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

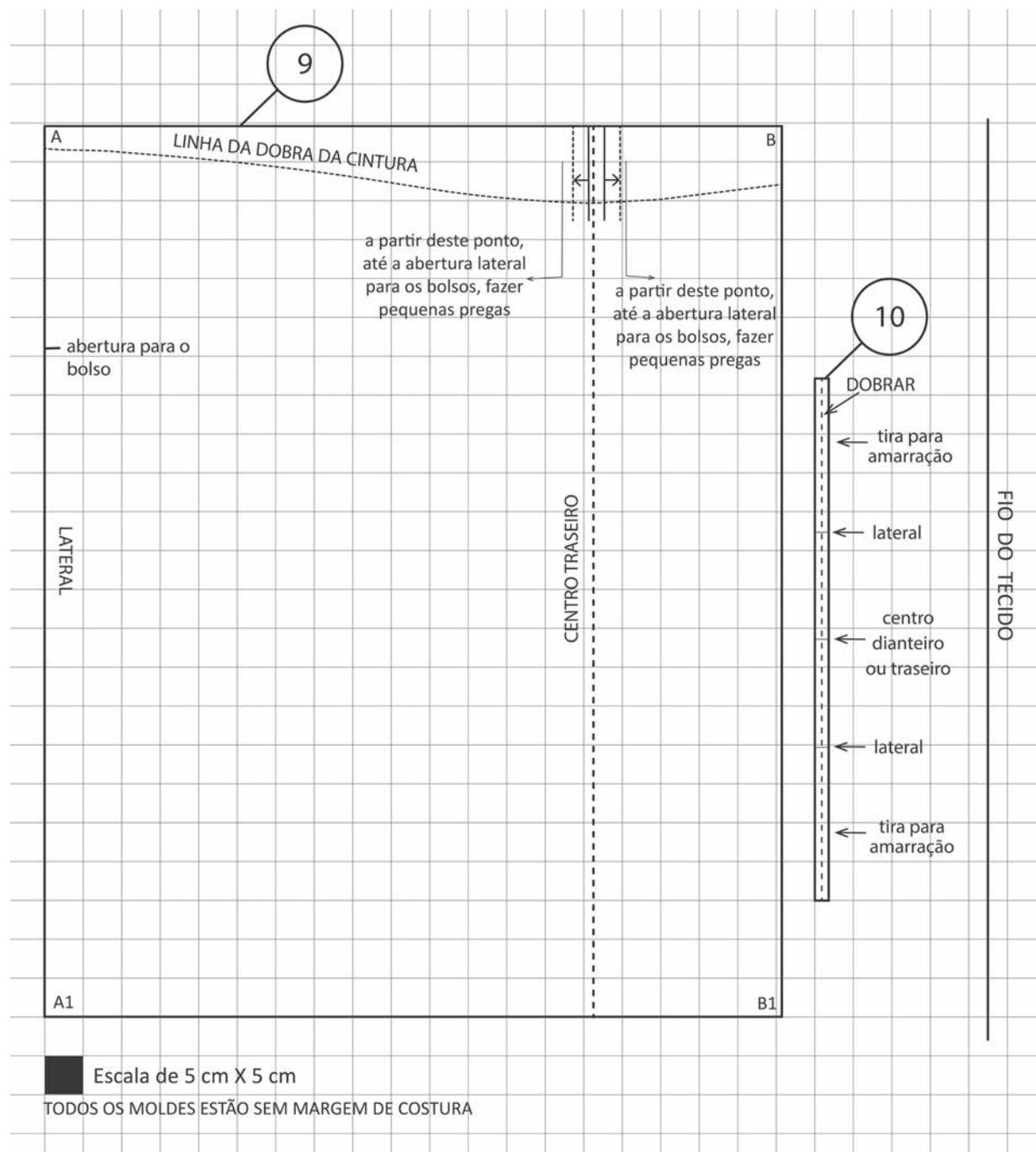


Figura 252 - Moldes do saiote que compõe o traje à l'anglaise de 1780 (Parte 1). Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

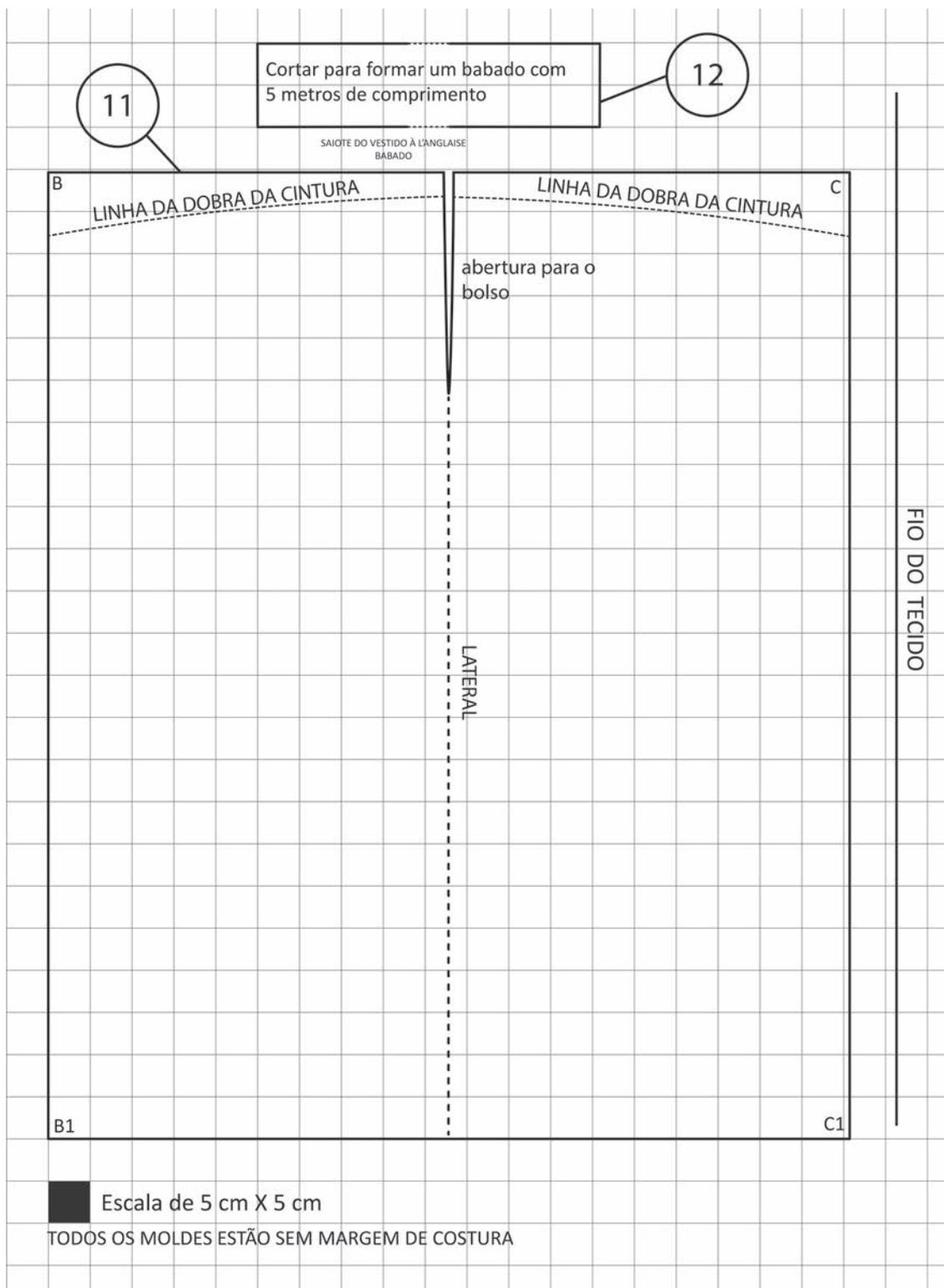


Figura 253 - Moldes do saio que compõe o traje à l'anglaise de 1780 (Parte 2). Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

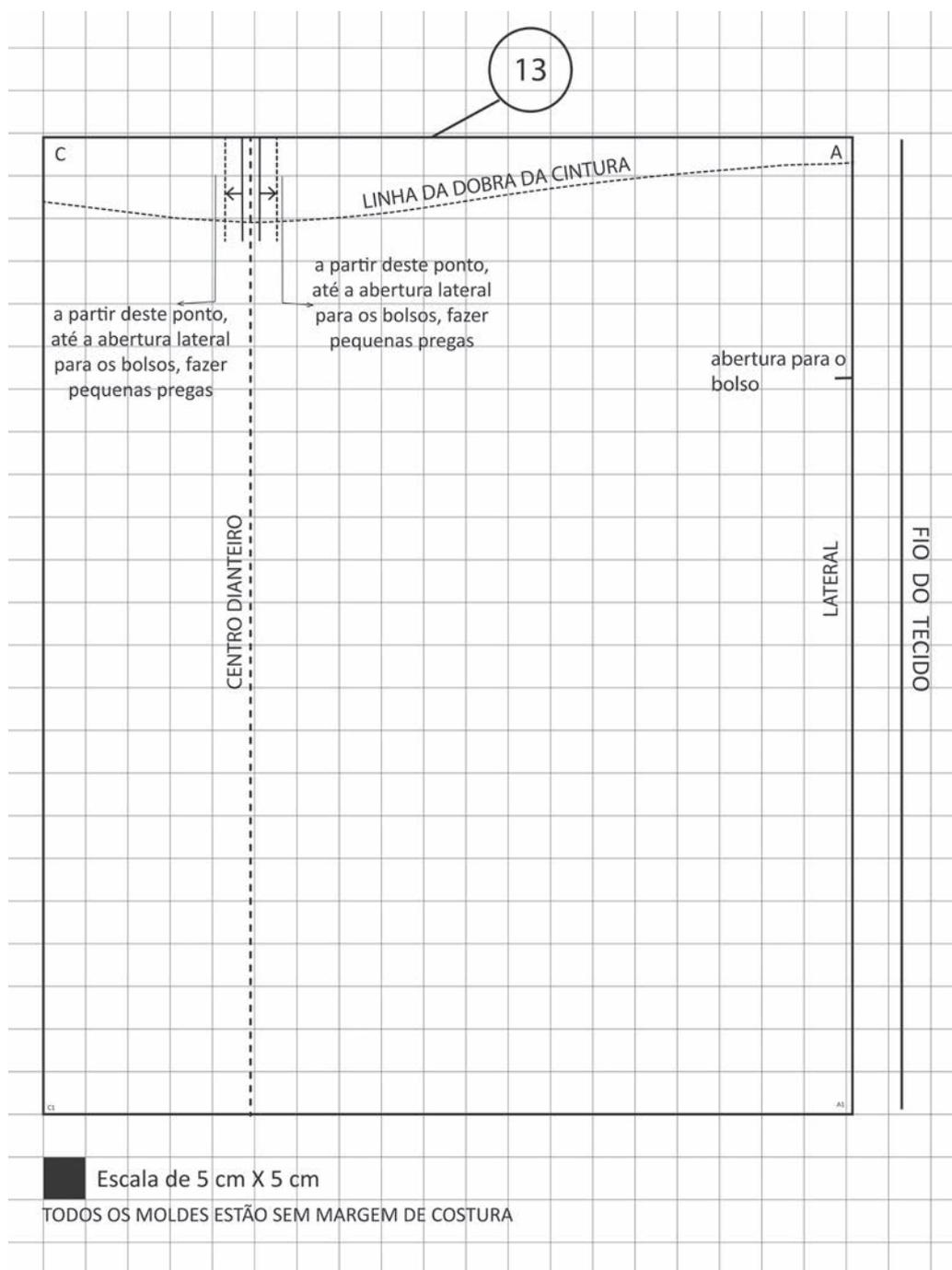


Figura 254 - Moldes do saiote que compõe o traje à l'anglaise de 1780 (Parte 3).
Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

PARTES:

- 9 – SAIOTE – Parte 1 – cortar 1 vez no tecido
- 10 – SAIOTE – Cós – cortar 2 vezes no tecido
- 11 – SAIOTE – Parte 2 – cortar 1 vez no tecido
- 12 – SAIOTE – Babado – cortar 1 vez no tecido (medida final: 5 metros por 10 cm – acrescentar margem de costura)
- 13 – SAIOTE – Parte 3 – cortar 1 vez no tecido

MONTAGEM DO SAIOTE:

O saiote é todo pagueado na cintura (pregas simples) e preso a um cós estreito que amarra nas laterais. As três partes de tecido que formam o saiote devem ser fechadas por costuras. Uma das costuras de união destas partes fica no centro traseiro do saiote (ver indicações nos moldes).

O saiote possui duas aberturas para os bolsos (posicionadas perto das laterais do corpo). Uma das aberturas é feita aproveitando uma das costuras de união dos tecidos e a outra é feita a partir de um corte (vertical) no tecido, também indicados nos moldes.

A execução do acabamento das aberturas dos bolsos é a mesma já apresentada para o vestido, com uma bainha dobrada duas vezes. A única diferença é que uma das aberturas ficará em uma das costuras de união.

Preguear a frente do saiote (na linha da cintura), com pequenas pregas, tombadas para a lateral correspondente (Figura 255). Seguir a marcação do molde para a prega central, na frente da saia (prega tipo box). Distribuir o pagueado até encaixar no cós dianteiro. Fazer o mesmo com o traseiro. A medida da cintura dianteira e traseira está na marcação do molde do cós.

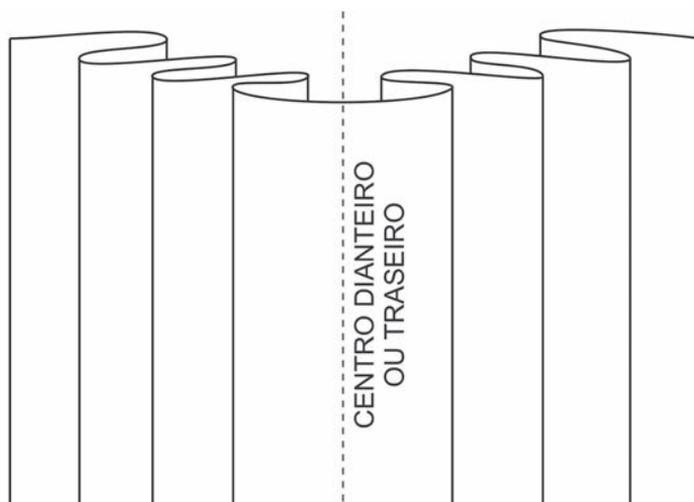


Figura 255 - Detalhe do pagueado na frente do saiote (linha da cintura).
Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

Fixar bem as pregas com alinhavos até a linha indicada nos moldes como “linha da dobra da cintura”. Dobrar a parte superior da saia nesta linha (para o avesso) e alinhavar. Todo o excedente do tecido do saiote deve ficar dobrado para dentro do saiote. Colocar o cós da frente, conforme Figura 256. Proceder da mesma forma para a montagem do cós traseiro.

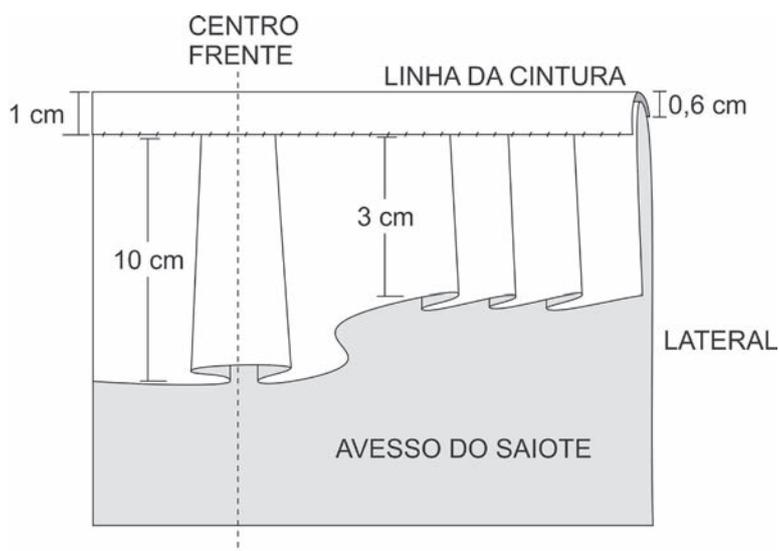


Figura 256 - Detalhe da colocação do cós no saiote (atenção para o excedente do tecido que fica dobrado para dentro do saiote). Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

Atenção: as tiras para amarração do saiote (nas laterais) são a continuação do cós e devem ser dobradas e costuradas com ponto invisível (Figura 257).



Figura 257 - Detalhe da costura da tira de amarração do saiote. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

Fazer a barra do saiote, como uma bainha dobrada duas vezes de 1 cm, aproximadamente. Para o babado, montar uma faixa de 5 metros por 10 cm e acrescentar margem de costura. O babado será franzido e costurado à barra do saiote. No traje original no Museu Victoria and Albert, pode-se perceber que a colocação do babado no saiote era bem diferente do que se faz atualmente. A Figura 258 mostra um diagrama, que descreve a colocação do babado no vestido original. Na Figura, a barra do saiote é vista pelo lado avesso da peça.

