Fausto Viana



Almanaque da Indumentarista

Sophia Jobim

Um guia de indumentária, moda, reflexões, culinária, imagens e anotações pessoais

Almanaque da Indumentarista Sophia Jobim

Um guia de indumentária, moda, reflexões, culinária, imagens e anotações pessoais

Fausto Viana

São Paulo ECA USP 2020
DOI 10.11606/9786588640005

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Textos principais: Fausto Viana e Sophia Jobim. Todos os esforços foram feitos para que os trechos sem autores pudessem ser identificados. No entanto, isso não foi possível, pela falta de referências. Assim, se algum autor teve algum trecho de texto seu publicado sem autorização, solicitamos que nos avise, que a correção será feita na próxima edição.

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Revisão: Márcia Moura e Cacilda Guerra

Capa: Maria Eduarda Borges

Fotografias de "Cozinhando com Sophia": Andrés Morales

Fotos da capa e contracapa: Acervo pessoal Quita Jobim. As duas imagens foram colorizadas.

Foto de Fausto Viana: Ronaldo Gutierrez

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

V614a Viana, Fausto
Almanaque da indumentarista Sophia Jobim [recurso eletrônico] : um guia de indumentária, moda, reflexões, imagens e anotações pessoais / Fausto Viana – São Paulo: ECA/USP, 2020.
665 p. : il.

ISBN 978-65-88640-00-5
DOI 10.11606/9786588640005

1. Moda. 2. Vestuário. 3. Culinária. 4. Jobim, Sophia. I. Título.

CDD 21.ed. – 391

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte.
Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Escola de Comunicações e Artes
Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Vice-diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020

Esta pesquisa é resultado de uma pesquisa desenvolvida com apoio da Fapesp, através de um auxílio-pesquisa regular.



FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA
DO ESTADO DE SÃO PAULO

Para Sophia, por Sophia, por seu legado.

AGRADECIMENTOS

São Paulo:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp); Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo; Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Maria Helena Bastos; Elizabeth Azevedo; Kathia Castilho; Eduardo Crispino Torres; Dalmir Rogério Pereira; Kim Chicaroni Viana; Gabriel Crispino Torres; Ângela Messias da Silva; Josana Ferreira Bassi de Moura; Flávia Monteiro Vedixosqui e Jefferson Silva dos Santos, da Sweet Lab; Maria Eduarda Borges; Andrés Morales e Tainá Macêdo.

Rio de Janeiro:

Escola Nacional de Belas Artes; Profa. Dra. Maria Cristina Volpi Nacif; Prof. Dr. Madson Oliveira; Equipe do Museu Histórico Nacional; Vera Lúcia Bottrel Tostes; Rosângela Bandeira; Daniella Gomes dos Santos; Eliane Vieira da Silva; Isabel Cristina Morato dos Santos; Vera Lúcia Lima; Adriana Bandeira Cordeiro; Biblioteca Nacional; Vinicius Martins; Família Jobim: Luís Jobim e Quita Mendonça Jobim.

Agradeço também a Maick Reis, escrevente do Cartório de Registro Civil do 1o Subdistrito de Santos Dumont, Minas Gerais, pela enorme gentileza.

Agradeço "a toda gente" que me ouve falar de Sophia Jobim há um bom tempo, quase sempre com paciência (risos).

Você Sabia???

Sophia Jobim tinha um *ex-libris*, que você vê nesta página, com um texto dela explicando o porquê do seu mote. Era um selo, normalmente colocado na contra capa ou na folha de rosto do livro, que indica a quem ele pertence. Expressão do latim, significa, literalmente, "dos livros". Pode trazer uma ilustração, uma frase ou ambas, que servem para identificar o lema do dono do material. Vale lembrar que a palavra **Σοφία** /sofia quer dizer *sabedoria)*



Nota do autor: *(Texto de Sophia Jobim explicando o seu ex-libris, um selo normalmente colocado na contracapa ou na folha de rosto do livro, que indica a quem ele pertence. Expressão do latim, significa, literalmente, "dos livros". Pode trazer uma ilustração, uma frase ou ambas, que servem para identificar o lema do dono do material. Vale lembrar que a palavra* Σοφία*/sofia quer dizer sabedoria.)*

Seria inútil que alguém tentasse descrever materialmente a beleza do vestuário da Grécia Clássica. Ele se espiritualiza diante de nossos olhos encantados, quando observamos que há 3.000 anos não foi preciso realizar a árdua tarefa de um corte anatômico para que se vestisse magnificamente o belo "edifício" do corpo humano.

Retângulo saído do tear, algumas fíbulas, ou melhor, espinhos de plantas, e um raio de imaginação, aqueles soberbos "Christian Dior" da Hélade, cujos nomes a história ignora por omissão inexplicável, construíam suas roupas com naturalidade.

Aquele triângulo saído do tear servia milagrosamente para vestir um filósofo, uma hetaira, um herói, um escravo e... até mesmo um Deus!, variando apenas o seu panejamento.

Os artistas da Grécia Clássica foram os únicos a realizar o milagre de fundir a mulher ao traje. Segredo antigo que se perdeu infelizmente na evolução dos tempos modernos... Eva se depreciou nas mãos de costureiros de hoje (mais hábeis?), vindo a ser agora apenas um suporte ou manequim para a exibição de suas modas profanas.

Escarnecendo de seu pudor, eles acentuam maliciosamente as curvas do corpo humano, sem procurar seus belos efeitos, às vezes. N'outras, escondendo todas as formas que o Criador aprimorou para incentivar o amor, condena a ver, num excesso de panejamento, riqueza de detalhes supérfluos.

Como era harmoniosa e augusta a indumentária da Grécia Clássica! Como sabiam aqueles artistas da Antiguidade se servir de panos em casa pelas suas próprias mulheres.

O tear naquele tempo, na Grécia Antiga, bem como em Roma, era o emblema das virtudes domésticas. Note-se que a mulher daquela época, com capacidade e firmeza, dirigia a economia da sociedade sem precisar sair do lar.

Surpreende-nos observar que hoje, depois de 30 séculos de história, esta indumentarista, querendo resumir num símbolo a mais bela concepção artística do traje de todas as épocas, só consegue encontrar, na vasta galeria das modas, a beleza de um kiton ou de uma himação clássicos.

Daí a razão deste "ex-libris", improvisando a esplêndida *draperie* de seu traje apenas com os ângulos saídos de seus domésticos teares e inspirados por um raio de sua imaginação.

Você Sabia???

Sophia baseava muitas das suas aquarelas usadas em aula em desenhos de artistas consagrados. A gravura desta página foi inspirada na imagem da página 161 do livro RACINET, Albert. The Hystorical Encyclopaedia of Costumes. London: Morgan Samuels Editions, 1988. Fonte da imagem: Acervo MHN. Registro: Sm ae137.



SUMÁRIO

1. Apresentação, por Nina Sargaço 13

2. Introdução – palavras íntimas ou nervuras poéticas 18

3. Com a palavra, Sophia Jobim! 38

Poesia

Sophia (com PH) 52

Versos sem pretensão 54

Casuarinas 56

Fé 58

Poema da serenidade 60

Cuscuz paulista “Receita da Marquesa de Santos” 62

Casa vazia... 64

Dois caminhos 65

Humana 67

Solidão 68

Otimismo 68

Alma forte?! 69

Triste natal de 1953 70

Natal triste 70

Para Lucininha 71

Impressionismos 71

Simplicidade 72

Rosas de maio 73

Cansaço 74

Desespero 74

Não sei rezar 76

Meu travesseiro de marcela 77

Bom dia, Magninho! 77

Prosa

Textos

"Memorial Sophia Jobim" 82

Uma gatinha no borralho 88

Carta ao amigo Herculano 90

O "chiton"– reflexos da velha Grécia harmoniosa 91

Página íntima – quando o meu marido completa 60 anos 95

Justificando 99

Fantasia 101

Meu complexo (talvez) 117

Ambição! 121

Brasilidade 122

Hino à vida 123

Vaidade 124

Autocríticos 126

Meus defeitos (parte 1) 127

Meus defeitos (parte 2) 128

Notas de viagem

No Ceilão 130

No Islã 130

Na Índia 132

No Paquistão 133

Em Bagdá 134

Palestras

O valor e a filosofia da indumentária no teatro – 9 de agosto de 1950 136

Palestra no The Bulletin of the Woman's Club of Rio de Janeiro em julho de 1958 – Clothing 143

O meu grande sonho de bandeirante – Conferência na Feira Nacional da Indústria Têxtil, em 19 de novembro de 1958 148

O que é a indumentária histórica 154

4. Glossário de A a Z, apontamentos de moda e indumentária 177

5. Costurando com Sophia 377

6. Cozinhando com Sophia 610

7. Bibliografia 660

8. Notas de Fim 661

1

Apresentação
Nina Sargaço



Sacerdote Assírio. Desenho de Sophia Jobim.
Fonte: Acervo MHN: Sm ae014.

No ano de 1977, eu, Nina Sargaço, uma aluna do curso de museologia no Museu Histórico Nacional (MHN), me deparei com uma sala cuja porta entreaberta me permitia ver um grande conjunto de manequins vestidos com trajes típicos e trajes de época. Fiquei fascinada e assustada com o que vi, pois percebi ter descoberto algo que não era para mim, aluna novata. A partir daquele dia, ao transitar pelo museu, estava sempre de olho comprido, querendo ver aquela porta novamente aberta. E outras vezes pude me encantar, como voyeur, com aqueles maravilhosos manequins. Me sentia como um menino que observa uma mulher nua através do buraco de uma fechadura. Curiosa, perguntei a professores e funcionários da faculdade o que eram aqueles manequins, obtendo sempre a resposta: "É parte de uma coleção que uma mulher deixou para o MHN". Na época, achava que essa falta de resposta satisfatória era por desinteresse daqueles funcionários, porém hoje entendo que, de fato, eles não sabiam do que se tratava.

Saí do curso antes de virar museóloga, levando comigo a lembrança daqueles manequins lindos e misteriosos. O tempo passou, a vida seguiu e eu custei a saber o que eram. Mas a vida sempre traz as respostas para quem tem perguntas, e essa resposta veio no livro *Dos Cadernos de Sophia Jobim*, escrito pelo professor e pesquisador Fausto Viana. Pude aprender, então, que aqueles manequins, ainda na minha memória, eram parte da magnífica coleção da indumentarista Sophia Jobim, legada ao MHN.

Esta coleção permaneceu em anonimato até que este importante e necessário resgate da memória e da obra de Sophia Jobim feito por Fausto Viana veio trazer luz sobre a história de uma mulher incansável, cujo ex-libris "*A minha atividade profissional é um ideal em realização; daí o meu amor ao trabalho*" já diz muito a seu respeito.

Muito têm em comum o trabalho de Sophia Jobim e o de Fausto Viana, pesquisadores incansáveis, o que se traduz no *Almanaque da Indumentarista Sophia Jobim*, agora lançado. E o que é um almanaque? Um almanaque é um tipo de publicação que fala de tudo um pouco, com textos curtos, de fácil linguagem, para que seja compreendido por quem o lê.

Este delicioso almanaque nos mostra a vida, o trabalho, o idealismo e as paixões de Sophia Jobim. No mesmo, podemos saber mais sobre a dedicação de Sophia ao trabalho, ao conhecimento e à paixão pela arte da indumentária. Ficamos sabendo também de seu inconformismo com o fato de não encontrar no Brasil maior interesse pela pesquisa sobre a arte da indumentária, lacuna esta que ela apaixonadamente procurou preencher.

Ainda vamos conhecer tópicos da vida pessoal de Sophia em prosa e poesia, e de sua importante luta pela igualdade de direitos das mulheres. Há ainda relatos das inúmeras viagens que Sophia fez, que registraram os usos e costumes de povos distantes. Sophia, por exemplo, nos conta dos avanços conquistados pelas mulheres do mundo islâmico naquele tempo e nos possibilita, assim, refletir sobre avanços e retrocessos sociais no Brasil e no resto do mundo desde então.

Consta ainda do almanaque um glossário criado por Sophia, que me esclareceu dúvidas eternas, do tipo: Qual é a história da tesoura, ou Quem nasceu primeiro: os seres humanos ou a agulha? Também informa sobre a invenção da máquina de costura, da mesma forma como explica, de maneira didática e ricamente ilustrada, diversos modelos de armaduras góticas e medievais. Onde mais eu poderia aprender sobre como são feitas as armaduras? Com um texto delicioso, Fausto nos apresenta verbetes, provérbios, termos de indumentária e tudo o mais que nós, curiosos, queremos saber. Eu aposto que esta seção do almanaque, o glossário, fará grande sucesso entre o público infantojuvenil.

E, como fosse pouco, Fausto ainda nos brinda com o maravilhoso caderno de corte e costura de Sophia, a criadora e diretora do Liceu Imperial, prestigiosíssima escola de corte e costura e artes femininas. Fausto teve a disposição e a competência de digitalizar cento e vinte cinco cadernos de Sophia – isso mesmo, cento e vinte cinco cadernos –, para mim indescritíveis, tamanha a emoção de vê-los resgatados.

Para terminar, o que não poderia faltar: as receitas culinárias das mesas fartas desta mulher impressionante que recebeu amigos, compartilhou saberes, exauriu a vida e nos deixou este legado monumental.

Quando chegamos na parte das receitas, descobrimos que Fausto não fez por menos e nos revelou um aspecto de sua personalidade que só os que lhe são íntimos talvez conheçam: o seu lado gourmet. Ele foi para a cozinha, testou e executou vários pratos do caderno de receitas manuscritas de Sophia. As fotos dos pratos prontos, bem-arrumados em louças bonitas e mesas bem-postas, são uma surpresa apetitosa que me deixou com água na boca. Quero imediatamente fazer o manjar rosado, os bom-bocados de D. Jovina e o pudim de coco. Sei que os biscoitinhos de fubá me farão sentir o cheiro da casa de minha avó. A culinária é uma arte que muda rapidamente de uma geração para outra e muitas vezes não percebemos a importância de guardar os cadernos de receitas de nossas antepassadas quando elas se vão, levando consigo sabores que não nos preocupamos em guardar e jamais voltaremos a experimentar.

Muitas destas receitas nos trazem imediatamente a memória da casa dos nossos pais, avós e famílias amigas em tempos passados. A memória dos sabores muitas vezes nos proporciona viagens no tempo que nos fazem recordar momentos felizes, passados junto a pessoas queridas de quem temos saudades.

Este almanaque é para todos e não só para os interessados em trajes e indumentária. Ele vem para alegrar as pessoas que se interessam pelos temas tratados na antiga disciplina de Economia Doméstica. Tem culinária, moda, indumentária, poesia e prosa, provérbios e histórias. Muitas histórias. Muitos destes importantes conhecimentos hoje estão caindo no esquecimento. Temos assistido, durante este período de pandemia e isolamento social, muitas pessoas fazendo o que até alguns meses atrás era impensável para elas: cozinhar, fazer pães, consertar roupas, aprender a costurar, ler mais e escrever textos e histórias. Isto nada mais é do que a disciplina de Economia Doméstica, lá do Liceu Imperial, aplicada na vida real. Ver os ensinamentos de Sophia Jobim sendo resgatados é encantador e indispensável.

A memória de Sophia Jobim resgatada por Fausto Viana, de forma tão esmerada e respeitosa, certamente teria a aprovação da mesma. Afinal, é o sonho de qualquer

colecionadora ver a sua obra, suas lutas, fracassos e sucessos reunidos e registrados, contados para as gerações futuras, ainda mais com tanto talento.

Este trabalho eterniza Sophia Jobim e impediu que o seu legado ficasse guardado em caixas e salas com portas fechadas. Graças ao entusiasmo e à dedicação de Fausto Viana, Sophia Jobim recupera o seu lugar de protagonista nas áreas em que atuou.

Muito me honrou o convite de Fausto Viana para apresentar este seu mais novo livro. Ao conhecer a minha coleção, que busca preservar a memória dos trabalhos manuais femininos, Fausto Viana percebeu em mim um esboço de Sophia, o que muito me envaidece; certamente o fio que nos une chama-se entusiasmo: pelo trabalho, pela memória. Somos, eu e ele, um pouco Sophia.



Nina Sargaço, nascida em 1958, no dia em que o Brasil ganhou sua primeira Copa do Mundo, já nasceu entusiasmada. Sua história é uma alegre colcha de retalhos de atividades profissionais que teve na paixão por costurar o fio constante com que vem costurando a sua vida. Ao cursar uma faculdade de moda quando completou 50 anos, descobriu que já poucas pessoas sabiam costurar. É neste momento que começa a constituir uma coleção que busca reunir os antigos métodos do ensino de corte e costura, riscos de bordados, cadernos de anotações de antigas costureiras e toda sorte de registros das atividades têxteis, também conhecidos como trabalhos manuais femininos. É a partir deste momento que ela entende a sua missão e o legado que pretende deixar. Nasce então uma arqueóloga cavadora de feiras de antiguidades, brechós e caçambas em busca de preciosidades têxteis descartadas. Atualmente, treze anos depois a Coleção Nina Sargaço é uma coleção particular que conta com espaço próprio na cidade de São Paulo cuja única função é servir. Atende, sob agendamento, a todas as pessoas interessadas.

2

Introdução

palavras íntimas ou nervuras poéticas



Croqui de Sophia Jobim para o espetáculo La Bohème.
Anotação no desenho: «Indumentária de teatro. Mimi. La Bohème».
Fonte: Acervo MHN

> O medo sempre me guiou para o que eu quero. E porque eu quero, temo. Muitas vezes foi o medo que me tomou pela mão e me levou. O medo me leva ao perigo. E tudo o que eu amo é arriscado. (Clarice Lispector, in A descoberta do mundo, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 456)

Pela primeira vez na minha vida acadêmica vou me dar o prazer de escrever a Introdução que sempre quis, da maneira que desejei, para este trabalho, leitor, que agora é seu.

Estamos falando de um almanaque, o que me isenta da necessidade das palavras formais que o academicismo às vezes nos exige ou até condena, já que tenho preferência por uma comunicação clara, leve, direta, informativa com aqueles que me leem em outras obras.

O dicionário do padre Raphael Bluteau, de 1728, e um dos meus favoritos quando se trata de investigar a etimologia das palavras, diz que almanaque podia ser grafado como Almanach, almanâch ou almanaque. "Deriva-se do árabe Monach, que significa calendário. É o que vulgarmente chamamos de folhinha do ano", para complementar que

> numa palavra grega latina, de que usa Cícero, poderás dizer Efemérides. Porém como no dito orador esta palavra só significa diário, em que se escrevem os sucessos de cada dia, bom será acrescentar alguma coisa a efemérides, para mais especificar a significação de um almanaque. (BLUTEAU, 1728, p. 268)

Stella Moreira Dourado, na sua tese de doutoramento, explica que

> Os primeiros redatores dos almanaques foram astrólogos e médicos. Quando surgiram, eram usados, principalmente, para tomar conhecimento sobre feriados, dias de festas, ciclo lunar e solar e em seu conteúdo "traziam indicações astronômicas, predições relativas às mudanças de tempo, temperatura e acontecimentos políticos, ao lado de conselhos higiênicos, receitas de medicina popular e notícias sobre uma vastidão de assuntos" (CASA NOVA, 1996, p. 18). É um livro popular por excelência e desde seu surgimento foi utilizado como veículo de divulgação científica, literária e publicitária. (DOURADO, 2018, p. 34)

Dourado também destaca que

> Chartier (1999) denomina o almanaque como "livro dos livros". Para o autor, "o almanaque é um livro destinado a todos e que todos, mesmo os menos letrados ou analfabetos, podem 'ler'" (1999, p. 09). Chartier afirma que o almanaque pode ser ao mesmo tempo útil e prazeroso, tradicional e esclarecido. (idem, p. 35)

Naturalmente, por se tratar de uma tese de doutoramento, Dourado faz um amplo levantamento dos significados que vários autores propõem para almanaque, inclusive um que contradiz o Padre Raphael Bluteau, dizendo que esta história do nome árabe foi inventada na França do século XIII.

Veja o leitor quantas opções somos obrigados a fazer apenas para entender uma palavra.

Foi a própria Dourado quem me deu a definição final do que eu desejava para este almanaque, além de resolver outro problema: por que não chamar de *Enciclopédia* da Indumentarista Sophia Jobim e sim *Almanaque* da Indumentarista Sophia Jobim? Diz ela:

> Portanto, almanaques são documentos de informação e de comunicação da cultura popular, abrangendo diferentes saberes e formas de escrita, tais como ciência, literatura, poesia, história, religião, crendices populares etc. Se expandem com a invenção da imprensa e se disseminam por toda a Europa. Foram mudando ao longo do tempo, de acordo com seus ambientes culturais e sociais, mas nunca deixaram de ser um manual prático de informação que reúne o conhecimento científico e técnico, a literatura, a poesia, a religiosidade, a arte, as crendices e saberes populares. Podem assim ser chamados de "enciclopédias populares". (idem)

Almanaque deixa muito clara a minha intenção de reunir conhecimentos registrados por Sophia Jobim, de quem falarei muito mais em breve, da área da indumentária e da moda. Mas deixava um espaço aberto para outras coisas que Sophia Jobim pesquisava, como a gastronomia. E me permitiria também incluir fotos pessoais dela e de sua família, desenhos seus, frases recolhidas por ela de diversos autores... Foi o que fiz.

Um breve histórico desta pesquisa

Caro leitor: um almanaque permite anedotários e é por isso que quero contar como surgiu a ideia desta introdução tão livre para o *Almanaque da Indumentarista Sophia Jobim*.

Eu estava assistindo a um vídeo do estilista mineiro Ronaldo Fraga, que tem um trabalho muito interessante, em que ele mostrava a inspiração para a sua coleção Costela de Adão, do ano de 2003. No vídeo, falava Dona Isabel Mendes da Cunha, de Santana do Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Ela ficou conhecida por suas bonecas de barro que são verdadeiras belezas, que muitos tentaram imitar, mas as dela têm um quê de especial.

Dona Isabel nasceu na fazenda do Córrego Novo, em 1924, como ela mesma conta, para logo engatar na história de como começou a criar suas bonecas. Era uma história de uma simplicidade, de uma leveza, que depois dos seis minutos do vídeo me peguei pensando em como a vida dela tinha sido interessante: ela tinha uma arte (e não quero discutir aqui se era arte ou artesanato), desenvolveu aquele trabalho e ficou conhecida no Brasil inteiro e em parte do mundo (viu que me contive para não dizer no "mundo inteiro", não é? "Brasil todo" já foi um excesso). E se orgulhava disso! Dentro daquela simplicidade "sertaneja", do interior de Minas Gerais e de uma das regiões mais pobres do Brasil, ela tinha alcançado um feito e vivido uma vida de aventura.

Eu, que de vez em quando me dedico ao bucolismo, pensei: "Puxa, isso é que foi vida!". (Ela morreu aos 90 anos, em 2014.) Tinha acabado de assistir também a *Maudie* (2017, dirigido por Aisling Walsh), filme sobre a vida da artista canadense Maud Lewis (1903-1970), uma pintora de estilo popular, que só teve alguma recompensa quando, no fim da vida, se tornou muito conhecida e respeitada. São duas histórias incríveis? Sim! Mas têm uma porção de tristezas? Sim, também.

Isso me levou a refletir sobre a minha própria vida e, apesar de não fazer bonecas de barro nem pinturas naïf (mentira, eu faço, sim; mas não têm a mesma graça que as de Maud Lewis), a minha vida na pesquisa e na universidade tem me gerado causos incríveis, que muitas vezes, com a publicação de um livro ou de um artigo, ficam "esquecidos" ou guardados muito profundamente na memória.

Pois segue o causo "Pesquisa Sophia Jobim", para que se possa entender como a pesquisa acadêmica é divertida. Pelo menos para mim.

Pesquisas acadêmicas surgem, normalmente, dentro de um contexto ligado à sua área de pesquisa na universidade. Eu, por exemplo, sou professor de cenografia e indumentária do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a mesma em que fiz quase toda a minha formação universitária – fiz a graduação, o mestrado e o doutorado lá, em artes cênicas.

Como professor contratado em regime de dedicação integral à docência e à pesquisa, que em sigla fica RDIDP, faz parte das minhas obrigações dar aulas, participar de atividades administrativas e fazer pesquisa. Você propõe a pesquisa que deseja para alavancar aquela área do conhecimento que você ministra – no meu caso, cenografia e indumentária das artes cênicas.

No ano de 2006 eu estava terminando uma pesquisa chamada "As tramas do café com leite", em que investigava os trajes usados por paulistas e mineiros entre 1889 e 1930 em suas mais diversas variantes: social (entre elas o traje de cena e de folguedos), militar e eclesiástico. O trabalho me levou a conhecer a coleção de trajes do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, onde fui recebido pela responsável pela reserva técnica, Vera Lima, hoje aposentada. Vera era um dínamo, muito ativa, conhecia todo mundo do museu e sabia o que todo mundo fazia nas suas atividades profissionais. Foi então que conheci, na reserva técnica, as primeiras peças da Coleção Sophia Jobim, entre elas um négligé do século XIX que teria pertencido à Baronesa da Estrela.

Foi Vera Lima quem me levou ao Arquivo Histórico, cuja chefe então era Rosângela Bandeira, hoje também aposentada. Lá continuaria o percurso da pesquisa sobre Sophia Jobim.

Tive contato pela primeira vez com a coleção de aquarelas feitas por ela para ilustrar suas aulas na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Eu já tinha visto as referidas gravuras, mas nunca tinha, de fato, olhado para elas como documentos históricos. Foi uma sensação de deslumbramento ver todo aquele material na minha frente. Como é importante que existam instituições que guardem nosso patrimônio histórico! Naquele momento, lamentei que não fosse eu a documentar aquilo tudo – e ainda me recordo de pensar: "Como ninguém publicou todas estas gravuras ainda? Por que não?".

Mal sabia eu...

Rosângela me contou então muitos detalhes da vida de Sophia Jobim: que tinha sido muito rica, que era descendente de pessoas influentes, que tinha montado um museu de indumentária na sua casa em Santa Teresa, que depois da sua morte a coleção fora transferida para o museu por seu irmão Danton Jobim (1906-1978), advogado, jornalista e político muito influente até os anos 1970.

Eu, que já era professor da USP, disse a ela que ela deveria fazer um bom mestrado sobre aquele tema, trazendo à tona o material e os estudos de Sophia Jobim. Ninguém faria este trabalho melhor que ela, pois trabalhava com a coleção havia 25 anos! Lembro-me exatamente do dia em que disse isso para ela e fui para o hotel descansar, certo de que ela faria essa pesquisa.

No dia seguinte voltei ao museu para dar continuidade aos meus trabalhos e a Rosângela me diz, abertamente: "É você quem vai fazer!". Eu pensei: "Coitada, é louca. Funcionário público deve ficar assim depois de muito tempo. Como eu mesmo sou funcionário público, vou me cuidar!".

Disse a ela que isso era uma impossibilidade; que eu tinha muitas coisas para fazer já contratadas, que isso não ia acontecer. "Pois vai", disse ela, "eu estava esperando a

pessoa que vai fazer este trabalho chegar! Eu já havia sido avisada." Em linhas gerais, foi o que ela me disse.

Leitor amigo, segue uma história que envolve mensagens espirituais, energias as mais diversas que estavam represadas apenas esperando para serem liberadas, fofocas, desgraças e tristezas, histórias de riqueza e de empobrecimento, de vida e morte... Tudo merecia o tratamento mais ético e delicado possível.

Em 2007, começam efetivamente os trabalhos de pesquisa no Museu Histórico Nacional: na reserva técnica, na biblioteca e no arquivo. Digitalizamos então os 120 cadernos encontrados na coleção, e em um relatório da Fapesp, em 2008, escrevi o seguinte:

> Os 120 cadernos foram digitalizados e agora já há uma primeira versão impressa, que segue com este relatório. Os assuntos se repetem bastante e excluímos tudo que não fosse diretamente relacionado ao tema indumentária. Os mesmos textos são reescritos diversas vezes, com pequenas alterações.
> Meu desejo, neste momento, é entrar em contato com o Museu Histórico Nacional, solicitando uma autorização para trabalhar diretamente com este material, visando uma publicação.
> Por isso chamei o anexo com os trabalhos de Sophia de "Dos cadernos de Sophia", que poderia ter um subtítulo assim: "Breves ensaios sobre indumentária e moda no Brasil e no mundo".
> Certamente é um trabalho de monta. Sophia Jobim não usa anotações de referência. Nenhuma. No entanto, sua Biblioteca foi transferida para a Biblioteca do MHN (ver a lista completa dos materiais dela no anexo Sophia Jobim), o que talvez possibilite identificar, minimamente, algumas fontes.
> Não sei, verdadeiramente, aonde isto vai me levar. Mas o fato é que pode ser uma publicação muito boa para suprir uma lacuna enorme no mercado editorial brasileiro. A partir do trabalho de uma pesquisadora das décadas de 30,40 e 50 e de um pesquisador contemporâneo – eu, no caso – poderíamos ter um trabalho que interessasse tanto ao público de teatro como ao de moda e outras ciências. (VIANA, Fausto. Relatório da pesquisa "As tramas do café com leite". Disponível em: <https://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/06/tramas-cafe-com-leite-primeiro.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2020)

Já em 2010 fiz uma primeira apresentação no 6º Colóquio de Moda, em São Paulo, na Universidade Anhembi Morumbi. O artigo era "Dos cadernos de Sophia: anotações para o estudo de indumentária".

Em 2011, recebo o apoio da Fapesp para uma pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Volpi. Naquela ocasião, entreguei como trabalho de finalização do estágio pós-doutoral uma primeira versão do que seria depois o livro *Dos cadernos de Sophia Jobim: desenhos e estudos de história da moda e indumentária*, publicado em 2015 pela Estação das Letras e Cores, com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo.

Em 2012, apresentei o trabalho chamado "Sophia Jobim – Pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil" no CIMODE – Congresso Internacional de Moda e Design, em Guimarães, Portugal, que foi publicado no mesmo ano nos Anais do Museu Histórico Nacional, volume 44. No mesmo ano, participei de dois seminários: em São Paulo, no III Seminário de Pesquisa da ECA – o trabalho apresentado foi "Sophia Jobim e o projeto '... Dos cadernos de Sophia'". No Rio de Janeiro, no III Seminário do Museu D. João VI, apresentei "Sophia Jobim e o projeto '... Dos cadernos de Sophia'".

Em 2016 publiquei "O texto, eu escrevo; o museu, eu faço. Sophia Jobim e suas contribuições monumentais", no livro organizado por Carlos Torres, Maria Cristina Volpi e Madson Oliveira: Arquivos da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro. A mesma dupla generosa, Maria Cristina Volpi e Madson de Oliveira, me convidou para participar com um texto na publicação *Estudos de Indumentária e Moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*, pelo Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 2019.

Isso não quer dizer que apenas eu tenha publicado sobre Sophia Jobim, naturalmente que não. Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira fez em 2018 um doutoramento intitulado *Gênero, mulher e indumentária no museu: a coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional*, pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio, sob orientação do Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá. Nele, ela aponta

pesquisas anteriores à dela: "A Coleção Sophia Jobim: um estudo sobre o soroptimismo no Brasil", de Cacilda Fontes Cruz e Luciana Galvão Borel, no volume 30 de 1998 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, e "Mosaico de caminhos: tempo e drama na Coleção Sophia Jobim", de Heloísa Ribeiro, no volume 33 de 2001 também dos *Anais*. Gentilmente cita meus trabalhos já mencionados de 2012 e 2015.

Oliveira indica também o trabalho de mestrado de Ana Carolina de Azevedo Guedes, *Sophia Jobim: Trajetória e singularidade. Uma experiência singular do feminismo brasileiro*, que defendeu em 2014 no Programa de História Política na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A mesma Oliveira cita o trabalho de mestrado de Wagner Louzã de Oliveira, defendido em 2017 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Os museus de Sofia Jobim: indumentária e experiência estética entre o público e o privado*.

O trabalho de Oliveira pode ser acessado em <http://www.unirio.br/ppg-pmus/ana_cristina_audebert.pdf> (acesso em 08 ago. 2020). O de Guedes, em m 08 ago. 2020).

O mais interessante em todos estes trabalhos é que são complementares, o que torna sua leitura muito agradável.

O material pronto desde 2013

Em 2013, o Museu da Casa Brasileira promoveu mais uma edição do seu Prêmio Design, e uma das modalidades era de textos acadêmicos não publicados. Inscrevi para concorrer a seguinte coleção:

- *Volume 1: Sophia Jobim – pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil (Raiz do futuro Dos cadernos de Sophia Jobim, já publicado);*
- *Volume 2: Almanaque Sophia Jobim;*
- *Volume 3: Vestuário: montagem de textos para compor um panorama da história da indumentária;*

- Volume 4: As vestimentas primitivas. É um livro de 1914 que trata da tatuagem, das pinturas corporais e escarificações como as primeiras vestimentas;

- Volume 5: A moda pela imagem do século XII ao século XVIII. Era um dos livros favoritos de Sophia Jobim, que o usava inclusive como inspiração para os desenhos que fazia;

- Volume 6: Os trajes da Igreja Católica;

- Volume 7: Trajes regionais europeus;

- Volume 8: Histórico das diferentes peças do traje e seus acessórios;

- Volume 9: As artes suntuárias (do traje e do mobiliário);

- Volume 10: O traje feminino da época gaulesa até o fim do reinado de Louis XVI, de 1894;

- Volume 11: Os mágicos da moda: de Rose Bertin a Christian Dior, publicado em 1961, da autoria de Anny Latour;

- Volume 12: O costume, de Miguel Zamacois, de 1936;

- Volume 13: Coletânea de textos sobre traje brasileiro, de autoria de Sophia e de muitos outros;

- Volume 14: Style in costume, de James Laver;

- Volume 15: "Saldos de balanço": anotações e textos incompletos.

Os volumes de 3 a 15 eram traduções de diversos livros, obras até hoje não publicadas em português. Fiquei entre os três citados como menção honrosa no concurso do Museu da Casa Brasileira. Os livros participaram de uma exposição aberta ao público e foi muito interessante a experiência como um todo, especialmente porque um fato se destaca, sendo perfeitamente adequado para uma introdução do *Almanaque*.

No ato da inscrição, era necessário entregar várias cópias dos exemplares, para que todos os membros da comissão julgadora pudessem avaliar o trabalho. Um ou uma dos avaliadores, pois não sei quem era, fez anotações em todos os volumes dos livros: algumas severas, outras adequadas; uma dica aqui, outra acolá; um puxão de orelha e elogios em várias partes.

São exemplos: "Layouts diferentes". "Ótimas imagens, mas sem comentários". "Que machista!", e esta explico onde foi: quando eu disse que Sophia não foi mãe, mas foi "muito boa dona de casa", esclarecendo por que era tão importante para uma mulher da primeira metade do século ser mãe. "O que seria renda verdadeira?", "Ótimo!", "Mistura com elementos pessoais da vida da autora". "Ela não está morta?" foi um dos comentários mais divertidos de ler, porque na verdade era a versão integral do currículo vitae feito por uma jornalista e complementado pela própria Sophia em 1952. Em um dos trechos, que o leitor vai encontrar nesta edição do *Almanaque*, elas diziam: "Há vários lustros rege a disciplina de Indumentária Histórica da Escola Nacional de Belas Artes". O(a) avaliador(a) não teve dúvida e escreveu: "Ela não está morta?". Hoje, sim; em 1952, estava bem viva.

Não deixavam de ser colocações interessantes, pensei, porque afinal, era um(a) leitor(a) comum, indicando questões que o(a) incomodavam. Ajustei tudo o que foi possível – mas não incorporei o "shakers?" que a pessoa escreveu quando queria se referir aos primeiros colonos norte-americanos. Os "quakers", no caso.

De alguma forma, fica o agradecimento por esta colaboração.

De 2013 para cá já inverti várias vezes a ordem dos livros; eliminei alguns; refiz outros; inseri imagens quando possível e determinante para o entendimento da obra. E todos estavam engavetados, sem nenhuma razão aparente.

Com a pandemia de 2020, senti que este trabalho já estava atrasado, se é que isso existe realmente. Que tempo é o que mede quando as coisas têm que estar prontas? Ou devo acreditar no que Fernando Pessoa escreveu em "Quando vier a primavera"?

> Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
> Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
> E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
> Por isso, se morrer agora, morro contente,
> Porque tudo é real e tudo está certo. (Fernando Pessoa, in *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa: Ática, 1946)

Gostaria também de retomar a epígrafe do meu texto para exemplificar que tipo de processo me ocorre, ou que tipo de pesquisador eu sou.