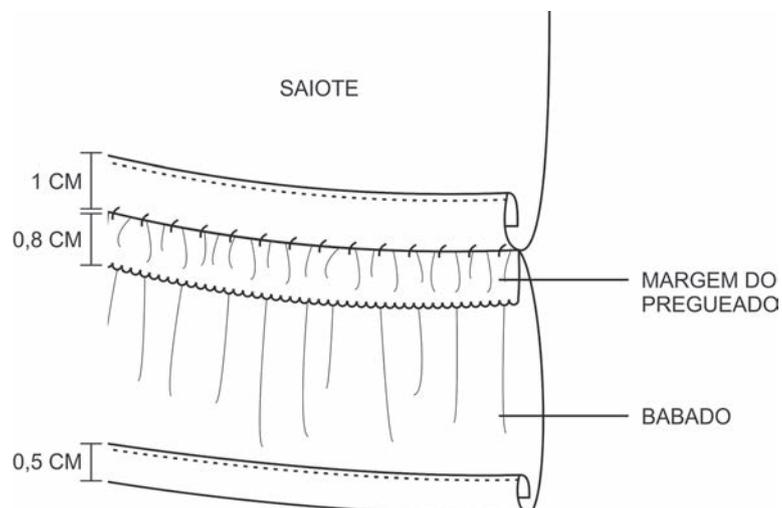


Figura 258 - Detalhe da barra do saioite (visto pelo avesso do saioite), com a costura do babado, conforme o saioite original estudado no museu Victoria and Albert, Londres. Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

Portanto, conforme ilustrado nesta figura, a bainha no babado deve ser feita como uma bainha de lenço, estreita e enrolada (dobrada duas vezes), costurada com um ponto invisível. Franzir o babado até que se encaixe no contorno da barra do saioite. O babado é, então, dobrado na parte superior (cerca de 0,8 cm), e costurado à bainha do saioite.

Outro aspecto interessante a se perceber é que as aberturas para o acesso ao bolso (que é uma peça independente e trajado sob o vestido, o(s) saioite(s) e a anquinha) não ficam exatamente na mesma posição, mas permitem o acesso da usuária ao bolso (Figura 259). Deste modo, não ficam visíveis as camadas de vestimentas interiores.



Figura 259 - Acesso ao bolso, usado sob o traje.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

A Figura 260 mostra um detalhe da cintura do saioite, onde podem ser vistos o pregueado e as amarrações. As aberturas dos bolsos estão posicionadas bem nas laterais do saioite, no local onde são feitas as amarrações.



Figura 260 - Detalhe do pregueado e da amarração na linha da cintura do saio. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O protótipo do traje pode ser visto nas Figuras 261, 262, 263 e 264.



Figuras 261, 262, 263 e 264 - Protótipo do traje à l'anglaise do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.



Figura 265 -
Desenho técnico
do traje à l'anglaise
do século XVIII.
Diagrama: Juliana
Matsuda, 2018.

TRAJE 16. SAIOTE QUILTADO – 1759



Figura 266 - Um saiote quiltado inglês,
de cetim de seda bordado com sedas, acolchoado e quiltado,
forrado com linho, laço de seda, c. 1750.
Acervo: Victoria and Albert Museum.
Número da peça: T.430-1967. Foto: Fausto Viana, 2016.

Muitos dos vestidos usados no século XVIII possuíam saiotos feitos do mesmo tecido, ou em alguma composição com o tecido principal. Porém, estes vestidos poderiam ser usados com seus próprios saiotos ou, alternativamente, com um saiote de cor ou aparência contrastante (BAUMGARTEN; WATSON, 1999). Os saiotos quilçados⁷¹ eram uma alternativa para os dias mais frios pois sua camada interna era de lã.

O saiote modelado aqui parte de um saiote do acervo do Museu Victoria and Albert, feito na Inglaterra, cerca de 1759 (registrado sob o número T.430-1967). Foi estudado pelos autores na reserva técnica do museu. O saiote original é todo quilçado com pequenos pontos do tipo alinhavo.

Este tipo de saiote tem modelagem e características que se repetem em várias outras peças, já documentadas por autores que pesquisam trajes históricos (BAUMGARTEN; WATSON, 1999, p.29-37; ARNOLD, 1972, p.36-37; BRADFIELD, 2009, p.25-26).

O desenho do quilt é bastante diversificado, mas, em todas as peças pesquisadas, o quilt é bem rico na forma de diagramas sofisticados. Para exemplificar o desenho típico quilçado nos saiotos do período, as Figuras 267 e 269 mostram dois saiotos ingleses, de 1750-1775 e nas Figuras 268 e 270, os respectivos diagramas do quilt feito nos saiotos.



Figuras 267 e 268 - Saiote inglês do século XVIII e diagrama do quilt. Fonte: Baumgarten (1999, p.29 e 31).



Figuras 269 e 270 - Outro saiote inglês do século XVIII e diagrama do respectivo quilt. Fonte: Baumgarten (1999, p.34-35).

⁷¹ Saiote confeccionado juntando-se camadas de tecido com enchimento interno. Este enchimento pode ser de lã, penas ou outro material macio e que possa aquecer. Atualmente, em geral, utiliza-se manta acrílica de diversas qualidades e características. O *quilting* é o acolchoamento, propriamente dito, ou seja, a costura que une as camadas que formam o "sanduíche". O *quilting* pode ser feito à mão ou à máquina e forma um padrão de desenho, muitas vezes, complexo. "Quiltar" é um anglicismo, a palavra não existe no idioma português, mas significa o ato de se fazer *quilt*, ou seja, é a costura que produz o matelassê.

A modelagem apresentada aqui parte, então, da peça estudada no Museu V&A e foi construído com um diagrama de quilt mais simplificado e feito à máquina.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFECÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho 38-40 (cintura = 62 cm)*

PARTES:

- 1 – SAIOTE – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na manta acrílica (até a linha tracejada que delimita a manta e o quilt)
- 2 – SAIOTE – Lateral – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na manta acrílica (até a linha tracejada que delimita a manta e o quilt)
- 3 – SAIOTE – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na manta acrílica (até a linha tracejada que delimita a manta e o quilt)
- 4 – SAIOTE – Cós – cortar 2 vezes no tecido dobrado

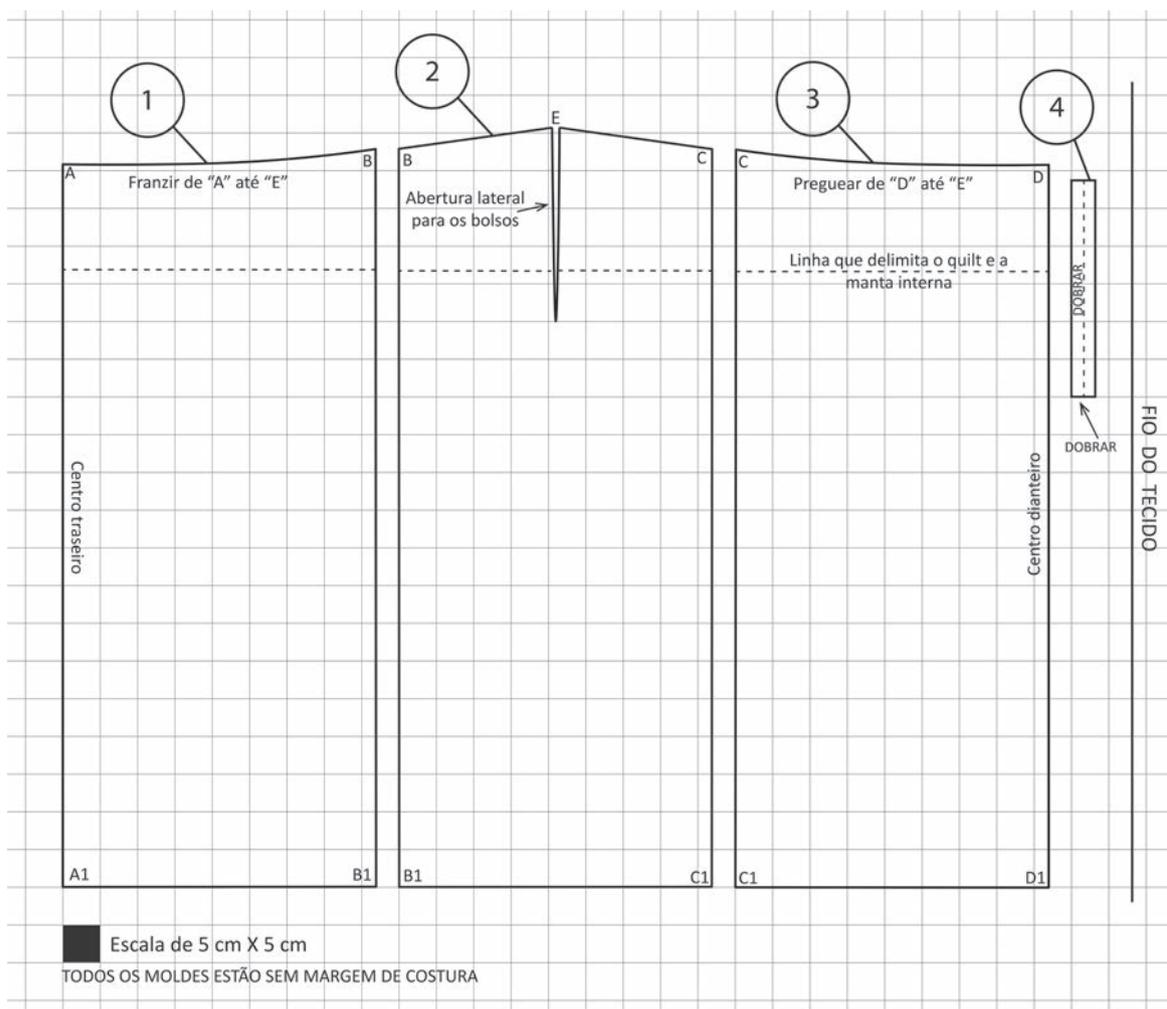


Figura 271 - Moldes do saíote quiltado, c.1759. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Cortar o tecido e unir conforme as indicações do molde. Cortar o forro – algumas partes podem ser cortadas juntas (depende da largura do tecido), não é necessário seguir as emendas do tecido externo, desde que se mantenha o formato e medidas (neste caso, o fechamento final será a costura no centro traseiro). Cortar a manta acrílica – mesma recomendação para o corte do forro. A manta deve ir até a linha tracejada, indicada no molde. A parte mais próxima à cintura não tem manta.

O diagrama de montagem do saiote é apresentado na Figura 272.

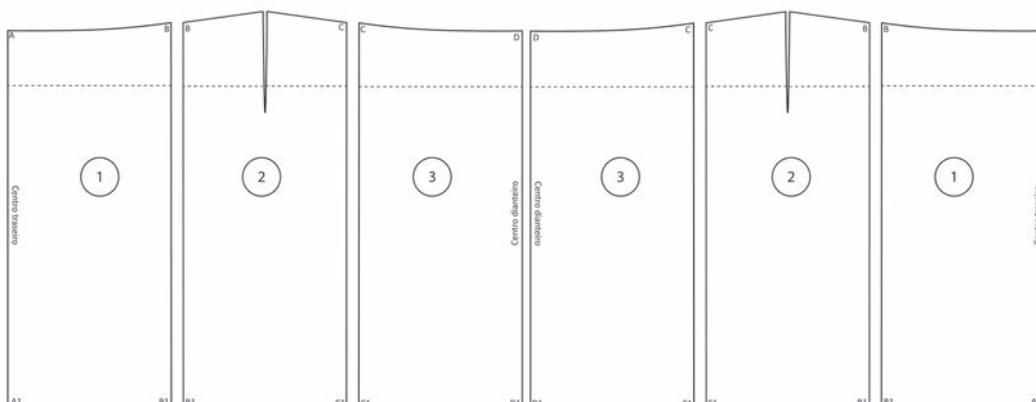


Figura 272 - Diagrama de montagem das partes do saiote. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Montar o sanduíche com o tecido, a manta e o forro (deixar uma das costuras laterais abertas – pode ser o centro traseiro) e alinhar tudo no lugar. Quiltar a partir da linha tracejada (para baixo), conforme modelo desejado (usar calcador especial para quilt reto e para quilt livre). Originalmente, as peças eram quiltadas à mão com pequenos pontos do tipo de alinhavo.

Fazer os cortes para os bolsos. O acabamento dos bolsos pode ser feito com uma bainha dupla (como uma bainha de lenço), com pontos à mão (da mesma forma que os bolsos do saiote do traje à l'anglaise) ou pode-se colocar um estreito viés do próprio tecido como o que foi feito no protótipo (Figura 273).



Figura 273 - Detalhe do bolso do protótipo do saiote. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

Unir a costura que ficou aberta (o tecido pode ter uma costura de fechamento normal), unir a manta (lado a lado sem sobrepor, com pontos à mão), unir o forro à mão para melhor acabamento.

Preguear a frente do saiote (na linha da cintura), com pequenas pregas, tombadas para a lateral correspondente. Seguir a marcação do molde para a prega central, na frente da saia (prega tipo box). Distribuir o pregueado até encaixar no cóc dianteiro (Figura 274).

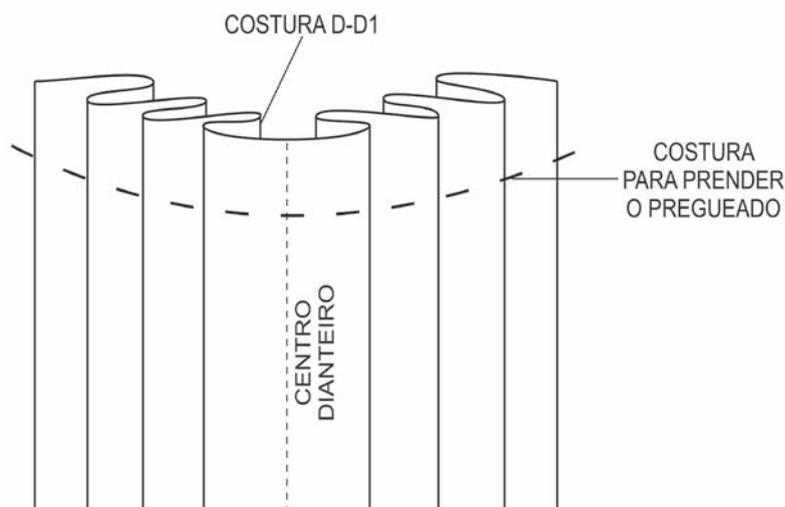


Figura 274 - Detalhe do pregueado na frente do saiote (linha da cintura).
Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

Franzir o traseiro do saiote (na linha da cintura) até encaixar no cóc traseiro. Costurar o cóc na linha da cintura (dianteiro separado do traseiro), dobrar e dar acabamento pelo avesso. Toda a margem de costura do saiote, na linha da cintura, fica embutida dentro do cóc. Costurar tiras nas pontas laterais do cóc dianteiro e traseiro para amarrar (Figura 275).



Figura 275 - Detalhe do acabamento do cóc e pregueado do saiote – frente (pelo direito).
Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

A barra é feita com uma fita de aproximadamente 2,5cm. Costurar a fita no lado direito do saiote, para ficar com 1cm de largura. Dobrar a fita para o avesso e dar acabamento (Figura 276).

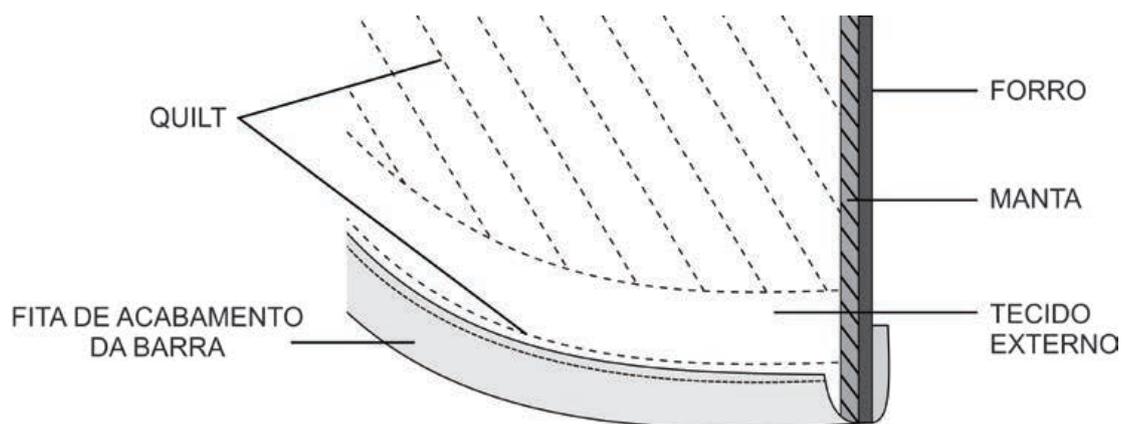


Figura 276 - Detalhe da colocação da fita na barra do saiote. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

A Figura 277 mostra um detalhe da barra do saiote do protótipo desenvolvido em algodão cru.



Figura 277 - Detalhe da colocação da fita na barra do saiote.
Foto: Isabel C. Italiano, 2018.

O protótipo do saioite pode ser visto na Figura 278 (o quilt foi simplificado).



Figura 278 - Protótipo do saioite quiltado do século XVIII. Foto: Maria Celina Gil, 2018.



Figura 279 - Desenho técnico do saioite quiltado do século XVIII.
Diagrama: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJES MASCULINOS

Traje 17. CASACA – 1760-1780



Figura 280 - Uma casaca de seda natural, 1760-1780. Acervo: Museu Francisco Tavares Proença Júnior. Foto: Isabel C. Italiano, 2016.

O modelo da casaca apresentada aqui foi baseado nos estudos feitos em uma casaca parte do acervo do museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, Portugal.

A peça estudada no museu está registrada no acervo com a referência 35.54 MFTPJ (acesso pelo MatrizNet⁷²). De acordo com o museu, a casaca é de seda natural bordada a fio de prata e de seda, de cor azul com forro de seda natural branca. Está datada de fins do século XVIII. Porém, pelas características da casaca, os autores acreditam ser de um período entre 1760 e 1780.

Para complementar a modelagem da peça estudada no museu, foram utilizadas referências adicionais, baseadas nas publicações de Norah Waugh (1964), diagramas XXI e XXII. Ver informações adicionais sobre as características das casacas do século XVIII apresentadas no Traje 6 – Traje militar de 1730, na página 154.