> O medo sempre me guiou para o que eu quero. E porque eu quero, temo. Muitas vezes foi o medo que me tomou pela mão e me levou. O medo me leva ao perigo. E tudo o que eu amo é arriscado. (Clarice Lispector, in *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 456)

Pois então amanheci um dia com a lembrança do trecho de Clarice Lispector que falava do medo. Achei que era o ideal para ser a epígrafe deste texto, que eu pretendia fosse mais humano, mais poético, mais próximo do leitor justamente porque este é um... almanaque. Um almanaque para juntar tantos fios da vida de Sophia Jobim, oferecer novos rumos de pesquisa para outros pesquisadores no futuro, quem sabe. A intenção principal deste almanaque é oferecer informações coletadas por Sophia Jobim ao longo de sua vida, para que outras pessoas, outros pesquisadores possam fazer suas pesquisas.

Mas eu não me lembrava de onde era o trecho da Clarice Lispector. Li o trecho uma vez, há "dezenas de anos, há centenas de anos" – e este trecho tenho a certeza de que é de um dos meus poemas favoritos, "Carrego comigo", de Carlos Drummond de Andrade. Usei um mecanismo de busca e a maior parte das referências me remeteu a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, da mesma Clarice Lispector. Li inteiro o livro duas vezes só para checar se achava a citação – o que levou alguns pares de horas, achei nele 47 vezes a palavra medo, mas não a citação que eu pretendia.

Não estava lá. A obsessão pela frase certa me perseguiu, e achei no arquivo do Instituto Antonio Carlos Jobim (!) uma cópia reprografada do texto da Clarice Lispector, que ela escrevera em 20 de junho de 1960 para o *Jornal do Brasil*, e que fora posteriormente publicado na edição que mencionei.

Isso foi, caro leitor, só a preparação da epígrafe!

O *Almanaque* estava, *grosso modo*, pronto desde 2013, é verdade. Mas não estava livre do meu julgamento de não estar bom o suficiente, de não estar completo, de não isso ou não aquilo.

Se eu fosse seguir a minha própria obsessão, o material não seria publicado nos próximos 50 anos. Se Sophia morreu em 1968, ou seja, há 52 anos, quantos anos mais, por

minha autocensura, ficaríamos sem a informação que poderia ser útil para tantos pesquisadores da indumentária e da moda?

Foi muito curioso, no entanto, que o erro de tantas pessoas, classificando o trecho que eu buscava para minha epígrafe como sendo de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, tenha me levado a uma obra que trata do medo em tantos níveis no relacionamento entre uma professora de crianças e um professor universitário, em um exercício de lirismo de Clarice Lispector a que ela mesma se refere assim, em uma nota preambular: "Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu" (LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Roco Digital, edição Kindle, 2020).

Há um medo em mim que penso que seja justo. Explico: o medo de dar informações erradas, de conduzir alguém ao erro, apesar de ser possível, deve ser evitado a todo custo, seja a obra formal ou informal. Sempre brinco dizendo que é criminoso ensinar alguém errado, especialmente quando aquele alguém confia em você e no seu trabalho.

Mas há um medo em mim que não se justifica e que deveria ser sempre colocado de lado: o medo do julgamento alheio, de que a obra não seja boa, de que o trabalho não tenha sido bem desenvolvido. Ulisses, uma das personagens de *O livro dos prazeres*, diz que "uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer".

Escrever apesar de. Revelar apesar de. Publicar apesar de. Tentar a alegria, me arriscar no perigo, como sugere Ulisses, que, como eu, "apesar de meu ar duro, sou cheio de muito amor. [...] Tenho um prazer enorme de pensar". Ela, Lispector, complementa na voz de Ulisses:

> Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio. Tenho que não indagar do mistério para não trair o milagre. Quem escreve ou pinta ou ensina ou dança ou faz cálculos em termos de matemática, faz milagre todos os dias. É uma grande aventura e exige muita coragem e devoção e muita humildade. Meu forte não é a humildade em viver. (idem)

Como havia chegado a hora de soltar o *Almanaque*, gostaria de explicar como foi que o idealizei, para depois dar uma bela pitada acadêmica e explicar qual foi a metodologia do trabalho como um todo, desde 2007.

A metodologia do projeto de pesquisa

A primeira fase, como já esclarecido, foi feita em viagens sistemáticas ao Rio de Janeiro: fui digitalizando as páginas dos 125 (sim, não eram 120, como pensei) cadernos manuscritos de Sophia Jobim que tratavam do assunto moda e indumentária. Incluí também o caderno de receitas culinárias manuscritas de Sophia Jobim. Estas fotografias foram organizadas em um Banco de dados, por assunto e por caderno. Foram mais de 10.000 imagens (ver exemplos nas figuras 1 e 2).

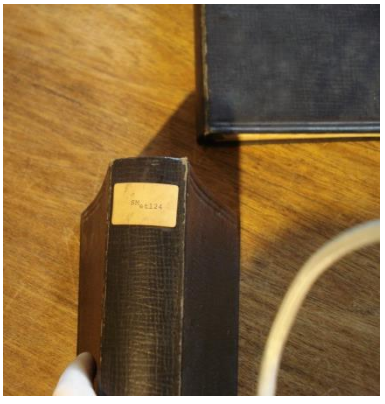


Figura 1 – A imagem mostra dois cadernos de Sophia Jobim no Museu Histórico Nacional.

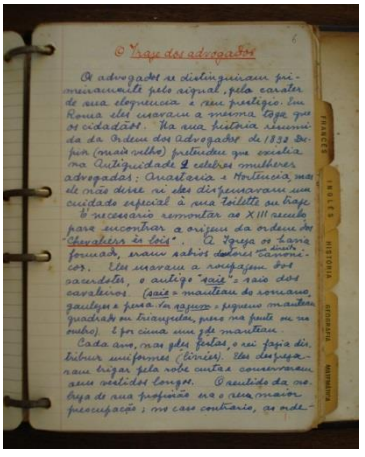


Figura 2 – A imagem mostra uma das páginas de um caderno.

Passada esta etapa, parti para a digitação de todos os textos, que somaram, em primeira edição, cerca de 900 páginas. Hoje, já são mais de duas mil.

Os cadernos continham ilustrações feitas à mão pela professora Sophia Jobim. Assim, para que este material não se perdesse, pois eram curiosas indicações sobre assuntos abordados no texto, a partir das digitalizações originais fizemos uma intervenção em Photoshop em cada uma das imagens. A partir destas imagens "novas" – que foram feitas à caneta ou a lápis, em registro rápido da autora – fizemos nova intervenção, desta vez elaborando, uma a uma, cópias artesanais dos desenhos que haviam perdido linhas e detalhes por conta da distribuição da tinta em papel muito ácido, que lentamente corroeu o desenho e também amarelou. Foram cerca de 430 imagens novas, feitas a nanquim e que digitalizadas foram inseridas no texto final.

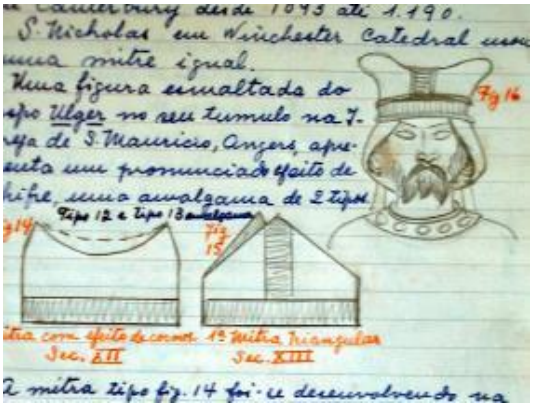


Figura 3 – A imagem mostra rápida ilustração de Sophia Jobim durante anotações ou traduções.

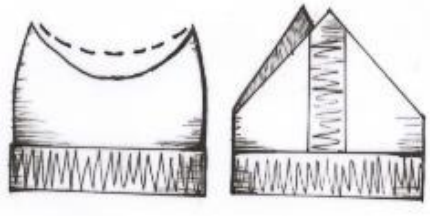




Figura 4 – As três imagens acima já são reconstruções nossas baseadas nas páginas dos cadernos. Trabalho combinando recursos de informática e softwares com a artesania manual.

Foram cedidas pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro 182 imagens fotográficas de pranchas com desenhos da autora, graças à intervenção da responsável pelo Arquivo do Museu Histórico Nacional, Rosângela Bandeira. São todas as pranchas existentes no Museu sobre Sophia Jobim.

Quando estas etapas estavam concluídas, a direção do Museu Histórico Nacional enviou um ofício concordando que a pesquisa fosse publicada e os familiares não só autorizaram como apoiaram a iniciativa, com declaração **por escrito** de liberação de direitos autorais.

A metodologia de trabalho da fase final foi a seguinte:

a) Juntei as ilustrações aos textos originais. Por exemplo, os desenhos gregos ligados ao capítulo sobre a Grécia.

b) Cotejei os textos digitados com os originais.

c) Identifiquei os desenhos que não continham identificação sobre seu assunto. Havia, por exemplo, uma série de alegorias das quais o texto não tratava e elas foram consideradas como ilustrações separadas.

d) Montei os textos que estavam divididos em diversas partes em apenas uma. Por exemplo: Sophia costumava escrever minimamente três versões do texto: uma a lápis, outra à caneta azul e outra ainda com anotações em vermelho e azul. Portanto, em alguns casos, havia algumas variantes do mesmo texto que puderam ser editadas e transformadas em um só – do ponto de vista editorial, era fundamental que estes ajustes ocorressem. Uma edição fac-similar era economicamente inviável, considerando-se o público-alvo (estudantes de moda e de indumentária).

e) Dividi o trabalho todo em volumes, e estes tenho refeito sistematicamente.

O que hoje parece fácil foi então um complexo quebra-cabeça.

Sophia Jobim traduzia ou pagava para traduzir partes ou até mesmo livros inteiros de indumentária e moda. No entanto, ela não deixava anotado no material de onde aquela tradução tinha vindo, ou se era um texto de sua autoria. Ficava claro que ela tinha uma

organização pessoal impecável e penso mesmo que ela desejava publicar este material ou utilizá-lo para escrever sua própria obra. Algumas vezes, muito raramente, ela anotava a referência completa, citando autor, obra, editora e ano. Às vezes, em um cantinho da página, uma indicação: "A. Renan"; "Livro do polonês"; "Flammarion".

Foi preciso então recorrer à biblioteca do Museu Histórico Nacional e saber se lá havia algum A. Renan, por exemplo. E havia. Era o livro *Le costume en France*, escrito por Ary Renan em 1890 e publicado naquele mesmo ano em Paris pelas Librairies-Imprimeries Réunies, a antiga Maison Quantin.

O polonês? Não era polonês, não sei até agora qual a associação feita por ela, mas a obra era *Le costume*, de 1936. Foi escrita por Miguel Louis Pascal Zamacoïs, ou Miguel Zamacoïs, publicada em 1936 em Paris pelas Edições Flammarion. Como vimos, a anotação Flammarion só indicava a editora do livro, mas não a qual obra Sophia se referia. Ela, dentro da sua sistemática, deveria saber a que se referia – ou seja, para acessar esta informação, era necessário que ela estivesse viva para responder.

Assim, uma das maiores dificuldades encontradas foi justamente conseguir juntar as partes dos trabalhos: uma parte poderia estar no caderno 1, outra no 70 e outra no 120. Assim, o *Almanaque* traz textos e notas feitas por Sophia ao longo dos anos. Sempre que ela identificava o texto, a indicação era mantida. Sophia colecionava anotações de jornais, revistas, dicionários... E a maior parte destes verbetes foi incluída no *Almanaque*.

As obras que foram identificadas na Coleção Sophia Jobim na biblioteca do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro foram fotografadas, bem como novas séries de desenhos, fotografias, croquis, fazendo com que o total de imagens do projeto beirasse 20 mil itens.

Parte do material foi publicada no já citado *Dos cadernos de Sophia*, de 2015. Agora, passamos ao material do *Almanaque*.

O que você vai encontrar no *Almanaque* e por quê

Para fazer o recorte necessário que o acervo de Sophia Jobim necessitava, usei uma ideia de Paul Poiret (1879-1944), o costureiro francês. Harold Koda e Andrew Bolton, curadores do The Costume Institute, do The Metropolitan Museum of Art de Nova York, escreveram no catálogo da exposição Poiret, de 2007, que Paul Poiret, o Rei da Moda, como ficara conhecido o costureiro francês, não tinha apenas liberado a mulher de seus trajes interiores que reduziam seu movimento, como os espartilhos. Koda e Bolton chamam a atenção para o fato de que ele fora um dos primeiros a inaugurar um novo conceito de moda, que não envolvia apenas os trajes. Moda era um estilo de vida, uma maneira de viver que incluía o todo da mulher (em primeiro lugar). A moda deveria estar presente no traje, no perfume (Poiret abre uma empresa, a Rosine, que cria perfumes e cosméticos), na casa e, por herança cultural iniciada havia muito tempo com Luís XIV (1638-1715), em seu reinado (1643-1715), na gastronomia. A França já era conhecida como o país que dominava as regras do viver com elegância.

Sophia Jobim era uma curiosa por natureza e vários temas interessavam a ela, mas ela se dedica a dois de maneira bastante intensa: a indumentária (e a moda) e a gastronomia. Suas maiores pesquisas, bem como sua biblioteca, são especializadas no assunto. Era apenas natural que isso fosse refletido no material manuscrito que sobrou: os dois temas dominam os 125 cadernos que pesquisei no acervo do Museu Histórico Nacional.

Nunca desejei publicar um catálogo *raisonné* de Sophia Jobim, completo, com todos os seus desenhos e ilustrações conhecidas, com textos e comentários de especialistas. Penso que daqui a alguns anos alguém possa coordenar um trabalho desta monta e tenha para isso o apoio que este tipo de catálogo precisa, inclusive financeiro. Tampouco desejei publicar todos os textos que Sophia escreveu, copiou, editou...

Minha intenção sempre foi tirar Sophia do *backstage*, das coxias, trazendo-a de volta à luz, abrindo seu material para pesquisa dos jovens pesquisadores. Como

pesquisador e professor universitário, sempre pensei nos motivos que a teriam levado a não publicar uma obra sua. Sophia escrevia, reescrevia, anotava, editava, mas não publicava efetivamente uma obra sua. Claro que o leitor poderá entrar em franca discussão comigo: como não publicou? Dar aula não é publicar, tornar público? Fazer palestras não é tornar público? O leitor tem razão: é.

Mas uma aula para 30 alunos não tem o alcance que uma publicação pode ter sobre centenas de pessoas ao longo dos anos. Uma palestra alcança algumas pessoas ali, no momento, mas se perde no tempo, se não houver dela nenhum registro, como o que trago aqui de Sophia Jobim.

Quando eu, como pesquisador, publico uma obra, meu desejo é que ela ao menos se torne um material consultado por pessoas que estudam a minha área, que meu pensamento e forma de ver um tema se tornem alimento para novas pesquisas – e não me importo que sejam até mesmo para provar que eu estava errado. Publicar deixa um registro vivo do pensamento.

Nada de Sophia ficou público, com exceção dos trajes e objetos que ela colecionou e que passaram à coleção do Museu Histórico Nacional, mas que ainda assim ficaram pouco expostos. Nenhum dos textos que ela redigiu ou copiou foi divulgado por muito tempo.

Como disse, quando vi as aquarelas, senti que aquele material deveria ser publicado. Assim o fiz, em 2015.

Todo o material que foi digitalizado, os textos escritos, está/estava em luta comigo há muitos anos. Em breve, 15 anos. Era necessário liberar este material, mesmo que eu sinta que faltam tantas coisas. Outro pesquisador poderá aprofundar os estudos. Meu desejo era entregar aquilo que consegui arrumar, sistematizar, deixar pronto para leitura e consumo. Deixando uma pista de pesquisa aberta para muitos que virão.

Assim, elaborei esta publicação do *Almanaque*, e esta opção já foi justificada, da maneira que descrevo a seguir.

"Com a palavra, Sophia Jobim!" traz o material textual da indumentarista. Escritos por ela, os textos foram divididos em poesia e prosa. Prosa foi então subdividida em: Textos pessoais, muitas vezes carregados de intimidades que penso que hoje, passados tantos anos da morte dos envolvidos, não seja uma indiscrição publicar; Notas de viagem, com breves textos encontrados dispersos entre os cadernos, sobre países que Sophia visitou; Palestras, com quatro textos que sobraram por escrito.

Na sequência, vem o glossário "De A a Z, apontamentos de moda e indumentária". Esta é a parte mais complexa do trabalho, já que envolveu a apresentação dos textos reunidos, escritos e traduzidos por Sophia.

Julgamos fundamental publicar as fotos do caderno de costuras de Sophia Jobim. Durante a pesquisa, pudemos apurar, através de entrevistas, que ela questionou Gil Brandão, famoso autor de um livro sobre costura nos anos de 1960, por ter se apropriado de seu método, desenvolvido no Liceu Império ao longo de 22 anos em que ela foi sua diretora. Fica o material registrado para aqueles que quiserem testar as modelagens!

E para nossa diversão, já que ninguém é de ferro, juntamos moda e gastronomia, publicando o caderno de receitas da indumentarista, e testamos diversas receitas para ver sua funcionalidade – e sabor! – hoje. Para isso, tivemos o auxílio da Flávia e do Jefferson, da equipe da Sweet Lab, de São Paulo, que preparou os doces, que apresentamos em um ensaio fotográfico feito pelo fotógrafo Andrés Morales. Eu também fui para a cozinha e preparei algumas receitas, que desfrutei com a família. Foi uma delícia. Melhor, foram muitas delícias!

Por isso, leitor, divirta-se também! Leia, cozinhe, pense... Encontre aqui e ali as nossas anotações do tipo "Você sabia?", que são tão comuns nos manuais. É hora de mergulhar no universo Sophia Jobim!

Com carinho,
Fausto Viana



Estudo para traje feminino, século XX.
Assinado e datado: Sophia, janeiro de 1947.
Fonte Acervo MHN. Registro: Sm ae221.

3

Com a palavra, Sophia Jobim!



> Romeu, Romeu! Ah! por que és tu Romeu? Renega o pai, despoja-te do nome; ou então, se não quiseres, jura ao menos que amor me tens, porque uma Capuleto deixarei de ser logo. [...] Meu inimigo é apenas o teu nome. Continuarias sendo o que és, se acaso Montecchio tu não fosses. Que é Montecchio? Não será mão, nem pé, nem braço ou rosto, nem parte alguma que pertença ao corpo. Sê outro nome. Que há num simples nome? O que chamamos rosa, sob uma outra designação teria igual perfume. Assim Romeu, se não tivesse o nome de Romeu, conservara a tão preciosa perfeição que dele é sem esse título. Romeu, risca teu nome, e, em troca dele, que não é parte alguma de ti mesmo, fica comigo inteira.
>
> *Texto de Julieta, no Ato II, cena II, de* Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare*

Nesta seção, aberta tão dignamente pelas palavras do bardo inglês, uma questão é preponderante: o nome de Sophia Jobim. Antes de dirimir esta questão, não é possível tratar dos outros textos que compõem esta seção.

O nome de batismo de Sophia Jobim é Maria Sophia Pinheiro Jobim, com PH, como se vê na sua certidão de batismo, obtida no processo de habilitação de casamento dela com Waldemar Magno de Carvalho, o "Magninho", que aparecerá em um dos textos dela, a seguir. Ela nasceu no dia 19 de setembro de 1904, na cidade de Avaré, no estado de São Paulo. Ele, em 17 de agosto de 1894, no Rio de Janeiro, no estado do Rio de Janeiro. Casaram-se em Palmira, Minas Gerais, que mudou de nome em 31 de julho de 1932 para Santos Dumont, em homenagem ao aviador, que nasceu lá em 1873.

Os documentos que selecionei para esta edição do *Almanaque* vão contar um pouco da história dos dois, com foco na história dela, neste momento. Começamos pela poesia de Sophia, na qual encontramos "Sophia (com PH)" e "Versos sem pretensão". No primeiro, ela explica que exige que seu nome seja escrito com PH, pois era seu nome de batismo e homenagem ao nome da avó, Sophia Leopoldina Pinheiro Machado, a quem ela dedica o poema. "Versos sem pretensão" é um "sabão", como se diria antigamente, a um

amigo que lhe enviou flores e escreveu "Sofia" no bilhete. Além da carta, recebeu anotações de como o nome Sophia era importante, como o leitor verá.

O leitor muito informado poderá questionar se o nome Sophia não teria que ser grafado com F depois do Acordo Ortográfico de 1931. Na verdade, o acordo de 1931, de acordo com o qual muitas mudanças aconteceram, inclusive a substituição do PH por F, foi revogado em 1934 e só voltou a valer em 1938 – ou seja, Sophia tinha então 34 anos e se valeu do item XI, parágrafo 40 do Acordo Ortográfico: "Para salvaguardar direitos individuais, quem o quiser manterá em sua assinatura a forma consuetudinária"[1], ou seja, habitual.

Outra questão importante pode induzir o pesquisador interessado no nome de Sophia ao erro. No Museu Histórico Nacional, o guardião de toda a sua biblioteca e trajes, há um atestado de óbito, de 1968, com dois erros: o nome dela está grafado Maria Sofia (sem o PH) Jobim Magno de Carvalho e sua idade está errada: 62 anos e 10 meses. Ela tinha 64 anos.

Os documentos nas páginas seguintes nos contam que o casal casou em Palmira (atual Santos Dumont) no dia 19 de setembro de 1927 e que o pai de Sophia, Joaquim Pinheiro Jobim, falecera em Tatuí (SP) e a mãe dela, Joaquina Pinheiro Jobim, na Capital Federal, que era então o Rio de Janeiro (RJ). Ela era, na ocasião, professora de história na Escola Normal de Palmira (atual Santos Dumont), onde ele, Magno, dava aulas de desenho e matemática, apesar de já ser funcionário público federal desde 1918 (na Estrada de Ferro Central do Brasil) e ser chefe da 5ª Inspetoria da EFCB em Palmira.

Sophia tem um orgulho evidente das suas raízes ancestrais e as descreve com orgulho no "Memorial Sophia Jobim", que o leitor encontrará adiante (Ver Textos em Prosa) e onde poderá encontrar todas as áreas em que Sophia Jobim atuou: sua participação no movimento feminista (através do Clube Soroptimista), sua participação em congressos, homenagens recebidas, sua formação como museóloga, trabalhos de pesquisa, viagens,

[1] Ver o Acordo Ortográfico no seguinte link: <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1943>. Acesso em: 31 ago. 2020.

conferências que fez, sua genealogia – enfim, era para ser um currículo, mas se torna um memorial, escrito por uma jornalista, Daisy Porto, que já estivera em sua casa em outras situações para entrevistá-la para revistas cor-de-rosa. Sophia, anos mais tarde, complementou a lápis estas anotações, e a versão que apresentamos aqui é esta, com todas as inserções de Sophia.

O casal, em 1932, já está no Rio de Janeiro: ela funda o Liceu Império, uma escola de costura que dirigiria até 1954. Em 1935, ele é promovido a engenheiro de 1ª Classe. Vão construir uma casa no alto de Santa Teresa, que está muito bem detalhada no trabalho já citado de Wagner Louzã, e ela vai abrir lá, mais tarde, um Museu de Indumentária, que o mesmo Louzã descreve em detalhes na sua dissertação.

É importante explicar uma opção curatorial: os textos, tanto em prosa como em poesia, não foram organizados por data, mas sim pela sequência que os encontrei nas pastas. Isso poderia indicar a frequência com que cada um deles era lido, já que, nas pastas, o papel poderia ser retirado e colocado para a frente ou para trás – indicando uma ordem de preferência da autora.

"Casuarinas", "Fé" e "Poema da serenidade" foram escritos em 1955, ante a perspectiva de uma das inúmeras viagens que o casal fez pelo mundo. "Cuscuz paulista" é de 1957 e rendeu muito: foi tema de uma festa na casa de Sophia e Magno, em que o prato principal era... o cuscuz com a receita do século XIX que Sophia resgatou e que o leitor vai encontrar na seção "Cozinhando com Sophia", junto com as fotos do evento.

"Casa vazia..." é de 10 de dezembro de 1967, ano da morte de Magno, no dia 3 de maio. No mesmo ano ela escreve "Carta ao amigo Herculano", de uma tristeza acentuada, que não se vê nos versos celebrativos dedicados ao esposo, como em "Dois caminhos" e "Bom dia, Magninho!", entregue no dia em que ele celebrou 60 anos, em 1954. Falaremos mais sobre este poema adiante.



ESTADO DE SÃO PAULO

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

DISTRICTO DE PAZ DE AVARÉ

MUNICIPIO E COMARCA DO MESMO NOME

N. 294 Fls. 26

Certifico que do livro n. 10 de assentamentos de nascimentos, está registrada uma criança do sexo feminino, nascida no dia 2 de Setembro de 1924 ás 10 horas da manhã na Cadeia e Rua 15 de Novembro, com o nome de Maria Sophia, filha legitima de D. Francisca Pereira Jobim e Joaquim Ribeiro Jobim. São avós paternos: o finado D. Rita Perpetua de Oliveira Jobim, e maternos o finado Cap. Manoel Caetano Ribeiro Machado e Cecilia Ribeiro Machado. O referido é verdade e dou fé. Cartorio de paz do districto de Avaré, em 5 de Agosto de 1908

O official do registro civil

Alfredo Carvalho

Emolumentos recebidos:

Desta $

Busca $

Nihil

O official do registro

A. Carvalho

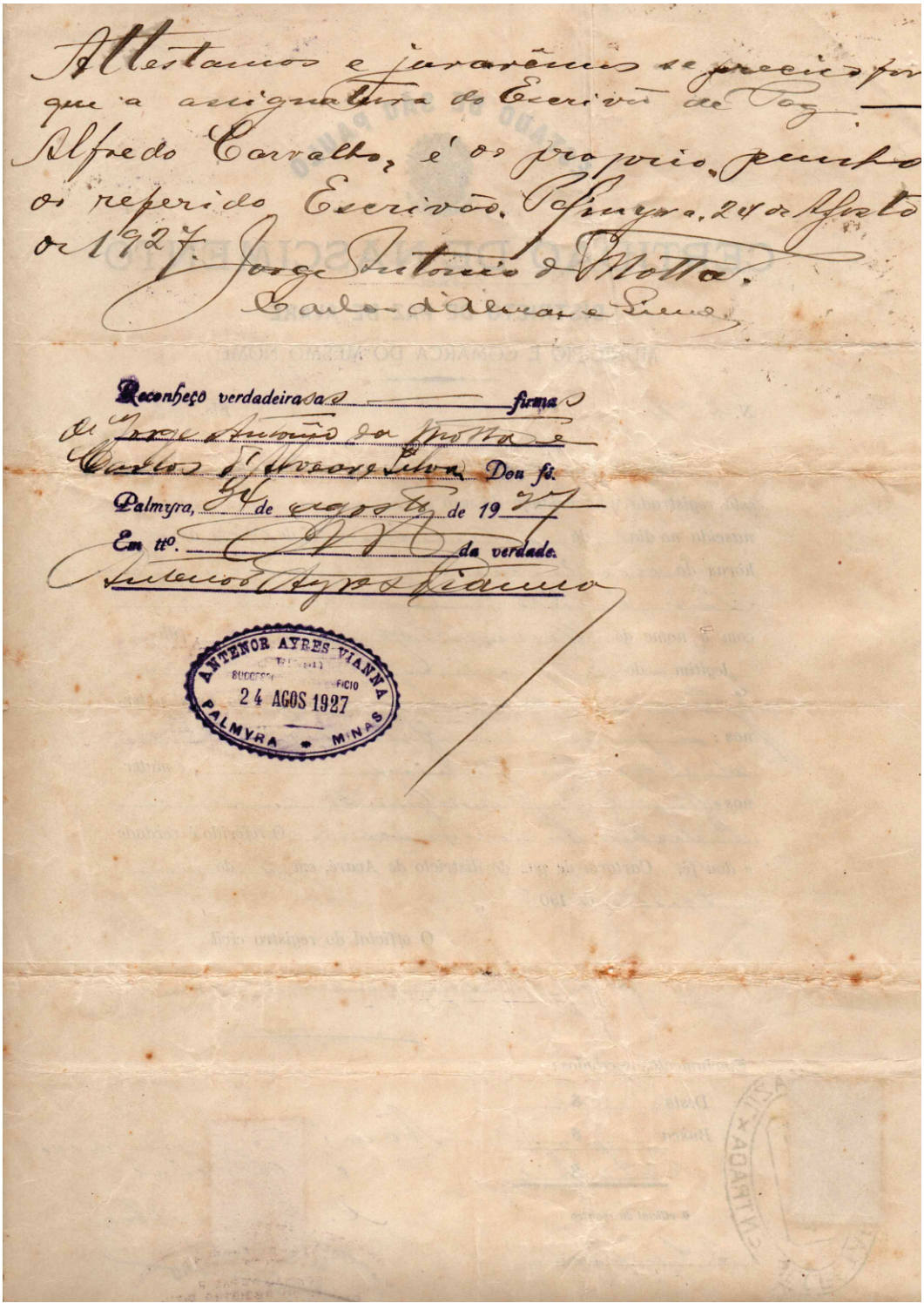
Avaré 5 Agosto de 1908

O official

A. Carvalho

ALFREDO CARVALHO
ESCRIVÃO DE PAZ E
OFFICIAL DO REGISTRO CIVIL
Avaré

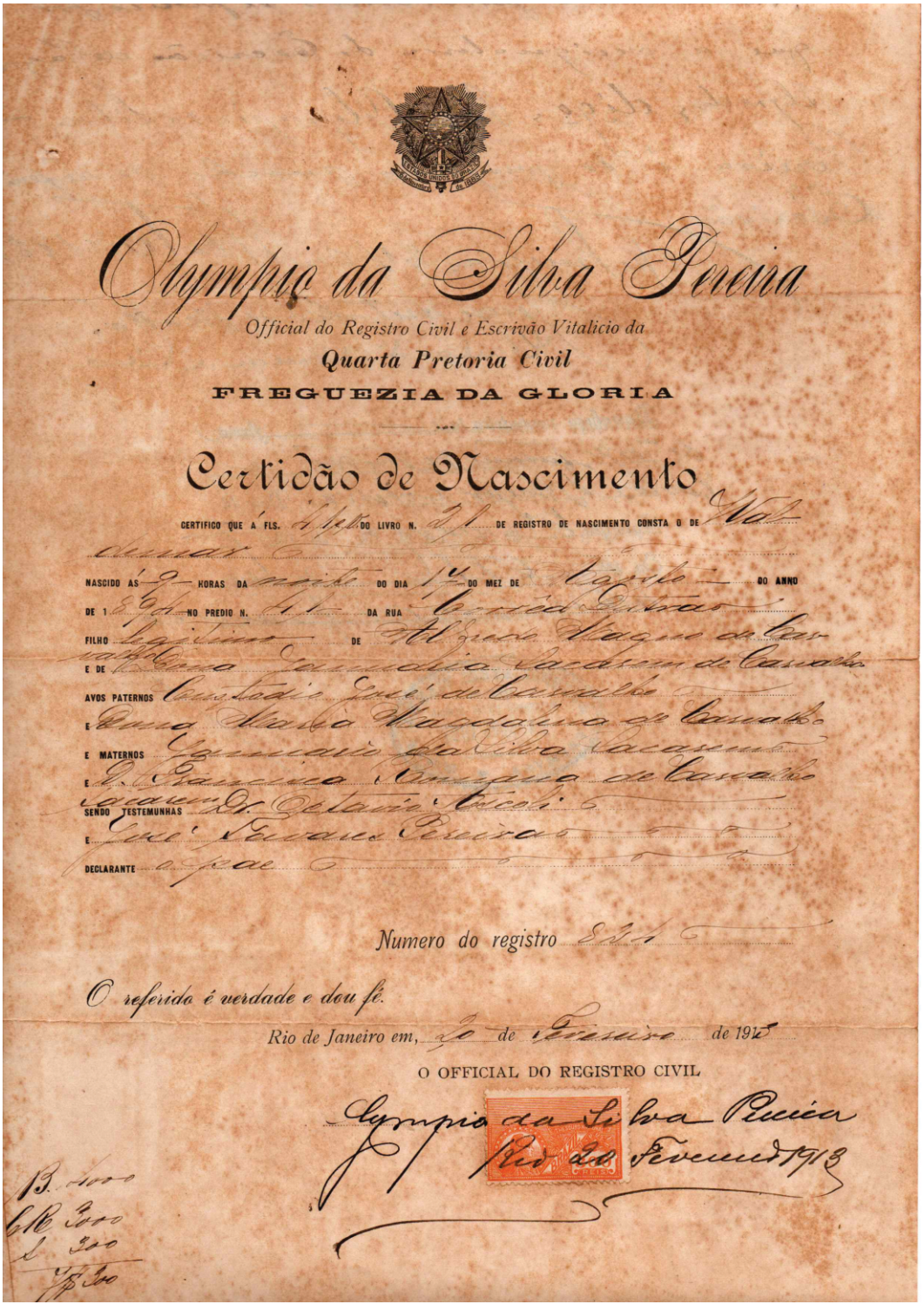
Foto da frente da certidão de nascimento de Sophia Jobim, do cartório de Avaré, São Paulo. Acervo: Fausto Viana.


Attestamos e juramentamos de precisão por
que a assignatura do Escrivão de Paz —
Alfredo Carvalho, é do proprio punho
do referido Escrivão. Palmyra, 24 de Agosto
de 1927. Jorge Antonio da Motta.
Carlos d'Alvarenga Lima.

Reconheço verdadeiras as firmas
de Jorge Antonio da Motta e
Carlos d'Alvarenga Lima. Dou fé.
Palmyra, 24 de agosto de 1927
Em test°. da verdade.
Antenor Ayres Vianna

ANTENOR AYRES VIANNA
SUCCESSOR OFFICIO
24 AGOS 1927
PALMYRA * MINAS

Foto do verso da certidão de nascimento de Sophia Jobim, do cartório de Avaré, São Paulo. Acervo: Fausto Viana.



Olympio da Silva Pereira

Official do Registro Civil e Escrivão Vitalicio da

Quarta Pretoria Civil

FREGUEZIA DA GLORIA

Certidão de Nascimento

CERTIFICO QUE Á FLS. 4 lº DO LIVRO N. 2 A DE REGISTRO DE NASCIMENTO CONSTA O DE Mat

NASCIDO ÁS 9 HORAS DA manhã DO DIA 1º DO MEZ DE Agosto DO ANNO

DE 1 8 94 NO PREDIO N. 41 DA RUA Conde d'Eu

FILHO legitimo DE Waldemar Magno de Car-

E DE valho e Dona Jovinadia Cardozo de Carvalho

AVOS PATERNOS Custodio José de Carvalho

E Dona Maria Magdalena de Carvalho

E MATERNOS Joaquim da Silva Cardozo

E D. Francisca Campos de Carvalho

SENDO TESTEMUNHAS Cardozo Dr. Octavio Brício

E José Soares Pereira

DECLARANTE o pae

Numero do registro 2 A 4

O referido é verdade e dou fé.

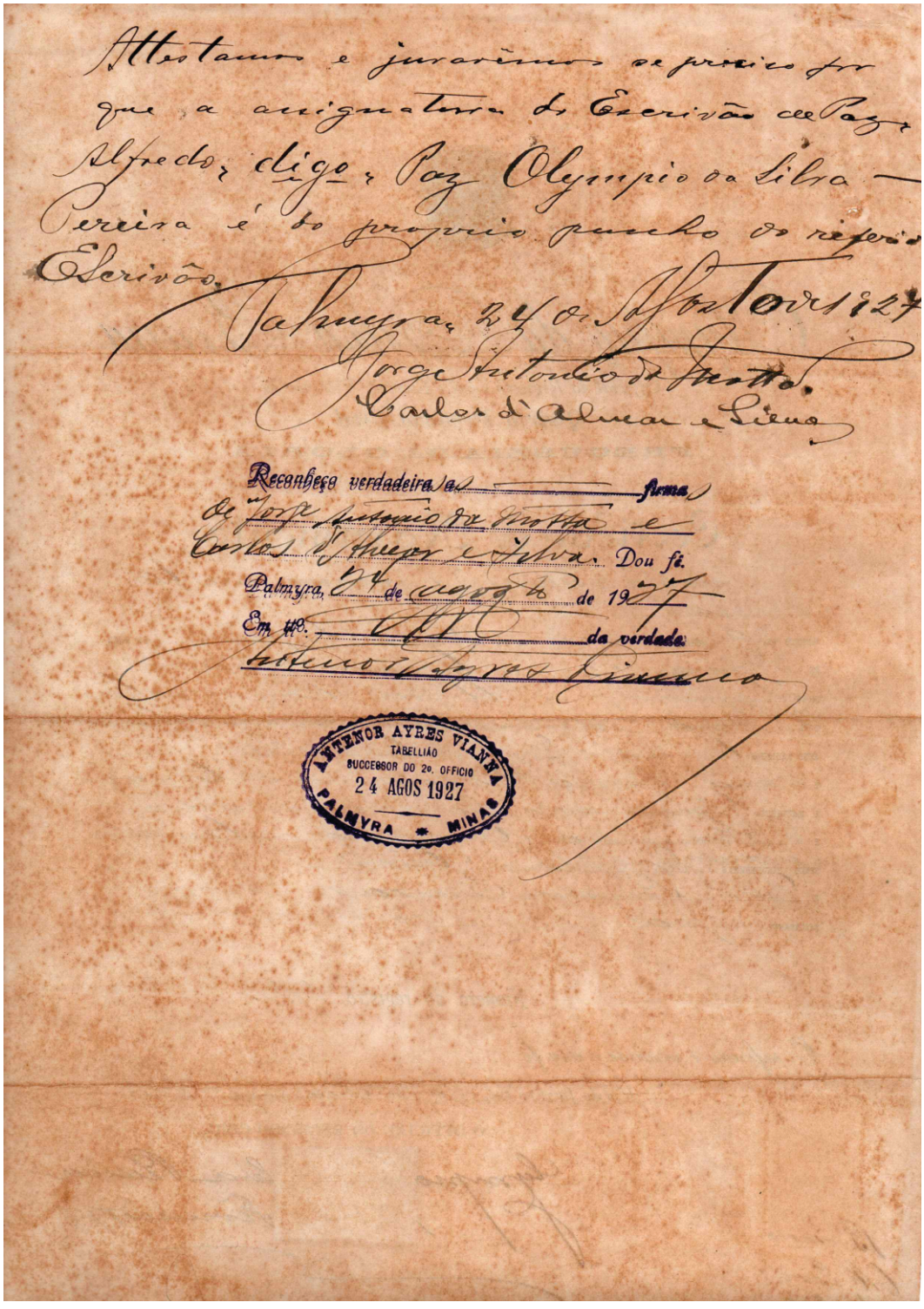
Rio de Janeiro em, 20 de Fevereiro de 1918

O OFFICIAL DO REGISTRO CIVIL

Olympio da Silva Pereira

Rio 20 Fevereiro 1918

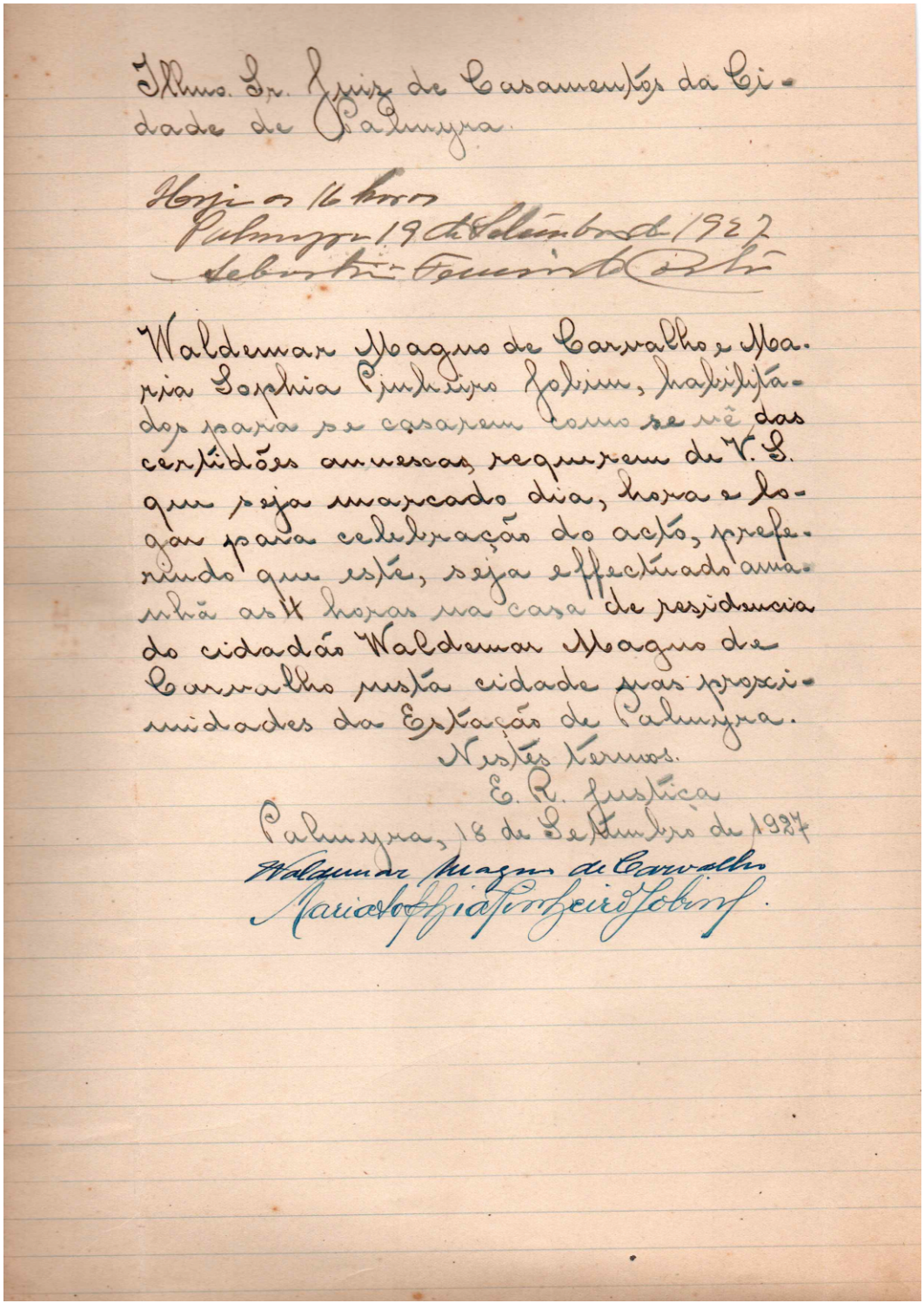
Foto da frente da certidão de nascimento de Waldemar Magno de Carvalho, esposo de Sophia Jobim, do cartório do Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro.
Acervo: Fausto Viana.


Attestamos e juramos em presença de
que a assignatura do Escrivão de Paz
Alfredo Diogo de Paz Olympio da Silva —
Pereira é do proprio punho do referido
Escrivão.
Palmyra, 24 de Agosto de 1927
Jorge Antonio da Motta.
Carlos d'Almeida Lima

Reconheço verdadeiras as _____ firma
de Jorge Antonio da Motta e
Carlos d'Almeida Lima. Dou fé.
Palmyra, 24 de agosto de 1927
Em test.: _____ da verdade:
Antenor Ayres Vianna

ANTENOR AYRES VIANNA
TABELLIÃO
SUCCESSOR DO 2º. OFFICIO
24 AGOS 1927
PALMYRA * MINAS

Foto do verso da certidão de nascimento de Waldemar Magno de Carvalho, esposo de Sophia Jobim, do cartório do Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro.
Acervo: Fausto Viana.



Illmo. Sr. Juiz de Casamentos da Cidade de Palmyra.

Hoje as 16 horas
Palmyra 19 de Setembro de 1927
Sebastião Fonseca Costa

Waldemar Magno de Carvalho e Maria Sophia Pinheiro Jobim, habilitados para se casarem como se vê das certidões annexas, requerem de V. S. que seja marcado dia, hora e logar para celebração do acto, preferindo que este, seja effectuado amanhã as 11 horas na casa de residencia do cidadão Waldemar Magno de Carvalho nesta cidade nas proximidades da Estação de Palmyra.

Nestes Termos.
E. R. Justiça

Palmyra, 18 de Setembro de 1927

Waldemar Magno de Carvalho
Maria Sophia Pinheiro Jobim.

Foto da folha 1 do processo de habilitação de casamento do casal Sophia Jobim e Waldemar Magno de Carvalho, em Palmira, atual Santos Dumont, em Minas Gerais. Acervo: Fausto Viana.

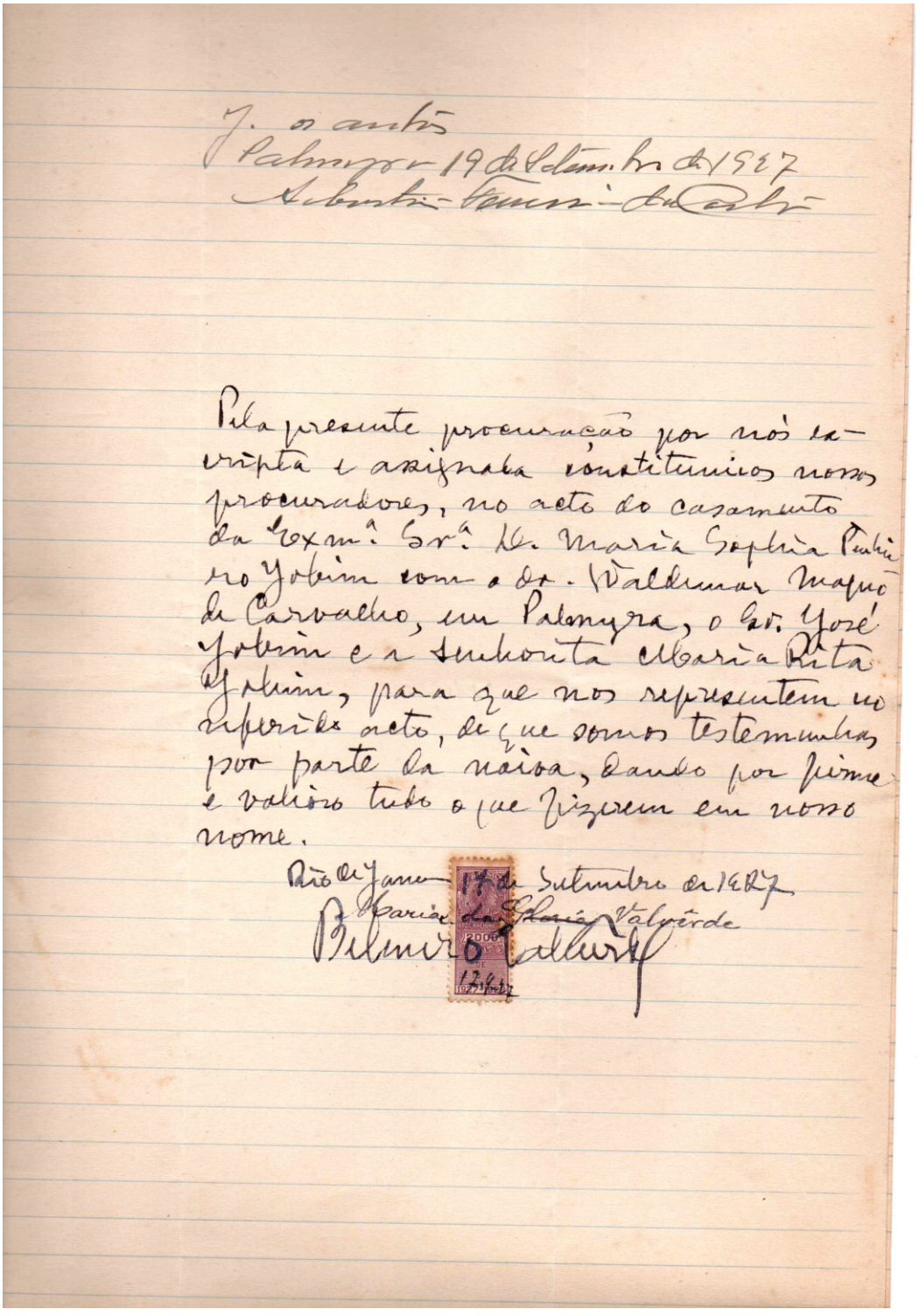
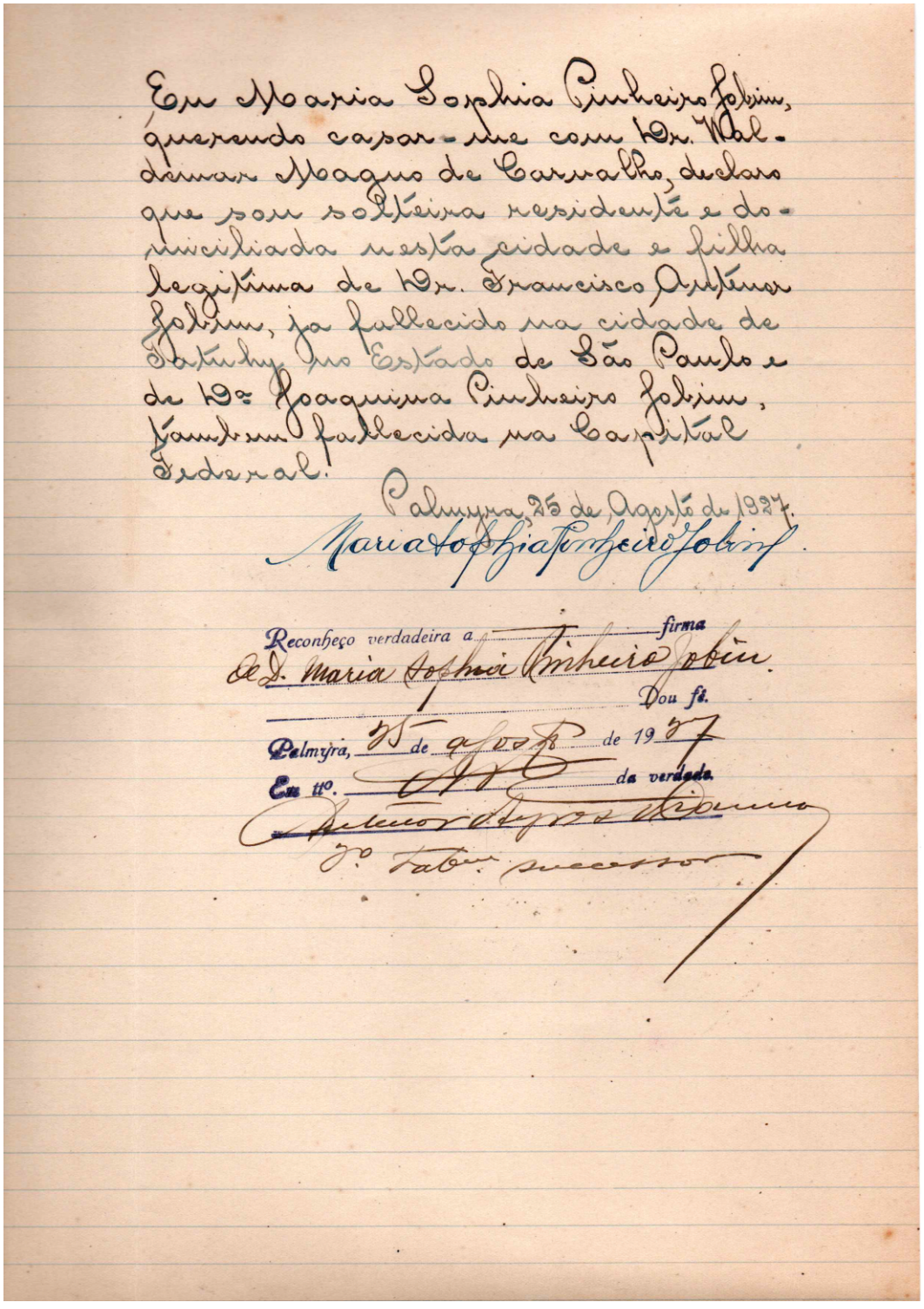


Foto da folha 2 do processo de habilitação de casamento do casal Sophia Jobim e Waldemar Magno de Carvalho, em Palmira, atual Santos Dumont, em Minas Gerais. Acervo: Fausto Viana.



Eu Maria Sophia Pinheiro Jobim, querendo casar-me com Dr. Waldemar Magno de Carvalho, declaro que sou solteira residente e domiciliada nesta cidade e filha legitima de Dr. Francisco Antenor Jobim, ja fallecido na cidade de Batatuhy no Estado de São Paulo e de D. Joaquina Pinheiro Jobim, tambem fallecida na Capital Federal.

Palmyra, 25 de Agosto de 1927.

Maria Sophia Pinheiro Jobim.

Reconheço verdadeira a firma
de D. Maria Sophia Pinheiro Jobim.
Dou fé.
Palmyra, 25 de agosto de 1927
Em test°. da verdade.
Antenor Lopes Ribeiro
Jo. Fabr. sucessor

Foto da folha 3 do processo de habilitação de casamento do casal Sophia Jobim e Waldemar Magno de Carvalho, em Palmira, atual Santos Dumont, em Minas Gerais. Acervo: Fausto Viana.

"Humana", de 1953, fala sobre uma mulher sensual e humana – talvez autobiográfica, talvez ficção, em que o poeta "finge ser dor a dor que deveras sente"? "Solidão", "Otimismo" e "Alma forte?!" são carregados de tintas dramáticas, fruto de ficção ou de alguma situação ruim, como em "Triste Natal de 1953" e "Natal triste"? Ou, ainda, de 1954, "Simplicidade", em que ela deseja um túmulo simples, escrito talvez aos pés de N. S. das Vitórias, na Igreja de Santo Inácio, no Rio de Janeiro – a mesma que a escuta em "Cansaço", em que escreve que deseja morrer; "Desespero" e "Não sei rezar", em que dá mostras de arrependimento por uma vida exuberante.

As crianças são objeto de sua afeição e notadamente duas aparecem com frequência em suas histórias: Lucininha e Lyginha. "Para Lucininha" é um pequeno poema, bem como "Rosas de maio" e "Meu travesseiro de marcela", que resgatam um pouco daquela Sophia que fez anotações tão doces e românticas em 1922, ao escrever "Impressionismos" (para o meu Livro d'Alma), em Itapetininga, São Paulo, em 1922.

Nos textos em prosa, além do já destacado "Memorial Sophia Jobim", há um texto interessante que ela escreve em Nova York, nos idos de 1947: "Uma gatinha no borralho". Em 1949 ela escreve "O 'chiton' – reflexos da velha Grécia harmoniosa", publicado na revista *Ilustração Brasileira*, em 1949.

Lembram-se de "Bom dia, Magninho!"? Pois bem, em "Página íntima", escrita no mesmo dia do aniversário de 60 anos, ele escreve que não teve coragem de ler na frente dos amigos, pois "teve pudor de abrir sua alma diante de toda a gente". Ela escreveu o texto para ser lido na festa, na recepção aos amigos. Contava de "Uma gatinha no borralho", brincava com as crianças e, aos poucos, revela muito da relação do casal, o que hoje causaria repulsa a muita gente, como este trecho que destacamos a seguir:

> Seu espírito cronometrado precise talvez um pouco da minha boemia, que ele repreende às vezes muito severamente, para logo contar aos amigos as minhas inúmeras falhas achando graça nas tolices que faço. Coleciona os provérbios que eu, inconscientemente, adultero por distração. E quando me fala de coisas sérias que dizem à segurança do meu futuro e me encontra distraída, fica irritado e justifica logo a sua ira dizendo que não me quer no Mundo da Lua, mas sim a seu lado, com os pés bem firmes sobre a Terra.

> Talvez me ache tolinha, mas se orgulha de mim quando um amigo generoso me julga inteligente. Talvez me julgue mesmo muito tola e dispersiva. Mas nunca teve a indelicadeza de m'o dizer, por que me quer bem. É paciente e me anima como se faz com uma criança. Ridiculariza às vezes a minha ingenuidade e me repreende. Quando eu me rebelo contra a sua autoridade que a minha docilidade anima naturalmente, ele diz carinhoso que não está brigando com a sua mulherzinha querida, mas apenas censurando como um paizinho que quer muito sua filhinha pequena. Ele é realmente um anjo para mim! (trecho de "Página íntima")

Eu, por vergonha alheia, agradeço que ela não tenha lido o trecho em público. Ela leu, então, "Fantasia", e depois leu, para se desculpar com as pessoas com quem brincara no texto, "Justificando".

A reviravolta desejada pelo leitor veio antes, cronologicamente, em "Meu complexo (talvez)", em que ela abre o coração e diz que o ama, mas reclama que ele não deu filhos a ela. A data indicada no texto é a celebração dos 25 anos de casados do casal, ou seja, 1952. Mas também traz uma submissão que, não fosse o entendimento das relações matrimoniais naqueles distantes anos das décadas de 1930, 40 e 50, seria nauseante.

"Ambição!", "Brasilidade", "Hino à vida" e "Vaidade" são textos entusiasmados de Sophia sobre estes temas, bem ao gosto um pouco exagerado de seu patriotismo. E, curiosamente, destacamos dois textos autocríticos, feitos após aulas com uma professora de dicção.

Seguem-se relatos de Sophia feitos em viagem: para o Ceilão (em 1955, quando serviu como representante brasileira no XVIII Congresso da Liga Internacional de Mulheres); O Islã (1955), a Índia (1955), o Paquistão (1955) e Bagdá (1955).

Fechando a seção, os textos de quatro palestras ministradas por Sophia, estas organizadas cronologicamente: em 1950, "O valor e a filosofia da indumentária no teatro", na Casa do Estudante do Brasil; em 1958, "Clothing", na Union Church – Igreja Internacional de Língua Inglesa, na Rua Paula Freitas 99, Rio de Janeiro; em 1958, na Fenit, em São Paulo; e na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1959, que mais tarde ela publicou como um pequeno livro.

Estudo de traje feminino, século XIX.
Desenho de Sophia Jobim.
Fonte: Acervo MHN. Registro: Sm ae205.



Poesia

☙ Sophia ❧

à minha avó Sophia Leopoldina Pinheiro Machado
(de quem herdei o nome)

Meu nome é bem pequenino
tem seis letrinhas apenas
Por que reduzes meu nome?!
não sabes que me envenenas?
Meu nome vem de família
já há várias gerações...
Talvez não seja bonito
Contém, porém, tradições
A "minha tribo" era nobre
minha avozinha — o esteio!
pois foi dela que eu herdei
este nome antigo e feio.
Pois a mim é como um símbolo
meu breve nome – "Sophia"!
estimula-me na luta
e rima com alegria.
Único legado nobre
que herdei de tão nobre gente,
este nome faz meu sangue
correr nas veias mais quente!
Mas... o quero à moda antiga
escrito com o coração
Ouça modernista-herege,
respeite a superstição:

Sou tão pobre criatura
queira amigo me perdoar
Preciso inventar uns mitos
p'ra em mim mesma acreditar...
Havia uma Deusa grega
que se chamava "S-O-P-H-I-A"
e todo o mundo a respeitava
porque era a S-A-B-E-D-O-R-I-A!
Premeditando bem pouco
agia com perfeição,
a ciência que emanava
brotava em seu coração.
Seus dotes de inteligência
eram dádivas dos céus.
Sofia nascera sábia
porque assim quisera Zeus!
Virtuosa, perseverante,
lutando com destemor,
usava um "elmo" de guerra
no peito as armas do amor!
Foi bonita... Foi bondosa...
altiva justa e paciente...
E até hoje fala nela
todo o mundo reverente.
Sou tão fraca e tão violenta
que não te posso perdoar;
tu mutilastes meu nome
p'ra menos tinta gastar

Reduziste-me a bem pouco
nem respeitaste o meu "mito"!?
Mas presta atenção agora,
naquilo que fica dito:
com PH, eu exijo,
que o meu nome seja escrito!!

☙ Versos sem pretensão ❧

Agradecendo umas rosas.

Estes pobres versos não têm nenhuma pretensão literária. Em toda a sua pobreza e espontânea ingenuidade, valem apenas como uma advertência, quando agradecia um lindo ramo de rosas. O amigo obsequioso cometera o delito da simplificação ortográfica de meu pequenino nome.

Surpreendem-se talvez os utilitaristas que eu ainda gaste tinta em lirismos... Mais práticos do que eu, meus "dinâmicos" amigos poupam tempo, abreviando tudo o que escrevem.

Daí então a ideia de reduzir o meu gordo e significativo nome grego de 6 letras para um inexpressivo e apátrida apelido de 5 letras apenas, sem história, nem significação. Realizou-se então tudo com enorme facilidade, porque suprimir é sempre mais fácil e requer menos energia do que acrescentar...

Depois de meu protesto em versos, agora já posso perdoar o desastrado amigo que teve a gentileza de me mandar um lindo ramo de rosas. Ele não sabia talvez como eu bendigo os meus severos ancestrais que me chamaram, quando eu nasci, por este nome tão cultuado no meu clã, há três largas gerações.

É ele uma viva homenagem àquela enérgica e doce velhinha que foi a minha avó materna Dona Sophia Leopoldina Pinheiro Machado, que apenas com 1,50 m de altura muitas vezes se agigantava perante o seu irmão, o general Pinheiro Machado.

Recordando essa admirável mulher que tão bem sabia dividir o seu tempo entre o lar, a política, sua paixão e as obras beneficentes, encho-me de orgulho lembrando que foi escolhida para perpetuar seu nome respeitado e querido de todos que a conheceram.

Porque havia então eu de atender por estes nomes inventados, sem nenhuma imaginação, nominhos todos sem significação sugeridos por filmes e novelas, torpemente combinados entre dois nomes sem expressão, sem nenhuma profundidade, se a minha gente cheia de lirismo e respeito habituou-se há várias gerações a reverenciar os grandes vultos que a história ou a mitologia fixou para a posteridade!

O nome que carrego deve ter pelo menos mais de três mil anos. Mas apesar de antigo, não me pesa. É ele uma silenciosa, mas perpétua homenagem àquela enérgica e doce velhinha que, pelas suas excelsas virtudes de coração e de espírito não devia ter desaparecido tão cedo, porque deixou em todos muitas saudades.

Sophia (santa) — Mártir em Roma, no Reinado de Adriano[1]. Santa Sophia, mãe de fé, esperança e caridade.

Sophia — Capital da Bulgária.

Igreja de Santa Sophia — Magnífica igreja bizantina de Constantinopla[2], consagrada à sabedoria divina Sophia. Construída entre 532 e 537 por Antêmio de Trales e Isidoro de Mileto, por ordem de Justiniano. ergue-se a 55 m de altura, com uma enorme cúpula de 31 m de diâmetro e suntuosamente decorada. Foi transformada em mesquita pelos turcos, em

1453, e em Museu de Antiguidades Romanas e Bizantinas em 1935 (**Nota**: em 10 de julho de 2020, o Conselho de Estado da Turquia revogou o status de museu do templo, e ela foi convertida novamente em mesquita).

Maria Sophia Aires Gomes Pinheiro Machado da Cruz Martins Jobim Magno de Carvalho; Sophia Pinheiro Jobim ou Sophia Jobim.

Francisco Antenor Jobim, pai de Sofia Jobim Magno de Carvalho, magistrado no estado de São Paulo até 1923, bateu o recorde do juiz de direito que teve todas as suas sentenças confirmadas no Tribunal de Justiça de São Paulo. Júlio Prestes, colega de meu pai, vice-governador do estado no tempo de Washington Luís, também amigo de meu pai, tinham grande admiração por ele.

Eugênio Egas, em sessão solene na capital paulista, fez a apologia do magistrado como um belo exemplo da honradez e dignidade da magistratura paulista. Era gaúcho de nascimento.

Casuarinas

Estoicas casuarinas que entristecem
A paisagem tristonha que eu avisto,
Eu sinto que pedi aos céus amparo
E eu vos vejo insistir em gesto aflito.

Tenho impressão que os céus abandonaram
Vossos frágeis esqueletos, cá na terra
E a alma que morava em vossos galhos,
Vivem bem alto... Lá naquela serra...

No último morro que eu avisto ao longe...
Esmaltado de azul... pela distância.
Onde talvez nem chegue o eco triste
De nosso grande mal: de-ses-pe-ran-ça...

Ó nobres casuarinas limitando
O parque ameno onde eu me refugiei,
Ouvi alguém chorar nos vossos ramos
Ontem à tarde e eu também... chorei.

Disseram que choráveis com a brisa
Que os vossos nervos punham em vibração,
Lançando ao firmamento mil anseios...
Presas vossas raízes sempre ao chão...

Amarradas à terra, conformadas...
Tentando em vossos ais consolação,
Ambicionando o céu, humildemente
Vos sujeitais à vossa condição.

Humanas árvores! Contorcendo os galhos
Na agitação da dor que não se acalma,
Ó pobres seres, vós chorais ao vento
Gemendo... como se tivésseis alma!

E a paisagem é mais triste... assim chorada,
Vista através das tristes casuarinas,
Que se agitam franjadas e infelizes...
Sob o esmalte cinzento das neblinas...

E é estranho ver seus esqueletos frágeis
Mesmo a gemer, não vergam para o chão.
Ascendem antes, para os céus, em prece,
Procurando morrer em ascensão!

Mesmo sofrendo acenam para o alto,
Num grande esforço de libertação,
Lembrando ao ser humano, como um símbolo
Toda a confiança em DEUS e resignação!

Rio, Silvestre, 4 de março de 1955

☙ Fé ❧

Antes de partir para o desconhecido (1955)

Vou partir para um mundo milenar
onde a vida parou há tantos anos...
talvez assim sossegue esta alma aflita
de desejos e anseios bem profanos.

Mas antes de ganhar longínquas terras...
eu beijarei o solo da Jordânia,
como um "cruzado" humilde e reverente
cheio de amor e fé na sua insânia.

Verei na Índia uma horda de famintos,
esquecida da humana condição,
com um olhar, que é só febre e fanatismo,
pedir Nirvana p'ra consolação.

Insatisfeitos... sujos... miseráveis...
aqueles pobres párias rastejantes,
são tochas vivas de uma fé confusa
queimando as almas na transmigração.

Na China, um Buda amável e sorridente,
receberá meu coração tristonho,
transformando minh'alma sofredora,
entorpecendo-a de ilusão e sonho...

Mais além, bem além, no Extremo Oriente
onde medita Buda – em Kamakura,
meu pensamento há de subir tão alto
que encherá o meu peito de doçura.
Talvez ali, em Nikko, em qualquer parte,
esquecida a matéria, indiferente...
entre jardins e bosques de pinheiros,
preferisse eu dormir eternamente...

Mas se eu voltar um dia à minha terra,
se o Deus meu permitir que eu volte um dia,
depois de rezar tanto, em terra estranha,
a estranhos Deuses que não me entenderem,

Beijando humilde a Cruz do meu rosário,
com a alma mais ampla e o coração mais triste...
Acredite, talvez que a fé da infância
É a maior força que em minh'alma existe.

Poema da serenidade

Aos cegos da Guatemala

Eu tenho enorme simpatia pelos cegos.
Não pena deles, como quase toda gente.
Por trás dessas pupilas mortas que cegaram,
Vive um mundo maior! tranquilo... diferente.

Parece-me que Deus, que é justo, mas bondoso,
Quando pune na terra um homem, com a cegueira,
Mutilando-lhe o rosto, alma lhe sustenta,
Dando-lhe assim toda a coragem que ele queira.

Deus, quando cega alguém, fica com pena...
Porque sabe que a vista é o seu maior tesouro.
Dá-lhe em troca o sossego de ambições terrenas,
Dá-lhe paciência então, que vale mais que o ouro.

O cego é dócil... não porque de nós dependa.
Se a docilidade do cego te comove,
Convém lembrar que existe muito mais grandeza
Nesse mundo interior, em que o cego se move.

Nada agita su'alma em vendavais inúteis.
O coração do cego é bom, porque é sereno.
Tem calma p'ra julgar, com tolerância, o homem
Que, em sua vaidade enorme, é tão pequeno...
Se ele não pisa firme, como os outros homens,
Não julgues que perigos tema, pela estrada.
É que ele vai subindo, suave para o céu,
Numa Via Láctea por Deus iluminada.

Se encontrares num dia, em teu caminho, um cego,
Mesmo que vás passando em disparada louca,
Para um minuto e pensa, meu amigo,
Que ess'alma que ali vai... parece coisa pouca
Mas leva, dentro em si, o muito que precisas!
Fê-la serena Deus, na sua desventura.
Fê-la humilde também, indiferente ao mundo.
Tem coragem! tem fé! tem paciência e ternura...

Eu tenho enorme simpatia pelos cegos!
Não pena deles, como quase toda gente.
Por trás dessas pupilas tristes, que cegaram,
Vejo um mundo maior! tranquilo... diferente.

Tenho pena é de ti! que és cego, realmente,
Se falta aquela luz no olhar, sobra-lhe n'alma!
E ele sabe também, que neste mundo avaro,
Não se pode aspirar senão renúncia e calma...
O que te adianta pois, essa revolta surda?!
Essa ambição que rói tuas pobres entranhas?!
A impaciência que faz de teus dias um inferno?!
As ocultas paixões... das quais até te acanhas?!

☙ Cuscuz paulista ❧

"Receita da Marquesa de Santos"

É este o cuscuz paulista
Com que a Marquesa de Santos
Engambelava Dom Pedro
Na rede de seus encantos...
É crente que a nossa história
Outro ritmo teria tido
Se o príncipe português
Não fora tão atrevido!
Todos sabem que D. Pedro
Um dia – mal-humorado –
Foi perto de Sorocaba
Comer o prato afamado.
Como era então de costume
Ali o esperava a Marquesa
Com um vestido cor-de-rosa
E um cuscuz p'ra Sua Alteza
Mas... p'ra surpresa de todos
Saíra de carruagem
Deixando o real petisco
Por conta da criadagem.
Ficou tão "brabo" Dom Pedro
Que bateu em retirada
À Domitila deixando
Mensagem bem malcriada:
Diga a essa "nobre" Marquesa
Que aqui esteve o seu Senhor.
Que veio por um cuscuz
Mas vai atrás doutro amor!

Domitila chorou muito...
Quando à casa ela voltou
Fez um cuscuz muito às pressas,
Com pranto e amor temperou,
Amassou-o com ternura,
Enfeitou-o com carinho
E mandou chamar Dom Pedro
Que... já voltava a caminho.
Mas ela que era leviana,
E chorar não sabia,
Resolveu cobrar as lágrimas
Mostrando o quanto valia!...
Recortou dois corações
Colocou-os sobre o prato
Pois assim entrelaçados
Faziam certo aparato.
E disse brejeira e frívola
Com uma graça que era dela:
"Alteza demorou tanto...
Perdeu-se em alguma ruela?..."
D. Pedro, que era guloso,
Quis evitar discussões
E uniram com as bocas cheias
Seus frívolos corações...
Aqui deixo, meus amigos
— Contado muito sem glória –

Neste cuscuz tão cheiroso
Um pouco de nossa história.

Versos de Sophia Jobim Magno de Carvalho
Santa Tereza, Rio de Janeiro, 1957.

☙ Casa vazia... ❧

Esta casa que juntos construímos,
p'ra agasalhar o nosso imenso amor!
Foi para mim uma espécie de "santuário", meu amigo,
Essas coisas d'arte, que eu amava tanto!
Que fui reunindo, com você, no "meu Castelo"
porque aqui, eu fui sempre uma "nobre castelã"
De alma leve e coração feliz!...
Se sofria, aqui mesmo, ia rezando
Agasalhada no teu grande coração...

Mas agora, meu Deus, que está vazia...
Como esta casa me parece triste...
De uma tristeza que não terá fim!
Porque já não sou mais a castelã!
Pois o "nobre-senhor", que aqui vivia,
Já não existe mais, meu Deus, que horror!...

Tenho medo!... Meu Deus, dos cantos erguem-se fantasmas,
que só recordam tristeza e solidão...
Enquanto dos olhos vão brotando lágrimas
caindo pelo meu rosto, em profusão...
Amargurando a minha triste solidão...
Como essa casa é triste, assim vazia...
Já nem parece o meu "Santuário antigo"
Parece-me, bem antes, tristíssima prisão!

Em dia de enormes saudades. 10 de dezembro de 1967, às 6 horas da tarde.

☙ Dois caminhos ❧

Na encruzilhada fria do Destino
há muitos anos... nós nos encontramos...
Tenho a impressão que, desde aquele dia,
Irremediavelmente nos amamos.

Esta força que unia as nossas almas
nem tu, nem eu, quisemos compreender.
e confiando em nós mesmos — tão ingênuos,
Procuramos em vão tudo esquecer.

Já não nos basta agora aquele amor distante
que iluminava a nossa exaltação.
E se durante meses não nos vemos
Nem a saudade é mais consolação.

Sentimos nós que algo inflexível
Impõe-nos uma linha de conduta,
Há qualquer coisa em nós que defendemos
que nos faz corajosos para a luta.

Se é bondade, nobreza ou se é ... destino
Nem tu, nem eu podemos explicar.
Mas se por acaso nós dois nos encontramos
Nem eu, nem tu sabemos conversar

Deus não quis que a esperança em nossas almas
fosse um raio de sol dentro das trevas.
Assim quando eu te vejo, fico triste...
e um pouco de tristeza também levas.

Não lastimamos esta sorte avara
que nos uniu só pelo coração...
Cautela! o meu destino é muito bruto,
Transformaria amor em maldição!

Segue pois seu destino! eu sigo o meu,
por tortuosos caminhos... diferentes.
Se Deus nos traçou rumos tão diversos
É que ele tem razões onipotentes.

18 dezembro 1954.

Humana

À minha querida amiga S.

Seguindo o meu destino torturante
É a minha própria vida que eu esbanjo
Porque eu sou uma mulher sensual e humana
Quando quisera ter nascido um anjo.