⁷² Site que congrega informações sobre o acervo de vários museus em Portugal. Disponível em: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – CASACA – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CASACA – Manga – folha superior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – CASACA – Manga – folha inferior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 4 – CASACA – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 5 – CASACA – Aba do bolso – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entretelada)
- 6 – CASACA – Punho – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entretelado)
- 7 – CASACA – Esquema para montagem da manga e punho

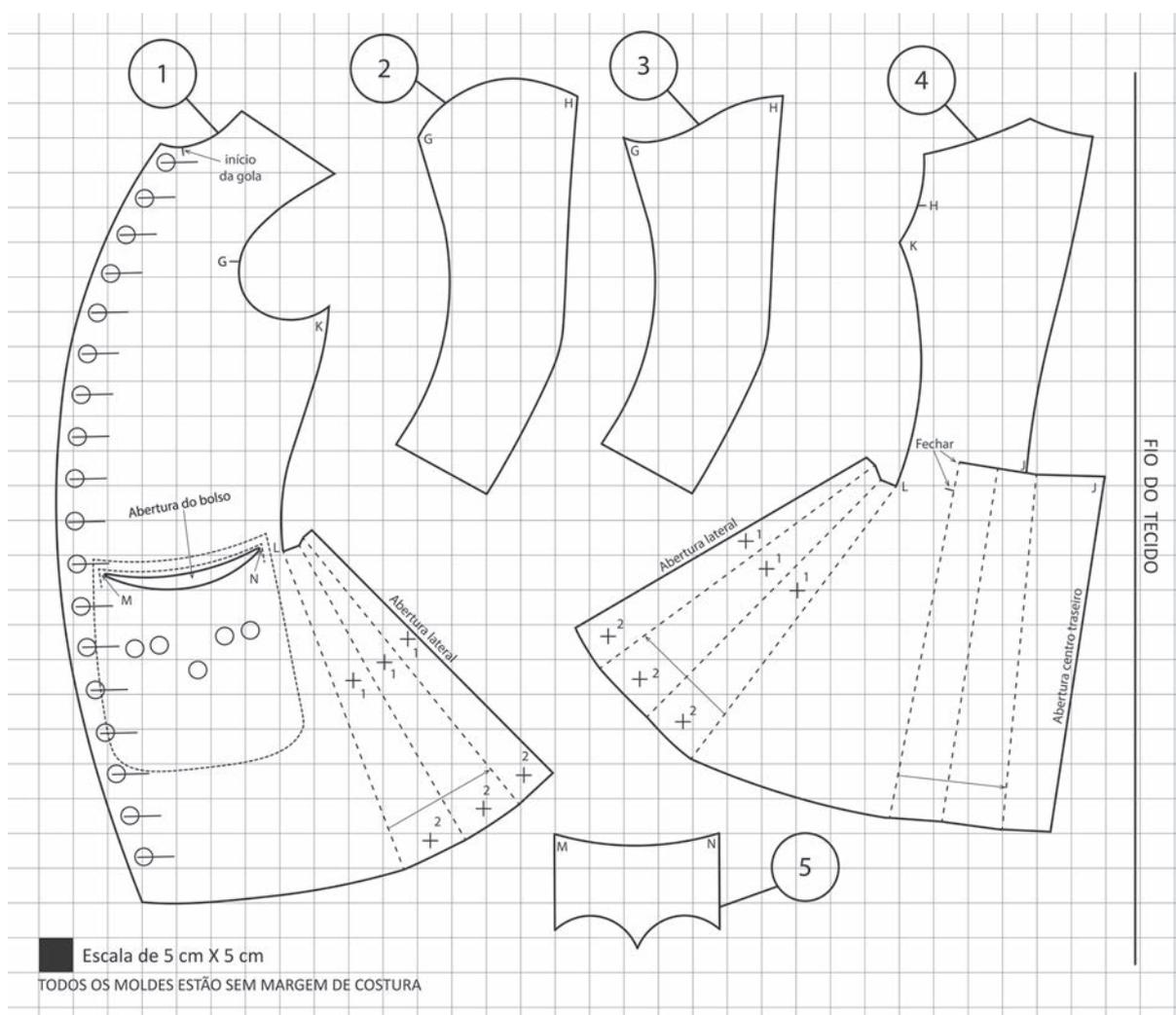


Figura 281 - Moldes da casaca de 1760-1780. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

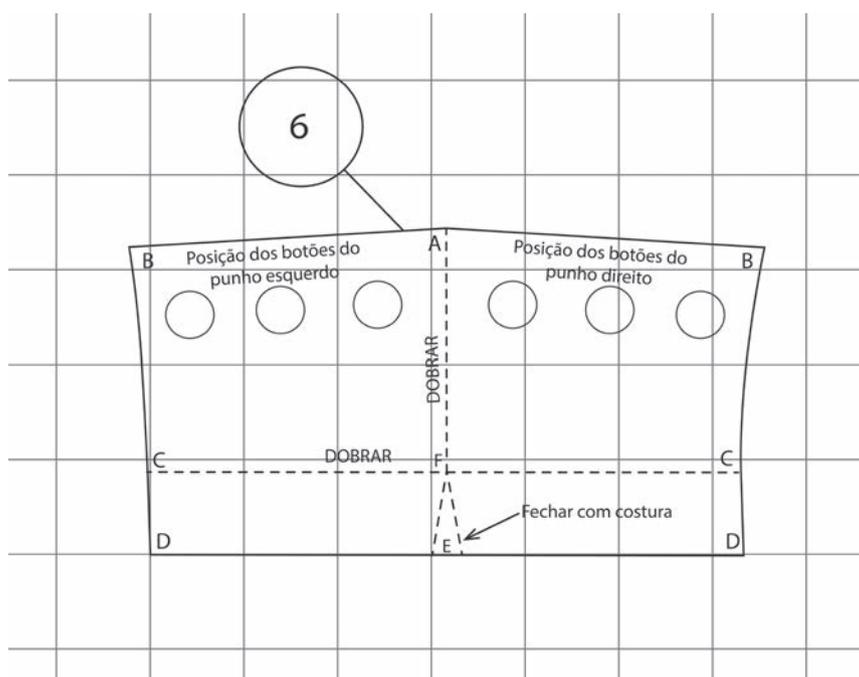


Figura 282 - Moldes do punho da casaca de 1760-1780.
Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

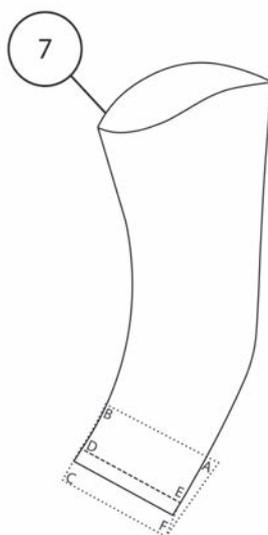


Figura 283 - Esquema de montagem da manga e punho da casaca de 1760-1780.
Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Proceder com a montagem da casaca, conforme as instruções gerais que estão no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145.

Esta casaca não tem gola, mas, apresenta um pequeno acabamento no decote, que já parece uma gola bem estreita. Como já mencionado, estas golas aumentam na segunda metade do século XVIII. Para costurar o decote com esta pequena gola, basta usar uma tira de tecido dobrada ao meio no sentido longitudinal e prendê-la no contorno do decote. Esta gola não chega até a frente da casaca, mas termina aproximadamente 5 cm antes de chegar à linha do centro frente. Tem 0,5 cm de altura, no máximo. A Figura 284 mostra um diagrama com este acabamento (gola estreita).

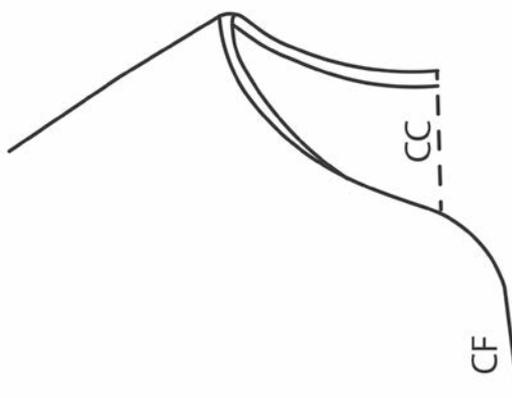


Figura 284 - Detalhe da gola estreita da casaca de 1760-1780.
Desenho: Isabel C. Italiano, 2018.

A saia já é um pouco menos ampla que a saia da casaca de 1730, mas ainda recebe um pregueado adicional no traseiro (além do pregueado lateral). No centro traseiro, a saia tem uma abertura. A Figura 285 mostra detalhes do traseiro do protótipo da casaca, onde se pode ver a abertura do centro traseiro e o pregueado traseiro da saia.

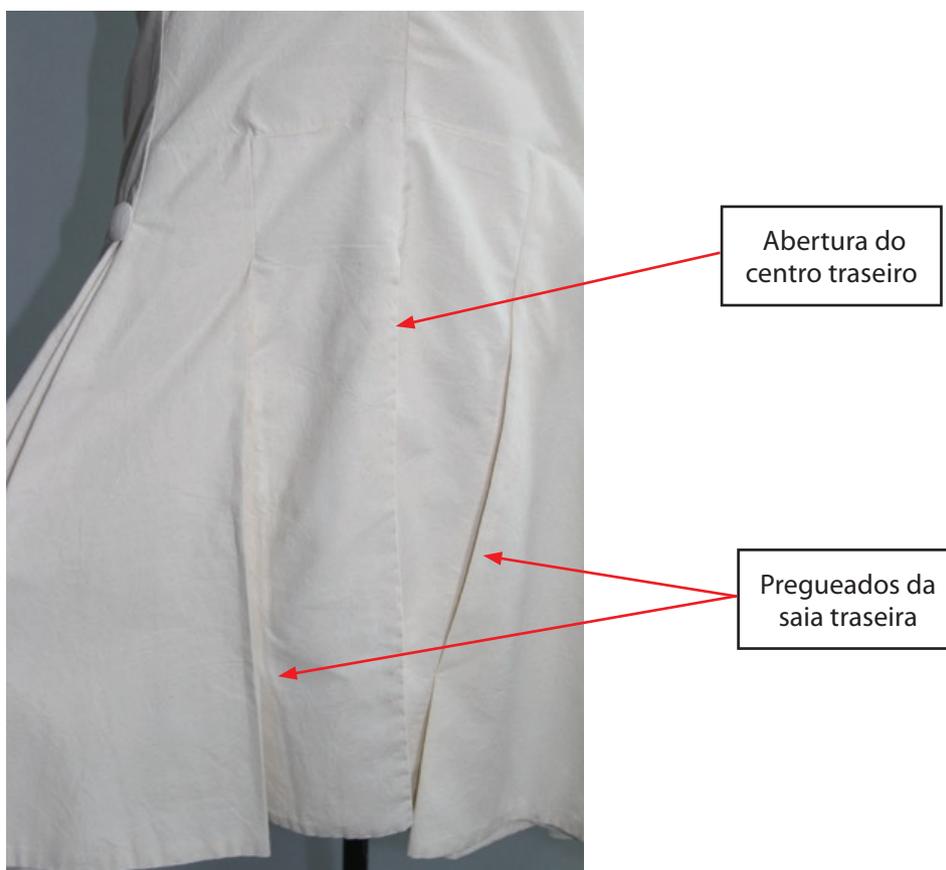


Figura 285 - Detalhes do pregueado e da abertura da saia traseira da casaca de 1760-1780.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

A confecção do pregueado lateral segue as marcações nos moldes do dianteiro e traseiro da casaca. No interior da casaca, no alto das pregas, o acabamento deve ser feito, também, conforme indicado no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145. Alguns pontos de reforço são feitos ao longo do pregueado, de modo que o pregueado do dianteiro da casaca fique preso ao pregueado do traseiro. Estes pontos estão indicados nos moldes do dianteiro e traseiro da casaca. O texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145 também mostra como fazer estes pontos de reforço. A Figura 286 apresenta a montagem do pregueado lateral.

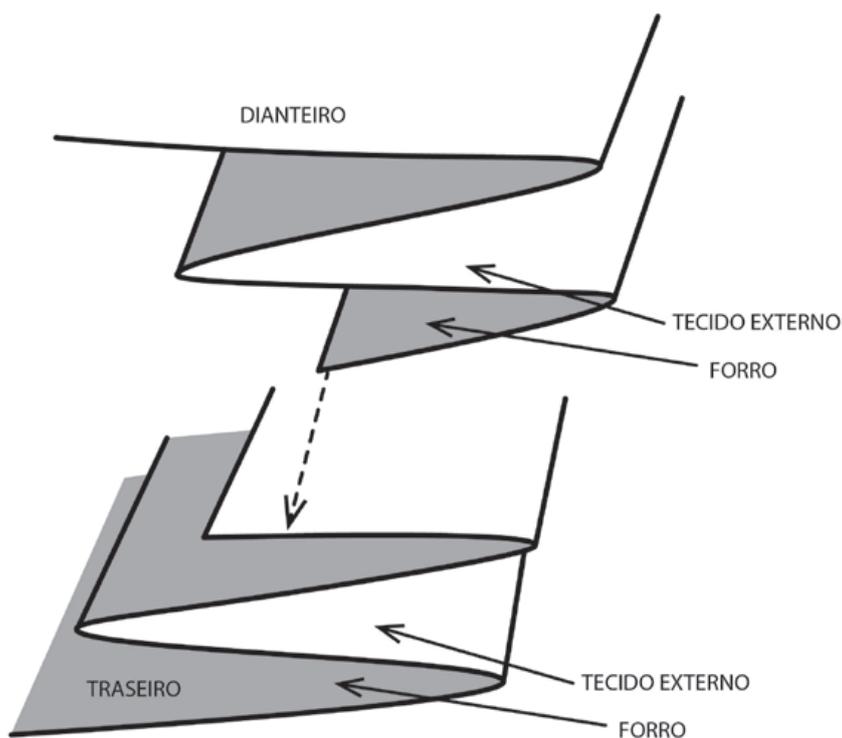


Figura 286 - Diagrama de montagem do pregueado lateral.
Desenho: Isabel C. Italiano, 2018.

O pregueado lateral pode ser visto na Figura 287, já finalizado no protótipo da casaca de 1760-1780.



Figura 287 - Detalhes do plegueado lateral da casaca de 1760-1780, já finalizado. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

Posicionar a manga conforme as indicações nos moldes (marcação “G” nos moldes das mangas e das costas da casaca).

Neste período do século, os punhos já perderam um pouco do seu tamanho, e vão diminuindo até ficarem menores e mais justos no final do século.

A preparação dos punhos deve seguir o diagrama apresentado no molde 7 (Figura 283). Como já indicado no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145, os punhos devem ser confeccionados separadamente (podem também ser entretelados), forrados e caseados. Após sua montagem completa, os punhos são colocados nas mangas (também já finalizadas). O punho é posicionado por dentro da manga (ver linha tracejada no molde 10) e preso com pontos de costura à mão nesta posição. Após isso, são dobrados sobre a manga e presos por botões externos.

O protótipo desta casaca é apresentado nas Figuras 288 e 289.



Figuras 288 e 289 - O protótipo da casaca de 1760-1780. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

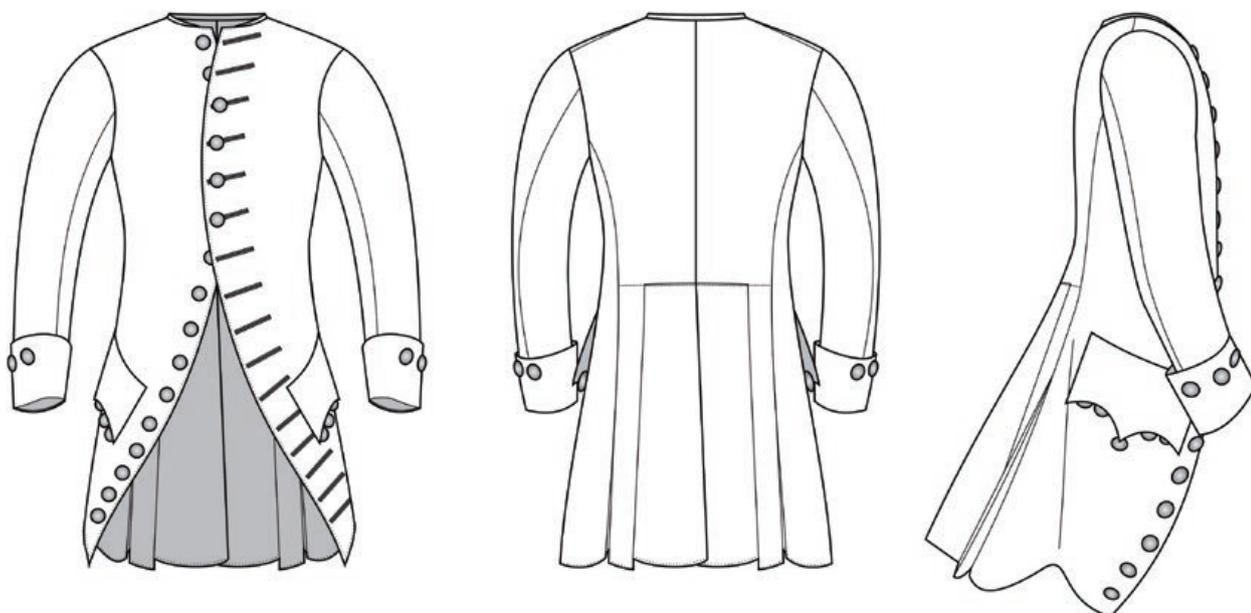


Figura 290 - Desenho técnico da casaca de 1760-1780. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

O traje completo deste período, mostrado nas Figuras 291, 292 e 293, é composto, portanto, pela casaca de 1760 (Traje 17), pela véstia de 1767 (Traje 7), pela camisa de 1750-1800 (Traje 22) e pelo calção de 1770 (Traje 20).



Figuras 291, 292 e 293 - Traje completo de 1760.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

TRAJE 18. VÉSTIA – 1740–1760



Figura 294 - Uma véstia, em seda bordada. 1740-1760.
Acervo: Museu Francisco Tavares Proença Júnior. Foto: Isabel C. Italiano.

O modelo da véstia apresentada aqui foi baseado nos estudos feitos em uma saca parte do acervo do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, Portugal.