Mas sou também mulher bem diferente
Das outras que encontraste em teu caminho
Capaz de sacrifícios e renúncias
Por aqueles que me amam com carinho.

Ninguém tem o direito nesta vida
De só pensar nessa felicidade
O que nos faria ingratos-egoístas,
Esquecendo os deveres da amizade.

Quando... Pra ser feliz! Nós precisamos
Mutilar corações e estragar vidas...
É melhor renunciar ao nosso sonho
Viver chorando as ilusões perdidas...

Novembro de 1953.

☙ Solidão ❧

Olhando as árvores.

Nas minhas longas horas solitárias
olhando um céu azul
que não tem fim...
sinto o imenso universo
tão vazio... como o vácuo
que eu tenho dentro em mim.

Na minha inércia de contemplativa
olho as árvores amigas, com tristeza
como eu... em vão aos céus
elas dirigem um apelo,
que Deus talvez não ouça.
Nossa constante súplica secreta
já faz parte de toda a Natureza!

4 de março de 1955.

☙ Otimismo ❧

Não creias que a Vida é boa,
Não lembres que a Vida é má
Aceita até com alegria
O pouco que a Vida dá

Mas se for muito mesquinha
Que tudo venha a negar,
Vinga-te dela, esperando
Que um dia vá melhorar.

Se a Vida não mudar nunca
Não lhe dê muita importância
Do começo ao fim da Vida
Há bem pequena distância...

☙ Alma forte? ❧

Eu tinha uma alma igual às outras almas.
Sensível, delicada e vulnerável.
Capaz de então vibrar como um violino.
A música de um verso ou frase amável.

Esta minh'alma frágil e carinhosa...
Eu quis fazê-la um dia, rija e forte!
Tranquei-a para o Amor e para o sonho.
Dispus-me a governar a minha sorte!

Num barco airoso, ativo, fui-me embora
Levando aquela alma prisioneira
A estranhos mares, pela vida afora...
Até que um dia...
Dona do mundo, com a fortuna à porta.
Tive saudade da minha pobre alma...
Fui libertá-la... E encontrei-a morta!

Versos de Sophia Jobim Magno de Carvalho
Rio, Santa Tereza, 25 de dezembro de 1953.

Triste natal de 1953

Meu Deus! Não passarei o meu Natal tristonho
Neste leito de dor, chorando torturada.
Tentarei vestir hoje, o meu melhor vestido.
Num último esforço de vida já esgotada.

Natal triste

Num cartão

Minha ceia será numa varanda alegre
Sentindo a floresta cheirosa e o meu jardim
Vendo bem perto, iluminado, o Santo Cristo
Lançando bênçãos generosas sobre mim...

Ao meu lado, terei meu velho companheiro.
Seremos só nós dois, neste cantinho triste,
pra que, ainda mais uma vez, nos convençamos
que, neste mundo, é só no Lar, que a paz existe!

Nos convençamos que é só no lar que a paz existe.

☙ Para Lucininha ❧

Que essa gente que eu quero tanto bem
Reunida dentro desse Santo Lar
Receba de Jesus, que hoje a visita
Todas as bênçãos que Ele puder dar!

☙ Impressionismos ❧

Para o meu Livro d'alma.

"Vive-se deixando a vida repartida."

Hoje aqui, amanhã ali, somos nós seres infelizes de almas peregrinas, prescritas de "olhos (**Nota**: palavra não legível)" abertos imensuráveis para a Vida. Beduínos desgraçados em procura do amor!

* * *

Um botão que rebenta, o coração se inflama: — é o princípio do Amor.

Este botão se faz flor! Coração se agita... é o êxtase. Essa corola freme... e a alma inteira se eletriza: — é o apogeu!

Depois vem o declínio, despetala-se a flor... o olhar tem lágrimas, o coração tem tédio... e a alma reza de bruços... — uma desilusão.

Mais tarde, novo alento, novos sonhos... o olhar é prece, o coração carinho... alma de joelhos...

Nova crença! Novo Amor! Foi assim que eu ressuscitei para a Vida! — e há quem diga que a gente só ama uma vez... Mentira!

* * *

Digo sempre que morrerei de amor, porque sei que o derradeiro espasmo é o apego a Vida. E a este fugidio amor, porque será o último, com os lábios ungidos, chamaremos, chorando, de "Único Amor!!!

Sofia Jobim. 1922. Itapetininga.

☙ Simplicidade ❧

Eu que vivi no fausto e na opulência
Quero um túmulo simples... que não seja triste.
Que mais pertença a um jardim que a um cemitério.
Que na amena paisagem toda gente o aviste...

Quero-o plantado numa terra virgem
Onde, cantando, brinque sempre o vento.
A fim de te levar... bem longe... e suave...
Os ecos tristes do meu pensamento.

Onde as roseiras cubram-se de flores...
Onde os pássaros venham fazer ninhos...
Onde riam crianças descuidadas...
Tudo alegria! Amor! Bênçãos! Carinhos!...

Natal triste de 1954.
No altar de N. Sa. das Vitórias.
Na Igreja Santo Ignácio.

Rosas de maio

(para Lydinha e Lucinha)

Nossas mães nasceram em maio
— o lindo "mês de Maria"!
Quando os corações se enchem
De suavidade e harmonia.
Quando a própria terra exulta
Em jardins cheios de flor,
Perfumando as ladainhas,
Que são cânticos de amor

As Ladainhas... são vozes
De aflição e de ternura.
Que sobem em concerto ao Céu
Sempre em mensagem tão pura

Quando no "mês de Maria"
Alguém pede em oração
Manda ao céu em pedacinhos
Um pouco do coração

Mas se pedirmos cantando...
Com os olhos cheios de pranto,
Nossa Senhora tem dó
E nos cobre com seu manto.

Cansaço

Que me perdoeis o orgulho, minha Santa:
— Que vos posso pedir que eu já não tenha?
Se fui feliz e desgraçada a um tempo,
Se a vida e o amor meu coração desdenha?...

Nada mais quero deste mundo doido,
Onde esbanjo minha alma, pobrezinha!...
Aqui se ama demais, se sofre tanto...!
Que a nossa pobre alma se amesquinha.

Com o coração assim triste... Santa virgem,
Só uma coisa vos peço suplicante:
Quero sossego, do que preciso tanto,
para ter de novo o coração confiante.

Quero morrer! Se for preciso tanto,
Minha Nossa Senhora das Vitórias,
Que estou mesmo cansada de tudo, desta vida,
Mesmo até dos sucessos e das glórias!!
Ouça-me então minha Santinha boa —
Nossa Senhora das Vitórias!

Desespero

Eu vinha pela vida por um braço amigo,
tentando carregar a minha cruz,
mas de repente tropecei na estrada
e rolei como um odre, num grotão sem luz ...

quis, meu Deus, levantar a face mutilada
que os vossos olhos me pudessem ver.
Ungi meus lábios de orações sinceras
e em vão, pedi alívio à dor desesperada.

Meu mutismo cruel que me envenena e mata
Selei então meus lábios ressequidos
Pra que não escapasse um só gemido
deste drama interior que me gasta e maltrata.

E para recolher as lágrimas choradas
baixei humilde a face sobre o peito,
por que sei que na terra miseranda
não comovem ninguém as almas desgraçadas

Estou só. Meu calvário é quase inacessível...
Se Deus me permitir, irei de joelhos...
sangrando as mãos nas pedras do caminho...
dilacerando em dor o coração sensível.

Já que todos me negam sua ajuda
e eu terei de morrer desamparada
mandam-me céus, um raio fulminante
e pede que nessa hora... Deus me acuda!

☙ Não sei rezar! ❧

No altar de N. Sa. da Vitória (Santo Inácio).

Pobre escrava da vida exuberante
desta minh'alma rica, que eu esbanjo,
ajoelhei-me chorando aos pés da Virgem.
aqui trazida pela mão de um Anjo...

Este me vira pela estrada fora
andando sob a chuva a soluçar...
Seguiu-me e deu-me ajuda no caminho
quando sentiu meu passo fraquejar.

Tomou-me então as mãos suavemente...
cobriu me com sua asa tutelar...
e sussurrou-me brando, aos meus ouvidos:
"Ficará triste se te vir chorar...
ele é sensível, nobre generoso.
Pede com fé! e a Virgem ajudará!
Se é consolo, alegria ou amor que queres,
Nossa Senhora tudo te dará!..."

Ouvi o Anjo-Bom falar-me terno.
Deixei-me conduzir ao Vosso altar
E agora, aqui ajoelhada... vacilante...
Minha querida "Santa das Vitórias"
choro, vencida, sem poder rezar!

☙ Meu travesseiro de marcela ❧

Nós que somos da província
Temos hábitos estranhos.
Damos presentes baratos,
Leves, de grandes tamanhos...

Nem por isso damos pouco,
Pois damos de-di-ca-ção!
Por mais pobre que sejamos
Temos rico o coração.

Duvido que um "carioca"
Tenha coragem de dar
Um presentinho tão tolo...
Mas, tão difícil de achar.

Sobre a marcela cheirosa
De sua santa terrinha.
Que o Haroldo durma tranquilo,
Abraçado à Lucininha!

☙ Bom dia, Magninho! ❧

O presentinho prosaico
que estou dando a meu marido
É apenas um testemunho
De que ele é muito querido.

No meu vasto coração
— onde há sempre muito afeto –
Há amores de outras espécies
Num sentimento discreto.

Ninguém, porém, meu marido
Tomaria o teu lugar
És o meu "Anjo da Guarda"
A quem tudo eu devo dar.

Respeito... Amor... Amizade...
Carinho e dedicação...
Tudo de nobre e de belo
Que exista em meu coração!...

Dormimos hoje abraçados
Como há vinte e muitos anos,
E acordamos mais unidos
Por misteriosos arcanos.

A Vida tem seus mistérios...
Que ninguém tente explicar
Se o destino traçou rumos
nem mesmo Deus vai mudar!

Hei de ser tua pra sempre
Porque me sinto querida,
Mereces pois que eu te chame
"O dono da minha vida!"

19 de setembro de 1954.



Sophia Jobim, cerca de 1925.
Acervo: Quita Jobim.



Magno de Carvalho.
Acervo: Quita Jobim.

Prosa



Estudo de Sophia Jobim feito a partir da pintura da rainha Marie-Amélie por Louis Hersent, 177-1860. Fonte: Acervo MHN. Rgeistro: Sm ae200.



Inauguração do Museu de Indumentária Histórica, na casa de Sophia Jobim. 15 de julho de 1960.
Acervo: Quita Jobim

Textos

☙ Memorial Sophia Jobim ❧

Nota do autor: *Este currículo está registrado exatamente como foi encontrado no Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, incluindo as anotações posteriores e os "ufanismos" já presentes no texto.*

Curriculum vitae da Professora Sophia Jobim Magno de Carvalho

Rio de Janeiro

(Estes dados foram escritos pela jornalista Daisy Porto em 1952, credenciada no Palácio da Presidência da República e acrescidos pela mesma em 1955 e mais tarde).

É descendente de duas antigas tradicionais famílias brasileiras que tanto no Império como na República tem tido liderança no nosso país, pelos seus atributos de civismo, inteligência e cultura superior, no terreno político, social e intelectual.

A exemplo de seus ilustres antepassados, a professora Sophia Jobim Magno de Carvalho, continua apresentando à coletividade brasileira o concurso de sua cultura e de seu idealismo aureolados pela mais clara e profunda erudição geral e especializada.

Nascida no estado de São Paulo, filha do ilustre magistrado Dr. Francisco Antenor Jobim e de sua esposa Quita Pinheiro Machado. Ali fez seus estudos primários no Colégio das Freiras Marcelinas, tirando a seguir um curso de professora secundária, na Escola Normal.

Continuando seus estudos de aperfeiçoamento pedagógicos, depois de diplomada, dedicou-se à Psicologia Experimental, com ênfase na Psicologia do Adolescente.

Educadora por excelência, feminista daquelas que defendem o lar e a feminilidade, encarando o problema da mulher na contingência da vida moderna, considerando que esta não está preparada para auxiliar o marido, e é muitas vezes obrigada por necessidade a fazê-lo: fundou há anos o Liceu Império (escola de artes femininas) desenvolvendo na

mulher a noção da sua capacidade realizadora, ministrando conhecimentos de artes comerciais, como: desenho de modas, estilos históricos, corte e costura, etc., atividades rendosas que possam ser realizadas dentro mesmo do lar, afim de não precisar afastar a mulher profissional de sua verdadeira missão de mãe, durante a época em que os filhos pequenos reclamem sua permanente assistência.

Através dessa escola abriu novos rumos às mulheres de ambições profissionais mais amplas, fora de casa, formando professoras capazes para as Escolas Profissionais da Prefeitura e do Ministério da Educação do Distrito Federal.

Magistério: há anos foi professora de História na Escola Normal de Santos Dumont (Palmira) em Minas Gerais. Mais tarde no "Instituto Orsina da Fonseca", do Rio de Janeiro. No Seminário de Arte Dramática do Teatro do Estudante.

Exerceu ainda a função de professora do Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação, regendo ali a cadeira de Usos e Costumes, por um movimento espontâneo de seus ex-alunos.

Durante 22 anos foi diretora do Liceu Império, a maior e mais conceituada Escola Profissional no Rio de Janeiro, onde ia beber ali seus úteis ensinamentos a melhor sociedade carioca e até alunas dos estados e também do estrangeiro.

Atualmente, há vários lustros rege a disciplina de Indumentária Histórica da Escola Nacional de Belas Artes, com grande brilhantismo como atesta a carta mais adiante.

Associativa – Dotada de espírito associativo, quando se pensou fundar no Rio o Clube Soroptimista, por iniciativa da grande Bertha Lutz, foi o próprio solar de D. Sophia o escolhido para que ali se fundasse aquela instituição. Trata-se de uma entidade internacional, atualmente com cerca de 1.500 clubes (1.522).

Naqueles primeiros anos difíceis, essa mulher admirável pelo seu estoicismo e idealismo não mediu sacrifícios e durante quatro anos, contra sua saúde, foi reeleita por unanimidade, dirigindo essa egrégia instituição, trabalhando ativamente com suas irmãs de ideais: Maria Lank, Maria José Fernandes, Maria Sabina, Berta Lutz, Lina Alevato, Marita

Pinheiro Machado, Rosa Magalhães, Ema Mansure e algumas outras pioneiras de grande valor no cenário Feminino do Brasil.

Alta insígnia com um brilhante – por isto, por ocasião do Congresso de Enfermeiras, reunidas em Quitandinhas, em julho de 1953, Sophia Jobim Magno de Carvalho recebeu da representante canadense Margaret Kerr, a mais alta insígnia do Soroptimist Clube.

Esta insígnia é ornada de um brilhante pelos seus bons serviços. Sophia fundou também o Clube Soroptimista de São Paulo e o de Curitiba.

Quando em 08 de setembro de 1957, o Clube Soroptimista do Rio de Janeiro completou dez anos, conferiu-se à Sophia Jobim Magno de Carvalho – sócia fundadora, ex-presidente e ex-diretora, um grande Título de Honra, testemunhando em "qualquer parte e em qualquer tempo, no mundo inteiro", o grande valor dessa brasileira ilustre.

Congressos – Por três vezes representou a mulher brasileira em Congressos Internacionais:

Em 1946 em Luxemburgo, como única representante sul americana, no Congresso da Liga Internacional de Mulheres.

Em 1951 em Atenas (Grécia) no Congresso do Conselho Internacional de Mulheres.

Em 1955 serviu como representante brasileira no XVII Congresso da Aliança Internacional de Mulheres (Congresso Jubileu) na longínqua Ilha de Ceilão. Alem de representar o Brasil, foi ali também líder do grupo Latino-Americano.

Também foi hóspede de honra ficando em lugar de destaque, ao lado da homenageada, convidada a saudá-la, quando uma coligação das mais eminentes mulheres do mundo inteiro se reuniu para dar a Emily Greene Balsch o título de "Cidadã Universal" em Filadélfia – U.S.A. Emily e Sophia já eram amigas, pois desde 1946 todos apreciaram a coragem e a nobre atitude da única representante sul-americana no Congresso da Liga Internacional Pró Paz e Liberdade, em Luxemburgo.

Homenagem na C. Municipal – Sophia M. Carvalho foi homenageada na Câmara Municipal do Distrito Federal, quando chegou de uma longa viagem à Ásia, onde tinha

elevado tão alto o nome do Brasil, a saudosa deputada baiana Nita Costa saudou-a com estas eloquentes palavras: "A vida de Sophia é um belo poema de amor e de bondade, de compreensão e tolerância, o que torna o seu convívio um verdadeiro encantamento! Quando se perguntou a Confúcio para definir a Ética, ele a definiu magistralmente com a palavra "*reciprocidade*". Se ele tivesse conhecido a Sophia, diria que seu espírito clarividente ultrapassou a sua ética. Vai além. Dá sem ter recebido. Num ambiente como o do Rio de Janeiro, para o qual convergem as elites de todo país, entre os vultos mais destacados nos vários setores da atividade humana, a figura inconfundível de Sophia Jobim Magno de Carvalho se destaca. O brilho de sua personalidade projeta-se com fulgor intenso! Resplendente!

Museóloga – Quando Dona Sophia completou o Curso de Museóloga na Seção de Museus Históricos e Seção de Museu Artística em 1963 a saudosa e brilhante cronista do Correio da Manhã – Olga Moretzsohn escreveu uma linda crônica sob o título "Sophia Jobim Magno de Carvalho: arte, cultura, modéstia".

E o diretor do Museu Histórico, o acadêmico Josué Montello para salientar as raras qualidades da estudiosa "Dona Sophia" num belo improviso, contou da sua surpresa quando se preparava para lhe oferecer uma cátedra no Museu, pois sabia que com sua imensa cultura muito poderia ensinar naquele curso, com espanto viu que a eminente professora de Indumentária Histórica da Escola Nacional de Belas Artes, acabava de se matricular modestamente, como uma aluna qualquer. "Considerou uma honra para o Curso de Museus a presença daquela grande mulher cujo valor sua modéstia não conseguiu ocultar."

Estudos no Estrangeiro – estudiosa por hereditariedade, com irresistível tendência para as artes plásticas, Sophia Jobim Magno fez curso na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, na Central Art School de Londres, no British Institute, na Traphagem School de Nova York, etc.

Fez estudos e pesquisas sobre Indumentária Histórica no South Kensington Museum de Nova York, e no Museu Benaki, em Atenas. Sobre arte Bizantina no Museu de

Atenas – Grécia. E sobre arqueologia no Museu do Cairo no Egito, onde foi em Missão Cultural, como professora da Universidade do Brasil em 1951.

Desenhos para cinema e teatro – Desenhou os trajes para o filme "Sinhá Moça" para a Vera Cruz de São Paulo, que levantou o prêmio Leão de Bronze, no festival de Veneza. Para "Senhora", de José de Alencar, levada a cena com enorme sucesso por Bibi Ferreira. Para "Édipo-Rei" e "Antígona", levados pelos alunos do Embaixador Pascoal Carlos Magno, em sua esplêndida excursão pelo norte do País.

Jornalista – Além de suas inúmeras atividades pedagógicas e artísticas, comprovada em magníficas aulas, desenhos e aquarelas primorosas, como jornalista publicou artigos e crônicas nos seguintes jornais e revistas brasileiras: Ilustração Brasileira, Revista da Semana, Noite Ilustrada e Diário Carioca, ilustrando suas crônicas com seus próprios desenhos.

Conferencista – Fez palestras e conferências de alto valor educativo nos meios mais intelectuais, tanto sobre assuntos de sua especialidade como outros de cultura geral, na Escola de Belas Artes, no Clube dos Advogados, na Casa do Estudante, Liceu Literário Português, no Instituto Afrânio Peixoto, na Associação Brasileira de Desenho, na Maison de France, na Escola Nacional de Belas Artes.

Biblioteca – Possui uma preciosa biblioteca de valiosos livros, que na sua maioria não foram reeditados pelo alto custo de suas gravuras em ouro e prata. Biblioteca esta especializada em Etnografia em geral, e muito particularmente em Indumentária Histórica, no seu profundo sentido no ramo das Ciências Sociais. E também outra de livros históricos de Culinária e também de cozinha típica e cardápios universais e artísticos.

Arte – Além disso, possui peças antigas e raras, além de autênticas regionais, que a interessam pela ligação com o ramo da Ciência e arte a que se dedica, trazidas das longínquas viagens de estudo que tem realizado através do mundo.

De suas viagens através da Europa, Médio Oriente, Extremo Oriente e três Américas.

Tem seu nome projetado na Europa e na América, como pesquisadora, estudiosa e colecionadora. E suas aquarelas e desenhos são primorosos!

Museu de Indumentária e Arte – Assim, a fecunda vida de Sophia Jobim Magno de Carvalho se projetara provavelmente, no futuro, no rico Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades que ela fundou na sua própria residência, para a mocidade estudiosa do Brasil, pois o seu generoso espírito não poderia guardar egoística a satisfação individual de tão precioso arquivo. O lindo Museu é uma coleção preciosa de trajes históricos reunidos através de suas infatigáveis viagens pelo mundo.

Hospitalidade – Ali, naquele espiritual palacete, numa encosta de Santa Tereza, abençoada bem perto pelo Cristo Redentor, onde têm sido recebidos os mais altos vultos femininos internacionais que nos tem visitado, a mulher estrangeira recebe a melhor impressão da cultura, da graça e da tradicional hospitalidade da mulher patrícia.

Personalidade – Sophia Jobim Magno de Carvalho é personalidade rara, onde se casam, sem choques, a fineza das virtudes domésticas, muito femininas, e a pujança masculina de uma capacidade profissional sem limites. Personalidade de bandeirante, pioneira e batalhadora incansável, impõe-se pela cultura e pelo idealismo, dentro e fora do lar.

Esta professora universitária cuja mística é o trabalho, é esposa do Dr. Waldemar Magno de Carvalho, (engenheiro civil e eletricista), irmã do jornalista Danton Jobim e do Embaixador José Jobim.

GENEALOGIA DE D. SOPHIA

Conselheiro Dr. Jobim – Formado com distinção na Escola de Medicina Montpellier e de Paris, deputado e senador do Império. Médico Doutor de Dom Pedro II. Fundador e diretor da Faculdade de Medicina do Rio durante trinta anos. Ingressou no hospital da Santa Casa, impressionado pela sorte dos loucos e presos, advogou com paixão junto ao governo a sorte desses infelizes. Conquistou por concurso a primeira cadeira de Medicina Legal, do que foi o precursor no Brasil.

GENERAL PINHEIRO MACHADO – Senador Federal, Presidente do Partido Republicano Conservador. Famoso líder político que teve nas mãos firmes as rédeas do Senado Nacional do qual foi Vice-Presidente. Levantou-se contra Rui Barbosa porque este não definia como ele a inviolabilidade da Constituição de 1891.

VENÂNCIO AYRES – Grande tribuno, propagandista incansável da República, magistrado paulista. Fundador do Partido Republicano rio-grandense.

PLÁCIDO DE CASTRO – Herói farroupilha, seringueiro abastado no Norte. Chefe da Revolução Acreana. Glorioso libertador do Acre.

BRIGADEIRO RAFAEL TOBIAS DE AGUIAR – Governador da Província de São Paulo, que se casou depois da Revolução de 1842 com D. Domitila (Marquesa de Santos) que foi esposa leal e deixou exemplos de grande patriotismo e virtudes domésticas ao lado de seu respeitabilíssimo esposo.

(A esta pequena lista dos antepassados de dona Sophia, pelo lado paterno Jobim e pela materna Pinheiro Machado poderíamos acrescentar uma série de outros nomes que enaltecem as páginas vivas da nossa História Pátria).

☙ Uma gatinha no borralho... ❧

Dentro do meu pequenino apartamento azul, em Nova York, de divãs cinza e rosa, numa deliciosa desordem de livros, gravuras e porcelanas antigas, (...) eu me distraio num "dolce far niente"....

Meu apartamento hoje me parece mais bonito que nunca. É gostoso, confortável, quentinho e macio como um borralho.

Aqui me sinto como uma gatinha entorpecida por uma preguiça boa que me impede de ir lá fora, no frio! Se bem que eu precisava de um pouco de sol! Porém a rua movimentada me intimida.

Prefiro esta luz suave, aqui de dentro, que nem é luz propriamente. É apenas uma poeira luminosa e macia, filtrada através das persianas claras. Essa luz curta e medrosa,

que só entra para iluminar a minha escrivaninha de trabalho. Tudo mais se encolhe na penumbra dos meus tapetes azuis arabescados de ouro e cinza.

O tampo luminoso da minha mesa de estudo insiste em me lembrar que eu preciso desenhar e escrever sobre esta mesa em desordem. Mas uma apatia boa vai me vencendo qualquer resistência. Minhas mãos se recusam ao trabalho. Acaricio agradecida e inconsciente os meus dedos vadios. Meus olhos fogem do livro porque eu me recuso a ler os pensamentos alheios, preocupada como que eu vou pensando intimamente, de maneira imprecisa...

Minha vontade se anula como que para cortar as últimas comunicações com esse mundo exterior. E uma preguiça boa toma conta do meu último feixe de nervos que ainda parecia querer vibrar insistindo. Numa espécie de sonolência, a minha vida material vai-se sumindo aos poucos, enquanto a minh'alma vai crescendo, vai crescendo, embalada na fantasia que só os vadios sabem e podem gozar...

Enquanto o relógio lá fora vai marcando inexoravelmente a trajetória do tempo, ali fico esquecida de vida, numa moleza boa que não me impede de pensar naqueles que eu amo e que estão longe de mim no outro lado da Atlântico. Que farão eles a essas horas? Adivinham talvez que eu sinto saudade deles?... Só consigo fixar imagens indecisas que me parecem que amei um dia.

Tudo vai girando suavemente, numa exceção que tonteia e entorpece e eu começo a viajar por paragens distantes. E descubro, de repente, na penumbra da minh'alma lugares recônditos, por onde eu nunca tinha andado antes, lugares tristes e sombrios talvez, mas que me convidam a sonhar.

No meu mundo interior o relógio não marca as horas, graças a Deus. Não sei quanto tempo ali percorri os rumos incertos da minha fantasia. Sei que despertei mais triste.

Já não sou uma gatinha preguiçosa no seu borralho quentinho. Acordei, infelizmente, para a realidade.

Passando os olhos pelo chão vem-me a ideia tola que todo o decorador devia escolher sempre desenhos assimétricos para as grandes áreas das salas de repouso onde os olhos possam vagar, livremente, acompanhando os voos do pensamento sem rumo.

Parece que a disciplina das composições geométricas simetricamente repetidas no tapete, forçam a alma da gente de um rigorismo absurdo que nos tortura e nos restringe limitando as nossas ideias e encurtando a nossa fantasia.

Como me irrita os meus lindos tapetes azuis arabescados de ouro cinza, num desenho repetido e simétrico o que não me permite abrir as comportas da minha fantasia ... Preciso de luz! E salto como uma gatinha assustada do meu borralho para ganhar a rua.

☙ Carta ao amigo Herculano ❧

Prezado amigo Herculano

"Nesse Paraíso da Terra" que jamais tornarei a ver na minha pobre vida, apresso-me a lhe retribuir o abraço cordial que me mandou, talvez apenas por piedade, meu bom amigo.

O meu desamparo, sem filhos, que eu nunca os evitei e sempre pedi a Deus. Sufoco o meu sofrimento num mar de estudos intermináveis, que me acabará fazendo uma pequena sábia ou uma grande louca.

O que aquele homem tão bom e tão simples pode compreender o que ele representava para mim. Falta-me todo o estímulo e resignação.

Ninguém deve chorar a minha morte, porque eu já morri há muito tempo.

Dei à Sylvia e ao Moacir as suas saudades. Todos sentem a sua falta. Deixa a N. America para outra oportunidade. Todos estão com saudade de você.

Saudades de meus irmãos e de todos os amigos. Um abraço da triste amiga,

Sô.

Terminei esta carta para não chorar. Deus há de permitir me levar também muito breve.

Um abraço da Sophia.

Essa carta vai muito mal escrita, porque enxergo muito mal.

Tenho um péssimo defeito — não releio as cartas que escrevo. Sempre as acho muito pouco certas e se as reler terei de escrevê-las de novo. Desculpe os erros e leia certo o que estiver errado.

☙ O "chiton" - reflexo da velha grécia harmoniosa ❧

Sophia Jobim Magno De Carvalho

(Texto publicado na revista Illustração Brasileira, março, 1949)



"Kiton" jônico, açafrão, decorado de "authemion", adotado pelos dóricos após a guerra do Peloponeso (Desenho de Sophia Jobim Magno de Carvalho)



Um jovem grego (sic), de "kiton" e himácio, manto leve, com bordados (Desenho de Sophia Jobim Magno de Carvalho)

Ante a perspectiva dos séculos, não seria fácil julgar, com acerto, a Grécia magnífica dos documentos carinhosamente guardados nas bibliotecas e museus. Nossos olhos, ofuscados pela luz que se projeta através dessa copiosa documentação, dificilmente se ajustam às trevas dos dias longínquos, a fim de distinguir todas as imperfeições daquela remota sociedade que tentamos recompor mentalmente.

Debruçados sobre a verdadeira história da Grécia, trememos de horror diante das atrocidades dessa raça de dominadores, tão afeita às intrigas políticas e às conspirações!... Quase choramos ante a ingratidão dos gregos pelos seus ídolos e heróis mais queridos, desterrados ao mais fútil motivo. Sofremos a tortura daquelas nobres esposas, amesquinhadas a uma condição de incrível inferioridade. Mas se lemos um pouco da literatura da Grécia Clássica, se assistimos ao seu teatro, se nos debruçamos sobre suas cerâmicas decoradas, se analisamos sua arquitetura tão ponderada e tão bela, se acariciamos suas estátuas, se estudamos com o desvelo as joias, os adornos e os mínimos detalhes de seu traje, perdoamos ao grego antigo toda a sua crueza e toda a sua maldade na guerra e na paz!... A luz de beleza que se projeta sobre nosso espírito extasiado apaga em nosso coração qualquer vestígio de mágoa, contra essa terrível e sublime raça de conquistadores e tiranos. Não nos importam, pois as atrocidades de um povo que, se outras virtudes não tivesse, foi o primeiro a admitir o sentimento maravilhoso de fé na dignidade humana, traçando, assim, na face da Terra, um rumo novo para os povos que vieram depois dele.

Já agora, passados tantos séculos, não nos importam suas maldades. A sua própria "escravatura organizada" foi sepultada há muito, para nós, com os seus homens e seus heróis.

O que nos resta hoje, ainda viva, de pé, espalhada por toda a parte, é obra magnífica de seus artistas, de seus filósofos, de seus poetas...

Bastaria ela só para redimir a Grécia antiga de todos os seus erros.

Quando falo dos poetas, dos filósofos e dos artistas da Grécia, não pretendo analisá-los com uma falsa retórica. Só reclamo, para mim, o direito de um pouco de conhecimento

nos assuntos de indumentária, onde educo a minha sensibilidade, estudando o assunto, com paixão, há 15 anos.

Se me refiro aos poetas, aos filósofos e aos artistas da Grécia, é porque desejo simplesmente, explicar razões de indumentária. Sim, porque, uma túnica, ou melhor, um *chiton grego*, autêntico, não é, para mim, só uma peça antiga de vestuário.

É antes, uma graciosa escultura em pano.

É um poema que não precisou ser escrito.

É um belo tema de filosofia.

Não vai nenhum exagero nisso, pois quem conhece a devoção do grego pela bela plástica de seu corpo atlético, pode ver, a todo o momento, que, do planejamento, embora farto, do "chiton" grego, a forma humana emerge, vitoriosa, pondo relevos magníficos na pobreza de um retângulo de fazenda. É como se um escultor invisível e carinhoso sentisse a tentação de modelar o próprio pano. Quem já viu a massa ondulante e caprichosa do tecido que, sobe, envolvendo, como uma labareda, ou tombado em cascata sobre os rigorosos membros das estátuas gregas compreende que a beleza e o ritmo dessa "draperie", ora suave, ora alucinada, obedece a impulsos e desígnios estranhos, como os que movem o poeta, em música divina e expressão ardente.

Quem observe uma estátua grega vestida, poderá sentir como ali a mulher se funde ao traje. Parece que, pondo em seu relevo, ora um seio redondo, ora uma bela coxa torneada, ora o esplêndido material do tecido, houve a intenção de mostrar os dois na plenitude de seus encantos.

Sente-se, às vezes, que o pano se amontoa modestamente, para não perturbar a plástica da mulher. Noutras é o tecido que se exibe, soberbo, escondendo formas humanas que devem ser, apenas, adivinhadas, no ritmo do panejamento.

Essa fusão de mulher à roupa, procurando a linha, a graça da forma e a harmonia dos nobres efeitos, encerra toda uma filosofia do povo grego: a paixão pela perfeição plástica.

Seria inútil que alguém descrevesse materialmente a beleza do vestuário grego. Ele se espiritualiza diante de nossos olhos encantados, quando vemos que não foi preciso realizar há mais de 3000 anos, a árdua tarefa de um corte complicado e anatômico, para que se vestisse magnificamente a bela forma humana!

Artística, lógica e higienicamente, quão longe estão os "Christian Dior" dos nossos dias daqueles sensatos artistas da Hélada, cujos nomes, por inexplicável omissão, a história ignora.

Um simples retângulo, levemente decorado, era a forma básica, por excelência do vestuário dos gregos da Antiguidade.

Um pedaço de pano anguloso, conforme saía do tear, e um raio de imaginação eram os únicos elementos necessários, além de algumas "fíbulas" ou simples espinhos naturais de plantas, para se construir a bela vestimenta.

Surpreende-nos a naturalidade com que se modelavam aqueles panos, transformando-os em modestas, agressivas ou nobres "toilettes". Sempre o mesmo retângulo para vestir um filósofo, um herói, um escravo ou um Deus.

Simplicidade de linha, simplicidade de arte, simplicidade de detalhes, fazem da toalete clássica dos gregos, depois de 30 séculos de história, a mais bela concepção artística do traje de todos os tempos, e de todos os povos.

Foi por isso que, quando Francesca Nozières, nossa insigne e querida declamadora, pediu-me sugestão para a indumentária com que se apresentaria em público no Instituto Nacional de Música, não hesitei um só um minuto. Desenhei-lhe um "chiton" grego estilizado, cor de açafrão, como os que as virgens de Atenas depunham aos pés da deusa nas procissões das Panatheneias.

Ainda guardo no coração a deliciosa lembrança daquele recital, que tanto comoveu a sensibilidade do público carioca, e onde pude, embora modestamente, levar a minha pequena contribuição de artista.

Vestindo Francesca Nozières de grega, tenho certeza de ter homenageado a Grécia Clássica.

Vestindo a artista de grega, tive a intenção de homenagear Francesca Nozières.

☙ Página íntima ❧

Quando o meu marido completa 60 anos.

17 de agosto de 1954.

(Primeira versão. Esta escrevi, mas não li. Tive pudor de abrir minha alma diante de toda a gente.)

Esta ingênua fantasia foi escrita especialmente para a nossa querida Liginha — afilhada do tio Magno, no dia dos anos deste.

É uma história para crianças que eu sempre desejei descrever. História infantil que pudesse também distrair, talvez, as "crianças-grandes" que todos nós somos no fundo...

É uma dívida antiga: há um ano comecei a viver dias de grande sofrimento e o ritmo de minha vida exterior, não sincronizando com a necessidade íntima que meus nervos tinham de um repouso, nem de pensar em mim mesma.

Debruçada para fora do meu eu, atendendo às inúmeras solicitações externas, eu tentava inutilmente um esforço de libertação. Procurando ajudar o próximo criava a ilusão de que assim me ajudaria, esquecendo-me de mim própria. Mas tudo foi inútil...

Até que um dia a minha mola interior se partiu de repente, bruscamente, e meu corpo, cansado de lutar contra a moléstia teimosa, se recusou a qualquer esforço físico. E eu não me levantei naquele dia. Deixei-me então ficar indolentemente na cama, numa inércia invencível, abandonando-me apenas ao fluxo e ao refluxo de minhas emoções mais íntimas e recalcadas. Devo ter chorado várias vezes...

— Quem não conhece esses angustiosos dias de ócio em que temos tempo de olhar para dentro de nós mesmos ?!...

Sozinha, eu conversava com a minha alma ancestral, que faz tantas solicitações a esta outra pobre alma que vive dentro de mim, quando, sem ser vista, entrou na minha intimidade aquele "fiozinho de gente".

Minha sobrinha vinha se queixar do irmãozinho. Mas, como eu lia em voz alta, no meu quarto em penumbra, essa admirável criança de 4 anos, que é a mais precoce que eu conheço, compreendeu inoportuna a sua queixa. Tia Sophia estava lendo algo que ela teve curiosidade de ouvir... Com seus grandes olhos franjados de seda preta, ali ficou me olhando atentamente, enquanto me ouvia num esforço inútil de concentração.

Quando terminei a minha modéstia história que eu escrevera para ninguém, com a alma ferida de saudades do Brasil, tão longe de minha família e de meus amigos, numa terra tão estranha para mim, ela me continuou olhando por um tempo.

Não podia é claro entender nada daquela história que intitulei – "Uma gatinha no borralho" — escrita em Nova York há vários anos, numa tarde de inverno inclemente, quando a neve lá fora ameaçava enregelar a minha pobre alma nostálgica. Aquilo fora composto pelo coração, no momento em que este, traindo os sentimentos recalcados há tantos anos, transborda um pouco da nossa psicologia sobre uma folha de papel.

O que somos obrigados a escrever nesses dias talvez não seja nada de grandioso, mas é quase sempre tão profundo, tudo, tão espontâneo e sincero, que nos agrada guardar escondido dos profanos, e ler de vez em quando buscando assim, dentro de nós, aquela alma adormecida que guardamos para os entes que mais amamos na vida.

Todos nós conhecemos, tão bem, esses dias de ócio em que no nosso coração despertam-se fibras mais íntimas, fazendo-nos acreditar ingenuamente na metempsicose... Pois temos saudades de vidas anteriores que sentimos ter vivido em algum mundo diferente, com criaturas estranhas, que assinalamos nesta vida com uma ternura muito especial.

A minha pequenina e humilde história que ninguém lerá decerto – "Uma gatinha no borralho", que não interessaria talvez a ninguém, interessou à minha querida sobrinha de 4 anos.

Ela compreendeu muito pouco. Apenas que a gatinha era eu num divã quentinho, sem coragem para o trabalho, abrigada do frio, num confortável apartamento forrado de tapetes azuis, arabescados de ouro... pertinho da Times Square. Liginha sabia também que

eu falava da Nova York onde ela nasceu. Liginha entendia um pouco, como vem, a minha história...

Para nós, tropicais, a neve deprime sempre. Parece que a nossa decantada exuberância reside nesse calor generoso que trazemos dentro de nós, gerando vibrações de altruísmo e solidariedade humana.

Quando frio nos obriga ao recolhimento, parece que no íntimo dos retraímos também auscultando - sem querer - as veredas íntimas e os abismos insondáveis de outras almas que trazemos talvez desde o berço.

E por mais generosos que tenhamos nascido nos surpreendemos, bem no fundo, um pouco egoístas. E quando pensamos demais em nós, vem-nos de dentro do nosso ser um temor estranho — aquele mesmo temor inato que impediu os homens primitivos ao caminho de todas as religiões. Uma espécie de insegurança aflige-nos a alma torturada que tem sede do infinito.

Positivamente, não somos desta terra. Nascemos com uma nobreza e uma dignidade que nos pode elevar a uma condição superior, bem mais alta do que aquele em que somos obrigados a viver na vida cotidiana. Então, para fugirmos à realidade que nos parece intolerável, inventamos qualquer coisa que espalhe um pouco de alegria e bom humor à nossa roda. Já que uma tristeza infinita tomou conta do nosso coração, sentimo-nos mais ternos com as pobres pessoas que partilham conosco esses dias tediosos. Somos inclinados a distribuir carinho e bondade, uma vez que compreendemos que todos nós sofremos, como pobres mortais que somos, de insatisfação.

Em certos estados psicológicos, o mais prosaico dos seres humanos se sentiria capaz de realizar em verso, profundas páginas de lirismo e delicadeza comoventes.

A minha história era por demais subjetiva e simbolista para ser compreendida pela minha querida Liginha que só viveu 4 anos de sua vidinha inocente.

Quando eu terminei ela me disse suavemente: "Isto é uma história para gente grande. Eu não entendi nada. Por que a Tia Fofinha não escreve história para a criança? Assim gente grande também entende".

A Liginha tinha razão. Nós todos somos crianças grandes!...

Esta historieta em quadrinhos, que tia Sophia escreveu para ela aos 4 anos, ela a lerá daqui a 15, como um souvenir de sua infância. Chamei-a simplesmente "Fantasia". Poderia, no entanto, ter escolhido outros nomes que lhe caberiam bem. Confesso que não é fácil escrever versos para o meu querido marido. Apesar de boníssimo é muito prático e objetivo. Ao contrário de mim — apesar de muito amoroso comigo nasceu pouco romântico. Eu o perdoo porque parece que se sente muito feliz ao meu lado. Às vezes penso que ele — que é bem mais perfeito do que eu — necessita um pouco deste enorme lirismo que canta dentro de mim!... Está sempre muito alegre quando entra em casa, onde acha sempre com o que se distrair. Necessita de tão pouco, junto de mim, que eu me convenço que enfeito a vida para ele.

Preocupa-se muito com minha saúde e luta bastante pelo meu conforto. Às vezes penso que nenhum outro marido seria capaz de tamanha dedicação. Quando está longe, por algumas horas, sente saudades minhas. Quando encontra parece que encontrou não a esposa, mas uma namorada. É sempre o primeiro de nós dois que chega aos nossos encontros. Seu espírito cronometrado precise talvez um pouco da minha boemia, que ele repreende às vezes muito severamente, para logo contar aos amigos as minhas inúmeras falhas achando graça nas tolices que faço. Coleciona os provérbios que eu, inconscientemente, adultero por distração. E quando me fala de coisas sérias que dizem à segurança do meu futuro e me encontra distraída, fica irritado e justifica logo a sua ira dizendo que não me quer no Mundo da Lua, mas sim a seu lado, com os pés bem firmes sobre a Terra.

Talvez me ache tolinha, mas se orgulha de mim quando um amigo generoso me julga inteligente. Talvez me julgue mesmo muito tola e dispersiva. Mas nunca teve a indelicadeza de m'o dizer, por que me quer bem.

É paciente e me anima como se faz com uma criança. Ridiculariza às vezes a minha ingenuidade e me repreende. Quando eu me rebelo contra a sua autoridade que a minha docilidade anima naturalmente, ele diz carinhoso que não está brigando com a sua

mulherzinha querida, mas apenas censurando como um paizinho que quer muito sua filhinha pequena.

Ele é realmente um anjo para mim! Não sei se me compreende no fundo, mas tenho certeza que me ama muito e isto basta para que eu me sinta grata a vida inteira.

Tenho sofrido muito ultimamente. O que seria de mim — às vezes pergunto — se ele não estivesse ao meu lado?!...

Não quero pensar, nem olhar para dentro de mim mesmo. Tenho sofrido muito ultimamente! Talvez Deus me permita um pouco de tréguas no meu sofrimento. Hoje devo estar alegre! Meu marido completa 60 anos, dos quais 30 foram vividos para mim, numa dedicação sem limites!

Quero estar alegre para agradecer a Deus ter me destinado a um homem tão bom e tão nobre, que soube sempre merecer o meu respeito e o meu carinho. Talvez nenhum outro marido fosse tão tolerante e tão bondoso comigo. "Deus escreve direito por linhas tortas."

Deixem-me estar alegre hoje, ao menos hoje, que espero, para uma ceia festiva, os amigos que eu mais quero bem na vida, aqueles que nos acompanham desde a nossa mocidade. Aqueles que vão envelhecendo... Conosco...

Deus que me dê mais uns poucos anos de vida! E me permita ser uma velhinha serena, muito breve: para que eu possa abraçar sobre o meu coração afetuoso, aqueles que eu mais tenho amado na minha vida.

☙ Justificando: ❧

Para o meu marido que não nasceu poeta — feliz ou infelizmente — não tive audácia de escrever em alexandrinos. Preferi para o meu engenheiro quadrilhas setesilábicas que é a mais espontânea e singela forma de poesia, que brota do coração.

Além disso é uma historieta escrita para nossa Liginha, que tem apenas 4 anos. Foi feita especialmente para ela que adora o tio Magno, mas dedico-a também aos filhos e sobrinhos dos amigos que festejaram o aniversário dele na intimidade do nosso lar. Neste lar que eu divido com eles.

É uma história singela. Liginha não entendendo uma outra que eu escrevi para "gente grande", me sugeriu escrevesse uma história para criança dizendo deliciosamente: "Tia Fofinha, porque você não escreve uma história para criança? Assim gente grande também entende".

Aqui está a minha história em quadrinhos. Foi escrita entre a biblioteca e a cozinha, entre livros de arte, raros, camarões perfumados à curry e champignons fumegantes, enquanto eu preparava uma ceia para amigos e parentes mais velhos.

Entre a minha gente, dotada de maiores pendores literários, os meus quitutes foram sempre mais apreciados, talvez, do que os meus versos... Assim preferi não sacrificar à Poesia a minha ceia, para não perder prestígio...

Com o cérebro aplicado à Culinária, só podia, no momento, dispor do coração para escrever essa história, um pouco ingênua, que nada tem de intelectual. Vale apenas pelo muito de afetuoso que possa conter. Para a pouca idade da nossa Liginha está ótima!

O Magno — meu verdadeiro anjo da guarda — que me tem agasalhado e consolado na vida com a sua assídua dedicação, merecia decerto muito mais!...

Nota: A maneira íntima com que tratei nestes versos coisas santificadas não deve ser tratada tomada como insolência. Fui desde menina um espírito profundamente reverente.

Às beatas e aos diplomatas aos quais vulnerei com alguma pilhéria, peço desculpas. Estes últimos temos entre os nossos amigos mais do peito e na própria Família desde o tempo do Império. Aquelas temos todas nós entre os parentes e conhecidos mais respeitados. Gosto dos dois grupos. Têm qualquer coisa de comum comigo: têm uma Mística.

Só detesto os hereges — os que não tendo deuses a venerar, não souberam criar seus mitos.

Que me desculpem todos. Foi apenas uma brincadeira de quem anda profundamente triste.

☙ Fantasia ❧

Para os amigos reunidos,
Aqui nesta intimidade,
Tenho uma história singela
Que eu juro ser de verdade.
    Levantei hoje cedinho
    E fui à Igreja rezar,
    Pedindo ao Deus poderoso
    O meu marido abençoar.
Qual não foi minha surpresa
Enquanto eu estava rezando,
Distraiu-me Santo Antônio
Do seu altar me chamando.
    Tentava me dizer coisas
    Que eu, de longe, não entendia.
    Até que desceu do altar
    Com toda democracia,
Chegou pertinho de mim
E disse nos meus ouvidos:
"Vou ao céu fazer cobranças
E fazer novos pedidos

Pretendo subir agora,
Se quiser, venha comigo.
Aqui tem gente demais...
Falar com Deus não consigo".
Fiquei então boquiaberta
Com uma tamanha honraria:
Um convite para o céu?!
— isto mesmo é que eu queria —
Como eu tinha comungado
Estava já no caminho,
Aproveitei. Parti rápido,
Que o céu era ali... pertinho.
Fui subindo... Fui subindo ...
Por caminhos nunca andados:
Desenhos de Walt Disney
Nesta terra ignorados...
Santo Antônio ia na frente,
Gesticulando a batina.
Como ia muito depressa
Sumiu, depois, na neblina...
De repente — não sei como —
Vi-me só, no Paraíso.
Que lugar maravilhoso!
— descrevê-lo não preciso —
Escutam-se em toda a parte
Violinos, flauta e oboé
É uma seráfica orquestra
Tecendo as loas da fé!

Os anjos vão indo e vindo
Numa alegre profusão
Todo o Céu está em festa!
Parece até procissão.
Em cânticos vão dizendo
Todos juntos de uma vez:
"Vivemos um grande dia!
O mais bonito do mês!...
Pois foi mesmo a dezessete
Deste claro mês de agosto,
Que um pimpolho veia à Vida
Para nos dar muito gosto!"
Claro que os Anjos não dizem
Há quantos anos atrás...
No céu não se conta o tempo
Como na terra se faz.
Mas entre os Anjos mais nobres,
Que só queriam cantar,
Pude ver três garotinhos
Todo o tempo a resingar.
Eram anjos "brabos", gordinhos,
Desajustados ali.
Nada tinham de celeste
— logo que entrei percebi —
Procurei meu Santo Antônio
— com que tenho intimidade —
E exigi que me dissesse
Sobre eles toda a verdade.

O santo riu malicioso...
Brejeiro me respondeu:
"Aqueles perturbadores?!...
São qualquer coisa de seu...
Os "amores" rechonchudos
Que ali estão a resmungar,
São criancinhas da Terra...
Deus se esqueceu de as mandar.
São querubins amorosos
Parecidos com a Sophia...
Que querem se divertir
Com um pouco de boemia.
Estão sempre reclamando
Desta nossa disciplina,
Embora vivam no céu
Não estão contentes com a sina".
Depois deste "bate-papo"
Que eu tive com o meu santinho,
Penalizou-me os indóceis
Que ali passavam pertinho.
Interessei-me por eles
Fui chegando devagar...
E adquirindo confiança
Vieram então tagarelar...
"Aqui no Céu... Não é mau.
Mas tudo é muito perfeito...
Lá na casa de vocês
Tudo se faz doutro jeito...

Aqui todos são adultos...
Até os anjos pequenos.
Ninguém sabe dar risadas,
Todos aqui são serenos,
Ninguém espera mais nada
São tão felizes aqui!...
Não tendo mais ambições
Se esquecem mesmo de si.
Com vocês, tudo ao contrário:
O velho "vira" criança,
Diz muita tolice ingênua
Pois tem Desejo e Esperança!
No lar de Santa Teresa
As festas são mais completas:
Podemos pintar nos muros
Corações rubros com setas...
São permitidas mãos dadas
Aos namorados queridos
— desde que todos concordem
Que ambos são "bons partidos"—
Podem-se amar à vontade
Desde que o Amor seja são
Porque acreditam que amando
Melhora-se o coração...
Debaixo daquele teto
É tudo sinceridade!
O casal não manda nada...
Quer que se sintam à vontade.

Sem nenhuma cerimônia
Levam mensagens aos queridos,
Nas vésperas das grandes festas,
Para tê-los todos reunidos.
Calafetam-se as janelas
P'ra que os vizinhos não vejam,
Com que calor e carinho
Os amigos se festejam.
Não há nenhuma hierarquia.
Só rege a Lei da Amizade!
Se há alguém ali, importante,
Se oculta em simplicidade...
Todos têm a mesma idade
Até o mais "avançado"
Mesmo abolidas as dietas
Ninguém será intoxicado;
Pois aquelas guloseimas
Com carinho preparadas,
Não se mandam fazer fora
Como é mister em Embaixadas.
Aquelas festas singelas
São feitas sem pretensão.
Tudo ali é decorado
Como manda o coração!
Se os manjares apetecem,
Se a mesa está bem florida
Em honra à Arte e à Família
Ali se decora a Vida!"

E neste tom os três anjos
Não paravam de falar,
Queria um descer conosco
P'ra nossa ceia ajudar.

Coçando o queixinho liso
Disse-me o Anjo enciumado:
"Vi hoje lá muitos anjos
Num ambiente animado.

Quanto há festa em Júlio Otoni
Ficamos sempre espiando...
Vemos anjos espalhados
Por toda a casa ajudando:

Pudemos ver anjos tolos
Servindo de castiçais...
E serafins... jejuando
Na mesa dos comensais...

Um Anjo — pé de abajur!...
— O que é uma profanação —
Olhamos com simpatia...
Condoe-nos o coração.

Cupidos muito brejeiros,
Outros bailando nos quadros...
Em relevo sobre os pratos,
Em bronze fino lavrados...

Qual cariátides leves
Suportando muita fruta,
Vi quatro anjinhos – coitados —
Fazendo uma força bruta:

Carregando fios d'ovos
Arqueados de tanto peso,
Pude ver um anjo frágil
Manter-se firme e bem teso.
Querubins de prata e louça
De porcelana em biscuit
Espalhados pela casa...
— Mania assim?! nunca vi —
É melhor que nos calemos
Pois não somos respeitados...
Quem sabe se é simbolismo
De alguns filhinhos frutados?!
Nisto os Arcanjos olharam
E silêncio!... sugeriram —
Queixaram-se que com "a prosa"
Nem os cânticos ouviam...
Ficamos encabulados
Com a involuntária insolência,
Pedimos muitas desculpas
Pela nossa irreverência.
Mas um anjinho — palrador
Não parava de falar.
Dizia que estava alegre,
Com vontade de bailar.
Parecia-se com o Magno
Que quando está bem contente,
Começa a dançar sozinho
Que até encabula a gente...

De repente! Eu vi bem perto,
O rosto do Anjo-Rei,
Olhando p'ra mim "tão brabo" ...
Que até me desconcertei.
Não vi logo Santo Antônio
Que me pudesse ajudar,
E fui direto ao Arcanjo
Querendo então despistar.
Aproximei-me altaneira
Indaguei sem timidez:
"Por que todos esses coros
Cantando de uma só vez"?!
São Gabriel se irritou,
Achou falta de respeito.
E ofendeu-se de tal modo,
Que me deixou bem sem jeito...
Então chamou Santo Antônio
Com uma voz que era um trovão,
Que foi direto, bem fundo
Magoar o meu coração.
São Gabriel me olhou vesgo
E nem confiança me deu
E mal chegou Santo Antônio
Bem duro, lhe repreendeu:
"Quem é a herege que trazes
P'ra ouvir o coro celeste
Em honra do nosso Magno,
Que tão estranha se veste?!"

— realmente entre os anjinhos
Eu estava muito vestida ...
Fiquei tão encabulada
Que procurei a saída
Mas Santo Antônio tolheu-me
— é um santo muito danado!
quanto mais dura a tarefa
Mais ele fica empenhado
Santo Antônio é maneiroso
- e é muito meu camarada -
P'ra me criar situação
Responde em voz enfatuada
"Na Terra é indumentarista!
E pinta anjinhos também.
Ela aqui não vale muito,
Mas... lá embaixo, amigos tem!
Estava tão humilhada,
que o chão quase se afundou
encolhi-me sem querer
e quase a tocha apagou...
Aqui convém um parênteses,
um detalhe eu não lembrei:
Logo que um pé pus no Céu
Um círio aceso eu ganhei.
São Gabriel "tava bruto"!...
Olhou-me com tal desprezo
E apontando a minha vela:
"Mantenha esse círio aceso!"

Foi então que eu reparei
Que a maior tocha era a minha,
Brilhando com brilho tal
Que nenhuma estrela tinha!
Santo Antônio, que é teimoso,
Ainda não desistiu.
Continuou pois, me elogiando
— Santo deus! como mentiu...
-"Gabriel, meu caro amigo"
Disse ele, com voz macia:
"Não precisa má vontade
Com a nossa amiga Sophia.
Se ia apagando a tocha
Não foi por irreverência.
Vive no Mundo da Lua...
Gabriel, tenha paciência ...
É defeito de família...
Danton também é assim...
Vivem sonhando na Vida.
E a Vida é esquecem por fim...
Distraiu-se reparando
A anatomia dos Anjos ...
E os modelinhos das vestes
Dos nossos lindos Arcanjos"...
E o meu querido Santinho,
P'ra me botar em valor,
Insistia-me elogiando
Já agora sem grande ardor:

"Sophia estuda na Vida
Quando sofre ou se diverte
É pedagoga e se aprende
Tudo isto em lição converte.
É uma modesta criatura
Mas que procura ser útil.
É enérgica! É carinhosa...
Não me parece mui fútil.
E então, pra humilhar-me, disse
O anjo são Gabriel:
— Dê-lhe a comer na cozinha.
Lá tem ambrosia e mel".
Santo Antônio atrapalhou-se...
Disse então muita tolice...
que eu cozinhava muito bem!
Nem lembro mais o que disse...
Quis me botar em valor!
Fazer-me algo importante!
Desapontado que estava
Com aquela cena injuriante.
O pobrezinho ia e vinha
Numa grande agitação
Tinha certeza que o Arcanjo
Magoara o meu coração...
Veio-lhe então uma ideia
Uma ideia luminar!
Resolveu mudar de tática
E um outro grupo golpe tentar

Disfarçou... deu muitas voltas...
Sorriu p'ra todos os lados...
E só voltou quando viu
Os ânimos serenados.
Sorriu amável ao Arcanjo
Com "riso de diplomata"
Comentou Carlos Lacerda
E de Gregório a bravata.
Depois... meio displicente
Como quem nunca me viu
Parou bem junto de mim
E chamou o Arcanjo: — psiu!
E antes que ele zangasse,
Gritou-lhe bem prazenteiro:
"Venha conhecer a esposa
Do nosso caro engenheiro!"
O Arcanjo empalideceu...
Ficou todo atrapalhado,
Número enorme confusão,
Veio a mim muito exaltado.
Abraçou-me umas 100 vezes.
Abanou-se com suas asas,
Perdeu mesmo quase a linha...
— o meu rosto estava em brasas —
Quando à calma ele voltou
Disse-me então cavalheiro:
"Por que não disseste logo?!
O Magno é meu companheiro!

Pois ele é um anjo da guarda
Que está cumprindo missão
Todos aqui o conhecem
Pelo seu bom coração
É um caráter mui reto
É inteligente e ladino
— um pouquinho autoritário —
Mas bem educado e fino.
Não sendo muito romântico
Vive em boa paz e alegria,
Cantando dentro de casa
Para alegrar a Sophia.
Depois, muito entusiasmado,
São Gabriel fez seu show:
Como sou muito pequena
Num banquinho me trepou.
Mostrou-me p'ra toda a gente
Com uma espécie de ufania.
Já não estava zangado
Nem falava com ironia.
Pilheriou com todo mundo,
E tratou-me com carinho.
Depois p'ra os anjos e santos
Mandou servir muito vinho.
Elogiou-me até... e disse:
"Tu tens de ser venturosa!
Pois na Terra Deus lhe deu
Uma missão muito honrosa!

De todos estes teus títulos
Só um te faz prestigiada:
O fato dele escolher-te
Para sua Bem-Amada".
Como nos contos de fada
Tudo acabou muito bem:
O arcanjo deu-me presentes
Quis dar-me a bênção também.
E uma seráfica orquestra
Levou-me à porta por fim!
Cantavam todos os Santos
Sorrindo em volta de mim...
Foi quando vi as estrelas
Dando luz no meu jardim
E as nuvens me oferecendo
Transporte, no qual eu vim.
Eu me lembrei, aqui na terra,
Pra ceia me esperavam.
Já estava ficando tarde
E os anjos ainda cantavam...
Saí sem me despedir,
— como fazem os diplomatas —
Para não chamar a atenção
De algumas velhas beatas...
Pois elas se comprimiam
Nos corredores dos Céus.
P'ra não enfeiar a Festa
Cobriam o rosto com véus.

Mas sempre bisbilhoteiras,
Queria saber quem era
Que a Corte do Céu brindara
Em honra a um Anjo da Terra.
Eu fui saindo garbosa,
E nem confiança lhes dei.
Mas vi que tiveram inveja
Quando a carruagem tomei.
Era a carruagem das Fadas,
Cravejada de brilhantes!...
Com quatro cavalos brancos
De crinas esvoaçantes...
Vinha nas nuvens imersa,
galopando loucamente...
Pois no Céu, todos sabiam,
que estava à espera a minha gente.
O próprio Deus, no seu trono
Dignou-se olhar p'ra baixo
Como achasse a Estrada escura
Permitiu trouxesse o faixo.
Mandou que nos divertíssemos.
Com alegria e champanhe
E disse mais: que a ventura
A todos nós acompanhe!
E o faixo do céu aceso
Eu trouxe com bem cuidado,
P'ra o dono de tudo isto
Que é hoje aqui festejado.

Foi bom filho, é bom irmão
Bom amigo é bom marido
Merece de todos nós
Que seja muito querido, ponto!

17-8-1954. Terça-feira. Sophia Jobim Magno de Carvalho

☙ Meu complexo ❧

(talvez)

Só com você, queridíssimo marido, eu teria coragem de abrir meu coração, sem corar, para arrancar dali o meu segredo.

Não seja injusto comigo, se não puder compreender o que eu vou dizer, enquanto as lágrimas me vão brotando dos olhos, ensopando o meu rosto e penetrando fundo no meu coração.

Deixe-me antes beijar Você, muitíssimo, com toda a labareda deste nosso amor profundo e incendiário — que é carne, coração e espírito e que nos uniu para toda a vida.

Desse amor imenso que se nutriu sempre da nossa mútua sinceridade e que tem resistido, vitorioso a todas as tentações pouco nobres que temos encontrado nos caminhos tortuosos ou floridos que trilhamos juntos. Você bem sabe que não sabemos mentir um ao outro. Que nem o tempo, nem "outro amor" poderá destruir o nosso.

Tenho conhecido em seus braços Fortes durante todos estes anos de convivência tão íntima, o verdadeiro amor e a Felicidade mais completa que se pode ter na Terra.

Somos um do outro por uma dessas atrações irresistíveis que não precisamos justificar a ninguém, por que Deus nos abençoou numa Igreja.

Pertenço toda a Você, e Você é meu, depois de 25 anos de vida quotidiana, num convívio carinhoso, que faria inveja aos namorados mais felizes.

Há um quarto de século que repartimos, num intercâmbio de generosidades, as mais legítimas necessidades do sexo e do coração, sem nunca nós cansarmos um do outro.

Escandalizamos a sociedade frívola em que vivemos com a constância da nossa mútua dedicação. E somos sinceros!

Temos vivido embriagados de amor! De amor que se expande e vibra in carícias inesgotáveis, num irresistível impulso de dedicação e que floresce na tranquila felicidade do lar que temos sabido tão bem defender. Este lar que nós dois cobrimos de flores todos os dias, como um santuário que veneramos. Este lar que é o nosso legítimo ninho de amor e que eu prezo acima de tudo, porque dentro dele tenho Você, meu querido.

Como eu lhe agradeço por tudo o que me deu na vida! Foi sempre o melhor e o mais cavalheiro dos homens. O mais carinhoso e encantador dos maridos. Por isso tudo eu lhe adoro!

Maridinho adorável que é, e merece ser respeitado por todos que têm a ventura, como eu, de conhecer bem de perto.

Não duvide portanto um só instante que eu lhe amo e prezo acima de todas as criaturas e acima de todas as coisas. Não seja injusto comigo. Não quero nem de leve ofender seu justo orgulho. A sua honra, que tem sabido colocar tão alta, a sua dignidade é que tem sido o meu maior orgulho, eu saberia defender a todo o transe, mesmo que para isto eu precisasse sufocar o coração no peito.

Eu preciso de Você como a roseira precisa de sol. Mas não como uma nau desarvorada precisa da bússola para achar sua verdadeira rota... Se o meu frágil barco tivesse a desgraça de se perder na procela, pode estar certo que o dever me apontaria o verdadeiro caminho para o meu posto de salvação.

E tenho tanta confiança em você, meu marido, que se um dia, como um náufrago, eu me sentisse em perigo, seriam seus braços que me salvariam, estou certa. Você tem sido o meu anjo bom. Você bem sabe que é debaixo da sua asinha quente que me veio abrigar quando sinto frio... e tenho medo da vida...

Por isso, meu querido companheiro de todas as horas, a quem amo ainda hoje com todas as fibras de minh'alma e o meu mais íntimo feixe de nervos, só com você, meu amigo, eu ousaria esvaziar a taça do meu sofrimento.

Mas em geral os homens não entendem nada disso. Mas você é diferente.

Procure em geral entender, o que de muito estranho eu tentarei explicar aqui.

O homem, em geral, não sabe que a alma da mulher feita para o milagre da maternidade é um sublime relicário de dedicação e de afetividade. E aquela que como eu nunca teve a alegria simples de fazer dormir, em seus braços, um filho pequenino, tem reservas inesgotáveis de amor e de carinho que o homem comum não compreende.

Nem de leve quero arranhar a sua sensibilidade. Não estou me queixando de você, meu querido, que para me consolar da maternidade frustrada, me permite alternar pular com a escola, onde eu posso adotar, como meus, os filhos a lei alheios!...

Não tenho o direito de me queixar de você, que para encher o vazio de 1/3 em nossa casa, permite-me que traga aqui meus alunos...

Quando lhe vejo tão paternal e tão meigo brincando com uma criança qualquer, agradeço-lhe no íntimo.

Compreendo perfeitamente que você me quer dizer que, como eu, também sofre a falta dos Anjos gordinhos que deveria o povoar o santuário do nosso amor.

Em troca dessa delicadeza de seus sentimentos, desse carinhoso apelo indireto, que me faz sempre, que lhe perdoe não me ter dado filhos, eu me surpreendo agressiva e quase perversa, enchendo a casa de copinhos.

É uma espécie de represália inconsciente. Um acintoso grito de protesto que vem do meu mais profundo complexo da maternidade. Você me perdoa e. Vou espalhando sobre as paredes, pelos móveis, por todos os cantos onde quer que eu viva, os meus travessos querubins de porcelana e prata como uma queixa viva ausência dos filhos que você não me deu.

Enquanto eles esperam a minha queixa amarga, em vez de se zangar comigo, você esconde a sua mágoa e acha graça nas minhas piores manias de cupidos.

Você é tão compreensível, meu amor, tolera isto tudo porque sabe que a nossa Felicidade só poderia ter sido completa se tivéssemos projetado para fora de nós um pouco desse amor imenso que Nós uniu para toda a vida só seríamos felizes se pudéssemos, entre nós, ouvir o riso cristalino de uma criança...

Você me tem visto chorar ultimamente. Tenho chorado tanto que já perdi o pudor das lágrimas. Ainda hoje amanheci chorando e você estava junto de mim...

Minha alma anda triste e meu coração anda assustado por coisas que surgem os caminhos tortuosos da vida, que o destino nos obriga a percorrer. Meu espírito anda agitado e me fustiga como um Verdugo que me quer rasgar o coração em feridas.

Como lhe devo dar trabalho, meu marido! Como sou exigente com a vida! Como você é paciente comigo!... Debaixo do seu temperamento controlado e prático, você não me ilude a mim, que lhe conheço na mais profunda intimidade. Você é um Tesouro de carinho e delicadeza, meu amor querido. Como lhe amo!

Amanheci chorando e você estava bem pertinho de mim... Compreendeu tudo, de certo, por que não indagou a razão da minha angústia. Na delicadeza de seus sentimentos não quis que eu me envergonhasse das minhas lágrimas irreprimíveis, que brotavam do fundo do meu coração, à minha revelia.

Você compreendeu tudo, por que me aninhou jeitosamente em seus braços, onde sabe que me sinto protegida. Ajeitou a minha cabeça escaldante sobre o seu coração que batia calmo e seguro como sempre, para que eu tivesse a certeza de que não estava desamparada, e foi beijando meus cabelos de mansinho até que eu, cansada, conseguisse adormecer soluçando.

Como você é bom e generoso, meu amor! Redobra de carinho e dedicação ao contrário dos maridos comuns à medida que meus cabelos embranquecem e eu me sinto triste e doente.

Sinto que não terei vida por muito tempo de maneira inexplicável e assustadora a minha moléstia progride infelizmente.

Garanto que não tenho nenhum medo da morte. Mas confesso que tenho pena de morrer, quando ainda sinto tanta vida dentro de mim!...

Desculpe. Estou mais velha e mais sensível...

Devo lhe dar muito trabalho, meu marido. Como é bom e paciente. Tudo compreende com essa sua inteligência tão humana e tão clarividente, e tem pena de mim.

Não é à toa que me anima e me consola, como se faz com uma criança manhosa... e me engambela.

Lembre-se que há dias eu chorava copiosamente aproveitando o pretexto de uma injeção para chorar enquanto você pacientemente me aplicava ia me contando uma anedota engraçada para me fazer rir e conseguiu, meu amor menos pelo que você dizia do que pela ternura que você despertava dentro de mim.

Você sabe que estou realmente doente e sabe que eu não tenho a força de vontade de outrora. Por isso deixe que esvazia no seu, todo o meu coração que sofre muito. Estou cansada de lutar. É a minha maior luta é aquela que eu escondo de todos a minha grande luta interior.

☙ Ambição! ❧

A curiosidade – esse divino privilégio do espírito humano — que nos arrasta como ao conquistador na grande aventura de desvendar o desconhecido, esse privilégio divino que é a curiosidade humana e que sustenta na hora árdua da luta, os estudiosos como nós.

Só novos acontecimentos podem aliviar temporariamente nossa alma cheia de ansiedades múltiplas.

Acalma-se a imaginação no primeiro instante enquanto se pondera a nova sabedoria adquirida através de um estudo paciente e sistemático. Muito breve, no entanto, da nossa sensibilidade mais apurada pelo estudo, outros desejos vão brotando e brotarão sempre, de maneira a projetar-nos mais para a frente.

E é nessa ânsia de conquistar renovada a cada pequenina vitória que reside o segredo e a força dos grandes pioneiros.

Modestamente, pertenço à falange daqueles soldados anônimos de cujas façanhas a história não falará...

Mas não importa a glória. Terei vivido a minha vida de sonho e de luto, de sacrifício e de nobreza, como os próprios heróis!

☙ Brasilidade! ❧

É o carinho e o respeito dos meus queridos alunos que me têm moldado este espírito de elevação moral que me permite e inspira esta atitude de cabeça erguida, olhando sempre para as coisas mais altas da vida.

Encarando à frente as dificuldades que os caminhos retos me apresentam, durante a minha vida profissional fecunda, não me tem faltado a concorrência desleal dos interesses inferiores de almas diferentes das nossas, menos idealistas, talvez.

Mas essas dificuldades não têm conseguido, no entanto, desencorajar-me na luta animada por uma energia interior que vem não sei de onde, mas que existe latente no íntimo do meu sangue brasileiro, e vou vencendo as provas, colocando as minhas pequenas vitórias a serviço do meu querido Brasil.

Não direi, porém, que tenho vencido sozinha, pelo meu grande esforço e a minha pequena capacidade. Mas sim muito moralmente ajudada, defendida e estimulada pelos meus bons e nobres amigos que acreditam em mim.

☙ Hino à vida ❧

Sinto em mim uma força ancestral tão viva e crepitante que não posso acreditar na morte! Embora esta apareça em toda a parte, horripilante e implacável, na plenitude de sua violência, ante o magnífico espetáculo da vida, não respeitando nem mesmo as crianças ingênuas que brincam e as velhinhas mansas que rezam... Eu me recuso firmemente a crer que morremos quando fechamos os olhos sobre a terra.

E é essa força ancestral que me alimenta o cérebro na hora árdua da luta. É esta mesma força que me sustenta o coração gasto na exuberância do temperamento sensível que Deus me deu. Excesso de sensibilidade que nem sempre controlo, infelizmente. E que me leva com facilidade às lágrimas de comoção, a movimentos de solidariedade humana, a ódios fulminantes e ao calor de grandes afeições espontâneas que perduram.

Meus sentimentos são flamejantes e violentos, profundos e sinceros, otimistas e construtivos, desinteressados e nobres!

Não conheço emoções apáticas, nem comodismos contemplativos que me permitam sentir a vida com indiferença, sem idealismo, ou deixar que ela se esgote no tedioso cansaço daqueles que não produzem nada.

Nasci para lutar! Mas não me martirizo em busca da glória ou bens materiais. Lutando, sigo uma espécie de destino traçado pelas minhas profundas forças ancestrais.

Não posso fugir à luta.

Ainda quando meu corpo repousa aparentemente prostrado por um cansaço físico passageiro, a minha alma otimista e vibrante reage em lindos sonhos de idealismo e de amor construtivo.

E continuo sonhando, que é meu privilégio sonhar. Continuo sonhando em qualquer circunstância, arquitetando projetos de novas lutas cansativas onde os mais nobres encargos se casam a outros mais prosaicos, numa perene fonte de prazer espiritual.

É porque eu descobri a verdadeira beleza neste trabalho de rotina diária, continuarei lutando e difundindo entre os velhos tristes e entre a mocidade exultante, numa cruzada de amor, a beleza da vida!

Nós os lutadores, como os nabis hebreus, iluminados, semearemos para o futuro o que não podemos colher agora. Nós os lutadores continuaremos vivendo pelo menos mais cem anos!

Não podemos crer na morte! Deus não faria inutilmente uma alma vibrante e criadora para morrer desaguando-se em fluidos inúteis pelo ar, quando o corpo sem vida reclamasse a terra fria.

Creio em Deus na sua infinita sabedoria, na sua grande misericórdia. Nós, os pioneiros!

Nós, os grandes ou pequenos lutadores, não morreremos! Alguma coisa do nosso esforço ficará atrás de nós, para o benefício de outras eras que virão depois de nós.

Assim eu creio!

(isso talvez me anime, ou pelo menos me console)

☙ Vaidade! ❧

Se me fosse dado nascer outra vez, numa outra vida em que eu pudesse escolher meu sexo, nasceria mulher novamente.

Não suponham os meus prezados cavalheiros que um falso orgulho feminino me leva a afirmar o absurdo da superioridade de um sexo sobre o outro.

O homem, eu concebo, foi também como a mulher, uma nobre criatura de Deus...

Porém, esta destinada ao milagre da maternidade, se não tem tanto da arguta inteligência do homem, como alguns têm a leviandade de afirmar, que se objetiva fora do lar, na política ou na indústria, como uma vigorosa manifestação de

força, que precisa se exteriorizar, fará satisfazer a vaidade masculina, tem a mulher outros privilégios...