A peça estudada no museu está registrada no acervo com a referência 35.55 MFTPJ (acesso pelo MatrizNet⁷³). De acordo com o museu, a peça é de seda bordada com fios de seda, de cor rosa (escuro), com decoração de flores verdes, cinza e branco matizado. Além destes ornamentos, a peça apresenta um galão bordado a fio de outro. Está datada de fins do século XVIII. Porém, pelas características da véstia, os autores acreditam ser de um período entre 1740 e 1760.

A modelagem foi feita com base na peça original, estudada no acervo do museu, porém, foram utilizadas referências adicionais, da autora Norah Waugh (1964), diagrama XXV.

Esta véstia é bastante similar àquela apresentada no Traje 7, porém, por ser uma peça que surge mais próxima de meados do século, esta é mais comprida. Lembrar que

⁷³ Site que congrega informações sobre o acervo de vários museus em Portugal. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>. Acesso em: 15 jun. 2018.

o comprimento das véstias (e, posteriormente, coletes) vai diminuindo ao longo do século. Ver informações adicionais sobre as características das véstias e coletes do século XVIII apresentadas no Traje 7 - Traje militar de 1767, na página 162.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFECÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – VÉSTIA – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – VÉSTIA – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – VÉSTIA – Manga – folha inferior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 4 – VÉSTIA – Manga – folha superior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 5 – VÉSTIA – Aba do bolso – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entretelada)

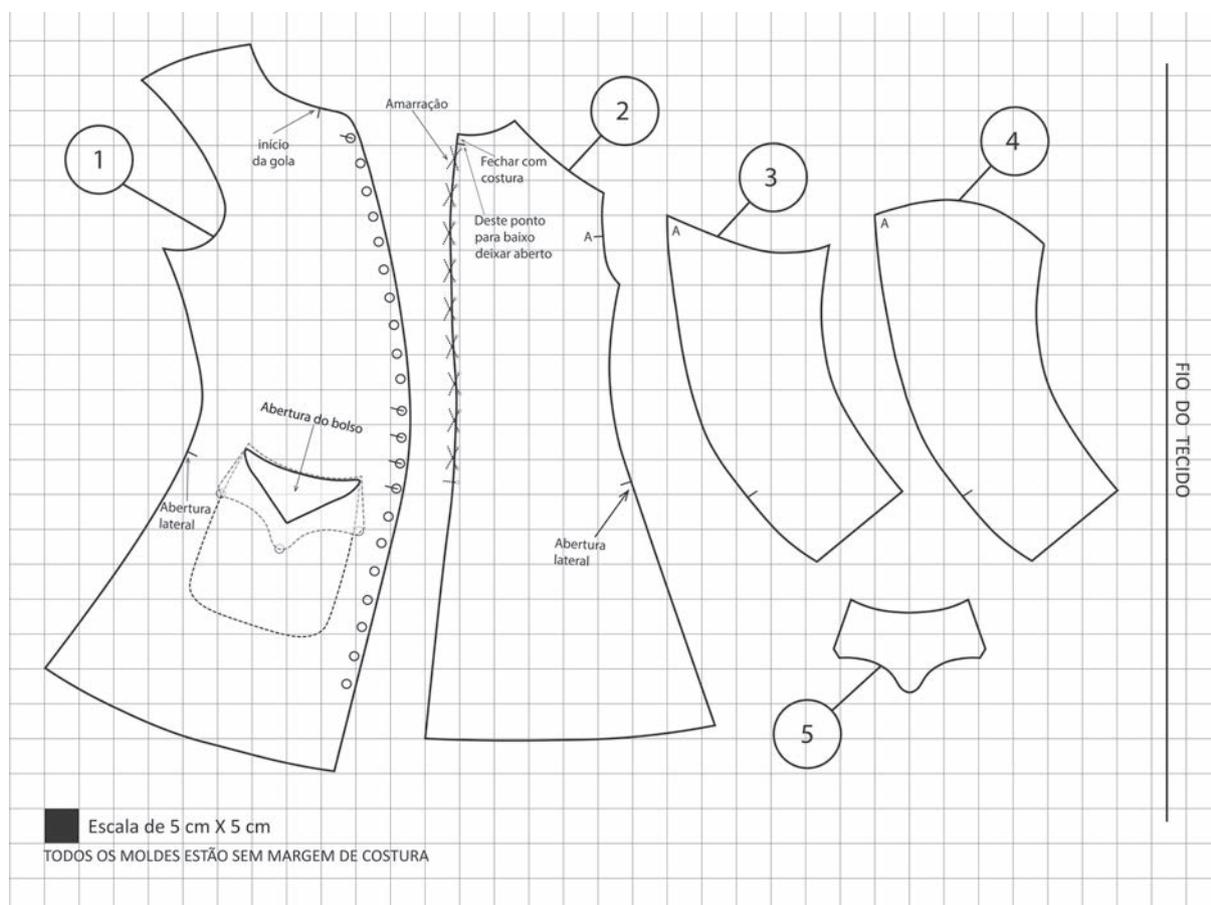


Figura 295 - Moldes da véstia de 1740-1760. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O corpo da véstia, assim como as casacas e coletes do período, é composto por quatro partes, sendo duas na frente e duas nas costas. A peça é toda forrada, com acabamento feito com o próprio tecido do forro. A modelagem do forro é a mesma do tecido externo. Assim, tecido externo e forro são cortados com os mesmos moldes. O tecido das costas da véstia não é, normalmente, o mesmo utilizado para a frente. Nas peças estudadas pelos autores, enquanto a frente da véstia é de tecido nobre, usualmente adornada com bordados, a parte traseira é de tecido simples, em geral, algodão e não adornado. O mesmo vale para os coletes. Nesta véstia, o dianteiro é um pouco mais comprido que o traseiro. As aberturas laterais são simples, isto é, não apresentam pregueado. O limite da abertura está indicado nos moldes.

O corpo da véstia é composto por quatro partes, sendo duas na frente e duas nas costas. A frente é aberta e as costas também (esta é uma característica bastante interessante desta peça), e o fechamento da parte traseira é feito por meio de um cordão trançado que passa por ilhoses. Estes detalhes serão discutidos mais adiante. A peça é toda forrada, com acabamento rente à borda (não se usa revel para o acabamento), e a modelagem do forro é a mesma do tecido externo. Assim, tecido externo e forro são cortados com os mesmos moldes.

Proceder com a montagem da véstia, conforme as instruções gerais que estão no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145.

O decote da véstia é feito sem gola, tendo uma estreita dobrada, colocada no lugar da gola, assim como a casaca mostrada no Traje 17 – Casaca de 1760-1780. Para costurar o decote com esta pequena gola, basta usar uma tira de tecido dobrada ao meio no sentido longitudinal e prendê-la no contorno do decote. Esta gola não chega até a frente da véstia, mas termina aproximadamente 5 cm antes de chegar à linha do centro frente. Tem 0,5 cm de altura, no máximo. O acabamento do decote é o mesmo já descrito, ou seja, não existe revel, o acabamento é feito dobrando-se o forro bem perto da borda do decote e costurando-se com ponto guarnecido. A Figura 296 mostra um diagrama com esta gola estreita.

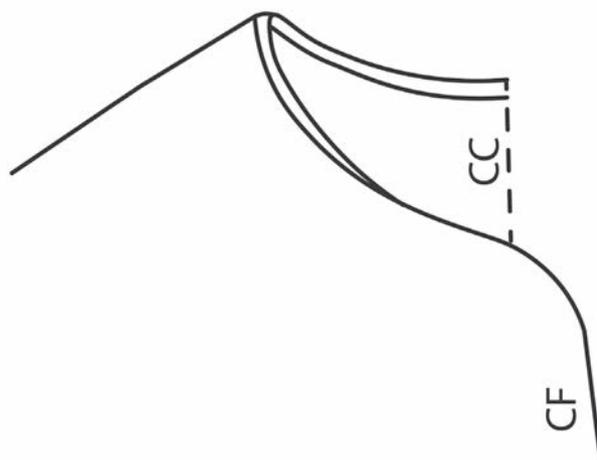


Figura 296 - Detalhe da gola estreita da véstia de 1740-1760.
Desenho: Isabel C. Italiano, 2017.

A frente da véstia apresenta botões no lado direito do corpo e casas no lado esquerdo. Seguir as marcações de casas e botões. Notar que existem mais botões que casas, já que o fechamento, de fato, ocorria apenas em alguns pontos da linha da frente.

O centro das costas é praticamente todo aberto, apenas 1,5 cm no alto ficam fechados por costura (ver indicação no molde das costas da véstia). Ao longo da linha do centro costas existem ilhoses (feitos com pontos simples à mão). O diâmetro do ilhós vai depender da largura da fita/cordão que será usado para fechar a linha do centro das costas da véstia. Um exemplo de ilhós feito à mão pode ser visto na Figura 297. O forro é colocado de forma similar ao já explicado.



Figura 297 - Detalhe do ilhós, feito à mão, para ser usado na abertura do centro das costas da véstia. Foto: Isabel C. Italiano, 2017.

O fechamento traseiro é trançado até um pouco abaixo da linha da cintura. Neste ponto é amarrado (ver Figuras 298 e 299). Observar o pequeno trecho que fica costurado (fechado) bem próximo ao decote.



Figuras 298 e 299 - Traçado do centro traseiro da véstia. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

As aberturas laterais são simples, isto é, não apresentam pregueado. O limite da abertura está indicado nos moldes.

As mangas são bem curvas, modeladas em duas folhas e são forradas. O punho não tem revel, o forro fica dobrado bem rente à borda da manga. Existe uma abertura em uma das costuras da manga, também indicada no molde. O acabamento é feito pelo próprio forro. Posicionar a manga conforme as indicações nos moldes (marcação "A" nos moldes das mangas e das costas da véstia).

Os bolsos são embutidos. A abertura, em formato de "V" está indicada nos moldes, bem como o forro do bolso. A aleta externa do bolso pode ser aplicada sobre a frente da véstia, após a finalização da confecção da abertura do bolso. Três botões são colocados para dar acabamento ao bolso, conforme indicado no molde, mas servem apenas como ornamentação. A Figura 300 mostra um detalhe das abas dos bolsos da véstia no protótipo confeccionado em algodão cru, onde é possível ver os botões.



Figura 300 - Detalhe dos bolsos da véstia, posicionados no protótipo. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O protótipo da véstia pode ser visto nas Figuras 301 e 302.



Figuras 301 e 302 - Protótipo da véstia de 1740-1760. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

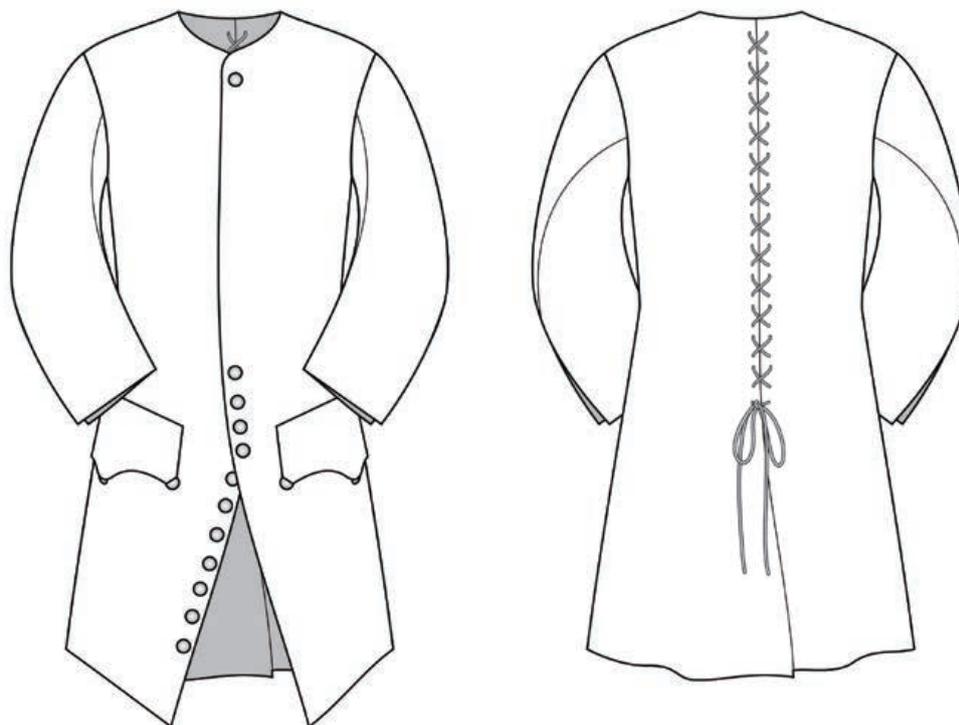


Figura 303 - Desenho técnico da véstia de 1740-1760. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

Traje 19. CASACA – 1770-1790



Figura 304 - Casaca, em seda canelada carmim. 1770-1790.
Acervo: Museu Nacional do Traje. Foto: Fausto Viana.

O modelo da casaca apresentada aqui foi baseado nos estudos feitos em uma casaca parte do acervo do Museu Nacional do Traje, em Lisboa, Portugal.

A peça estudada no museu está registrada no acervo com a referência 3936 (acesso pelo MatrizNet⁷⁴). De acordo com o museu, é uma casaca de tecido de seda canelada carmim, ornamentado com um bordado com lantejoulas, canutilhos de metal prateado, em uma decoração floral e vegetalista. O forro foi feito de tafetá de seda verde.

Para complementar a modelagem da peça estudada no museu, foram utilizadas referências adicionais, baseadas na publicação de Baumgarten (1999), diagramas de casaca de 1765-1790, nas páginas 85-86. Ver informações adicionais sobre as características das casacas do século XVIII apresentadas no Traje 6 – Traje militar de 1730, na página 154.

⁷⁴ Site que congrega informações sobre o acervo de vários museus em Portugal. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>. Acesso em: 15 jun. 2018.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: Modelagem tamanho M adulto

PARTES:

- 1 – CASACA – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CASACA – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – CASACA – Manga – folha superior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 4 – CASACA – Manga – folha inferior – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 5 – CASACA – Gola – cortar 1 vez no tecido e no forro dobrados (pode ser entretelada)
- 6 – CASACA – Aba do bolso – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro (pode ser entretelada)
- 7 – CASACA – Punho – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro (pode ser entretelado)
- 8 – CASACA – Esquema para montagem da manga e punho

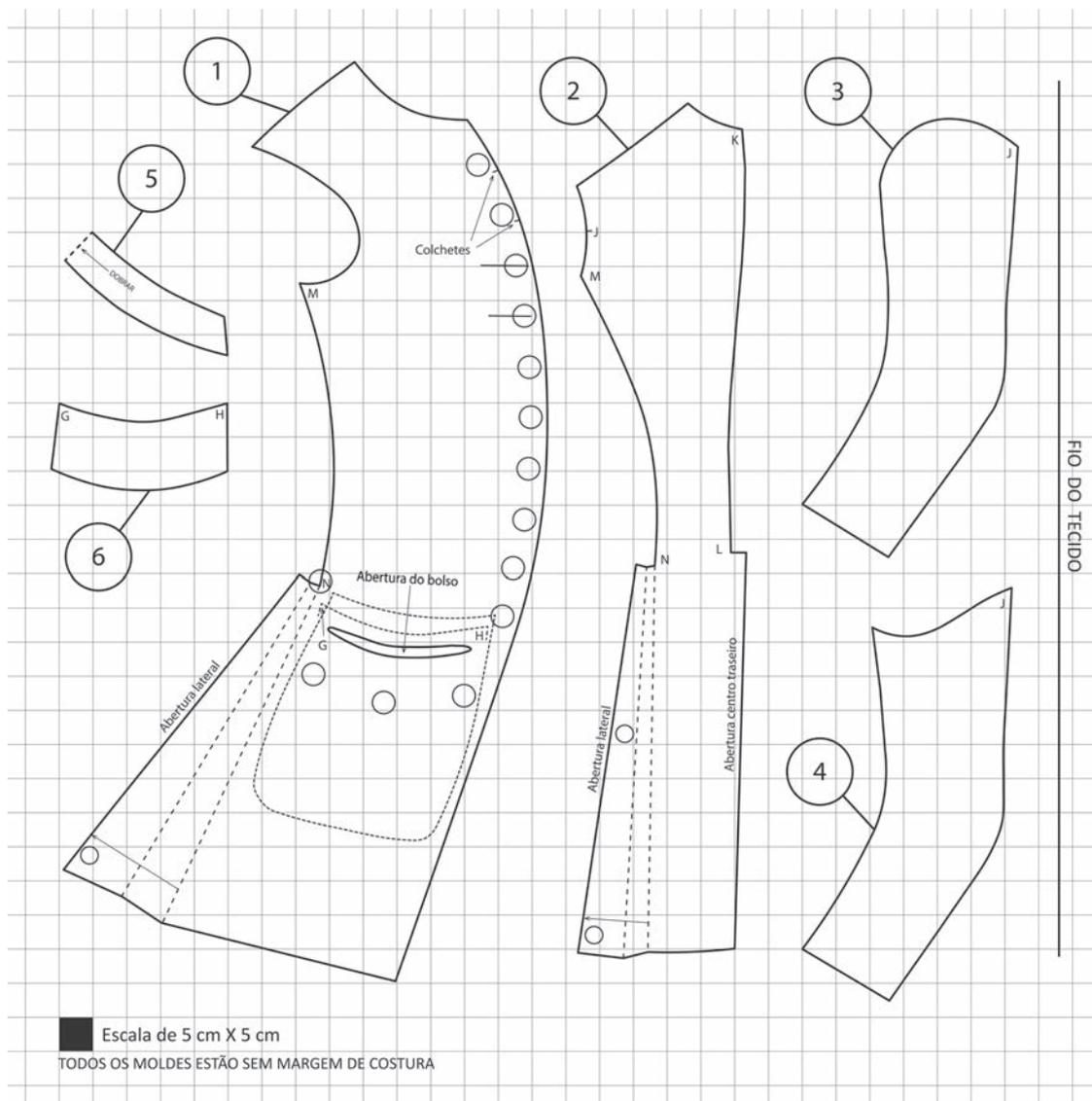


Figura 305 - Moldes da casaca de 1770-1790. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

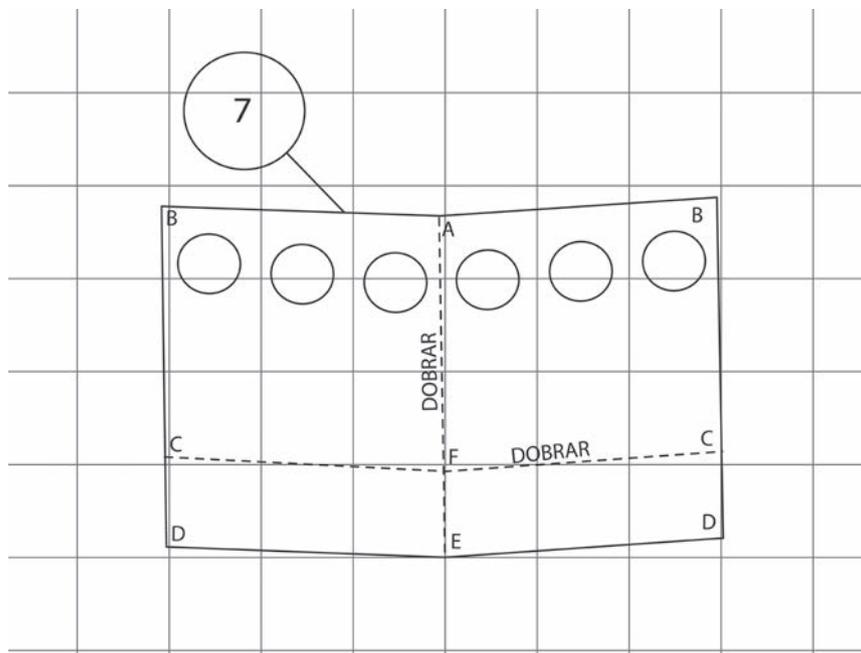


Figura 306 - Moldes do punho da casaca de 1770-1790. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

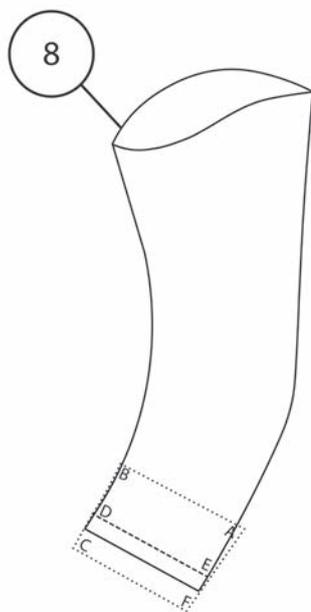


Figura 307- Esquema de montagem da manga e punho da casaca de 1770-1790. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Proceder com a montagem da casaca, conforme as instruções gerais que estão no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145.

Esta casaca, por ser do final do século XVIII, tem gola e apresenta saia reduzida, apenas com pregueados nas laterais. As mangas e punhos são mais ajustados. Outra importante diferença nesta casaca de 1770-1790 é que o fechamento frontal não é feito por meio de botões e casas. Eles existem, mas são meramente decorativos. O fechamento é feito por dois colchetes de gancho, posicionados no alto do peito (ver molde 1 para o posicionamento correto dos colchetes). Os colchetes (tanto o componente macho quanto o fêmea) são costurados à casaca por baixo do forro, bem na beirada da abertura frontal, para que o acabamento final fique melhor. As Figuras 308 e 309 possibilitam a visualização destes detalhes.



Figuras 308 e 309 - Frente do protótipo da casaca de 1770-1790, mostrando, à esquerda, a gola e o fechamento por meio de colchetes e, à direita, um detalhe da forma de colocação do colchete na frente da casaca (ainda alinhavado). Foto: Maria Celina Gil, 2018.

Como a linha da abertura frontal da casaca se curva e se desloca para trás, conforme o século vai avançando, o pregueado lateral também vai se deslocando para o traseiro. Outro aspecto que diferencia esta casaca das anteriores, é a abertura do centro traseiro, que apresenta um detalhe de acabamento com superposição, bem característico das casacas do final do século. A Figura 310 mostra o traseiro da saia da casaca, com destaque para o pregueado lateral e o acabamento sobreposto na abertura central.

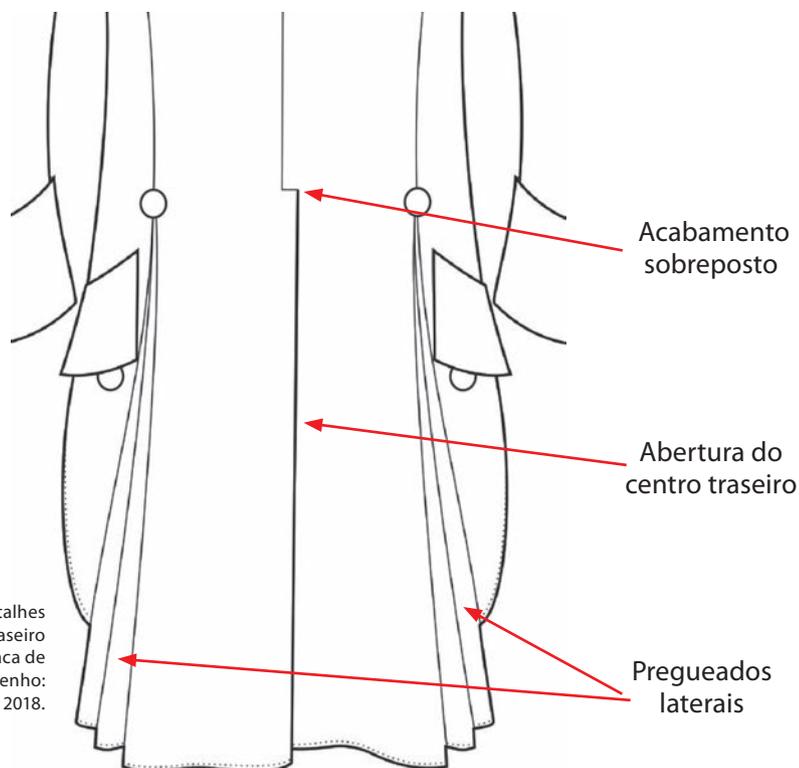


Figura 310 - Detalhes do centro traseiro (saia) da casaca de 1770-1790. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

A confecção do pregueado lateral segue as marcações nos moldes do dianteiro e traseiro da casaca. No interior da casaca, no alto das pregas, o acabamento deve ser feito, também, conforme indicado no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145. Alguns pontos de reforço são feitos ao longo do pregueado, de modo que o pregueado do dianteiro da casaca fique preso ao pregueado do traseiro. Estes pontos estão indicados nos moldes do dianteiro e traseiro da casaca. O texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145 também mostra como fazer estes pontos de reforço. A Figura 311 apresenta a montagem do pregueado lateral.

Como se pode observar nos moldes 1 e 2 (dianteiro e traseiro da casaca), a finalização dos pontos de reforço é feita com botões (observar sua posição nos moldes).

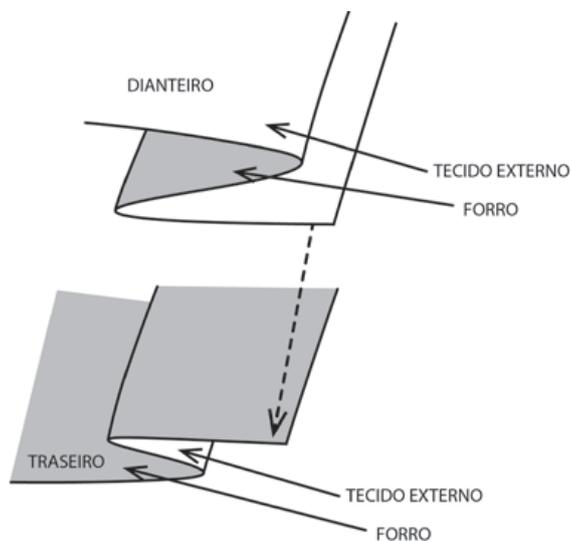


Figura 311 - Diagrama de montagem do pregueado lateral. Desenho: Isabel C. Italiano, 2018.

Posicionar a manga conforme as indicações nos moldes (marcação “J” nos moldes das mangas e das costas da casaca).

A preparação dos punhos deve seguir o diagrama apresentado no molde 8 (Figura 307). Como já indicado no texto “A montagem das casacas, das véstias e dos coletes”, na página 145, os punhos devem ser confeccionados separadamente (podem também ser entretelados), forrados e caseados. Após sua montagem completa, os punhos são colocados nas mangas (também já finalizadas). O punho é posicionado por dentro da manga (ver linha tracejada no molde 8) e preso com pontos de costura à mão nesta posição. Após isso, são dobrados sobre a manga e presos por botões externos.

O protótipo desta casaca é apresentado nas Figuras 312, 313 e 314.



Figuras 312, 313 e 314 - O protótipo da casaca de 1770-1790. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

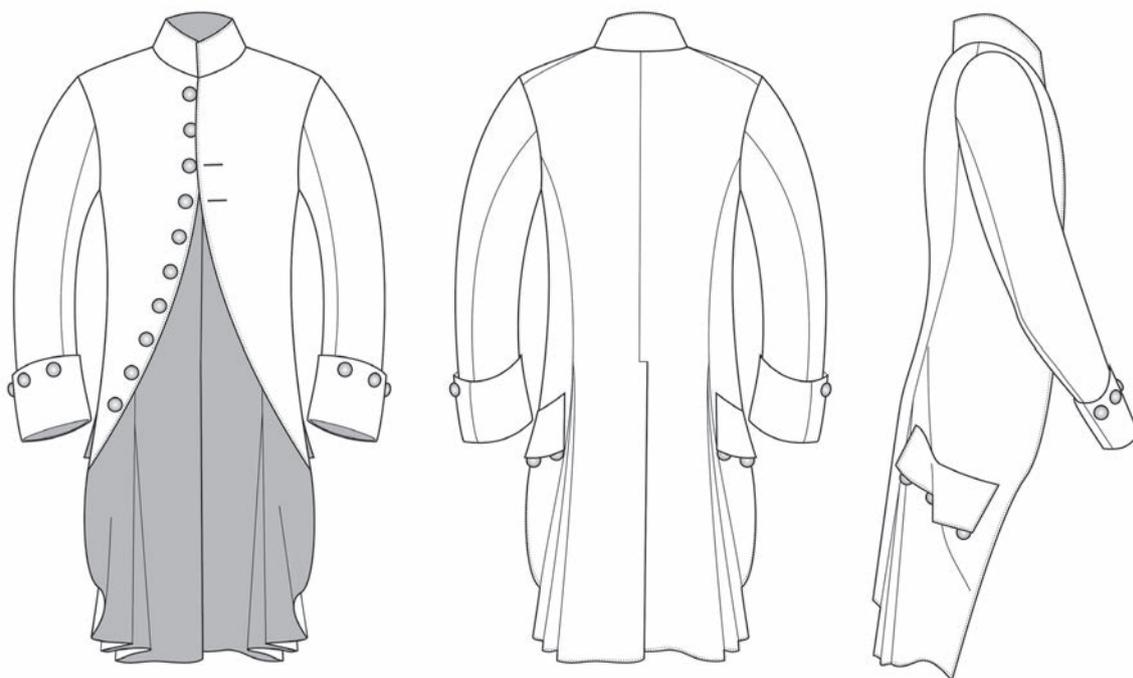


Figura 315 - Desenho técnico da casaca de 1770-1790. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

O traje completo deste período, mostrado nas Figuras 316, 317 e 318, é composto, portanto, pela casaca de 1770-1790 (Traje 19), pelo colete de 1770-1790 (Traje 21), pela camisa de 1750-1800 (Traje 22) e pelo calção de 1786 (Traje 8).



Figuras 316, 317 e 318 - Traje completo de 1770-1790. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

Traje 20. CALÇÃO – 1770



Figura 319 - Calção de seda canelada carmim. 1770-1790.
Acervo: Museu Nacional do Traje. Foto: Fausto Viana.

O modelo do calção aqui apresentado foi baseado nos estudos feitos em uma peça parte do acervo do Museu Nacional do Traje, em Lisboa, Portugal.

A peça estudada no museu está registrada no acervo com a referência 3938 (acesso pelo MatrizNet⁷⁵). De acordo com o museu, é um calção de seda canelada carmim, bordado, formando decoração floral e vegetalista.

Mas, antes, uma palavra sobre os calções do século XVIII. Waugh (1964) menciona que no início do século, os calções eram bastante amplos no traseiro e ficavam praticamente escondidos sob os longos casacos e véstias, de modo que eram modelados mais para dar conforto nas atividades do homem. Como as frentes das casacas foram diminuindo e as véstias e coletes ficaram mais curtos, os calções, mais à mostra, foram se tornando mais ajustados. Seu comprimento era, em geral, sobre o joelho.

Ainda conforme Waugh (1964), na primeira metade do século, os calções tinham abertura frontal, que aparecem em peças até 1770, aproximadamente. A partir dessa década, a abertura dos calções (e, posteriormente, das calças) passa a ser feita com abertura em aba (flap) que, ao ser desabotoada, abre caindo na parte da frente.

Assim, a modelagem foi feita tendo como base o calção do traje carmim, em exposição no Museu Nacional do Traje, e, apesar do museu datar este traje como 1770-1790, o calção apresenta características típicas do período anterior a 1770. A modelagem foi complementada com pesquisa bibliográfica, principalmente Baumgarten (1999), diagramas de calções de 1750-1760, página 90.

⁷⁵ Site que congrega informações sobre o acervo de vários museus em Portugal. Disponível em: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – CALÇÃO – Dianteiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – CALÇÃO – Traseiro – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 – CALÇÃO – Cós – cortar 2 vezes no tecido, 2 vezes no forro e 2 vezes na entretela
- 4 – CALÇÃO – Tira de fechamento da perna da calça – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 5 – CALÇÃO – Vista da abertura do bolso frontal – cortar 2 vezes no tecido
- 6 – CALÇÃO – Vivo do bolso do cós – cortar 1 vez no tecido e 1 vez na entretela
- 7 – CALÇÃO – Espelho da abertura frontal (com casas) – cortar 1 vez no tecido
- 8 – CALÇÃO – Forro do bolso frontal – cortar 4 vezes no forro
- 9 – CALÇÃO – Forro do bolso do cós – cortar 2 vezes no forro
- 10 – CALÇÃO – Forro do bolso lateral – cortar 4 vezes no forro
- 11 – CALÇÃO – Esquema para posicionamento do bolso dianteiro
- 12 – CALÇÃO – Esquema para posicionamento do bolso lateral
- 13 – CALÇÃO – Esquema para posicionamento do bolso do cós

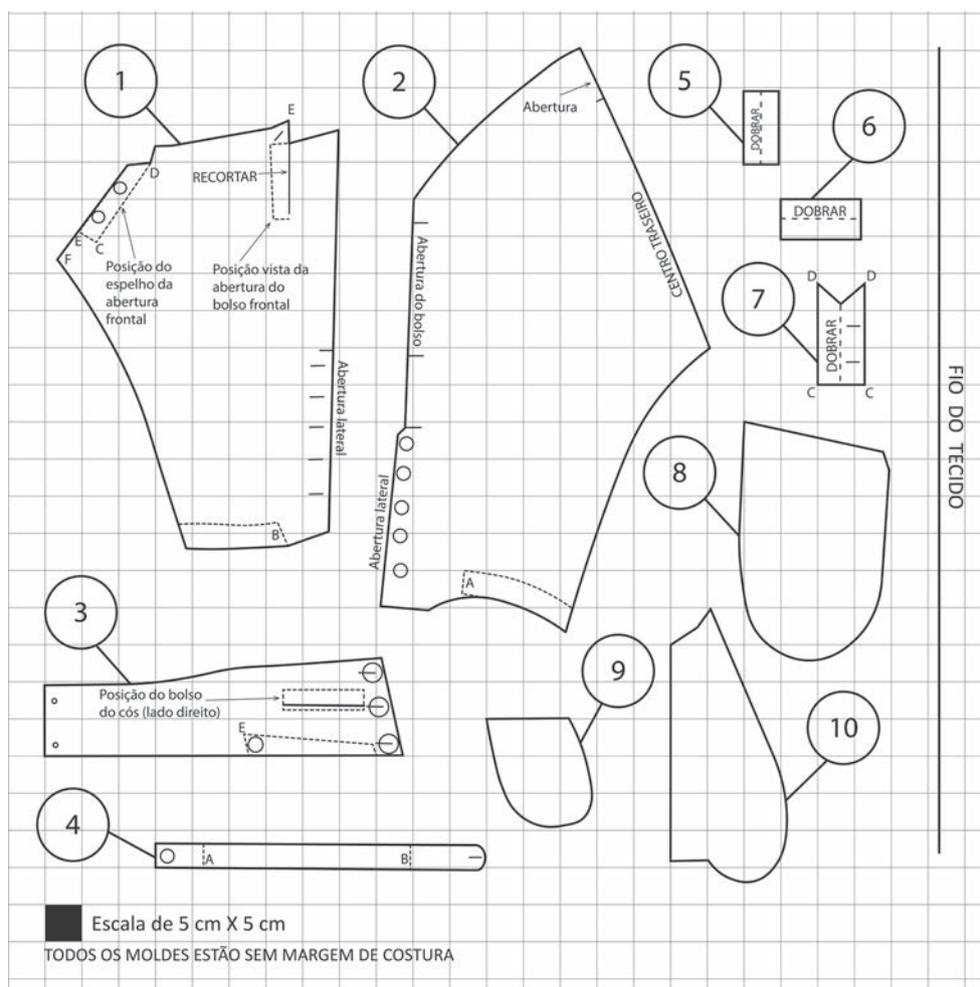
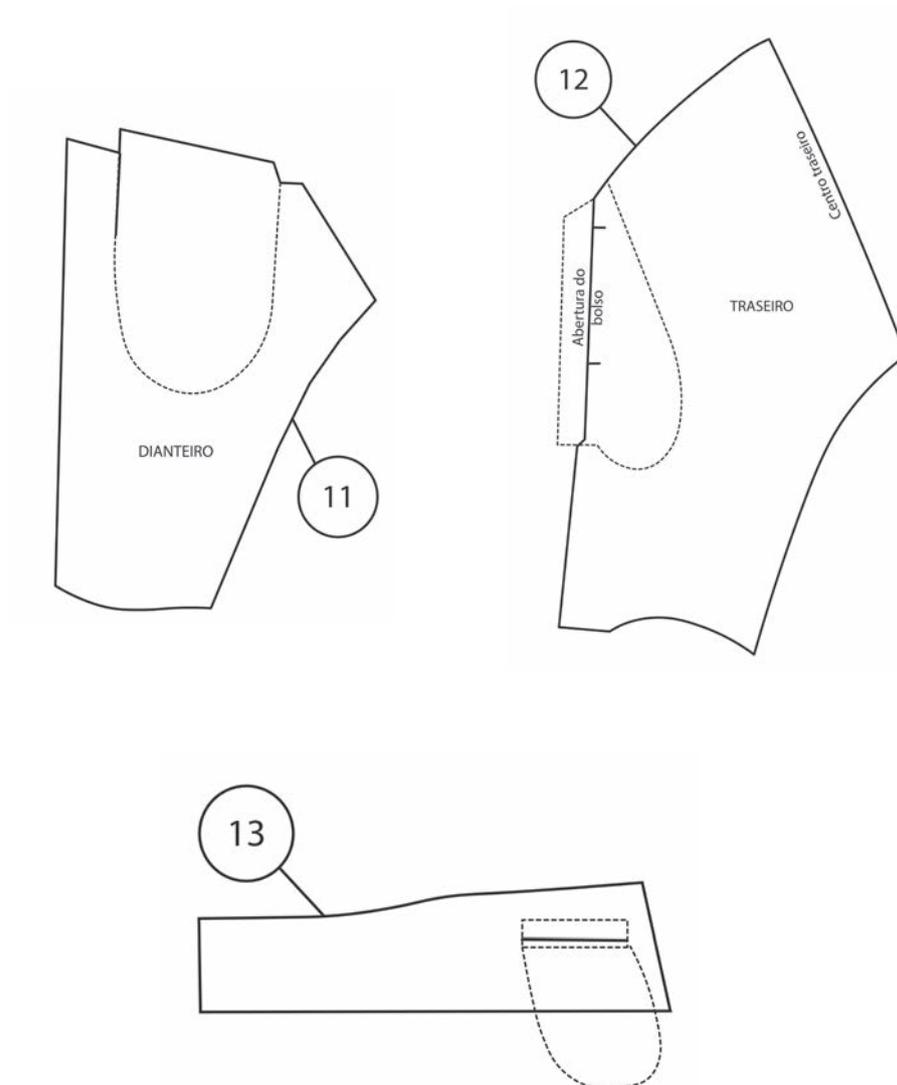