Nascida para a nobre missão de ser mãe, ela traz, dentro de si, além de um inesgotável tesouro de afetividade, aquela tenaz resistência para a luta quotidiana, feita de tão nobres e infinitos detalhes que constroem e sustentam a nossa vida material e espiritual de todos os dias.

Poderíamos dizer, sem vaidade, que nós mulheres, amamentando a criança e educando o homem traçamos o destino dos povos e somos, apesar de... "governadas" pelo outro sexo, as verdadeiras donas da vida!...

Autocríticos



Sophia Jobim em momento de descanso.
Data não determinada.
Acervo: Quita Jobim.

Nota do autor: *Este texto e o seguinte foram encontrados no Caderno 04. Pelo tom autocrítico, julgou-se oportuno mantê-lo para que estudiosos interessados no perfil de Sophia Jobim pudessem ter acesso a essas informações.*

☙ Meus defeitos (Parte 01) ❧

Vistos pela professora.

1º estudar para corrigir a sua inflexão

2º defeitos: levanta a voz nas vírgulas ao contrário do "poço" que engole as últimas sílabas de um parágrafo.

3º algo ceceosa (com ceceio), isto é dificuldade em dizer o ce ou se é o som mais difícil de dizer, é um "som constrito". No século XVIII era interessante as moças de sociedade cecear, hoje é intolerável.

4º valoriza o advérbio, o que não se deve fazer nunca pois o advérbio como as preposições, as conjunções são partes invariáveis.

Exemplo: de modo que, de maneira que.

Embora o pronome varie também, não se deve ser valorizado.

O advérbio, como dissemos, não deve ser nunca valorizado, especialmente o advérbio TÃO, por duas razões: 1º porque o T sendo um "som explodido", fere os nossos ouvidos. 2º por causa do "ditongo nasal" que tem um som muito aberto e unido ao explodido T forma um verdadeiro incêndio. Isto é, uma proibição de ordem eufônica.

"Meu defeito, lembra-me tão bem a minha gente". Para não acentuar o advérbio tão bem, podemos valorizar o verbo lembra-me, abriu de diminuir a intensidade da voz no advérbio. Isto é um belo exercício de elocução.

Tudo que dissemos do advérbio tão podemos aplicar ao advérbio bem.

5º articule melhor;

6º troca os vocábulos;

7º falta calor à voz.

Corrija a sua inflexão

1º valorizar os verbos que exprimem a ação;

2º valorizar os adjetivos qualificativos que dão qualidade as coisas;

3º valorizar os substantivos.

Mas nunca valorizar os advérbios repetimos, que são palavras invariáveis.

— Às vezes faz-se um stacatto numa palavra de uma frase e para reparar o tempo lança-se a frase seguinte mais apressadamente para não perder o ritmo do andamento. Lei da compensação.

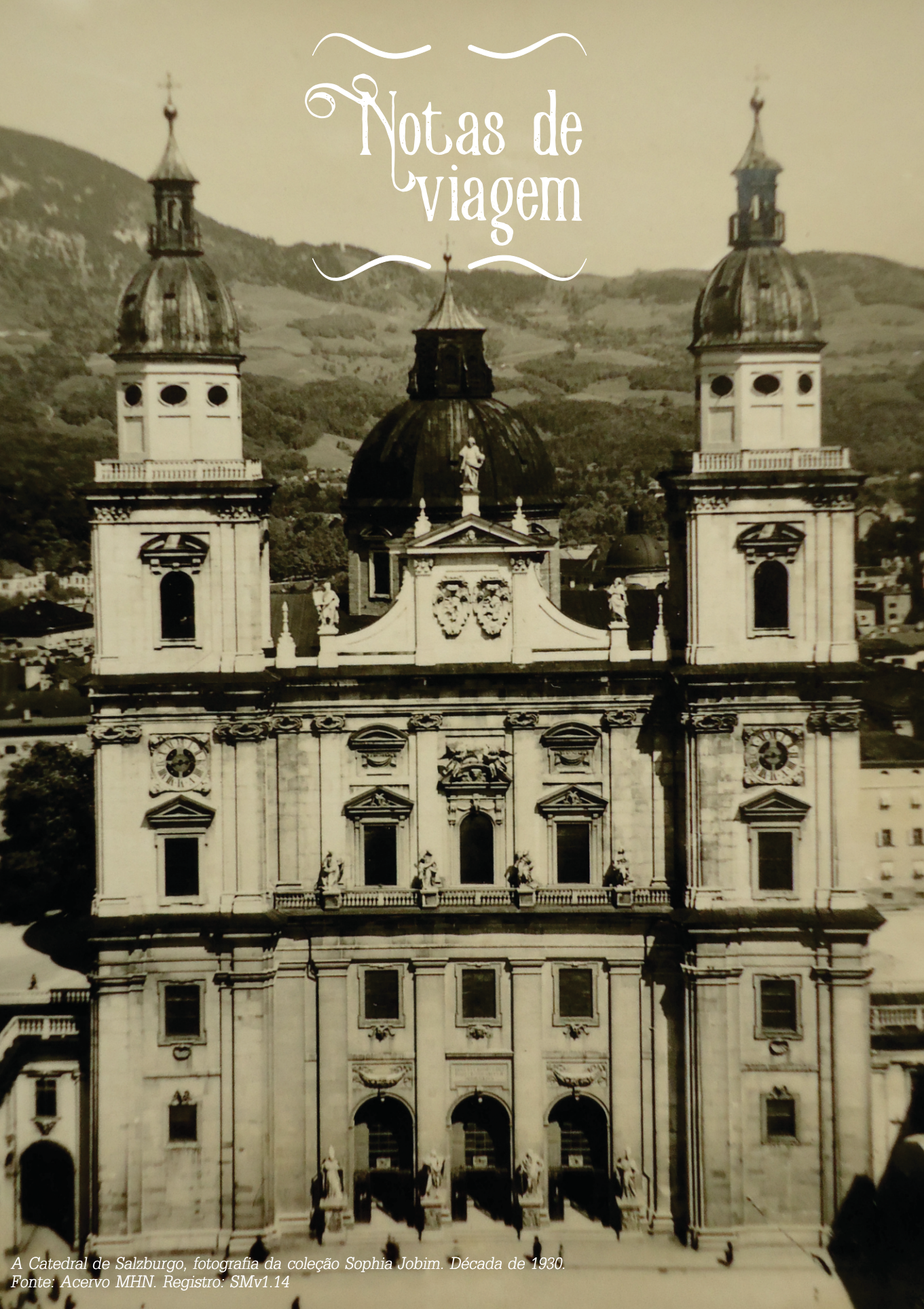
☙ Meus defeitos (Parte 02) ❧

A minha articulação não é boa. Retenho a voz, quando a tenho possante. Esta deve se projetar. Eu tenho preguiça de articular bem. A 1ª fala projetada, ótima. A 2ª fala é para dentro, perdendo ou travando a voz. É que a minha respiração é defeituosa. Corrige-se respirando a tempo.

Os gregos que eram grandes oradores forçavam uma massagem das bochechas enchendo a boca de milho ou de pedregulhos, como fazia Demóstenes, esforçando-se para assim, com a boca cheia, articular bem as palavras.

A Bíblia disse que a vida do homem é de 70 anos. Os mais que discorrerem são por efeito da graça divina[3].

Notas de viagem



A Catedral de Salzburgo, fotografia da coleção Sophia Jobim. Década de 1930.
Fonte: Acervo MHN. Registro: SMv1.14

☙ No Ceilão[4] ❧

Estivemos no Gall-Face Hotel hospedados vinte e poucos dias na ocasião do Congresso, em agosto de 1955.

Todos os grandes casamentos, cerimoniais, etc., são ali realizados. É uma espécie de sala de visitas de Colombo.

É interessante ver as mulheres de sari muito panejados e os homens de dhoti, espécie de fraldas, deselegantíssimos. Todos os rapazes bem vestidos, descalços. Um pouco de tradição da humildade budista.

O singaley é um homem bom e dócil. Ali estivemos na capital do Ceilão, Colombo, 20 dias, pudemos observá-los e estimá-los. A tradução de "Gall-Face" é "cabeça de Gauley". Ali no hotel come-se bem.

Um prato típico é um Curry de Galinha ou camarão com papadum (espécie de lâmina frita de fécula de cereal) faz as vezes de pão.

☙ No Islã[5] ❧

Costumes que impedem a igualdade de direitos entre os sexos, no Islã. É conhecido que na minoria mulçumana a verdadeira significação da religião não é bem compreendida. Superstição e hábitos são considerados muitas vezes como um dogma religioso. A reclusão da mulher nas comunidades mulçumanas tem sido o maior obstáculo para a sua emancipação. Em contradição com a crença geral, até mesmo entre as mulheres, essa reclusão não é uma lei mulçumana, nem um hábito do Islã.

O véu foi usado em muitas nações do Oriente e do Ocidente, antes de existir o Islã. A mulher beduína árabe, dos dias de Maomé até agora, nunca usou véu. O harém foi adotado dos persas e o véu da Europa Medieval. Nunca foi usado por todas as classes sociais, somente foi privilégio das classes médias e altas.

Até muito recentemente (até hoje eu vi, as mulheres no Iraque com véus, tanto as muçulmanas, as cristãs e as judias). Hoje, na grande maioria dos países do Oriente médio, o véu desapareceu. Esta mudança foi devida também à educação do homem jovem, como à educação da mulher jovem que lhes deu uma melhor visão da verdadeira religião.

Na minha curta vida eu vi o véu ir caindo, ficando mais leve e desaparecendo totalmente, em Bagdá. Vinte anos atrás, poucas mulheres mulçumanas tinham uma educação bastante elevada, menos ainda trabalhavam profissionalmente fora do lar. Hoje em dia 80% de advogadas, professoras, doutoras, médicas, arquitetas, são mulçumanas. Até mesmo na indústria a maioria é mulçumana.

Poligamia – mencionada no Alcorão foi com a intenção de corrigir os abusos na península árabe naquele tempo. Os versos no Alcorão especificam que o homem pode somente se casar com mais de uma mulher se ele for igualmente justo com todas as esposas. O Alcorão diz em seguida: "Isto é impossível". Mas geralmente considerou-se a 1ª parte como uma regra e a última, a mais importante parte, foi propositalmente omitida, por aqueles que tinham interesse de considerar a poligamia como lei muçulmana.

A poligamia no Iraque é muito rara. Nas áreas urbanas praticamente não existe. Nas áreas rurais, quando existe, a poligamia é por razões econômicas, quando uma esposa a mais é preciso para ajudar, como uma ajudante extra no campo. Como disse, é um hábito que já vai desaparecendo e é raramente tolerado.

Em algumas partes da Arábia, porém como na Arábia Saudita é mais frequentemente praticada a poligamia. Este fato pode ser aplicado também às minorias mulçumanas em algumas partes do mundo, onde a ignorância da língua árabe impede de diferenciar entre o dogma religioso e hábito ou superstição.

No mundo árabe de hoje, o hábito e a superstição já foram muito balançados e novas ideias estão penetrando até em fortalezas de tradições como em "Al Azhar (Universidade do Cairo)".

Islã é simples, austero, capaz de uma tolerância incomum. Islã reconhece a fé cristã e a judia e emprestou muitas coisas de ambas. Ele considera os judeus e cristãos como um

povo de uma Bíblia (livro sagrado). Para um muçulmano ser um fiel, ele tem de repetir: "Eu creio em Deus, nos seus Anjos e nos seus livros, e nos seus profetas e na Ressurreição e no dia do julgamento". Jesus é mencionado no Alcorão e seu nascimento de uma virgem é reconhecido.

O verdadeiro muçulmano receitaria: "Eu creio em Deus, criador do céu e da terra, e em Jesus Cristo, que foi concebido pelo espírito de Deus, nascido da Virgem Maria".

Moisés também é mencionado e um capítulo inteiro, no Alcorão, leva o seu nome e enumera suas ações.

Este espírito de tolerância que prevalece nas áreas onde o Islã está em maioria devia também prevalecer onde ele está em minoria, porque isto é a essência do Islã

(Suad Al-Umori, de Bagdad).

Isto foi o resumo que eu tomei no Congresso do Jubileu em 1955 (agosto) na Ilha do Ceilão, onde estive com a representante do Iraque, a muito jovem Suad-Al-Umori, de Bagdá. Eu era a representante do Brasil e da América do Sul. Ela fez um interessante discurso, que eu fixei aqui, resumindo-o.

Na Ilha de Ceilão – as cingalesas, no dia do casamento usam colares com 7 voltas. Não usam aliança, mas colar maior de ouro. É de uso uma marca religiosa na testa. Sandálias combinando com o sári, que são enfeitados de pedrarias. A máscara é usada pelos homens, em algumas danças típicas. O Ceilão é lendário e é chamado a "Pérola do Oriente". O seu clima inventou um traje derivado do sári como no Paquistão.

☙ Na Índia ❧

Na Índia, coloca na testa o "bindi", de uso hoje generalizado, mas antigamente restrito às mulheres casadas, em substituição da aliança. Usam o sári com sandálias ou com um sapato especial.

Na Índia[6]: provar o carry ou kari (de camarão, galinha). É uma mistura de ervas e temperos apimentados com que valorizam as carnes, o arroz, etc. O arroz de curry é uma

delícia com picadinho. Chutney é uma compota avinagrada com pimenta, adorável que acompanha o curry. O de manga é esplêndido. Puppadums é de fécula de batata, em disco. A alimentação indiana obedece a rituais e tabus sendo, pois, muito restrita. É quase toda vegetariana. Devido ao caráter sagrado de certos animais (vaca, boi) é crime matá-los. Os brâmanes estudaram nos livros sagrados (século V) todos os rituais da alimentação e conhecem os salmos que devem cantar enquanto cozinham petiscos. O estrangeiro não entende e come mal. Tudo ali é sagrado, até a b... de vaca. Receita para purificar a alma e o corpo: comer certas ervas, com excremento de vaca e coalhada (ghi). Beber urina de vaca é outra receita infalível.

☙ No Paquistão ❧

As mulheres vestem-se no Oeste por exemplo o traje comum para elas que é o Shaalwar Kamis. Mas o traje mais comum é o sári, com blusa. Vermelho e rosa é uma combinação muito apreciada em todo o Oriente. Blusa rosa, sári sulferino. O sári leva 4m30 a 6m por 1,10 a 1,20m de largura. Em geral a ponta cai do ombro esquerdo.

Como se veste

No Punjab calça, saia e uma echarpe colorida combinando para embrulhar o rosto e a cabeça.

No Jajputana e nas Províncias Unidas usam saia e jaqueta e echarpe.

O traje de Punjabi dá liberdade de movimento tornou-se moda entre as solteiras.

As mulheres sikh?

Modern sikh – sári parsi ou cristão indiano?

No Norte da Índia, também em Bengali, não é modesta quem não cobre a cabeça ou a ponta do sári.

Na Índia do Sul, as viúvas raspam a cabeça e por isso as cobrem.

☙ Em Bagdá ❧

Ainda Sophia pode ver em Bagdá, em agosto de 1955 muitas mulheres completamente veladas, assim como no Egito e em Damasco, onde eram vestidas totalmente de preto. Quando estive na aldeia de Jericó, ouvi de um intelectual árabe uma história que tinha sabor de lenda, mas bem pode ser verdadeira, que as romanas que vinham tomar banho no Mar Morto, cuidavam muito da pele e como aquela região a 400 metros abaixo do nível do mar é bastante quente, as elegantes protegiam-se dos raios solares com véus.



Foto de viagem de Sophia Jobim, provavelmente da década de 1930. Itália? Acervo: MHN.



Sophia Jobim ministrando a palestra Um pouco da etnografia das províncias portuguesas, no Instituto de Estudos Portugueses Afrânio Peixoto, do Liceu Literário Português.
26 de setembro de 1950.
Acervo: Quita Jobim.

Palestras

☙ O valor e a filosofia da indumentária no teatro - 9 - Agosto de 1950 ❧

Na casa do Estudante do Brasil quando esta completava a sua maioridade (21 anos de sua existência) na data de 13 de agosto de 1950, houve uma série de conferências para comemorar o acontecimento. No dia 09 de agosto de 1950, Dr. Pedro Calmon antecedeu numa brilhante oração, a conferência programada de Sophia Jobim Magno de Carvalho.

Pascoal Carlos Magno, essa grande figura de animador do Teatro no Brasil, conheceu-me há anos na Inglaterra, em Manchester, estudando seriamente o assunto de Teatro e Indumentária Histórica, antes da guerra em 1936. Oito anos mais tarde me tornou a ver em Londres, fiel às mesmas manias de Museu e Teatro...

Fez-me então, ali mesmo, lembro-me bem, no Savoia Hotel, prometer que lecionaria um dia na nossa terra, aos alunos de uma Escola de Teatro que fundaríamos no Rio, quando voltássemos à pátria. E quando o nosso sonho se tornou realidade, criando o "Seminário de Arte Dramática", que tem aberto novos campos de estudo, à mocidade do Brasil, abrigamos-nos na generosa Casa do Estudante, dirigida por Ana Amélia.

Aqui um pequeno grupo de idealistas procurava transmitir à nossa juventude um pouco de cultura artística, se reunindo habitualmente durante o ano de 1949.

Pouca coisa conseguimos fazer, dadas as condições de uma obra gigantesca como a nossa. Mas tínhamos feito o suficiente para despertar o interesse e o entusiasmo nessa esplêndida gente moça, que deixava de jantar diariamente para escutar os nossos ensinamentos.

Por isso hoje que a clarividência e o amplo espírito da Ana Amélia e Dr. Estelio Alves de Souza procuram reabrir as aulas do nosso querido "Seminário de Arte Dramática" (para que a obra de Pascoal não morresse na sua ausência). Aqui estou novamente entre os nossos queridos alunos para proferir nossa aula inaugural.

Aula simbólica, naturalmente, onde se foge em geral dos assuntos rigorosamente técnicos, porque se desconfia que no auditório haja muita gente que apenas veio por solidariedade, e que não sendo aluno, não apreciaria uma palestra por demais didática.

Aqui estou novamente atendendo ao apelo ao "Seminário de Arte Dramática", porque no ano passado tivemos provas que as nossas modestas aulas despertam um enorme entusiasmo no espírito dos nossos alunos, pelo próprio interesse intrínseco da matéria.

Agradeço pois a nossa mocidade o seu espírito de compreensão, durante nossos trabalhos, porque confesso que pusemos naquelas aulas muito do instinto maternal que nós mulheres pomos em tudo que realizamos.

Com alguns conhecimentos pedagógicos, adquiridos num curso de Escola Normal Secundária de São Paulo, procurava dar uma orientação didática aos nossos trabalhos, e auxiliada pela farta documentação que pude colher, pacientemente, durante anos de estudos na Europa e na América.

À falta de Museus e Bibliotecas especializadas no assunto, ilustro com meus próprios desenhos nossas aulas, o que torna a minha tarefa mais penosa. Infelizmente no Brasil o assunto de Indumentária tem sido tratado de maneira irreverente. É doloroso dizê-lo, até nos meios mais cultos. Muitas vezes de maneira simpática, porém superficial pelo nosso homem de letras, que não tem obrigação de se especializar num assunto tão técnico.

Ou ainda pior, quase sempre apenas explorando de forma puramente comercial pelos "improvisadores de teatro", para os quais indumentária é simplesmente uma decoração que ajuda a ganhar dinheiro. De outras vezes é tratada de maneira quase indigna por artistas de real mérito, que à falta de escolas especializadas, são forçados a escolher mal, suas sugestões, entre os poucos documentos que lhes oferecem as nossas modestas bibliotecas de arte.

Um desenhista de Modas na Europa e na América não se improvisa como no Brasil. Muito menos o indumentarista de teatro.

O desenho de teatro além de arte é também ciência que se adquire com regras básicas de um desenho especializado. Além dos dotes de imaginação e de uma tendência expressiva, requer também certa sensibilidade educada que se adquire dosando as boas ideias originais com certos conhecimentos cênicos indispensáveis e um vastíssimo conhecimento de história e psicologia.

Não se suponha que o desenhista de teatro seja apenas um erudito. Tem de ser também um artista e antes de tudo um técnico.

Tem que trabalhar de acordo com o cenarista dentro de um tema escolhido, num mesmo estilo e num mesmo "*colour-scheme*" a fim de criar um conjunto harmonioso.

Depois de conhecer a peça teatral com espírito de penetração, procurando captar a psicologia do elenco e interpretar cuidadosamente, de per si, a psicologia de cada personagem. Fixada a época na qual a peça se desenrola, consultar no seu arquivo as cenas contemporâneas dessa época escolhida, mas tendo o cuidado de selecionar as coisas mais representativas, mas as que se expressem bem alto e não aquelas que só decoram, mas que além de tudo sejam adequadas ao físico do artista e às situações que ele representa.

De qualquer maneira, devemos fixar uma época justa, mesmo quando a peça não seja histórica e controlar nossa imaginação dentro dessa para se ter unidade de visão, a fim de que não corra o risco de que uma variedade excessiva e imprevista de figurinos exóticos, gerando a miscelânea desagradável que nós vemos constantemente nos nossos palcos.

Como um decorador, o indumentarista escolhe o seu conjunto de cores entre as diversas combinações básicas: monocrômicas, análogas e complementares. Então dentro do tema escolhido, faz suas variações sem misturá-las com tudo.

Nós somos decoradores e temos de criar ilusões agradáveis, mas dando sempre uma certa unidade aos nossos conjuntos.

Aqui convêm lembrar ao aluno que a simplicidade é o resultado de uma harmonia. Mas ele precisa saber também que essa simplicidade que a arte procura, só se realiza com elementos que não são nada simples.

O tema, como ideia dominante, as partes estruturais do traje que permitem acentuar o estilo distribuindo áreas de cor e o panejamento de maneira conveniente, atendendo às exigências da época escolhida, são elementos de primeira ordem na mão do desenhista consciente que sabe moldar sua imaginação sem lhe diminuir a força.

Falando a um auditório na maior parte de alunos de indumentária convém aqui frisar: o indumentarista é alguma coisa bem diversa do figurinista. Que não se veja nisto nenhuma intenção malévola. Cada artista tem sua finalidade importante e diferente.

Para o figurinista basta bom gosto e imaginação. Quando este se resolve improvisar em indumentarista exorbita dentro de sua esfera simplesmente decorativa. Ou ele copia servilmente uma gravura da época, profanando um belo trabalho de museu que nos parecerá medíocre no teatro ou traído pela própria imaginação exagera alguns detalhes de precioso documento para maior efeito espalhafatoso. É então que comumente, pela falta de um estudo filosófico da Moda, com um conhecimento superficial da História do Traje, sem a psicologia conveniente dos períodos históricos, o bem-intencionado figurinista faz uma obra desastrosa que lhe pode comprometer a reputação do artista. Na intenção de bem servir ao teatro adultera inconscientemente características de um estilo para maior efeito cênico. Exemplo: exagerando uma "fraise", aumentando as proporções de um "farthingale" ou talhando mais a prumo uma casaca "evasée", o artista estará realizando, sem o querer, um personagem de 2 a 3 séculos distante daquele que deveria criar.

Cada época tem a sua fisiologia, criada por um novo espartilho que reflete os ideais de cada período histórico. Assim aquelas figuras variadas numa mesma cena, nos parecerão postiças, perambulando pela cena, como figuras esdrúxulas, excêntricas.

Para ser um "bom figurinista" precisa-se ter talento, somente. Nasce-se feito. Basta ter gosto e imaginação.

O "bom indumentarista" precisa de alguma coisa mais que talento. Começa pelo alicerce de certa cultura básica, é mais um grande apetite para estudos sérios, pois precisa se intrometer no terreno do arqueologista, do etnógrafo, do historiador, do arquiteto e do escultor... Seu trabalho é complexo e por isso mesmo fascinante.

Tem de desenterrar arquivos... Violar sarcófagos... Aventurar-se no desconhecido!... Penetrar nas origens das cousas... Buscar razões psicológicas de um pequeno trapo... Recompor a arquitetura de um edifício inteiro de um traje, com alguns fragmentos encontrados... Modelar em tecido a forma humana, corrigindo-a com recursos, que a imaginação lhe oferece, a proporção ideal das figuras que veste e decora...

Enfim o indumentarista é além de um artista, um arqueologista, um etnógrafo, um psicólogo, um historiador, um arquiteto e um escultor em pano. Tem por isso uma tendência inata para pesquisador.

A Indumentária, de 30 anos para cá, vem sendo um dos mais importantes ramos das Ciências Sociais, pelos maiores sociólogos da época. Por isso insistimos que ela seja tratada com o carinho que merece.

Seria assunto para outra palestra despretensiosa, mas apaixonada também como esta. Mas como desejo ainda fazer algumas considerações sobre a "Psicologia do Teatro" que é assunto da nossa pequena tese de hoje, quero dizer a título de estímulo aos nossos alunos, que o Teatro – a mais humana e complexa de todas as artes —, fornece assunto para todas as mentalidades.

Para se ter certeza disto basta analisar a massa heterogênea que o frequenta: uns são maníacos, outros simples curiosos, uns reverentes, aqueles críticos mordazes, uns estetas, outros prosaicos...

Encontramos ali toda a espécie de gente: um sociólogo, que vai em busca apenas de reações psicológicas do assunto; um moralista procurando um tema que justifique os seus princípios reformadores; um curioso que quer ver apenas qualquer coisa inédita, por simples espírito de bisbilhotice; um mundano que, exibindo a sua elegância bem cuidada, faz questão de ser visto pelo cronista amável, passeando ali para arejar sua inutilidade.

Vão também ao Teatro algumas pessoas de sensibilidade artística, atrás de prazeres puramente estéticos. Vai também ali um torturado funcionário, desejoso de fugir a prosaica rotina diária. O felizardo boêmio que está sempre no "dolce far niente", disposto ao devaneio. O otimista que não perde a oportunidade de rir. O romântico que deseja uma solução para seus problemas insolúveis. E até às vezes um neurastênico que precisa distender um pouco seus nervos retesados.

Enfim, meu caro aluno, nós vamos ao Teatro à procura de alguma coisa para o nosso espírito, que ele, na multiplicidade, de seus aspectos, nos pode dar.

Um colorista fica horas perdidas diante do palco comparando a sua palheta favorita, os conjuntos cromáticos que a cena lhe põe diante dos olhos. Um historiador rico de sabedoria goza o prazer íntimo de sentir nas "peças de época" a utilidade dos documentos preciosos que ele passa a vida a examinar com carinhos maternais no seu gabinete de trabalho. O arquiteto distrai-se mentalmente com a distribuição dos volumes das massas que ali vão sendo dispostas de acordo ou contra as regras estéticas admitidas pelo seu espírito disciplinado. A modista pode encontrar no palco a sugestão para o novo modelo que irá criar amanhã.

Enfim, toda a gente que o frequenta espera alguma coisa dele. Essa massa ondulante que vai ao teatro é a mais heterogênea possível. Desde os mais intelectuais aos mais artistas, dos mais sensíveis aos mais fúteis. Mas lembre-se sempre o nosso aluno que essa gente toda que gosta de teatro, sem exceção, por mais heterogênia que nos pareça coincide sempre num mesmo ponto de contato.

Todos querem sentir que o teatro sugere a realidade. Todos querem sentir que os artistas não estão ali fingindo, como simples figurantes. O próprio significado da palavra latina "actor" assim o indica claramente.

Toda essa gente que frequenta o teatro espera e exige que seus "actores" se movam no palco com naturalidade, como a própria vida. Todos queremos sentir que o teatro é vivo e real. E é para isto, para dar ilusão às plateias efêmeras, que se sucedem, umas após outras, cada vez mais exigentes pelos seus novos conhecimentos, uma época

de evolução e cultura, que para servir ao teatro agrupam-se os intelectuais de todas as doutrinas, os artistas de todos os gêneros, os técnicos de todas as especialidades, nos mais civilizados centros culturais do mundo.

O teatro, meus alunos, deve ser feito por especialistas. Estou à vontade para defender essa ideia, porque todas as vezes que tenho servido ao teatro com tanta dedicação, o tenho feito gratuitamente, pelo único interesse de colaborar. Defendo esta ideia, pois desejo estimular uma nova profissão no Brasil, que abrirá novos rumos à nossa mocidade artística. Não sou, nem serei profissional de teatro. Acho que o meu feitio estará sempre melhor dentro do Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação, e na Escola Nacional de Belas Artes, na Universidade do Brasil, no Magistério para o qual me preparei desde moça.

Estudando indumentária há 20 anos, fiz meus estudos nos três maiores centros, Londres, Paris e Nova York, onde corri bem mais meia centena de museus, atrás da razões sociais da indumentária, e toda a minha pequena sabedoria no assunto, ofereço, sem outro interesse, se não o de abrir novos horizontes à mocidade estudiosa do Brasil.

Como presumo ter sido a pioneira destes estudos no nosso país, é entre os jovens que eu quero estar, por que é deles que podemos esperar. Se não conseguirmos realizar tudo o que sonhamos no Magistério, ainda sim resta-nos a noção do dever cumprido, assim pois nosso otimismo nos sustentará.

Lançada a semente mais tarde germinará.

E quando a técnica tiver ganho todos os terrenos no Brasil não haverá lugar para os improvisadores. Então o nosso indumentarista terá o justo lugar que ele merece e todos se lembrarão com carinho desta casa que tão generosamente acolheu o Seminário de Arte Dramática.

Não quis fazer uma palestra muito didática, como disse de início. Emiti conceitos de ordem geral que julguei necessários à compreensão destes estudos.

À minha próxima aula, de caráter puramente técnico, se seguirão outras do mesmo teor. Nessa primeira aula de caráter técnico, focalizei os três elementos essenciais do traje:

MODA, SÍMBOLO E TRADIÇÃO

Faço um convite a este amável auditório. Aquele que se interessar pelo assunto poderá nos dar o prazer de vir a nossa 1ª aula técnica na próxima semana.

☙ Palestra de Sophia Jobim publicada no *The Bulletin of The Women's Club of Rio* de Janeiro, em julho de 1958 ❧

This is a talk given by Dona Sophia Jobim Magno de Carvalho at the May meeting of the Ladies Guild at the Union Church. It was appreciated by many of the ladies present who suggested to include it in this Bulletin. Dona Sophia very kindly sent me the notes.

The editor.

CLOTHING

Beginning our talk on the development of clothing and its profound roots in human nature, we can say that we are going to deal with a subject as old as humanity itself, and for that same reason, very fascinating.

For the study of clothing right from its origin, we must visit our early ancestors still in the caves. A journey into the terrain of ethnography is necessarily if we wish to examine, as suits our study, the true origin of the most remote clothing of our ancestors, and their origin through the ages.

If we, in imagination, penetrate into the rock caves where prehistoric man lived, together with the animals, we arrive at the sad conclusion that the vain representation of the human species was certainly the most bizarre of all the inhabitants of the cave, for man was the only animal who was born naked . Yes, I say naked because although the

anthropologists affirm that man in those days was hairy as an ape, compared with the hair of a bear or a wild boar, the hair which covered our oldest prehistoric brother must have been as smooth as velvet.

In compensation however for this poorness of hair on the body our bizarre animal was better gifted with an active and creative brain, capable of overcoming with great cleverness, his ridiculous physical deficiencies for defense.

In these later times the psychologists, sociologists and if ethnologists, examining carefully the reasons for clothing, in its most remote origins, have developed new theories, some very complex, others inacceptable, which will deserve to be analyzed in the light of modern psychoanalysis. We will abandon here, however, the disputes raised on a matter so vast and interesting, to cite only, in passing, some of the many theories which seem to us most reasonable.

Let us deal first of all with the more easily accepted – the Theory of Protection, dealing with the real reasons for wearing apparel. The necessity of covering could really have been the principal factor in the origin of dress, as it appears at first sight. However, in truth, it was not. Observations and more profound studies lead us to the strange conclusion that men, who was born naked, did not dress for protection against the element.

Apart from this, the anthropologists declared that civilization has its roots in semi-tropical regions of the terrestrial globe, which theory lays aside the necessity of covering, for warmth, of primitive men, ignorant but strong.

Though, in the comfortable society of civilized men, the necessity of protection against the climatic conditions has become one of the greatest fundamental reasons for closes, classifying and dividing it according to the various seasons of the year and to the circumstances of the social environment in which we live, everything leads us to believe that in prehistoric times the "Fashion calendar" had little importance – hence the old popular proverb "God sends the cold according to the blanket". What is absolutely certain

and the archaeologists confirm with eloquent documents, is that man adorned himself even before he thought of clothes.

Adorning certain parts of the human body with bright plumes, multi-colored designs, rich necklaces and strange amulets, primitive man surely must have obeyed instincts of a psychological order, more noble and more intimate than the simple fact of protecting his body. Faced with certain old documents, we must reflect on the imperious force of these instincts which led the remote inhabitants of our planet to practice strange rituals such as martyrdom and mutilation of their bodies, in an indomitable and diabolically decorative manner, piercing the nose, sharpening the teeth, cutting the mouth and lobes of the ears, in a cruel excess of imagination, which the civilized man finds it difficult to understand. What a strange and lavish sentiment is this which challenges the physical courage of man, martyrizing his own flesh?

Having disproved the theory of protective clothing, we will now analyze the theory of modesty which also has its adherents. The memory of the original nudism of Adam and Eve in the Earthly Paradise, could induce us to think that a spontaneous feeling of modesty may have led the primitive human creature to the problems of clothing, as affirmed by many sociologists and the Book of Genesis of the Old Testament, suggests. The Mosaic theory also leads itself to controversies in the field of psychology.

Not wishing to enter a vicious circle, we will leave sofistry to the philosophers, raising only this complex question: without clothes there would not have been modesty, or without modesty there would not have been clothes?

We must remember, however, that this same feeling of modesty which in our day has defended the existence of clothes through so many stages of modern society, and against which the audacious adherents of nudism, supported by Eugenists, have rebelled in vain, did not exist in the communities of our ancestors. It did not exist! This I state with absolute certainty because modesty, according to the psychologists not being an inborn feeling, or factor, in human nature, could only have been developed after clothing, which, hiding certain parts of the body and creating taboos, awakened malice through mystery. In

the valuable documents which scientists patiently collect and classify for the studious, like ourselves, the absence of modesty is evident in the complete nudity of the private parts of the human body.

The Orinoco Indians, for example, appear nude in and outside their huts, but do not dare to appear before a visitor without the paint and amulets which decorate the face, the arms and the breasts which are ingenuously naked.

How can the adherents of the theory of modesty justify undisputable archaeological documents which show us primitive men totally nude, but already exhibiting strange headdresses in monumental style?

****



Having destroyed the two theories most commonly accepted as the origin of Clothes, we are forced to look for other more serious motives which could have led men to clothe himself, and we arrive at this conclusion.

The real reasons for clothing were many; the most important, however, what's the egocentric desire to “stand out” individually, thereby placing him above his fellow creatures. the exhibitionism off the human body, through the medium of colorful decoration

created by himself, as he would like to be and not as he really was, improving his appearance and making him “stand out“ gave him a feeling of false superiority over his other companions, which thought perhaps consoled him for his deficiencies. His own instinct of self-preservation suggested probably too primitive man the camouflage of paint, creating optical illusions and mixing with the landscape. For identical reasons he covered his body with skins, torn from victims of the hunt, and thus for defense and attack he duped the wild beasts. This reminds us of the sporran, the pouch or bag decorated with skins and worn over the kilt of the Scott. This display of trophies of the hunt had originally, no doubt, the same significance.

In numerous reasons decided men to decorate, or adorn and clothe himself; some, in fact, nearly all spiritual reasons intimately linked with the profound psychological tendencies of human nature.

Analyzing calmly the true origins of clothing, we arrive at the following interesting conclusions; - as we know, in the primitive world of our ancestors when men had to fight against animals and their brother man , the hunt and war were the two chief concerns of men . In those dark ages the only quality respected was “brute force”; thus, he who returned from the fight covered with scars and stained with blood of his victim or his own, was venerated by his companions. The wounds he exhibited, bloody proofs of his physical superiority over the enemy, became trophies of war and glory. But exactly like men of today, when healed wounds have stopped bleeding, the savages of yesterday quickly forgot the bravery of their heroes.

So, inspired by his own instinct of self-preservation, primitive man sought to preserve his scars by filling them with earth, so that, remaining inflamed for a long time, he was reminded in a colorful and lively way, of the story of his old adventures, thus commanding, through fear, the respect of the tribe.

Later on, the careful practice of tattooing, this painful and barbarous inheritance which even today many people practice, came to create a decoration strange and ostentatious to our more or less civilized eyes. If the bleeding scars, claws and teeth torn

from the victims were material proof of audacity and courage, we cannot say the same of the strange ornaments, colored feathers and adornments which demonstrated only a great desire , on the part of the savage, for ornamentation.