Figura 320 - Moldes do calção de 1770. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.



Figuras 321, 322 e 323- Esquema de montagem dos bolsos do calção de 1770.
Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

O calção é todo forrado, possui cós largo, abotoado por três botões grandes, abertura frontal tipo fly, traseiro bem folgado franzido no cós, pernas ligeiramente ajustadas, que terminam na altura do joelho, abotoadas nas laterais.

O acabamento do forro, no calção, é feito conforme indicado em “Os acabamentos dos trajes no século XVIII”, na página 151.

O calção tem 5 bolsos, sendo 2 tipo faca na lateral, 1 bolso com uma aba no cós e 2 bolsos na frente com abertura horizontal abotoada (Figura 324).

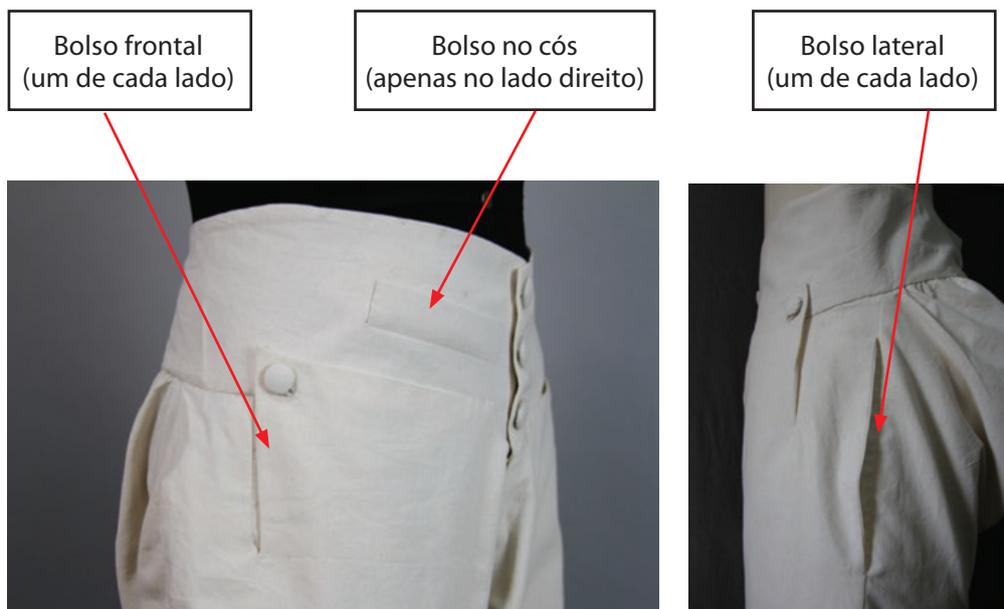


Figura 324 - Os bolsos do calção, no protótipo feito em algodão cru. Fotos: Maria Celina Gil 2018.

Tanto os bolsos laterais (tipo faca) quanto o bolso no cós são similares aos bolsos utilizados atualmente em diversas peças de alfaiataria. Sua confecção segue os procedimentos atuais. Apenas os bolsos frontais, com abertura horizontal, requerem explicações adicionais. O molde da frente do calção apresenta um corte (indicado pela palavra “recortar” no molde). Este corte forma a aba do bolso e, após ser recortado no dianteiro do calção, recebe como acabamento uma vista (a marca tracejada no molde do dianteiro indica sua posição).

Assim, para formar o bolso, deve-se usar os dois forros correspondentes (um ficará preso ao cós e o outro faz o acabamento da aba) e a vista em tecido. A vista ajuda a fazer o acabamento da abertura.

A Figura 325 apresenta o bolso aberto, de modo que se pode ver estes elementos. A imagem à direita mostra como o dianteiro é costurado ao cós. Ao mesmo tempo que serve como aba do bolso, esta parte forma a frente do calção e deve ser costurada ao cós na parte da frente (no protótipo foi feito com pontos à mão).

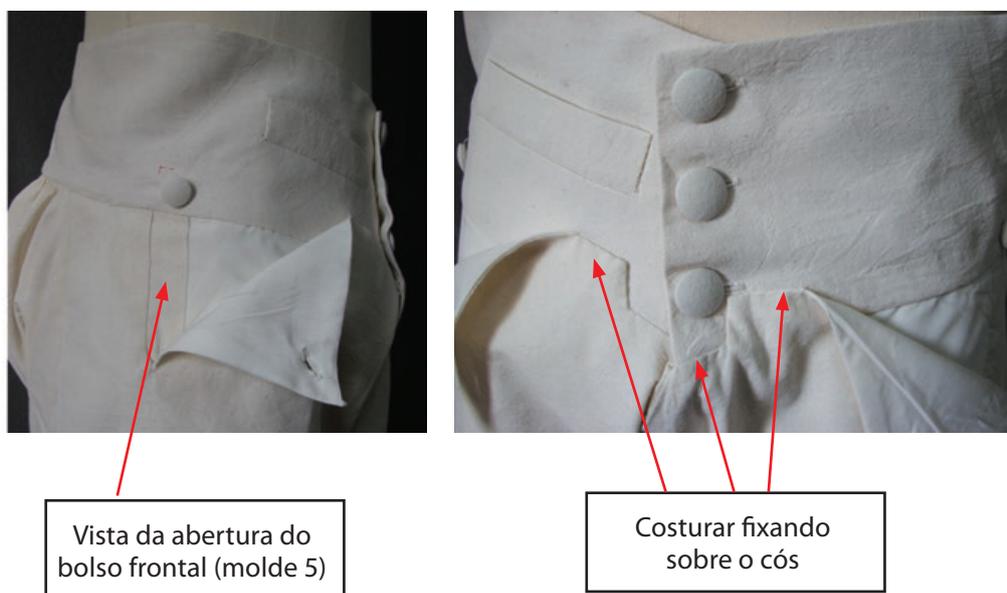


Figura 325 - Detalhe de acabamento do bolso frontal. Fotos: Isabel C. Italiano, 2018.

A abertura frontal compõe o restante da frente do calção. Do lado direito do calção são colocados dois pequenos botões e no lado esquerdo, um espelho recebe as casas (molde 7). O espelho é costurado ao dianteiro esquerdo do calção. As autoras Norah Waugh e Linda Baumgarten apresentam dois diagramas que podem auxiliar o entendimento da abertura frontal do calção do século XVIII (Figuras 326 e 327).

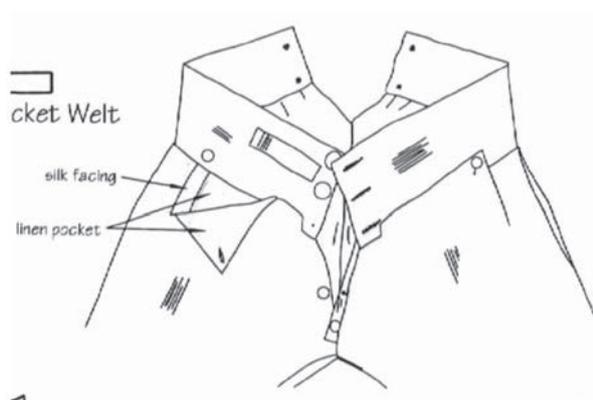


Figura 326 - Diagrama da abertura frontal de um calção do século XVIII, conforme Linda Baumgarten. Fonte: Baumgarten e Watson (1999, p. 90).

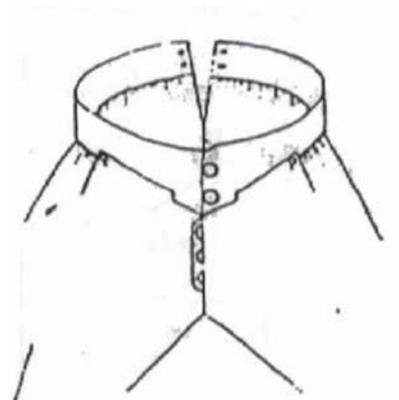


Figura 327- Diagrama da abertura frontal de um calção do século XVIII, conforme Norah Waugh.
Fonte: Waugh (1964, p.76).

O abotoamento da abertura frontal é feito por 3 botões grandes no cós e por 2 botões pequenos na braguilha. Os botões são costurados no lado direito do calção e as casas, do lado esquerdo. São 3 casas no cós (para fechar os botões correspondentes) e 2 casas no espelho da abertura, indicadas no molde. O espelho pode ser dobrado e fechado em volta. Para o protótipo, o espelho (já com as casas) foi costurado à mão, sob o tecido do dianteiro (já forrado). As Figuras 328, 329, 330 e 331 mostram uma sequência de fotos que detalham os acabamentos da abertura. Depois de costurar o espelho no lugar, fechar a abertura entre os pontos E e F (indicados no molde do dianteiro do calção).



Figuras 328, 329, 330 e 331 - Detalhes da abertura frontal do calção. Fotos: Isabel C. Italiano, 2018.

O traseiro tem uma pequena abertura na parte superior e o cóis também é aberto no centro das costas. O traseiro é todo franzido para encaixar no cóis, produzindo um grande volume na parte traseira do corpo, típico dos calções do período. O cóis tem dois ilhoses de cada lado, para amarração. Estes detalhes são mostrados na Figura 332. Alguns calções similares apresentam tiras de ajuste com uma fivela.



Figura 332 - Detalhe do cóis e abertura no centro costas do calção. Fotos: Maria Celina Gil, 2018.

O calção apresenta uma abertura na lateral da perna, nos dois lados, fechada por uma fileira de botões. A barra recebe uma faixa sobreposta ao calção que também permite melhor ajuste. Uma das pontas tem uma casa e a outra tem um botão costurado na parte de dentro. Em algumas das peças pesquisadas, em vez do botão é usado um colchete de gancho que se prende à casa. Esta tira de ajuste da barra é a última parte a ser costurada à peça. Após o calção estar finalizado e todo forrado, esta tira (também forrada) já finalizada é costurada sobre a barra do calção. A Figura 333 apresenta a abertura lateral das pernas e as figuras 334 e 335 mostram detalhes da tira de ajuste da barra.

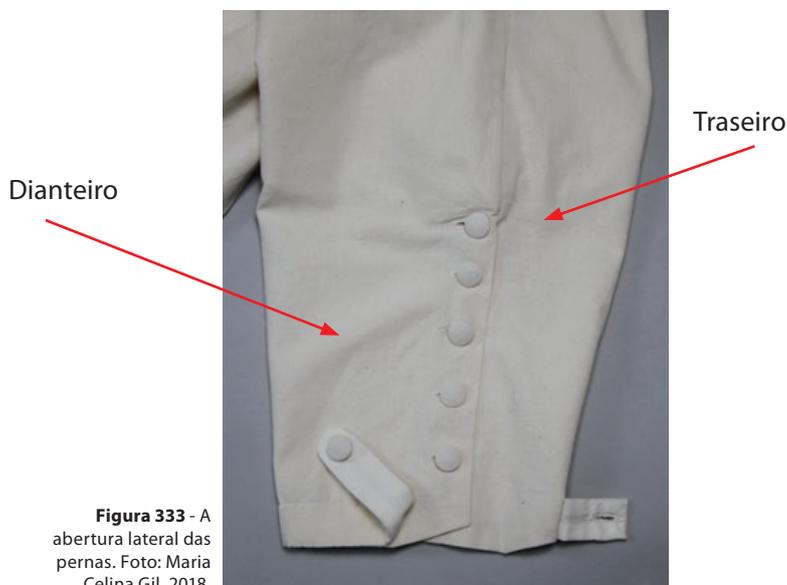
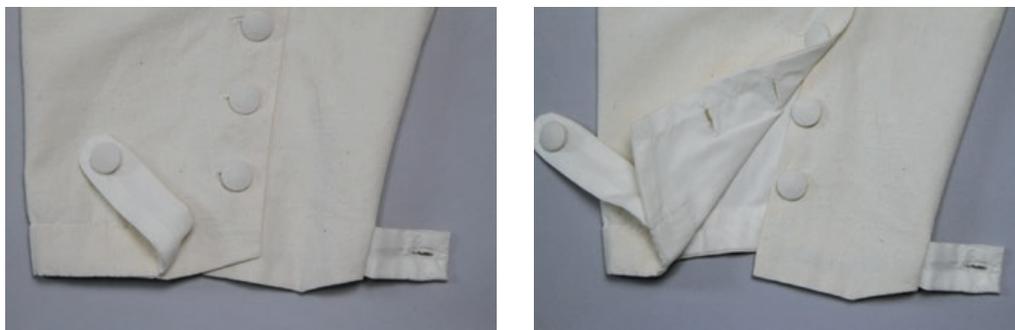


Figura 333 - A abertura lateral das pernas. Foto: Maria Celina Gil, 2018.



Figuras 334 e 335 - Detalhes da tira de ajuste da barra. Fotos: Maria Celina Gil, 2018.

Nas Figuras 336, 337 e 338 pode-se ver o protótipo deste calção, construído em algodão cru.



Figuras 336, 337 e 338 - O protótipo do calção de 1770. Fotos: Maria Celina Gil, 2018.

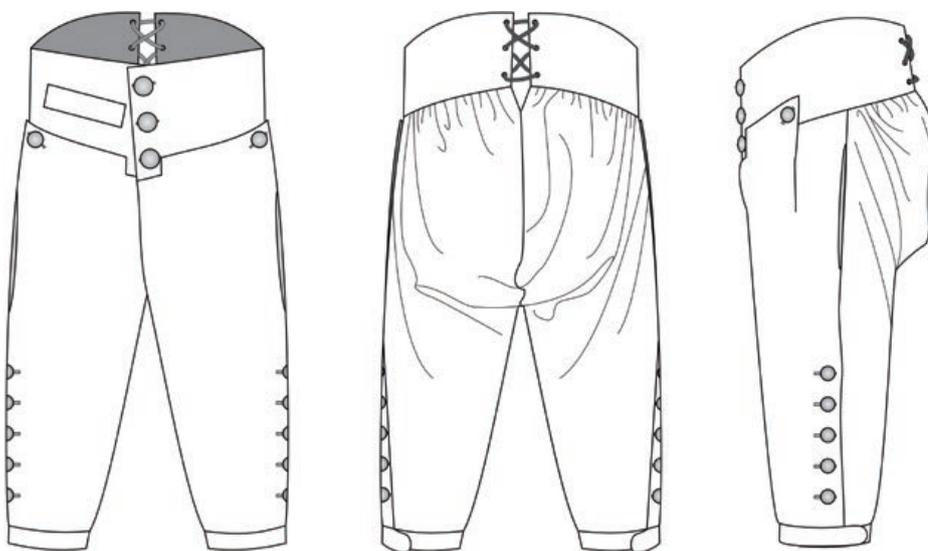


Figura 339 - Desenho técnico do calção de 1770. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

Traje 21. COLETE – 1770–1790



Figura 340 - Colete de seda canelada carmim. 1770-1790.
Acervo: Museu Nacional do Traje. Foto: Fausto Viana.

O modelo da casaca apresentada aqui foi baseado nos estudos feitos em uma casa parte do acervo do Museu Nacional do Traje, em Lisboa, Portugal.

A peça estudada no museu está registrada no acervo com a referência 3937 (acesso pelo MatrizNet⁷⁶). De acordo com o museu, é um colete de tecido de seda canelada carmim, ornamentado com um bordado com lantejoulas, canutilhos de metal prateado, em uma decoração floral e vegetalista. As costas são feitas de linho cor creme.

Para complementar a modelagem da peça estudada no museu, foram utilizadas referências adicionais, baseadas na publicação de Baumgarten (1999), diagramas de casaca de 1765-1790, nas páginas 85-86. Ver informações adicionais sobre as características das casacas e coletes do século XVIII, apresentadas no Traje 6 – Traje militar de 1730, na página 154.

⁷⁶ Site que congrega informações sobre o acervo de vários museus em Portugal. Disponível em: <<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – COLETE – Frente – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 2 – COLETE – Costas – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(o tecido deve ser mais simples que o tecido usado para a frente do colete)
- 3 – COLETE – Aba do bolso – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
(pode ser entreteçada)

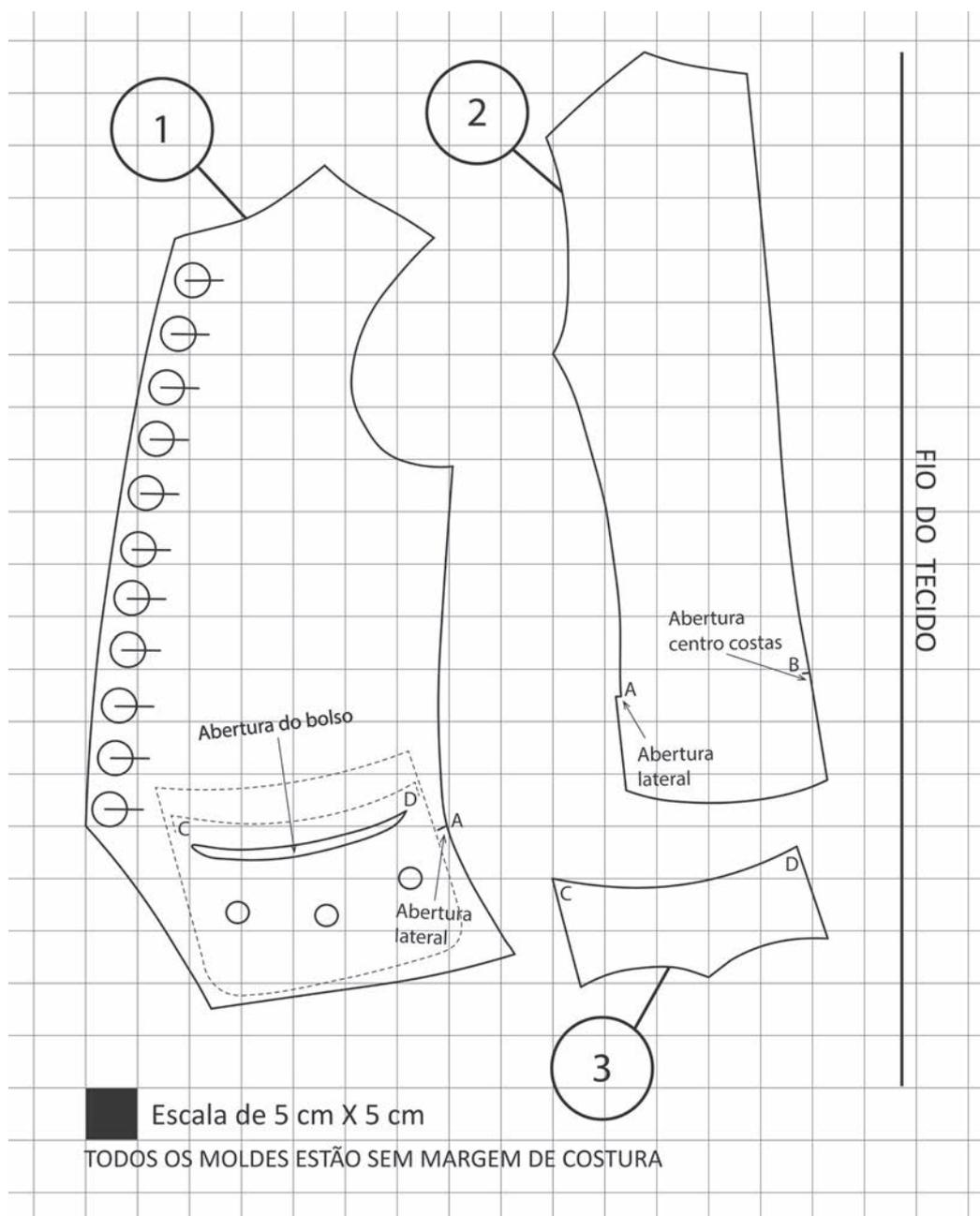


Figura 341 - Moldes do colete de 1770-1790. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

Para a montagem, proceder conforme indicado nas instruções gerais que estão no texto "A montagem das casacas, das véstias e dos coletes", na página 145.

Este colete, datado do final do século XVIII, é mais curto que os anteriores apresentados neste livro. Com saias bem curtas e corpo ajustado, o colete tem pequenas aberturas laterais, simples, que se sobrepõem quando o colete está vestido. Tem abertura simples no centro traseiro da saia, sem sobreposição. As marcações dos pontos onde as aberturas se iniciam são apresentados nos moldes. A saia traseira é mais curta que a dianteira.

É fechado por botões e casas, em toda a extensão da abertura frontal. Não tem gola, portanto, sua montagem é simples.

Um detalhe da aba do colete e da abertura lateral é mostrado na Figura 342.



Figura 342 - Detalhe da aba do bolso e da abertura lateral do colete de 1770-1790. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

O protótipo deste colete é apresentado nas Figuras 343, 344 e 345.



Figuras 343, 344 e 345 - O protótipo do colete de 1770-1790. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

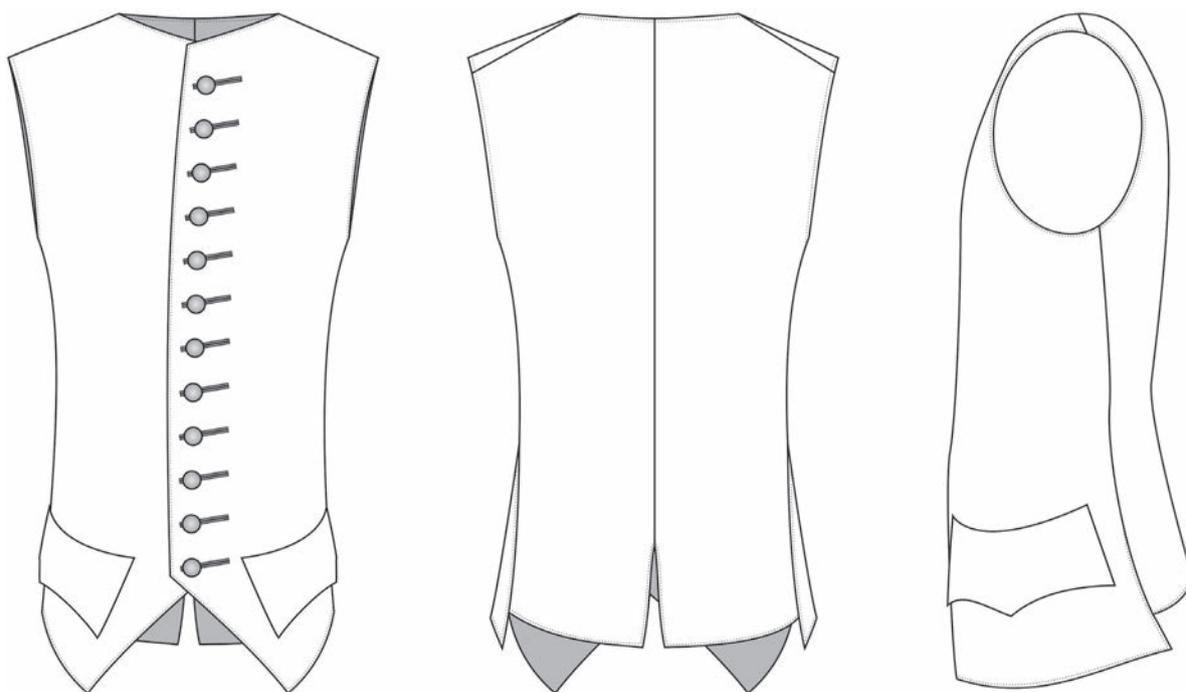


Figura 346 - Desenho técnico do colete de 1770-1790. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

TRAJE 22. CAMISA 1750–1800



Figura 347 - Camisa, em linho, inglesa. 1750-1780. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.246-1931.

Os moldes da camisa aqui apresentados foram desenvolvidos a partir de um estudo, feito pelos autores, de uma camisa do acervo do Museu Victoria and Albert. Assim como os outros trajes estudados em museus, o tamanho foi adaptado para tamanhos atuais. Esta camisa está registrada no Museu V&A com o número T.246-1931 e a data de sua confecção é estimada pelo museu entre 1750 e 1800.

De acordo com Baumgarten,

Sobre a modelagem das camisas: Assim como as chemises das mulheres, as camisas típicas do século 18 até início do século 19 eram modeladas a partir da largura do linho, como um quebra-cabeça de retângulos e quadrados. A roupa resultante era geométrica em sua concepção, sem afunilamento ou ajuste no corpo. A inclinação do ombro e embaixo do braço eram produzidas por tacos quadrados dobrados no viés em triângulos. O conforto no ombro era obtido com o franzido do tecido no decote. Tamanhos maiores ou menores usualmente significavam selecionar linho da largura apropriada, em vez de alterar o método de modelagem. As camisas eram usadas com um colarinho em volta do pescoço e frequentemente tinham babados. Durante este período, os babados da camisa eram costurados diretamente às bordas da abertura frontal e aos punhos, não eram usadas com jabots removíveis presos em volta do pescoço (BAUMGARTEN; WATSON, 1999, p. 108, tradução nossa).

A camisa pesquisada no V&A tem todas as principais características das camisas do período. Sua modelagem parte de retângulos de tecido, de modo que nada deve ser desperdiçado, ou seja, são feitos recortes sobre um retângulo que usa a largura máxima do tecido da camisa (linho, com aproximadamente, 30 polegadas de largura).

INSTRUÇÕES DE CORTE E PONTOS DE ATENÇÃO NA CONFEÇÃO DO TRAJE: *Modelagem tamanho M adulto*

PARTES:

- 1 – CAMISA – Frente/Costas – cortar 1 vez no tecido
- 2 – CAMISA – Manga – cortar 2 vezes no tecido
- 3 – CAMISA – Reforço da costura da manga – cortar 2 vezes no tecido
- 4 – CAMISA – Taco da manga – cortar 2 vezes no tecido
- 5 – CAMISA – Taco do decote – cortar 2 vezes no tecido
- 6 – CAMISA – Punho – cortar 2 vezes no tecido
- 7 – CAMISA – Taco da lateral da camisa – cortar 2 vezes no tecido
- 8 – CAMISA – Gola – cortar 2 vezes no tecido
- 9 – CAMISA – Tira de sobreposição de acabamento do ombro – cortar 2 vezes no tecido

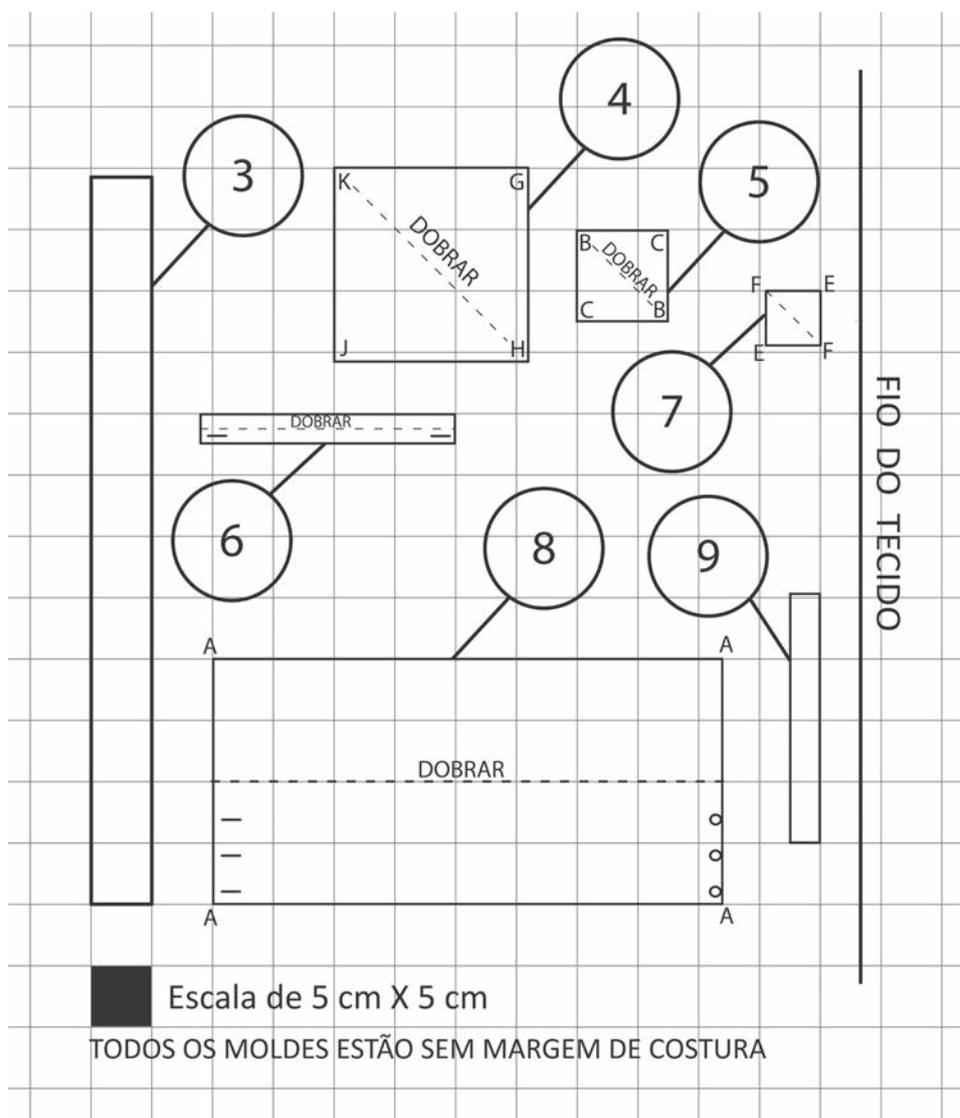
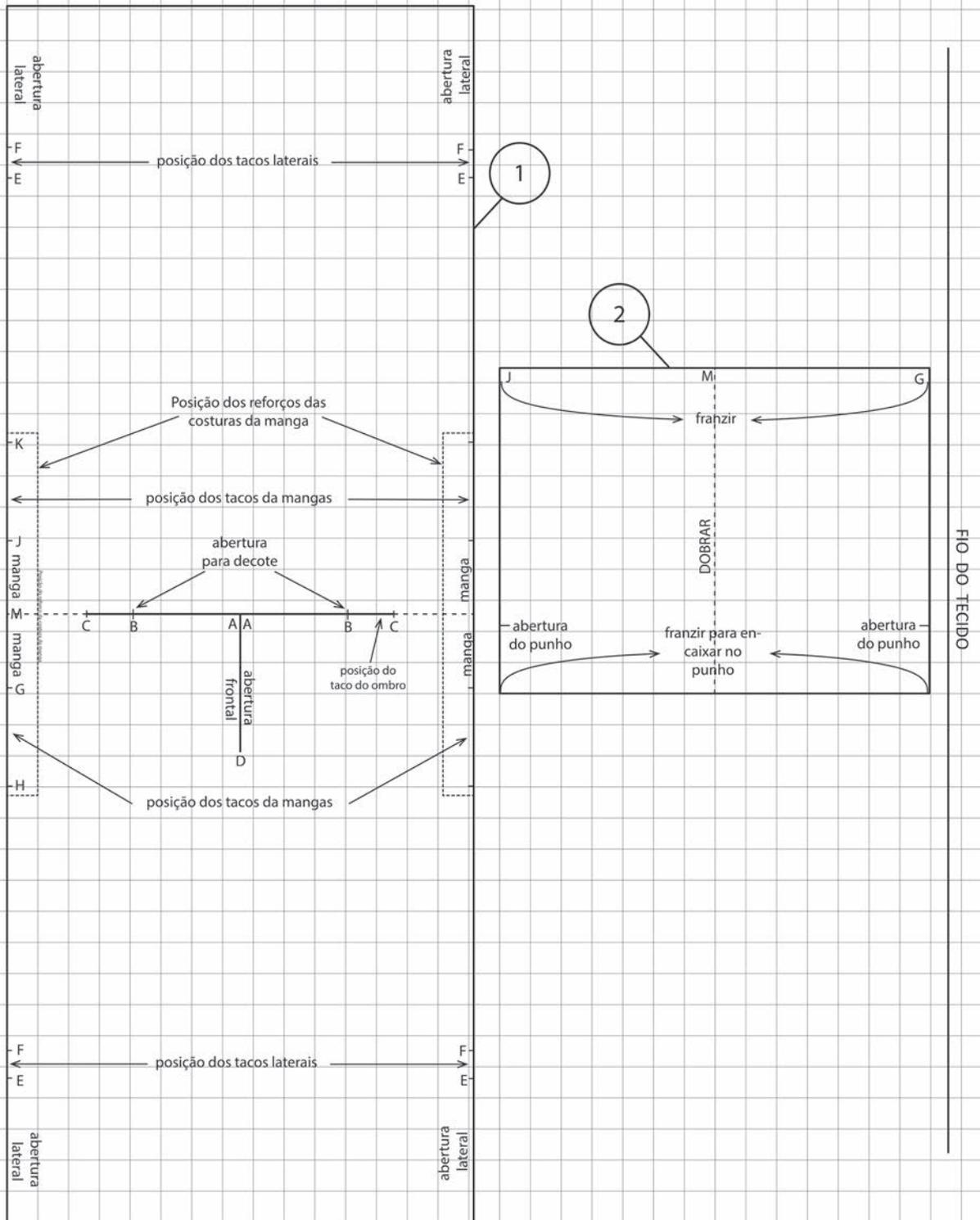


Figura 348 - Moldes das outras partes da camisa de 1750-1800. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.