☙ Conferência na mostra industrial da "FENIT", Feira Nacional da Indústria Têxtil, pronunciada no Pavilhão Internacional do Parque Ibirapuera – São Paulo, na tarde de 19 de novembro de 1958 ❧

O MEU GRANDE SONHO DE BANDEIRANTE

Minhas Senhoras, Meus Senhores.

Como professora de Indumentária Histórica da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, empenhada em difundir o gosto por este fascinante gênero de estudos em nosso país, quando convidada pela diretoria da "FENIT" a expor alguns trajes da minha coleção nesta magnífica Feira Nacional da Indústria Têxtil, não resisti à satisfação de trazer à nossa terra, paulista que sou, uma pequena mostra do Museu de Indumentária que estou organizando, neste momento, na Capital da República.

O copioso material didático, que eu consegui reunir através de longos anos para as minhas aulas na Universidade, possuem exemplares de um valor inestimável, aos olhos do especialista. Algumas destas peças já há muito não existem no seu país de origem.

Outras são raridades de um grande valor sentimental para nós, porque brilharam nos românticos salões do nosso Império. Aí está, por exemplo, um famoso vestido da Baronesa de Estrela, que dançou no último baile da Ilha Fiscal, poucos dias antes da proclamação da nossa República. Muita coisa poderia contar o "trepa-moleque" ou "tapa-Cristo", discreto confidente da Baronesa de Sorocaba, que, nos dias de grande aparato, guarnecia, com uma generosa chuva de aljofre (pérolas), seu coque de cachos ...

Há nesta coleção de peças selecionadas com carinho, através de vários lustros, raros trajes de terras estranhas e longínquas, destinadas a enriquecer as minhas aulas e levar um pouco de beleza às almas sensíveis a Arte.

Essas peças são como todas as peças dos Museus de Antiguidade, recordações de um mundo que já vai desaparecendo... – Feliz? Ou infelizmente?

Infelizmente! Diremos nós, porque não queremos ser ingratos, com aqueles que nos deixaram o legado da sua rica existência artística.

Olhemos pois com carinho e reverência os trajes que aqui trouxemos. Lembrem-se que cada um deles tem uma lenda... uma história... uma mesangem... para a sensibilidade e o espírito do nosso tempo.

A nós, artistas, a contemplação destas vestes antigas nos encanta e comove. E é interessante observar que não só as palacianas são preciosas. Também as da gente simples, atestam um alto senso do valor da decoração. Sugerem-nos longos serões, mais calmos e produtivos que os nossos. Imagina-se que, enquanto as mãos distraídas iam bordando, sobre os tecidos, ramagens e arabescos policromos caminhos cheios de luz, que conduziam as almas, certamente as regiões de sonho e de poesia. Os espíritos dos nossos antepassados se inundavam de serenidade, encontravam mais disposição para a contemplação da Beleza...

Como nos parecem prosaicos os trajes em série que hoje vestimos, onde a colaboração da imaginação individual é quase nula.

Desde que comecei meus estudos de indumentária, há muitos anos, em terras distantes, pensava no nosso pobre país, onde não temos museus especializados no assunto, e concebi a ideia de reunir uma coleção como esta, da qual trago aqui simples amostra. Foi este sempre o meu velho e legítimo sonho de bandeirante! Por isso nenhum tropeço, nenhuma dificuldade me faz desanimar. Foi um sonho de louco, mas feliz! Que só agora depois de longos e árduos anos de pesquisas, de canseiras e de perseverança, sobretudo, se faz realidade.

Através de minhas andanças por este mundo de Deus, consegui juntar uma coleção de trajes, onde cada um tem, repito, a sua história... A sua lenda... A sua mensagem... Sim, uma mensagem! Porque um Museu de Antiguidades é sempre uma mensagem viva de um mundo morto ou agonizante que nós gostaríamos de poder fazer reviver a todo custo.

Depois das inquietudes e sofrimentos por que tem passado a humanidade nestes últimos tempos, é natural que novas ideologias tragam consigo uma concepção de vida, em que predominem interesses mais utilitaristas, que se refletem em todos os setores humanos, especialmente nas Artes.

E a "Arte do Traje"— mais diretamente ligada ao homem do que qualquer outra — vem a ser o melhor barômetro das inquietações do momento, pois as modas foram e são sempre inspiradas em qualquer movimento espiritual político, literário ou artístico, apesar de sua superficial aparência de futilidade.

Exemplificando, podemos constatar agora uma irresistível tendência para a libertação moral e física do corpo e a democratização do traje. Isto está sobejamente expresso no uso corrente das calças justas de "pescar siri" até o meio da perna, fabricadas em série, graciosas às vezes, tão pouco femininas no entanto, que as Georges Sand modernas exibem, com desenvoltura, tanto nas praias como nos lugares e nas horas bem menos esportivas.

O estilo de cada traje, meus senhores, através de sua interessante história, revela admiravelmente as qualidades essenciais de cada período a que pertence. Tanto assim, que um filósofo e crítico social como Mostequieu disse: "As Modas fazem compreender, mais rapidamente que os escritos contemporâneos, os sentimentos das diversas gerações".

Realmente, analisando-as à luz da psicologia, podemos distinguir o manancial de informações que ela nos oferece, através de uma galeria de trajes de várias épocas. Exemplifico: a influência religiosa está bem patente naqueles freiráticos chapéus da Idade Média, que em forma de altos cones sugerem torres esguias de góticas catedrais.

O bom gosto, a distinção e a pragmática da Corte da Espanha — a mais formal da Europa naqueles tempos renascentistas, ficaram indelevelmente marcados nos elegantes trajes de luxo discreto, em cores sombrias, influenciados pela rainha espanhola, Ana D'Áustria.

Muito pelo contrário, o pesado aparato das Modas de Luiz XIV, no período da Montespan, destinados a impressionar todas as cortes da Europa, caracterizam-se pela impostura de seus ricos brocados de cores berrantes...

O raffinement e a graça leve de uma Marquesa de Pompadour estão também delineadas na nobreza das delicadas proporções daquelas esplendorosas toaletes Luiz XV.

Em fins de Luiz XVI, depois dos desatinos de Mme. Bertin já acalmados, pela influência das teorias de Rousseau, podemos ver a moda retornar à simplicidade e a pobre Maria Antonieta, num último esforço para conquistar o povo, procura interesse na vida do campo, trajando vestidos floridos, de cassa, de grandes fichus campesinos...

Depois o romantismo piegas da Restauração, etc., etc., etc.

Tudo nos convence de que, como o teatro e a Literatura, os trajes, testemunhas do gosto de uma época, falam bem alto aos olhos do sociólogo.

O traje, meus senhores, revela tanto o caráter daquele que o usa que, analisá-lo em suas minúcias é fazer antes um interessante estudo no domínio da psicologia.

O sentimentalismo dos patriotas emigrados alardeia o apego às tradições do seu país, em terras estranhas, vestindo, com dignidade, seus representativos trajes nacionais.

Enfim, o traje é a expressão de uma civilização! E como tal revela em si toda a história das lutas para a conquista de sua evolução. Assim, todos os grandes movimentos espirituais tiveram o seu traje característico. Por exemplo, o movimento de Lutero que, no começo do século XVI quebrou a unidade religiosa na Europa, lançando-se contra a corrupção dos costumes, teve também sua expressão na moda através de um vestido simplificado ao extremo. O traje da época se chamou "o traje da Reforma".

Em começos do século XVII, num movimento antimonarquista, os puritanos da Inglaterra recorriam às roupas austeras, de cores sombrias, para expressar seus sentimentos de hostilidades à corte de Carlos I.

E Luiz XIV, quando quis impressionar toda a Europa com o prestígio de sua corte, passou a mandar regularmente à Inglaterra duas famosas bonecas, vestidas com os luminosos figurinos da última moda da corte de Paris. Neste tempo, nem se sonhava com o aparecimento do jornal impresso ou filmado, para a divulgação da moda francesa. Assim a grande e a pequena Pandora eram ansiosamente esperadas do outro lado da Mancha. Nem mesmo a Guerra da Sucessão na Espanha, privou a corte da Inglaterra dos famosos manequins. Rompeu-se o bloqueio, para que eles passassem incólumes.

A evolução da calça masculina teve sua origem na comovente história da "Declaração Universal dos Direitos do Homem", quando os "Sans-culotte" começam a usar calças compridas para expressar suas ideias antimonárquicas.

O próprio pintor David fora incumbido de desenhar o famoso traje "à la patriote".

Os esnobes "incroyables" e as "merveilleuses" daquele turbulento período da História da França, vestindo-se de maneira tão estranha e bizarra, mostravam assim sua fidelidade ao regime que desmoronava. Levavam ao exagero a expressão de seus sentimentos pelo traje. Para mostrar respeito à memória de algum parente guilhotinado, por exemplo, levantavam acintosamente os cabelos no alto da cabeça, fixando-os por um pente, a fim de descobrir a nuca, como o faziam os carrascos com suas vítimas, minutos antes do suplício.

Também Napoleão, quando tentou dominar o mundo na sua insaciável sede de poderio, serviu-se mais uma vez da "Moda" como aliada infalível... Assim, para se sentir mais "imperador romano", fez modificar a decoração de seus palácios, até ali decorados em moldes tradicionais franceses, ressuscitando os velhos estilos pagãos. E mais: para agradar o grande déspota, as mulheres em volta de seu trono mal cobriam a nudez, vestindo de bom grado kitons gregos e túnicas romanas.

Apenas estes exemplos, entre os inúmeros outros que a história dos povos e de suas civilizações nos oferece, seriam suficientes para provar que a moda não é uma

futilidade. Na sua frívola aparência, fixa sempre os movimentos de sua época. Por isso, quando pedidos de empréstimo a outro período histórico, ela se torna inexpressiva ou ridícula.

Haja visto agora, num curto espaço de tempo, os inúmeros estilos novos e passageiros, que os grandes costureiros tentam fixar, inutilmente. As várias linhas (trapézio, saco, potiche, diretório, etc.), que nada têm de comum com a psicologia das mulheres do nosso tempo, nem com o caráter da época que estamos vivendo, surgiram já condenadas a morrer em embrião. A própria moda, essa grande renovadora, as vai rejeitando, impaciente, por falta de conteúdo e de autenticidade.

Temos aqui de lembrar também, meus senhores, o "poder de persuasão" que tem o traje. O indumentarista não concorda com o aforismo "o hábito não faz o monge". O traje, ao mesmo tempo em que dá caráter aquele que o veste, influi também no seu comportamento. Os membros de uma corporação militar se sentem imbuídos de um maior "espírito de classe" quando envergam seus uniformes.

Se ainda for necessário provar que as roupas dão caráter ao indivíduo, bastaria não esquecer aqui uma expressão muito comum: quando se quer dizer que alguém vai entrar para uma comunidade religiosa, para um convento, ele vai "tomar o hábito". Ali podemos até reconhecer o grau de hierarquia dos membros dessa comunidade, pelo corte de seus trajes, simplesmente. Pois quando a tinturaria, arte incipiente, tinha ainda dificuldade de fixar seus corantes, as mal sucedidas tentativas de cores superpostas, que fatalmente se neutralizavam davam ao tecido um tom de sujo. Assim, as cores mais definidas e brilhantes pertenciam à realeza, enquanto o marrom e o cinza eram reservados aos párias, aos escravos e plebeus. Os franciscanos por isso adotaram o "hábito" de cor sombria, como um eloquente símbolo de sua extrema humildade.

Meus ilustres ouvintes, se percorrermos, embora superficialmente, a vasta galeria dos trajes de todas as épocas, chegaremos à conclusão como esta:

A moda, soberana absoluta dos reis e rainhas, de todos os tempos, que tem merecido considerações filosóficas de grandes pensadores, não deve e não pode ser encarada como uma futilidade!

Forças inevitáveis determinam-lhe as normas, fazendo-a evoluir sistematicamente, num imperativo de fatalidade histórica, à qual não faltam fatores de ordem moral, econômica, política e social.

Para terminar aqui, meus senhores, a nossa despretensiosa palestra sobre tão vasto, tão fascinante, mas tão complexo tema, ao qual nos propusemos, agradecendo ao ilustre auditório a acolhida que deu aos nossos modestos conceitos, cumpre-nos lembrar ainda que o traje tem enorme importância na vida do homem e na economia da sociedade.

Assim, a grandiosa mostra industrial que é a "FENIT", que hoje se realiza no Parque Internacional de Ibirapuera, por iniciativa de um paulista (Dr. Caio de Alcântara Machado), aqui está quase que exclusivamente a serviço dessa soberana absoluta, aparentemente frívola, mas poderosa e respeitável que é a nossa ilustre "Senhora Moda".

Muito Obrigada.

Nota: seguiu-se a visita ao Stand da Fenit onde estavam expostos os maravilhosos trajes históricos de Sophia.

☙ O que é a indumentária histórica ❧

Palestra da Profa. Sophia J. Magno de Carvalho

Meus Senhores,

Atendendo com prazer a solicitação do senhor diretor desta escola – o ilustre Professor Gerson Pompeu Pinheiro – aqui estamos, como já fizeram outros mestres, alguns com grande brilho, para dizer, extramuros de nossas salas de aula, *O que é indumentária histórica*, disciplina que temos a honra de ministrar nesta nobre casa de ensino, já há

quase dez anos, com dignidade e dedicação. Devemos salientar também as óbvias razões por que é ela ensinada nesta escola. Por fim, explicar a todos que nos ouvem como é por nós orientada a complexa matéria, para melhor aproveitamento didático de nossos alunos, numa terra como a nossa, tão pobre de museus e bibliotecas especializadas.

1ª Parte – O que é? (Indumentária vem de Indumentum)

Indumentária é a ciência e a arte, a história, o sistema e a técnica do vestuário, em relação a certas épocas ou povos.

É um dos extensos capítulos das Ciências Sociais, um dos mais fascinantes, talvez, diretamente afeito ao ramo da Etnografia.

Por ser primeiro que tudo uma ciência, a indumentária história tem merecido a preocupação de escritores sérios franceses, nórdicos, escoceses, ingleses e alemães, especialmente.

Assim grandes filósofos, sociólogos, pensadores, historiadores, etnógrafos, economistas, arquitetos, artistas, literatos e críticos de arte, como: Rabelais, Montesquieu, Leonardo da Vinci, Balzac, Viollet-le-Duc, Von Bohen, Nystron, Carlile e outros emitiram opiniões tão profundas sobre indumentária que enobrecem o seu conceito e a situam no plano dos mais úteis e urgentes estudos, sobretudo numa época como a nossa, dominada pela preocupação do tema sociólogo.

Desnecessário, talvez, será transcrever aqui a famosa sentença do filósofo: "Après le besoin d'aliments, Il n'y a pas, pour l'homme, de necessite plus urgente que celle de vétements[7]".

Temos evoluído bastante psicológica e industrialmente para saber que o complexo e atraente estudo da indumentária em todas as suas facetas, é tarefa grande demais, talvez, para uma só vida humana. Um indumentarista completo teria de ter um pouco do homem de ciência, do artista, do historiador e do arquiteto. Os seus fascinantes estudos, levados a sério, se relacionam com todas as coisas que desde o começo do mundo preocuparam o homem: sua vida social, moral e física.

O conhecimento da arte e ciência do traje começa pela antropologia pré-histórica, seguindo depois vários caminhos através da história, da psicologia e da sociologia, para não incluir a própria filosofia.

Chega-se então a conclusão de que o estudioso de indumentária deva ser uma alma ambiciosa e inquieta, treinada na pesquisa árdua e incessante, a fim de cumprir com dignidade a sua tarefa na "dinâmica social", como diria Augusto Comte.

Analisando as leis que regem a vida dos homens e das sociedades, foi-lhe reservado um papel que cresce mais, dia a dia. Sendo um estudo de especialização, convocando o auxílio de várias ciências básicas ao conhecimento completo do homem, desde as suas mais remotas e obscuras origens, obedece a métodos especiais.

Como sabemos que o nosso mais antigo ancestral surgiu na face da terra muitos séculos antes dos tempos históricos (era quaternária), recorremos naturalmente a Pré-história, consagrada aos conhecimentos da humanidade primitiva e sua evolução, para ter certeza da época justa em que o homem surgiu sobre a terra.

Constatamos então com surpresa, que, através dos vestígios humanos encontrados pelos cientistas, pesquisando o solo e mergulhando nas águas profundas, eles conseguiram por milagre não só reconstituir o aspecto físico como também o caráter e os hábitos daquele primitivo animal, que seria mais tarde, pela sua inteligência, o senhor do mundo.

Tendo sido o homem o único animal que a natureza condenou a nascer nu, era lógico que a proteção do vestuário tivesse sido logo inventada, quando o homo sapiens começou a se dirigir pela razão.

É claro que este pobre animal, desprotegido, teve necessidade premente de se vestir, para sobreviver.

Assim podemos dizer que as origens do traje devem ser tão velhas quanto a humanidade. Cabe-nos, pois, investigá-las nas suas remotas etapas do homem meio-bestial ainda, quando este vivia sem dignidade humana em sombrias cavernas conquistadas aos animais selvagens, mais bem armados, mais protegidos e por isso mesmo mais agressivos.

Não podemos determinar, a rigor, em que época o homem começou a se vestir. Mas, admitindo o adorno e a tatuagem como origens da indumentária, podemos afirmar, no entanto, que já nos últimos períodos da pré-história, ele se enfeitava com conchas, nácar, chifres, dentes, crânios e pássaros, vértebras e seixos – suas primeiras joias.

Além disso, pintavam também seu corpo nu com argilas coloridas e corantes vegetais, numa atração irresistível e inata pela decoração, já muito antes das épocas históricas.

Se não é possível precisar rigorosamente a idade exata em que o homem inaugurou o indumento digno deste nome, podemos afirmar que já no período neolítico ele tinha inventado a rede de pescar – prenúncio da arte de tecer.

Disfarçando-se dentro do pelo de um animal que ele abatia para comer a carne, confundia-se e burlava a fera, atacando-a para se alimentar e se agasalhar.

Mais tarde, empregou argilas coloridas e corantes extraídos das plantas, para tingir os seus primeiros tecidos de fibras vegetais, etc., etc., etc.

Daí começa uma longa história de novas conquistas, que seria difícil enumerar, através das várias etapas por que foi passando o homem desde que vestia, na pré-história, a pele rústica do animal selvagem, abatido por ele pelo instinto de conservação, até as épocas históricas mais recentes, quando a arte do traje, mais diretamente emanada das necessidades espirituais do ser humano, veio a constituir o melhor barômetro das inquietações do momento.

Todos nós sabemos que as modas foram e serão sempre inspiradas em qualquer movimento espiritual, político, literário ou artístico da época, apesar de sua aparência de futilidade. Quando se trata de despir a indumentária de sua frivolidade aparente, para colocá-la no seu justo plano de um dos ramos da sociologia, convém não confundir Indumentária História – que é a nossa complexa matéria – com História da Indumentária – dois assuntos de profundidades bem diversas.

História da Indumentária é apenas um dos muitos capítulos de Indumentária Histórica, com que podemos nos distrair, durante um par de meses, através de uma coleção de gravuras pitorescas, satisfazendo uma curiosidade superficial.

Indumentária Histórica é o assunto que nós estudamos há quase 30 anos e o que nos propusemos a ensinar pela primeira vez no Brasil, nesta nobre Casa. Apesar de suas extremas dificuldades, é no entanto assunto muito mais sério, fascinante e absorvente, que nos deverá trazer preocupados durante a vida inteira!

Abandonando a antropologia geral com que iniciamos nossos estudos – tomaremos o rumo da antropologia-somática, dedicando-nos a uma base de etnologia aplicada à anatomia plástica, sobretudo, a fim de fixar os biótipos mais representativos, detendo-nos na pesquisa etnológica dos caracteres de cada grupo humano, a fim de que, conhecendo a formação étnica de cada raça, possamos explicar suas inevitáveis influências nos trajes.

Só então estaremos aptos a ingressar francamente no campo da etnografia que tem por objeto o estudo de todas as manifestações humanas, especialmente os usos e costumes, e até mesmo os caracteres morais da população.

E como a etnografia, nosso mais rico campo de ação para os atraentes e exaustivos estudos da indumentária, é uma ciência de análise, sobretudo, aí teremos a nossa disposição uma infinidade de capítulos dos mais variados e sedutores, como: história do vestuário e sua evolução – fatores psicológicos e econômicos que influem no lançamento das novas modas; simbolismo das decorações; anatomia comparada das várias épocas históricas; história da arte; estilo; artes suntuárias; história e tecnologia dos tecidos; indústria e comércio de roupas; armas; joias; outros acessórios dos trajes; história e simbolismo das religiões; história e psicologia das sociedades humanas, etc.

Não nos pareceu fácil resumir, numa síntese, uma tarefa tão complexa como é o nosso estudo de indumentária que é ciência, arte, história, sistema e técnica do vestuário, em relação a certas épocas ou povos.

Antes de dar início à resposta, a segunda questão: Por que se ensina na Escola Nacional de Belas-Artes essa disciplina? Peço permissão para protestar contra a

classificação de Artes Menores a que tem sido a indumentária subordinada injustamente, há mais de 2.000 anos.

Não podemos concordar com a divisão das artes em artes maiores e menores, como a concebeu o grego há vinte séculos. É necessário desconhecer totalmente as raízes históricas dessa classificação.

Foi há mais de dois mil anos, no tempo de uma Grécia povoada por homens livres e escravos que o grego entendeu classificar as artes de maneira tão injusta quanto antissocial. Preocupado com a fictícia nobreza de sua casta superior, o cidadão helênico reservou para si as artes maiores, enquanto as chamadas artes menores ou comerciais, que fazem a riqueza material dos povos, eram desprezadas e relegadas ao braço escravo.

Os efeitos dessa absurda divisão produziam resultados funestos, que o país sentiu de maneira bem cruel.

O grego orgulhoso de sua casta, nada produzia e a Grécia ia fatalmente empobrecendo... A consequência lógica, fatal, foi esta: o mais privilegiado e genial povo da Antiguidade, dono da mais alta civilização da época, foi dominado por uma raça mais prosaica e mais materialista, que pelo seu espírito empreendedor e prático, se dedicava com grande sucesso, ao comércio das artes de utilidade.

Mas em compensação tivemos o prazer de ver então, mais uma vez, as forças espirituais sobrepujando as materiais, e o romano, que pela brutalidade das armas tinha conquistado a Grécia com o fim de arrasá-la, deixou-se conduzir docilmente pelo seu espírito, submetendo-se, maravilhado e reverente, aos seus cânones estéticos.

Assim, quando no começo do século III depois de Cristo, foi fundada a Escola Filosófica de Alexandria, obedecendo ao pensamento grego, continuou-se ainda, infelizmente, a manter a antiga hierarquia na divisão das artes. Então, aquelas por eles julgadas mais nobres, porque eram reservadas, eram artes liberais. Enquanto as outras, praticadas pelo braço escravo, eram olhadas com desdém.

Mesmo quando Justiniano fechou a Escola de Alexandria e seus filósofos se refugiaram na Pérsia em 525, essa denominação errônea, de “artes liberais”, continuou.

Eram inicialmente quatro: a gramática, a retórica, a dialética e a geometria. Mais tarde lhes foram acrescentadas a música, a aritmética e a astronomia. Enfim a teologia, a filosofia, a medicina e a pintura.

Depois a pintura foi transferida para o grupo da arquitetura e da escultura, formando assim o conjunto das belas-artes.

Como vemos, através desta rápida pesquisa da classificação das artes na Antiguidade, que aqui tentamos reproduzir, chegamos a conclusões pouco lisonjeiras.

Quando o estudo das ciências sociais, tão necessário à ampliação da visão mental do homem era ainda incipiente, ou mesmo desconhecido, podemos deduzir como foram feitas de maneira errônea aquelas classificações.

A inconsistência delas fica mais patente quando pensamos em Florença. A rica cidade, herdeira dos etruscos, chegou a ser a "capital artística" do mundo e difundia muito a influência da antiga Grécia, entre os povos que com ela intercambiavam. Lá esta classificação dos gregos não foi muito levada a sério. Quando aquela cidade, famosa pelas suas fabricações de veludo, de seda, e de drap, se tornou em 1282, uma República Independente, regendo-se por uma Constituição democrática que igualava seus habitantes perante a lei, dominava em seu pleno esplendor muitas indústrias de utilidade como: tecidos, móveis, mosaico, estatuetas, souvenires em mármore, faianças e terracotas, que, como todas as chamadas artes menores, são a base da riqueza de um povo.

Foi justamente dessas artes, tão desprezadas pelos orgulhosos gregos e romanos, que nasceu a imensa prosperidade comercial de Florença que, enriquecendo muitíssimo a sua burguesia, pode cedo sacudir o jugo de seus nobres senhores feudais, fazendo-se República Independente. Então, uma vez senhores de seu próprio destino, tiveram uma clarividente visão democrática que iria jogar por terra toda a fantasiosa supremacia da nobreza, fazendo rezar na sua Constituição que, em Florença NINGUÉM PODERIA SER CIDADÃO, se não fizesse parte da Corporação de Operários ou Artífices.

Isto deve, meus senhores, ter valorizado muito as chamadas artes-menores, que à falta do braço escravo, deviam ter sido ali mais dignamente executadas por aqueles que para elas se sentissem realmente capazes.

Penso que foi este o grande segredo do prestígio artístico da produção florentina — uma fama justa no mundo inteiro, como nos asseguram preciosas coleções etnográficas, guardadas nos museus da Europa.

Dissertamos um pouco longamente sobre este assunto, a fim de poder justificar, como testemunho da História, a injustiça e a falta de bom senso, ou melhor o comodismo inexplicável dos artistas, aceitando, ainda hoje, o desacerto de uma classificação de vinte séculos atrás, quando, pelo avanço dos estudos sociais temos consciência do papel imprescindível e adequado de cada arte, nos vários setores da vida das sociedades humanas.

Não sabemos se os gregos incluíram a sua harmoniosa indumentária clássica entre as chamadas artes menores. Não acreditamos.

A história só nos fala da classificação de seus tecidos.

Nenhum nome de grande costureiro chegou até nós.

Do que se depreende que seus sumários trajes não exigissem a arte e a técnica da modista, pois seus esplêndidos "kitons" não eram nunca talhados, nem cosidos. Realizados com simples retângulos de tecido, diretamente saídos do tear, drapeados com um rato de imaginação e o auxílio de algumas fíbulas, parece que ele só tomava a forma de indumento enquanto estavam modelando o corpo humano.

Considerados por isso talvez, como "pedaços de pano" simplesmente, não se comprometiam propriamente a vestir, mas apenas a fazer realçar a anatomia plasticamente nobre de uma bela raça, que exibia, vaidosa, a sua seminudez.

A indumentária era ali bastante sumária. E um harmonioso grupo de joias e outros adornos como sandálias e artísticos penteados, completava a beleza do conjunto.

Apesar de certa singeleza, aqueles panejamentos cumpriam, maravilhosamente bem, o seu destino.

Convém aqui assinalar que, na vasta galeria da moda foi o único traje que realizou o milagre de se fundir ao corpo humano, procurando a harmonia da linha e dos nobres efeitos.

Seria inútil, meus senhores, que alguém tentasse descrever materialmente a beleza majestosa do mais simples traje helênico. Ele se "espiritualiza" diante de nossos olhos extasiados, quando vemos que não foi preciso realizar, há mais de três mil anos, a árdua tarefa de um corte complicado e anatômico, para que o ARQUITETO GREGO vestisse magnificamente o belo "EDIFÍCIO" do corpo humano.

Podemos ver na draperie artística dessas cópias de estátuas que habitam as galerias desta nobre Escola Nacional de Belas Artes que, aqueles expressivos e caprichosos drapées, não deviam ter sido concebidos por mãos escravas...

Quando a condição do cativeiro estava subordinada à desgraça de alguém ter perdido a guerra... Quem disse que os escravos não podiam ser os mais nobres, mais cultos e os mais artistas?!...

Quem já observou, como nós, com os olhos da alma, a massa ondulante e cadenciada do tecido, que sobe envolvendo como uma labareda, ou tombando em cascatas sobre os vigorosos membros das estátuas gregas, compreende que a beleza e o ritmo da "draperie" ora suave, ora alucinada, obedece a impulsos e desígnios estranhos, como aqueles que movem o poeta...

Meus senhores, temos certeza que os geniais artistas da Hélade não cometeriam nunca o sacrilégio de subordinar às artes menores a sua magnífica e nobre indumentária clássica!

Por que se ensina indumentária histórica na Escola Nacional de Belas Artes

Falando a professores-artistas, numa Escola de Belas Artes, não iremos gastar tempo tecendo comentários sobre a aplicação dos conhecimentos mentais, das teorias e dos meios especiais que o artista precisa exercitar, realizando a sua obra de criação.

A arte, em função do sentimento, adquire-se pelo estudo e pelo exercício. Todos nós aqui sabemos porque a sentimos, porque a fazemos, porque a estudamos, sobretudo.

Assim, o artista de qualquer raça, de qualquer crença social, tem uma religião comum e serve a um deus grandioso e belo que é todo o seu ideal.

A arte é também às vezes chamada, injustamente, "habilidade". Mas ela é inspirada por um ideal e consegue a sua finalidade, comovendo-nos pela mais elevada forma de emoção. A estética pode ser. Arte grandiosa ou arte modesta, mas é sempre Arte com A maiúsculo.

Nós, os artistas, como todo o crente, colocamo-la em altar tão elevado, quase inacessível, que não a ousaríamos classificar atendendo a interesses subalternos.

E aos leigos, aos quais chamamos "hereges", pela sua irreverência advinda de sua própria ignorância, deve ser vedado o direito de classificação, num terreno cuja paisagem lírica eles desconhecem.

Numa época em que as artes decorativas tornam lugar proeminente na vida cotidiana...

Quando os países civilizados gastam fortunas nababescas, criando escolas, museus e bibliotecas de artes industriais, a fim de interessar os artistas em novos estudos que venham atender a premente tendência de UTILITARISMO da vida moderna...

Quando os grandes sociólogos preconizam o estudo sistemático da arte de trajar como um veículo de cultura científica e sentimental, baseada na fisiologia e psicologia do ser humano...

Quando um filósofo e historiador do porte de um Montesquieu emite curiosos conceitos sobre o traje, nas suas obras mais profundas...

Quando o grande Balzac, da "Comedie Humaine", declara simplesmente tolo aquele que não vê na moda senão as modas, pois que ela, na sua aparente frivolidade, está sempre a exprimir ideias, sentimentos e interesses...

Quando o espírito evolucionista de Spencer encontra raízes fundas na própria natureza humana para as razões do vestuário e admite a força do instinto decorativo do

homem, reverenciando tudo que embeleza o corpo como um estímulo de bem servir a espécie...

Quando os grandes filósofos, sociólogos e economistas da nossa época se detêm em interessantes estudos psicológicos analisando os pensamentos religiosos, políticos e sociais do homem através da expressão material de seus trajes, não podemos deixar de fornecer aos futuros artistas desta escola um curso de indumentária histórica.

Dado o poder de persuasão do traje, a sua correta aplicação ajudará muito na realização, enriquecendo de conteúdo expressivo a obra de arte do escultor, do pintor e do gravador, ao que se destinam, em geral, os alunos de uma escola de belas-artes.

Não podemos concordar com o aforismo: "o hábito não faz o monge".

Muito pelo contrário, o traje, ao mesmo tempo que dá caráter àquele que o veste, influi também no seu comportamento.

Meus senhores, a roupa DISTINGUE, NIVELA E DISCIPLINA os indivíduos, gerando sentimentos de humildade ou de nobreza, tal é a força de sua insinuação. Assim, a galharda farda de um general, com seus reluzentes galões, irá distinguir o oficial superior de seus subordinados, os membros de uma corporação militar se sentem mais dentro do espírito de classe de sua briosa instituição, e mais imbuídos do gosto pela disciplina, quando envergam seus vistosos e rijos uniformes, às vezes bastante incômodos.

O franciscano estará mais naturalmente predisposto ao sentimento de renúncia e de humildade, quando se anular dentro de seu hábito surrado e pobre a lhe sugerir, pelo material grosseiro e pela triste cor, a sua extrema pobreza.

O catedrático sente melhor a nobreza de sua missão na universidade, quando se agiganta nas suas vestes-talares, que produzem a ilusão do "grandioso" porque, engrandecendo a imagem ótica, aumenta o espaço que ela ocupa no nosso espírito dando importância à silhueta amplamente planejada. A beca, longa, de pregas abundantes, cria um efeito estético de magnificência e dignidade, em tudo acorde com a amplitude generosa do espírito do mestre.

O traje dá caráter! Então o hábito faz o monge.

Um conceituado pensador, falando com entusiasmo do vestuário, disse que, "mais do que a arquitetura e o mobiliário, o TRAJE é índice-espontâneo das qualidades íntimas de um indivíduo, de uma nação, ou de uma época".

E realmente é tão espontâneo que poderíamos dizer que ele seria um índice fisiológico, se não fora também o mais seguro símbolo dos sentimentos íntimos do ser humano.

Abrigando, distinguindo, defendendo fisiologicamente o homem, diferenciando-o, decorando-o, corrigindo-o e melhorando-o anatomicamente, a roupa não é um simples envoltório, que protege, enfeita, disfarça ou colore o corpo humano, como pode parecer ao leigo, à primeira vista.

O traje é um documento complexo, porque é material e espiritual ao mesmo tempo e por isso mesmo Balzac assinalou: "o historiador que pesquisar os trajes de um povo fará a sua história mais nacionalmente verdadeira".

Meus senhores, o homem tem na sua vida social uma categoria: uma posição social, aspirações mentais, gostos estéticos, hábitos pessoais, virtudes e vícios... E tudo isto se exterioriza, fielmente, na sua maneira de vestir. Assim carrega, quase inconscientemente, sobre seu próprio corpo, com uma impressionante indiscrição de seus sentimentos mais íntimos, num traje elegante ou desalinhado, simples ou aparatoso, recatado ou afoito, todo o seu "MONUMENTAL CARTÃO DE VISITA", gritando à longa distância a sua inconfundível personalidade.

Por um exame superficial de sua vestimenta, mesmo antes de lhe falar, podemos nos certificar se aquele que de nós se avizinha é uma pessoa respeitável ou frívola, nobre ou modesta, intelectual ou pobre de espírito, extrovertida ou reservada, mesmo que ela não envergue vistosamente um uniforme inconfundível ou a sotaina de uma congregação religiosa.

No arranjo exterior de sua composição vestimentar, o traje nos sugere de um golpe, o gênero de vida interior, daquele ser humano escondido dentro dele.

O livro da Sabedoria Eclesiasticus, cerca do ano 190 antes de Cristo, já dizia "As vestes de um homem proclamam sua posição". John Bulwer na sua "Antropometamorphosis", publicada no ano de 1650, diz: "Deus criou o homem e o alfaiate lhe dá o feitio".

Sendo então a indumentária um ÍNDICE DE INFORMAÇÃO seguríssimo, o aluno da Escola de Belas Artes não pode prescindir dela. Vem pois a ser um esplêndido material na mão daquele que a sabe usar nas suas realizações artísticas. Pois nada tão facilmente convence como o traje. Pelo seu alto valor expressivo, ele vai gritando sua mensagem, ajudando muito na parte decorativa de seu planejamento e de seu colorido, enriquecendo assim, de conteúdo espiritual, a obra de Arte.

Não será talvez necessário falar aqui do auxílio obrigatório da indumentária nos trabalhos que se destinam a recompor cenas históricas, nos quais se exige fidelidade absoluta. É óbvio que neste caso o seu emprego será imprescindível e de um valor incontestável.

Muito importante e útil é também a sugestão que o estudo de indumentária empresta ao reconhecimento de certas épocas. Inspiradas por características definidas, ela nos traça caminhos seguros, desenvolvendo a nossa sensibilidade e a nossa crítica de maneira mais profunda.

Muitos absorvidos pelos seus estudos técnicos, os artistas não têm tempo para as árduas e laboriosas pesquisas arqueológicas, etnográficas e históricas. Assim os pintores, escultores, alunos das Escolas de Arte, atores, diretores de teatro, costureiros, literatos ficam à mercê de um compêndio de História da Moda, um livro cheio de belas figuras de épocas antigas, onde escolhem superficialmente os seus modelos...

É pena que não possam selecionar para isto um livro adequado, porque nada conhecem de tão complexo assunto. Infelizmente os editores modernos se preocupam mais com a fartura física de uma bela encadernação cheia de ilustrações em cores, que impressione à primeira vista – os "bestsellers", que enchem as estantes das bibliotecas frívolas, em vez de um livro em branco e preto, sem nenhuma apresentação, mas de texto

sério e substancioso, que dê ao aluno um pouco do conteúdo espiritual que cada vestido, bem analisado, contém. Em geral os livros que o mercado nos oferece são antes de história do traje do que de indumentária histórica.

Tempo virá em que a natural superficialidade da nossa época torturantemente apresentada, e por isso mesmo insatisfeita, cederá por certo a padrões de vida mais serena e produtiva. Então, nenhum artista, digno deste nome, poderá omitir, na sua bagagem artística, o elemento do traje, como um de seus meios de maior expressão.