Escala de 5 cm X 5 cm
 TODOS OS MOLDES ESTÃO SEM MARGEM DE COSTURA

Figura 349 - Moldes do corpo e das mangas da camisa de 1750-1800. Modelagem e Diagrama: Isabel C. Italiano, 2018.

A montagem se inicia a partir do retângulo de tecido que forma a frente e as costas da camisa. Cortar a abertura para o decote, conforme indicado no molde, ou seja, cortar entre os pontos A e C – para as duas laterais – e entre os pontos A e D. Na abertura, entre os pontos B e C será posicionado o taco do decote (molde 5).

O decote é franzido na frente e atrás, de modo a ficar do tamanho certo para encaixar na gola. Porém, já considerando que os tacos do decote (pequenos quadrados dobrados ao meio, na diagonal) estejam inseridos na costura do ombro. Estes tacos, também franzidos no decote visam proporcionar mais conforto, modelando, de certa forma, a caída do ombro. Além disso, existe uma tira sobreposta, costurada sobre a linha do ombro (molde 9), que dá o acabamento final.

A Figura 350 mostra, na peça original, que é parte do acervo do Museu Victoria and Albert, os detalhes da colocação do decote e da linha do ombro.

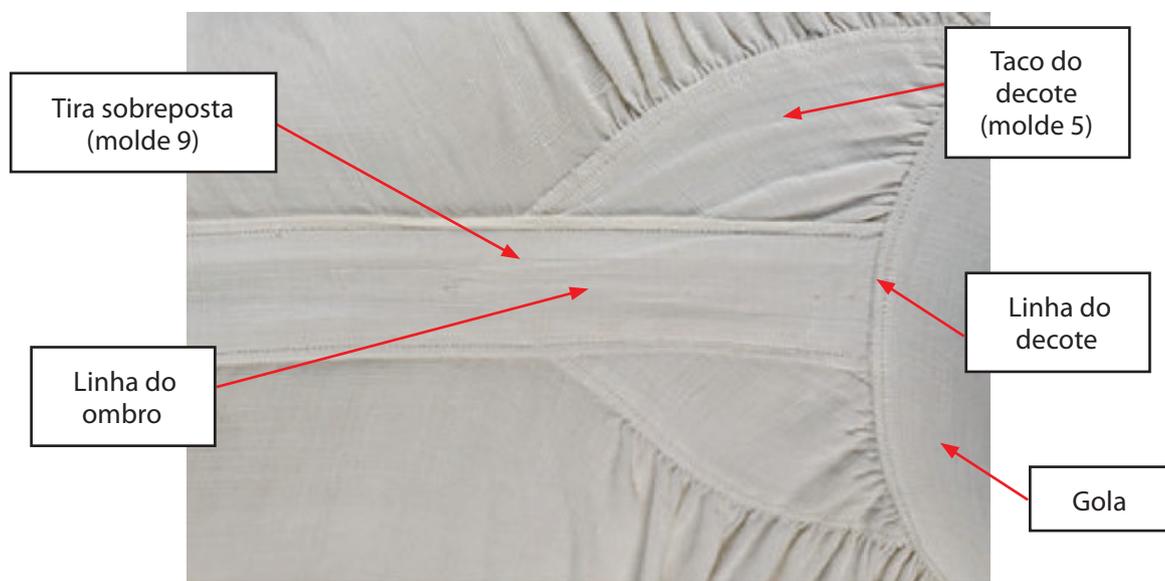


Figura 350 - Detalhe do ombro da camisa pesquisada no V&A. Fonte: Victoria and Albert Museum.

Para melhor entendimento, a Figura 351 mostra a mesma foto, destacando, porém, a nesga ou taco do decote.

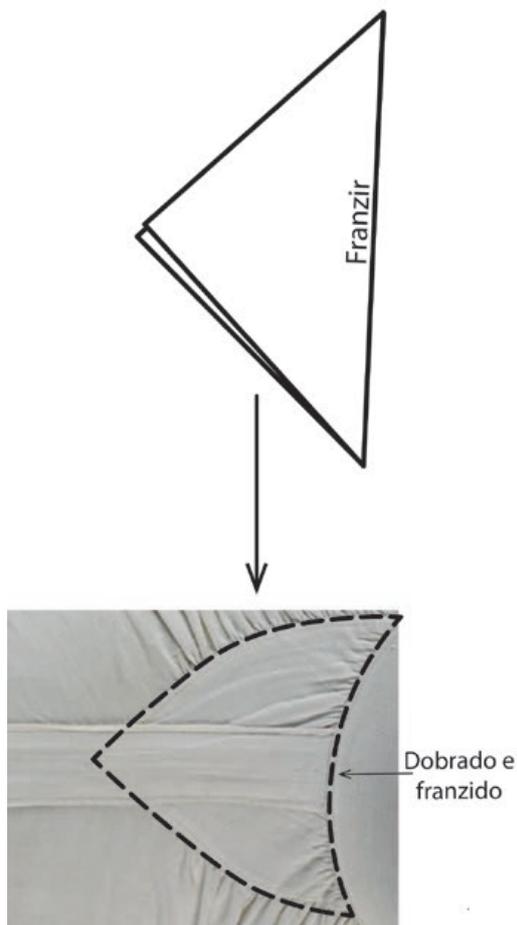


Figura 351- Detalhe do ombro da camisa pesquisada no V&A, com destaque para o taco do decote (molde 5). Desenho: Isabel C. Italiano, 2018.

O tecido franzido da frente e das costas do decote da camisa fica embutido entre as duas metades do taco.

A gola também é retangular, fechando na frente com três pequenos botões, conforme indicado no molde 8.

A camisa tem uma abertura frontal pequena, sem botões ou outra estrutura de fechamento. Fecha apenas na gola. O acabamento da abertura é feito com bainha de lenço bem estreita. Uma visão da abertura frontal e da gola é apresentada na Figura 352.



Figura 352 - Detalhe da frente do protótipo da camisa de 1750-1800.
Foto: Maria Celina Gil, 2018.

E, na Figura 353, a gola e o decote da camisa, atrás.



Figura 353 - Detalhe das costas do protótipo da camisa de 1750-1800. Foto:
Maria Celina Gil, 2018.

A camisa tem uma faixa de reforço próximo da costura da manga (faixa de tecido costurada por dentro da camisa – molde 3). Este reforço pode ser visto na Figura 354. O reforço é colocado antes de se prender a manga à camisa.



Faixa de reforço
(costurada
por dentro da
camisa)

Figura 354 - Detalhe do reforço no protótipo da camisa de 1750-1800. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

As mangas também são modeladas em retângulo com uma pequena abertura e um punho bem estreito (cerca de 1,2cm). É franzida na cabeça (na costura com a camisa) e no punho. O punho tem duas casas, uma em cada extremidade e não apresenta botões. O acabamento da abertura da manga é feito com bainha de lenço bem estreita. Em baixo do braço ficam os dois grandes tacos (quadrados, dobrados ao meio na diagonal).

Tem aberturas laterais na parte de baixo, com pequenas nesgas ou tacos (também quadrados dobrados ao meio, na diagonal). A barra da camisa é feita com uma bainha de lenço bem estreita. A colocação dos tacos nas aberturas laterais é mostrada na Figura 355.



Figura 355 - Taco na abertura lateral no protótipo da camisa de 1750-1800. Foto: Maria Celina Gil, 2018.

Para melhor acabamento, todas as costuras da camisa são do tipo “costura inglesa”.
O protótipo da camisa pode ser visto nas Figuras 356 e 357.



Figuras 356 e 357 - O protótipo da camisa de 1750-1800. Foto: Maria Celina Gil, 2018.



Figura 358 - O desenho técnico da camisa de 1750-1800. Desenho: Juliana Matsuda, 2018.

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, Janet. *Patterns of Fashion 1: Englishwomen's dresses and their construction c.1660-1860*. Hollywood: Quite Specific Media Group Ltd., 1972.
- BRADFIELD, Norah. *Costume in detail: 1730-1930*. Hollywood: Costume and Fashion Press, 2009.
- BAUMGARTEN, Linda.; WATSON, John. *Costume close-up: clothing construction and pattern 1750-1790*. Hollywood: The Colonial Williamsburg Foundation, 1999, p. 83.
- CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de. *A ordem das ordens religiosas: roteiro identitário de Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017.
- TIRAPELI, Percival; PFEIFFER Wolfgang. *As mais belas igrejas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- WAUGH, Norah. *The cut of men's clothes: 1600-1900*. Londres: Faber and Faber Limited, 1994, p. 84.
- WAUGH, Norah. *The cut of women's clothes: 1600-1930*. Londres: Routledge, 1968.

ÍNDICE REMISSIVO

- Acabamento, 53, 145, 147, 149, 151, 168, 184, 193, 201, 206, 208, 232, 233, 273, 276
- Alexandre Rodrigues Ferreira, 22, 26
- Alfaiate, 99
- Aljabebe, 11, 100, 101
- Amanda Estela Guerra, 35
- Amédée François Frézier, 89
- André João Antonil, 93
- André Lafon, 99, 100
- Andrienne, 50
- Antônio de Azevedo Sá, 90
- Artes, 17, 19, 20, 105
 cênicas, 17, 20, 105
- Association of Dress Historians*, 25
- Bahia, 9, 18, 37, 39, 41, 45, 46, 61, 88, 89, 100, 131
- Benedictinos, 111, 112
- Blythe House, 9, 23, 24
- Boris Fausto, 20, 35, 36, 37, 39, 40, 44
- Brasil, 9, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 56, 59, 61, 63, 64, 65, 67, 72, 75, 76, 77, 78, 88, 89, 90, 93, 95, 96, 98, 102, 103, 104, 106, 111, 112, 113, 118, 125, 131, 138
- Brooklyn Museum Costume, 53, 104
- Calceteiro, 11, 100, 101
- Capitanias hereditárias, 36
- Capuchinhos, 111, 138
- Carlos Julião, 9, 19, 25, 57, 72, 73, 76, 81, 82, 189, 190, 191, 195
- Carlota Joaquina, 25
- Carmelita, 111, 112, 135, 136, 137, 138
- Casa da Ínsua, 26
- Casa de Mateus, 26, 74
- Casa Real Portuguesa, 59
- Castela, 35
- Chemise, 51, 55, 65, 67, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202
- Companhia de Jesus, 43, 93, 111
- Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba, 44
- Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e do Maranhão, 44
- Conjuração dos Alfaiates, 46
- Corantes naturais, 76
- Corset, 55, 58, 233
- D. João IV, 97
- D. Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres, 26
- D. Maria I, 25, 59, 60, 77
- D. Pedro I, 25
- Diogo de Meneses e Sequeira, 37
- D. Fernando Mascarenhas, 18
- D. João V, 42, 55, 97
- D. José I, 43, 45
- El Códice de Trajes*, 37, 38, 39
- Engageantes*, 54, 55
- Entretelamento, 151
- Estampas, 73, 76, 81, 189
- Europa, 18, 23, 37, 44, 47, 55, 75, 77, 88, 89, 96, 149
- Fábrica das Sedas, 44
- Figurino, 17, 55
- Filipe III, 97
- França, 37, 45, 47, 49, 55, 58, 69, 70, 71, 80, 81, 83, 84, 86, 88, 89, 94, 95, 99, 100, 102, 111, 112
- França Antártica, 37, 99, 100
- Franciscanos, 111
- Francisco Rodrigues, 9, 25
- François Boucher, 54, 96
- François Vivez, 90
- George Leonad Staunt, 90
- Holanda, 25, 47, 59, 80, 83, 89, 138
- IBGE, 35, 36, 37
- Igreja Católica, 104, 111
- Inglaterra, 18, 34, 40, 42, 47, 48, 49, 55, 58, 62, 69, 70, 71, 72, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 89, 155, 163, 213, 244
- Irmandades religiosas, 111
- James Lancaster, 39
- Janet Arnold, 20, 173, 174, 190, 228, 231
- Jean François de Troy, 51
- Jean Marcel Carvalho França, 20
- Jesuítas, 111, 112, 113, 114
- Joaquim José da Silva Xavier, 46
- Joaquim José de Miranda, 73
- Jorge Pimentel Cintra, 36

- José Paulo Berger, 9, 25
 Jubeteiro, 11, 100, 101
 Junta do Comércio, 44, 45
Justaucorps, 70
 Kyoto Fashion Institute, 66
 Le Gentil la Barbinais, 89
 Leandro Joaquim, 67, 68, 75
 Leis suntuárias, 96
 Leonor Ernestina de Daun, 60
 Lojas, 92
 Luiz Teixeira, 36
 Madame de Pompadour, 54
 Mântua, 48, 49, 50, 58, 68
 Maria Antonieta, 55, 65, 67
 Mathias de Crasto Porto, 78, 92
 Museu, 9, 20, 24, 25, 26, 36, 67, 68, 69, 75, 76, 85, 86, 87, 106, 147, 154, 162, 166, 173, 174, 182, 184, 187, 189, 193, 196, 203, 204, 213, 227, 240, 244, 245, 250, 258, 264, 271, 279, 283, 286
 de Ciências, 26, 96, 107
 do Traje, 9, 20, 24, 86, 87, 166, 171, 219, 264, 271, 279
 do Traje de Cena, 69
 dos Coches, 9, 20, 24, 25, 26, 85, 166
 Francisco Tavares Proença Júnior, 9, 20, 25, 86, 147, 250, 258
 Histórico Nacional, 9, 67, 68, 75, 154, 162
 Nacional do Traje de Lisboa, 76
 Paulista, 9, 36
 Rijksmuseum, 9, 25, 52, 59
 The Met Museum, 48, 49, 58, 63
 The Metropolitan Museum, 48, 50, 53, 58, 62, 64
 Victoria and Albert, 9, 20, 23, 55, 61, 68, 69, 70, 71, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 173, 174, 182, 184, 187, 189, 193, 196, 203, 204, 206, 213, 227, 240, 241, 243, 283, 286
 Norah Waugh, 20, 151, 154, 155, 162, 163, 166, 203, 204, 213, 250, 258, 275, 276
 Ordem Terceira do Carmo, 111, 112
 Ouro, 41, 42, 44, 46, 55, 56, 74, 75, 78, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 102
 Padre Manuel da Nóbrega, 37
 Palácio Convento de Mafra, 42
 Palácio de Queluz, 9, 20, 25
 Palácio Pitti, 9, 25
Paniers, 50, 53, 58, 60, 61
 Pau-brasil, 39, 40
 Pedro Álvares Cabral, 35
 Pedro de Oliveira, 18
Petticoat, 58, 203, 213, 222, 228
 Pina Manique, 45, 46
 Portugal, 9, 16, 18, 19, 24, 25, 26, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 55, 59, 60, 61, 74, 77, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 96, 98, 101, 105, 112, 113, 118, 125, 131, 138, 147, 155, 163, 250, 258, 264, 271, 279
 Primeira República, 18
 Redingote, 62, 63
 Reino Unido, 9, 23, 25, 34
 Revolução Francesa, 66
 Rhingrave, 49, 69
Riding coats, 62
 Rita Dargent, 9, 24, 25
Robe à la française, 50, 53, 58, 68
Robe de chambre, 50
Robe volante, 50, 51, 52, 61, 68
 Rose Bertin, 55
 Rua Direita, 90, 91
 Sabará, 41, 78, 92
Sack gown, 58
Sacque, 53, 58
 Salvador, 9, 18, 41, 46, 61, 88, 89, 93, 111, 112
 Salvatore Ferragamo, 25
 Sebastião José de Carvalho e Melo, 43, 60
 Século XVI, 17, 37, 38, 40, 69, 100, 102
 Século XVII, 9, 17, 41, 47, 49, 50, 53, 69, 70, 118, 154, 166
 Sílvia Hunold Lara, 20
 Spitalfields, 47, 83, 85, 213
 Susan Smith, 9, 23
 Tavernas, 92
 Tecidos, 17, 18, 19, 42, 45, 46, 47, 55, 67, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 98, 100, 101, 102, 145, 189, 227, 231, 239

- Têxtil, 17, 44, 45, 46, 47, 77
- Trachtenbuch, 38, 39
- Traje, 9, 17, 19, 20, 21, 24, 35, 37, 42, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 85, 88, 96, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 116, 117, 122, 123, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 145, 149, 151, 152, 153, 154, 161, 162, 166, 167, 168, 171, 182, 187, 189, 203, 208, 213, 217, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 246, 257, 270, 271
- à *l'anglaise*, 53, 189, 227, 231, 236, 237, 238, 242, 243, 246
- à *la française*, 13, 53, 58, 61, 213, 222, 224, 225, 226
- associacionista, 103, 105, 106
- brasileiro, 9, 12, 17, 18, 19, 23, 34, 40
- civil, 13, 172
- de cena, 9, 17, 76, 103, 104, 105
- dos folguedos, 103, 106
- esportivo, 103, 105, 106
- etnográfico, 103, 105, 106
- fúnebre, 103, 105, 106
- interior, 103, 105
- militar, 13, 37, 70, 104, 105, 154, 156, 157, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 171, 250, 259, 264, 279
- profissional, 103, 105
- regional, 103, 104, 105
- social, 103, 105
- Tratado de Madri, 43
- Tratado de Methuen, 42, 45, 89
- Tratado de Tordesilhas, 35, 43
- Valerie Steele, 47
- Vendas, 92
- Versailles, 58
- Vestido à *l'anglaise*, 61, 227, 229, 230, 234
- Vestido à *la française*, 53, 55, 56, 57, 58, 85, 213, 214, 215
- Vestido à *la polonaise*, 64, 85, 203, 205, 207, 208, 209, 212
- Vestido à polonesa, ver Vestido à *la polonaise*
- Vestido camisa, ver Vestido chemise
- Vestido chemise, 65
- Vestido de corte, 58
- Vestido redondo, 66
- Villegagnon, 99
- William Dampier, 17, 88