Convém aqui chamar a atenção para a justa utilização dos preciosos documentos que a história da arte pode fornecer ao indumentarista. É mister porém que ele já tenha adquirido um sólido conhecimento da evolução do vestuário, nas suas várias etapas históricas, estudando minuciosamente os grandes eventos durante aqueles períodos, acompanhando de perto o constante desenvolvimento econômico de suas indústrias e a observância de suas leis suntuárias, etc.

Só assim o especialista poderá separar, com critério, entre as inúmeras obras-primas que a imensa galeria de retratos antigos nos oferece, aquelas que constituam verdadeira documentação da época em que viveram seus artistas.

É bom aqui lembrar que o artista não é um historiador. E por isso mesmo seu poder imaginativo reage sempre quando é obrigado a manter-se alheio à criação, copiando servilmente para simples documento da posteridade. Foi-lhe dado o direito de exercer seus privilégios na liberdade de um arranjo mais decorativo, ou expressivo, segundo o seu temperamento artístico e os seus conhecimentos estéticos, em geral bem superiores aos dos seus contemporâneos. Sua fantasia impõe-se, mesmo em detrimento da veracidade histórica.

A mesma licença foi sempre permitida aos literatos e poetas, outras magníficas fontes informativas, mas que precisam ser usadas com critério.

Homero vestia suas heroínas, com os caprichosos "kitons" de sua época, sem se importar com os seus anacronismos, com o mesmo direito de imaginação com que Rembrandt que tão fielmente copiava os burgueses de seu tempo, que ele detestava –

retratava a sua querida esposa SASKIA em principescos trajes de brocado, que ela nunca vestiu. No seu sonho de grandeza, o artista se recusou sempre a reproduzir, sobre a mulher-amada, os vestidos daquela época sem fantasias, que ele angustiosamente viveu.

Assim, ao aluno sequioso da verdade, aconselhamos um pouco de cautela com os "documentos" dos artistas, dos literatos, dos poetas, seres superiores aos homens comuns, aos quais respeitamos o direito de enfeitar a vida. Nós, os indumentaristas, obrigados a talvez restringir a imaginação pelo hábito da pesquisa, temos por lema seguir o caminho reto do etnógrafo e historiador.

Dia virá em que o nosso trabalho de pesquisador infatigável será apreciado. Nesse dia que não deve estar longe, a Escola Nacional de Belas Artes será compensada de manter aqui o seu curso de Indumentária Histórica, apreciando-o talvez em toda a extensão de sua utilidade indiscutível.

Enquanto isto, a professora que vos fala continuará pesquisando e estudando pacientemente, com alegria, para as suas aulas intramuros, desconhecida (o que parece incrível) até de certos professores desta própria Escola, procurando iluminar novos caminhos no espírito da mocidade estudiosa, que esta nobre Casa tem a sorte de acolher.

Terminando esta segunda parte penso que justificamos satisfatoriamente por que a nossa especialidade é ensinada na ENBA.

Passemos então à terceira parte.

Como ministramos na ENBA o ensino da Indumentária Histórica

Sendo, meus senhores, o assunto amplo e profundo e como em geral tem sido até aqui encarado com pouca seriedade, atendendo simplesmente aos interesses frívolos das modistas, ou às superficiais necessidades do nosso teatro incipiente, infelizmente, a tentativa de ministrar nossas aulas com segurança e dignidade requer muito amor, trabalho e persistência, o que graças a Deus não tem faltado. Nestes dez anos em que temos nos dedicado apaixonadamente à tarefa de transmitir ao aluno as nossas experiências adquiridas pacientemente em museus e escolas especializadas na Europa, na América e na

Ásia, onde temos pesquisado o assunto, tem nos facilitado um pouco a tarefa pedagógica os conhecimentos adquiridos numa Escola de Professoras Secundárias no Estado de São Paulo, da qual possuímos um diploma.

Habilitada pois, para facilitar a nossa "titânica" tarefa nesse riquíssimo ramo da etnografia, entendemos que para se fazer o estudo sistemático da indumentária histórica convém dividir o copioso material que se nos oferece em seus 3 elementos essenciais:

TRADIÇÃO – SÍMBOLO – MODA

1º Tradição: É o princípio em virtude do qual um traje criado pelos homens do passado, numa determinada época já superada, continua a existir através dos séculos, alheios às mudanças operadas no ambiente que foi fatalmente evoluindo e que continua a evoluir em volta dele. Exemplo: os trajes religiosos, nacionais ou regionais, folclóricos, etc., fazem parte deste grupo.

Nestes trajes de tradição damos como base, além de sua história, certos princípios de antropologia indispensáveis, dedicando-nos a formação étnica de cada raça, estudando assim melhor suas influências diversas nos trajes regionais, por exemplo.

São também subordinadas a esta classificação as chamadas "modas imutáveis" do Médio e do Extremo Oriente em que algumas conservam uma tradição de dez séculos.

Temos uma infinidade de exemplos de modas seculares como o Kattan em listras, do egípcio; o Burnus de pelo de camelo dos marroquinos; o Aba dos árabes; o Sarong dos javaneses; o Sári e o Dothi dos indianos; a Kabaya do chinês; o Kimono da Japonesa, etc. E fazem parte destas modas tradicionais também o uniforme do Marinheiro, tão cheio de significações, com sua gola quadrada sobre as costas para defender a blusa dos marujos, das suas antigas tranças alcatroadas, há tanto tempo já em desuso, etc., etc.

2º Símbolo é a expressão de uma ideia traduzida materialmente no traje como: a vestimenta dos reis, a sotaina dos monges, a "cornette" das irmãs de caridade; o turban-verde dos muçulmanos; o tarbush da mulher casada do Islã; a farda do militar, a peruca do

magistrado inglês; a beca do catedrático; o traje da Reforma do século XVI simbolizando o movimento de Lutero; a roupa austera dos puritanos e dos quakers, expressando os sentimentos antimonarquistas, contra a formalidade das cortes inglesas da "Virgin Queen" e de Carlos I, etc.

Explicando o simbolismo desses trajes repletos de conteúdo espiritual, baseados em geral num misticismo transbordante, quase sempre é necessário fazermos uma incursão na História das Religiões extraindo de suas lendas e de seus rituais a origem daqueles trajes de significações tão profundas, às vezes.

Poderíamos neste capítulo inserir também o traje profissional, pois ele representa, embora com menos espiritualidade, a atividade material à qual se dedica o mordomo, o chofer, etc.

3º Moda. É o traje que segue o capricho dos tempos e que prossegue com os séculos e com os indivíduos, criando sucessivamente os estilos.

Inspirada em qualquer movimento espiritual, político, literário ou artístico de uma época, por isto mesmo sofre variações constantes e os menos perspicazes qualificam de frivolidade.

Neste capítulo nos ocuparemos essencialmente dos vários estilos históricos que a história do traje na Europa nos oferece, especialmente nas grandes cortes onde o luxo foi muitas vezes regulado pelas chamadas leis suntuárias. Assim ministraremos ao aluno uma base do estudo sobre os vários estilos. Neste programa, a história da arte será cuidadosamente consultada, e estudaremos com o aluno as famosas obras-primas dos pintores e gravadores das várias épocas históricas. Estudando não só materialmente os trajes, faremos um levantamento psicológico de cada período desde a Idade Média, Renascença, Luiz XIII e XIV, Século XIII, Revolução e Diretório, Consulado e Primeiro Império, Restauração, Napoleão III, etc., até a época democrática em que vivemos. Então a essência psicológica de cada época ressalta vigorosa, convencendo-nos que a moda não é uma frivolidade. Mesmo as modas de mais curta duração, que não chegaram a criar um

estilo, viveram na sua existência efêmera como expressão de uma ideia, de um sentimento ou de um interesse vital do meio ambiente.

Todas tiveram através das várias épocas em que viveram a sua própria anatomia, muitas vezes deformada, mas sempre expressando os ideais do período histórico a que pertencem. As modas são, portanto, tão expressivas que não se sujeitam a ser emprestadas ou copiadas de uma época passada sem um trabalho de adaptação, pois em qualquer novo ambiente ao qual elas insistam não conseguem instalar definitivamente porque lhes faltam ali condições psicológicas que impulsionaram a sua concepção. Exemplifico lembrando as recentes linhas "trapézio", "saco", etc. etc. que não conseguiram sobreviver. Haja vista agora na época democrática que estamos vivendo como o desenvolvimento industrial facilitou a estandardização das modas nivelando artisticamente a princesa e a funcionária dando a esta o direito de copiar os figurinos daquela.

Assim podemos dizer que a moda é uma fatalidade histórica que facilita aos sociólogos um melhor conhecimento das aspirações e tendências dos agrupamentos humanos.

Penso, senhores, ilustres professores desta Casa, que, dividindo a nossa extensa e profunda matéria de indumentária histórica nestes três amplos capítulos: tradição, símbolo e moda, estamos orientando bem o aluno no estudo sistemático da indumentária histórica.

Além disso, ministraremos também as bases da anatomia superficial orientada sobre um desenho convencional e esquemático do corpo humano, para a apresentação prática e artística da moda, a fim de facilitar ao aluno fixar seus inúmeros documentos que devem constar de seu precioso arquivo de trajes que deverão atender as diversas finalidades de vida profissional como: teatro, museu, ilustração comercial e artística, reconhecimento histórico, etc., etc.

Forneceremos também aos nossos alunos, sempre que nos seja possível, a visão de trajes autênticos da nossa preciosa coleção colhida em nossas viagens por todo o mundo, que consta também de trajes do nosso primeiro e segundo Império. Peças de rara beleza, acrescidas de um valor inestimável, que temos a felicidade de colecionar a longos anos.

A falta de museus e de bibliotecas especializadas, a rica matéria da nossa atribuição aqui na escola cria inúmeras dificuldades ao professor.

Depois de quase trinta anos de conscienciosos estudos sobre o assunto, já não podemos acreditar na veracidade dos "documentos" que as lindas gravuras de certos livros ilustrados nos oferecem. Assim, somos obrigados a preparar para cada aula inúmeros desenhos de acordo com os croquis, notas e informações por nós diretamente colhidas nos museus da Europa, da América, do Médio e do Extremo Oriente a fim de colocá-los à disposição dos nossos dedicados alunos.

(Aqui é oportuno exemplificar: Há vários anos desenhamos um Quaker para ilustrar uma conferência. Procuramos uma bela gravura inglesa, feita por um conceituado artista inglês, do assunto também inglês... Mais tarde procurando estudar mais profundamente as reações morais dos quakers contra o formalismo das cortes inglesas, estudando melhor a sua pureza e a sua sincera filantropia, chegamos a particularidades interessantes pela excentricidade, como: a negação do direito da legítima defesa; o tratamento por tu, generalizado; a recusa de se descobrir diante de seus superiores; e a proibição de usar botões sobre seus trajes. E ali estava o meu pretensioso Quaker inescrupulosamente coberto de botões, inocentemente agressivo...)

Isto, meus senhores, é apenas para constatar que o artista às vezes não tem tempo para a pesquisa histórica, por isso o seu trabalho nem sempre é um documento. Do indumentarista, no entanto, se exige um trabalho paciente e minucioso, no estudo filosófico de cada traje, como para o precioso arquivo de um cientista apaixonado.

Como o traje é um símbolo material e espiritual ao mesmo tempo, este fascinante estudo nos levará ocupados a vida inteira... Podemos mesmo dizer que para pesquisar tudo que é necessário, para se saber alguma coisa apenas, desse maravilhoso assunto que tanto preocupou os grandes pensadores desde os últimos quatro séculos a esta parte.

A modesta indumentarista que agora vos fala tem quase trinta anos de estudos, e não tem vergonha de confessar em público que ainda sabe pouco a respeito de toda esta rica matéria pela qual se apaixonou desde moça.

Está apenas fazendo um trabalho para a posteridade. Metódica e pacientemente, em cada dia que passa, colocamos uma "pedrinha" a fim de compor a base de um "monumento votivo" que terá de ser construído algum dia à "Senhora Moda", nesta era de especulação científica e de realizações técnicas que nos permitam conhecer melhor a vida dos homens, seus sentimentos, seus gostos e, sobretudo, desvendar as aspirações mais recônditas de sua alma, isto é, de sua essência divina.

Confessamos que a nossa disciplina não é fácil, numa terra onde seu rico material não se exibe em museus ou bibliotecas especializadas, os homens de cultura incipiente terão de imaginar ainda fatalmente que indumentária é assunto apenas para costureiras...

Temos assim, meus senhores professores, explicada a maneira didática como procuramos ministrar o nosso extenso e profundo estudo da indumentária histórica a nosso cargo. E espero que a nossa dedicação supra inúmeras dificuldades que a rica matéria cria ao professor.

Não desanimamos nunca. Temos vencido sempre, pacientemente com idealismo, traçando com devoção e persistência caminhos retos desde a nossa primeira aula nesta escola.

Um dia escreveremos a história da nossa vida nesta casa, em todos os seus íntimos e mínimos detalhes e falando do nosso esforço para colocar indumentária histórica no seu devido lugar. Omitiremos, por decoro, que ela já figurou uma vez num projeto de reforma entre as cátedras básicas e imprescindíveis do currículo da ENBA. Ali fora colocada pelo então diretor da época, o professor doutor Flexa Ribeiro, que com a sua dedicação e grande cultura enobreceu, durante trinta anos a cadeira de história da arte, uma das matérias mais afins com a nossa disciplina.

Consultando o Magnífico Reitor Doutor Pedro Calmon sobre aquela reforma, achou-a excelente e prontificou-se a endossá-la prazeroso, dado os benefícios que traria para os alunos artistas.

Não se sabe sob que alegação foi suprimido aquele projeto, substituído por outro, na gestão da diretora que veio depois do doutor Flexa... Permitam-nos, meus senhores,

fazer aqui de público a minha homenagem a estes dois vultos ímpares no nosso ensino, que pelos seus conhecimentos históricos, artísticos e literários estão situados entre os homens mais cultos do Brasil e que por isso mesmo, sempre jovens, se atualizam e renovam todos os dias.

Ao Magnífico Reitor da Universidade do Brasil – Doutor Pedro Calmon, e ao ex-diretor da Escola Nacional de Belas Artes – Doutor Flexa Ribeiro, aqui publicamente rendemos a nossa mais sincera homenagem!

Meus Senhores.

Entre os nobres sentimentos de esfera superior, que enchem a alma que Deus nos deu, guardamos com um desvelo todo especial uma coisa que já caiu da moda – o patriotismo que herdamos de nossos ancestrais. Assim, quando viajávamos por longínquas terras, estudando em museus especializados, onde se reúnem coleções preciosas – produtos de civilizações milenares, pensávamos muito no nosso país, de terra ainda virgem, tão grandioso e tão belo, tão generoso e inculto. Concebemos então a louca ideia de organizar, no nosso próprio lar, um Museu de Indumentária Histórica – o primeiro da América Latina.

Durante anos percorremos o mundo sob o itinerário das nossas solicitações mentais, orientada pelas nossas prementes necessidades profissionais, procurando recolher no nosso espírito e nas nossas malas toda uma bagagem maravilhosa, que vem enchendo nosso coração de luz e de alegria.

Como tínhamos muita saudade do nosso clã, de olhos voltados para o Brasil, rezávamos de preferência àquele lindo Cristo de braços abertos, que deixaremos no alto do Corcovado, olhando para a nossa biblioteca em Santa Tereza, como a abençoar o nosso trabalho, feito com tanto amor.

Rezávamos com tanto fervor, meus senhores, que Deus nos atendeu. Foi generoso conosco e daquelas arcas repletas de um material precioso trazido de longínquas terras que guardamos durante anos com ciúme e carinho nasceu o nosso "MUSEU" que estará muito

breve à disposição da mocidade estudiosa do Brasil, pois será inaugurado, oficialmente, no próximo mês.

Assim o nosso lar será a continuação da nossa escola.

O destino, não nos dando filhos, parece que exacerba o nosso sentimento de posteridade. O nosso trabalho, bem organizado e fixado em bases científicas, poderá ser continuado por outros... Se o fio tênue da nossa vida for cortado bruscamente.

Finalizando esta despretensiosa palestra, antes de deixarmos esta honrosa cátedra, desejamos louvar a feliz iniciativa do diretor da Escola Nacional de Belas Artes – Professor Gerson Pompeu Pinheiro, fazendo realizar estas palestras extramuros das nossas salas de aula a fim de atrair um maior público que entra assim em contato com a evolução da ENBA, tomando conhecimento da atualização das matérias clássicas aqui ensinadas, e da criação de novas disciplinas, estabelecidas nestes últimos anos.

Aos menos perspicazes, desejamos frisar a extensão da obra social do Professor Gerson, que vai sendo executada neste aparentemente modesto programa de interesse simplesmente didático. Muito maior do que a divulgação dos nossos dinâmicos programas é o estímulo que estas palestras debatidas em mesa redonda podem trazer a nós, os estudiosos desta importante casa de ensino das artes.

Estabelecendo um intercâmbio geral entre os mestres de matérias tão especializadas e por isso mesmo de certo modo estanques, ter-se-á, como resultado seguro, um intercâmbio de ideias gerais, sobre as especialidades alheias, tão necessário a um maior desenvolvimento no terreno artístico ao qual nos propusemos. Conhecendo-se melhor os colegas, podemos admirá-los e respeitá-los, ao menos pelo seu esforço e capacidade de dedicação ao trabalho.

Sentimos que, como nós, eles têm a sua "mística"! E a sua profissão de fé é cheia de generosa bondade e desinteresse pessoal, comunicando-nos o estímulo de que necessitamos. E sempre que todos nos sentimos estimulados, uma grandiosa obra, inspirada no bem da comunidade, será o coroamento dos nossos esforços. Essa obra é o enriquecimento do patrimônio cultural do Brasil, este país a um tempo tão grande e tão

pequeno. Tão rico e tão pobre, que só agora começa alcançar autonomia de pensamento, para oferecer à humanidade sua contribuição criadora no terreno das ciências e das artes.

Meus senhores, muito obrigada!

Esta palestra não seria completa se não fechasse com o meu slogan: A minha atividade profissional é um ideal em realização: daí o meu amor ao trabalho.



Sophia Jobim na palestra da Union Church, em maio de 1956.
Acervo: MHN.



4

Glossário de A a Z,

apontamentos de moda, indumentária e assuntos gerais

Estudo para traje feminino, século XX.
Assinado e datado: Sophia, janeiro de 1947.
Fonte Acervo MHN. Registro: Sm ae221.



AEIOU[8] **-** Antiga divisa célebre dos príncipes da Casa da Áustria: Austria Est Imperari Orbi Universo (Compete à Áustria governar o Universo Inteiro).

Agulha[9] **-** Origem: a agulha, segundo os historiadores, não era conhecida nos tempos primitivos, quando a humanidade se cobria com folhas de vegetais ou peles de animais. Nessa época, as vestes que cobriam os homens eram presas por fios de raízes, formando nós. Mais tarde foi constituída de uma peça. Supõe-se que a primeira agulha tenha sido uma espinha de peixe. A sua evolução deve ter sido lenta; conheceram-se agulhas de madeira, de ossos, de marfim, de metais preciosos (ouro e prata) e finalmente de aço, material que se emprega até a presente data. Este pequeno instrumento foi tido em grande consideração na Antiguidade: assim dizem os livros sagrados, que descrevem os trabalhos que com o auxílio das agulhas eram executados, como os paramentos que ornavam os templos e aumentavam o aparato das funções religiosas e festas profanas. A agulha, inventada a princípio para a costura — quer dizer, para ligar os tecidos na confecção dos trajes — na Antiguidade muito depressa se encarregou de adornar os tecidos. Daí nasceram o bordado a tapeçaria, e as belas artes de agulhas. Pelo exposto, pode-se deduzir que a agulha não é um invento novo. Eram conhecidas desde a remota Antiguidade no Egito, Índia e Oriente. Na Europa, as primeiras agulhas foram fabricadas por um hindu, que viveu na Inglaterra no ano de 1545; com sua morte, o segredo da manufatura se perdeu. Em 1560, Christopher Greeming o redescobriu e começou a fabricação da agulha de costura, que se tornou grande incremento, principalmente na Inglaterra, França, Alemanha e outros países. No Brasil também são fabricadas agulhas. A agulha é indispensável sempre que é necessário atravessar os tecidos, com o inconveniente de não

poder conter tanta quantidade de fio como uma lançadeira, pois, uma agulha normal não deve levar mais de 40 a 50cm de fio. A fabricação da agulha de aço é surpreendente: o número de pessoas que são empregadas no fabrico desse utensílio de tão pequenas dimensões é incrível. Para tirar a ferrugem deve-se ter uma almofada contendo pó de esmeril bem fino, onde a agulha enferrujada deve ser picada. Também é aconselhável passar a agulha em lixa fina. É aconselhável não retirá-las da almofadinha que contém amido, talco ou pó de esmeril.

Alfinete[10]**-** Origem: o alfinete já é conhecido desde remotos tempos, conforme fala o segundo Livro do Velho Testamento. Os egípcios usaram alfinetes de ouro, prata, bronze, marfim e osso. Os gregos e os romanos também os usavam em suas túnicas. A forma dos antigos alfinetes era de certo modo diferente da dos atuais, pois não tinham cabeça e mais pareciam um estilete. Os modernos alfinetes aparecem primeiramente na França e depois foram introduzidos na Inglaterra em 1540. Durante largo tempo as mulheres os apreciaram como objetos preciosos, comprando-os a peso de ouro, e tendo imenso cuidado para não perdê-los. Os alfinetes começaram a ser fabricados e usados na França no século XV, custando então muito caro. **Fabricação**: como não se ignora, o alfinete é completo de uma haste de metal, delgada, de aço ou ferro, aguçado numa das extremidades e terminando por uma cabeça na outra. Serve para ajustar as partes de uma peça qualquer em substituição à costura. Os alfinetes de aço são os de melhor qualidade. Tem cor acinzentada, são rijos, finos e fixam muito bem. São usados de preferência pelas chapeleiras. Os de latão ou de ferro trabalhados por galvanoplastia são brancos, flexíveis, picam mal e deixam sinais no tecido. Os alfinetes pequenos, de um centímetro, servem para prender rendas finas nas peças respectivas. Os de cabeça chata são vendidos a peso, em 12 ou 15 tamanhos com numeração que varia de fabricante para fabricante. Há também alfinetes de cabeça redonda que podem ser de vidro, metal dourado e prateado. Estes alfinetes são usados, de preferência, para fazer rendas de bilros e para enfeites. São vendidos aos centos. Existem, finalmente, os chamados alfinetes de segurança, de fralda ou ainda ingleses, que são curvos, duplos, cuja ponta pode ser livre ou imobilizada. São

fabricados em diversos tamanhos, com ferro estanhado ou envernizados de preto. Em nossa terra já há muitas indústrias que se dedicam á fabricação de alfinetes; mesmo assim, ainda há importação desse artigo. Os alfinetes de segurança ou alfinetes de gancho têm o seu ancestral na fíbula celta.

Arte[11] **(vem do latim *ars*, *artis*) -** Aplicação de conhecimentos racionais e dos meios especiais à realização duma concepção (opõe-se à ciência teórica e à prática espontânea): a arte adquire-se pelo estudo e pelo exercício. Arte, conjunto de regras dum ofício, de uma profissão: a arte da marcenaria, pintor, etc. Conjunto que o homem emprega para excitar sensações, sentimentos, e em especial o sentimento do belo: o prazer da arte. Trabalho do homem, por oposição a natureza. **Artes liberais**: o espírito toma maior parte do que as mãos. **Faculdade das artes**: na antiga universidade, aquela em que se ensinavam as humanidades e a filosofia. **Artes mecânicas**: que dependem do trabalho manual. **Belas-artes**: artes recreativas, a música, o desenho, a dança, consideradas como meios de agradar.

Arrefores[12] **-** Antiguidade grega. Jovens moças que celebram a festa da Arreforia – festa dos sagrados mistérios. Festa ateniense em honra de Atena Polias. As arreforias eram celebradas pelas *jeunes filles* nobres de 7 anos a 11 anos; dois arrefores fiscalizando a tecedura do peplos sagrado; dois outros arrefores deviam levar a um subterrâneo uma *corbeille*, contendo as coisas misteriosas, depois levadas sem abrir uma *corbeille* igual encontrada no subterrâneo.

Arreforia[13] **-** Mitologia. Festa que se celebrava em Atenas, no mês de junho em honra de Herse (irmã de Pândroso, ambas filhas de Cécrope) e dos companheiros de Minerva, que com Erictônio protegiam a agricultura e o florescimento dos campos.

Anacronismos[14] **-** Nem sempre documentos de época, esculturas, pinturas e descrições literárias correspondem, sob o ponto de vista da indumentária, à realidade. Em geral, os artistas dos séculos XI, XII e XIII representaram os personagens pertencentes aos séculos V

e VI, vestidos com as roupas que viam diante dos olhos, isto é, dos séculos XI, XII e XIII. Isto foi comum na Idade Média. Por exemplo, as estátuas das catedrais de Paris, Saint Germain de Prés, abadia S. Dinis e muitas outras foram objetos de estudo muito aprofundados e chegaram a esta conclusão. Clotilde[15] ou Childeberto, por exemplo, não podiam nunca ter usado os trajes que as esculturas mostram, porque estes trajes foram muito posteriores à sua época. Só foram usados e espalhados depois das primeiras cruzadas. Não se deve esquecer que a maior parte dos documentos sobre os quais se estuda o traje merovíngio são de data posterior à própria época Merovíngia (417-752 d.C.).

Apelo à vida (anacronismos)- Sob a influência da especulação teológica e do simbolismo litúrgico, a arte cristã arriscava a perder-se nas nuvens da abstração. Graças às prédicas e ao teatro, a arte cristã torna a descer sobre a terra e retoma contato com a realidade. Porém os fatores religiosos não são os únicos que fazem apelo à vida (especulações teológicas, simbolismos litúrgicos). Os fatores religiosos não são os últimos. Lembramos de outro princípio de renovação da iconografia, da qual a importância é muitas vezes mal interpretada pelos historiadores da arte: é o espetáculo da vida.

Anacronismo na arte medieval- Sem dúvida, a tendência de modelar o passado histórico tornado inacessível, sob a realidade contemporânea, atinge todas as épocas e a arte medieval não tem o monopólio de anacronismo (oposto à cronologia, contrário aos usos da época a que se refere, avesso aos costumes de hoje). Mas na arte moderna é um processo consciente e premeditado, enquanto na Idade Média acontece espontaneamente, sem procurar a malícia. Os iluminadores e os fabricantes de imagens ignoravam os escrúpulos modernos da verdade histórica, de cor local, de reconstituição arqueológica. Eles não tinham os recursos que têm os estudiosos do século XX para resgatar a decoração das civilizações perdidas. Assim, o anacronismo é regra na arte da Idade Média tanto em Bizâncio como no Ocidente. Os bizantinos representam o Cristo Pantocrator (Todo Poderoso) como um basileu, os santos como dignitários da corte imperial basileia. Aos olhos dos ocidentais, o patriarca Abraão parecia um barão de capacete; José é o mordomo

real do faraó; o senescal[16] é o mordomo que comandava a nobreza convocada. O gigante Golias se transforma em cavaleiro do tempo de Filipe Augusto ou de Saint Louis. O grande sacerdote Aarão é fantasiado de bispo com mitra. No "*Speculum Humanae Salvationis*" que foi tão popular no fim da Idade Média, o grande pontífice Anne é designado como sogro do soberano bispo. As representações dos mistérios devem ter contribuído para expandir o gosto daquelas fantasias: o modernismo da mise-en-scène acostumava os olhos dos artistas a uma transistemática da literatura sagrada. Era assim para evocar a Descida ao limbo (em teologia católica). Limbo era o lugar onde a alma dos justos da antiga lei esperavam a liberdade. Depois de sua morte redentora, Jesus Cristo desceu aos infernos, isto é, ao limbo[17] e permitiu às almas que lá estavam entrar no céu. O diretor oferecia ao espectador maravilhado o divertimento de um cerco verdadeiro da fortaleza de Satã, que uma legião de diabos defendia a golpes de arcabuzes. E para fazer mais barulho com a artilharia de Carlos VII, havia um grande reforço de bombardas. A arte cristã assim entendida torna-se um espelho dos hábitos e dos trajes. Um tableau pitoresco perpétuo, mudando a civilização na Idade Média. Uma *mascarade*, se assim quiseram entender, mas mais divertida e instrutiva do que o uniforme clássico ou pseudoclássico. Para dar uma ideia, é preciso estudar não somente os anacronismos vestimentares — que são os mais tocantes — mas também a arquitetura e a introdução dos retratos de contemporâneos nas cenas bíblicas.

Anacronismos vestimentares-_Os únicos personagens do Novo Testamento que escapam aos caprichos são o Cristo, os apóstolos e em certa medida a Santa Virgem. Seus trajes à antiga, o peplos grego ou a toga romana, permanecem imutáveis através das idades. Estes drapeados de pregas majestosas lhes conferem um caráter de majestade e mesmo de eternidade: o tempo não tem mais poder sobre elas. Mas os anjos, e com mais forte razão os patriarcas, os reis e os profetas do Antigo Testamento, os mártires e os santos não fazem parte deste privilégio. Na arte bizantina os anjos, vestidos de tecidos púrpura ou brocados de ouro, parecem com dignitários de um palácio imperial, entre os judeus. Davi e Salomão vestem o traje de cerimônia do rei Basileu. As virgens mártires que desfilam em procissão ao longo da nave de Saint-Apollinarie-le-Neuf em Ravena usam a túnica talar

bordada de pérolas, presa na cintura por um cinto de pedrarias, das patrícias que formam em São Vital o cortejo da Imperatriz Teodora. No Ocidente, as armas e traje das personagens da Bíblia ou da "Legende Dorée"[18] conformam-se fielmente às fantasias da moda. Querendo-se reconstruir o equipamento dos cavaleiros dos séculos XII é suficiente estudar, no Coro de Notre-Dame du Port em Clermont, o célebre capitel romano da Psychomachia (ou das virtudes guerreiras), onde tais cavaleiros aparecem cobertos com um capacete com nasal, a cintura presa numa túnica de malha e transpassam com a sua lança de estandarte os vícios derrotados. Deseja-se conhecer com que se parecia um cruzado do tempo de Saint Louis? Bastará comtemplar sob o pórtico sul do transepto da Catedral de Chartres as duas nobres figuras dos santos militares, Saint Georges e Saint Theodore, retratados voltando da Cruzada ao Egito. Pode-se visitar também, ao fundo da fachada da Catedral de Reims, o admirável baixo relevo da comunhão do Cavaleiro, que não era outro senão o "barão" Abraão recebendo o pão e o vinho do sumo sacerdote Melchisédec, na volta de uma companhia vitoriosa. No século XV, sobre um dos painéis do Relicário de Santa Úrsula, Hans Memling vestiu os arqueiros hunos que massacraram 11.000 virgens com uma couraça de aço azul inspirada no arsenal de Carlos, o Temerário. Que se observe as estátuas de Saint Maurice e de seus companheiros da Legião Tebana que substituíram a Galeria dos Reis na fachada da Catedral de Angers e se saberá o que era o equipamento dos Lansquenets do tempo de François I. A arte religiosa da Idade Média, precisamente por ser anacrônica, é também uma mina inesgotável de documentos, que se tem todo o motivo de acreditar fidedignas sobre a História da Indumentária Civil. Essa arte religiosa nos oferece uma coleção de estampas gravadas no fim do século XVIII por Moreau le Jeune, sob o título de Monument du Costume. As rainhas de longas tranças da fachada Real de Chartres são vestidas à moda de 1150. Na Notre-Dame de Paris, a virgem da coluna na porta do Claustro e a mulher com a cabeça coberta por um "touret" preso por uma tira debaixo do queixo. Enquanto a virgem amamenta seu filho, escuta a prédica de Saint Etienne. Esta figura da Virgem nos informa sobre as modas femininas do tempo de Saint Louis. No tímpano do pórtico de Saint Jean na catedral de Rouen, Salomé,

representada como uma equilibrista executa, em equilíbrio sobre as mãos, uma dança acrobática muito parecida àquelas que os senhores ofereciam como um mimo durante os festins. No século XV, sobre uma gravura de Israïl de Mekenen, aparece esta mesma Salomé, ao lado da sua mãe Herodíades que usa um hennin borgonhês. Judith e Esther usam o traje das damas da Corte de Borgonha. Convém distinguir aqui entre os trajes de Corte ou de passeio e o guarda-roupa do teatro dos Mistérios. "Théâtre des Mystères". É certo que os artistas do século XV: Claus Sluter, por exemplo, no seu famoso "Poço dos Profetas" (Puits des Prophètes) do Convento de Champmol, perto de Dijon ou ainda os escultores de "Saints Sepulcres" (nele compreendido o de Solesmes), tiraram suas inspirações das pitorescas roupas com as quais se vestiam os confrades da Paixão. Os judeus não usam mais os bonnets pontudos que lhe eram impostos nos guetos da Idade Média, mas turbantes volumosos ou o chaperon à glands (capuz de borla). Uma bolsinha (aumônière) é suspensa ao cinto. Alguns personagens são vestidos à moda turca (em francês antigo, à la turquoise). Um dos profetas de Sluter usava mesmo sobre o nariz um par de "besicles" (óculos fixos) em metal dourado! Só que os óculos foram inventados por Roger Bacon apenas no século XIII. Conforme uma engenhosa hipótese de Henri David, este anacronismo seria uma homenagem cortesã do escultor ao seu mestre, o duque de Borgonha Philipe, o Ousado, que usava óculos. As tapeçarias góticas de Arras (França) e de Tournai (Bélgica) nos oferecem mais do que a escultura, são exemplos de anacronismos vestimentares. O banquete oferecido a Esther em Assuèrus (Catedral de Saragoça) é calcado sobre os festins do duque de Borgonha. O "Enfant Prodigue" (Museu de Cluny) parte para a caça com um falcão sobre o punho. Na História de Jules César (Museu Histórico de Berna), os embaixadores gauleses são fantasiados de senhores borgonheses do século XV. O rei Clóvis (Catedral de Reims) aparece toucado com um *heaume* dourado, calçando estribos pontudos *à la poulaine*, a cavalo, com traços inspirados em Charles VII, do qual ele pediu emprestado sua armadura e sua artilharia para tomar de assalto a cidade de Soissons. Os santos patronos das corporações, cujas efígies se multiplicam no fim da Idade Média, usam naturalmente o traje de sua profissão. São Crispim o avental de couro

dos companheiros, dos sapateiros. São Cosme usa o *bonnet* de doutor. A Renascença e o Concílio dos Trento põem um termo a estas mascaradas julgadas indecentes e prejudiciais ao prestígio dos santos. A partir do século XVI, a ordem é vestir os santos com trajes uniformes, atemporais, para lhes restituir sua dignidade comprometida. Entretanto, em certas províncias retardatárias e arcaicas como a Bretanha, a arte popular persiste no século XVII a fantasiar o traje bretão, dos santos estrangeiros ao país, como santo Isidoro de Madrid, patrono dos lavradores representado como camponês armórico[19] com calças antigas e um chapéu de cordão com largas abas.

Amplitude do traje[20] **-** Tanto na arte do traje como das outras artes a amplitude produz um efeito estético, um efeito de sentimento, que é de crescimento. Um magistrado na sua beca de pregas abundantes ou uma mulher nos bufantes de sua saia ou mangas, nos dão ideia de um personagem importante apenas porque ocupam um pouco de espaço sobre o nosso campo visual e porque gastamos mais tempo para percorrer com os olhos toda a imagem inteira que nos oferece para que a possamos medir em todos os sentidos. Por isso certa presunção de dignidade se prende à amplitude porque ela é o contrário da mesquinharia que diminui. Não exagerar, porém, senão pelo excesso ela não corresponderá a sua finalidade. A amplitude no traje é um elemento de aumento desde que não se altere a configuração natural do corpo humano onde a silhueta deve sempre apresentar o sentido dominante de elevação. Contida nesta medida, a amplitude produz a ilusão de grande não só porque engrandece a imagem ótica, mas por que ela nos faz instintivamente atribuir um aumento de importância à pessoa amplamente vestida, amplamente ornada, aumentando o espaço que ela ocupa no espírito na razão direta do lugar que ela enche na extensão. Uma vestimenta folgada e longa, cujo comprimento seja mais ou menos ininterrupto, cuja cor seja profunda, cujos ornamentos sejam anulares convém aos padres, aos magistrados, aos monges em geral, aos homens, cuja existência é sedentária, estudiosa ou contemplativa. (*Charles Blanc*)



Barba[21] **-** Cavaignac. Jean-Baptiste Cavaignac (1763-1829) foi um convencional francês, comissário nos exércitos da República. Este usava redondo o bigode. Seu filho mais velho Godofredo (1801-1845), demagogo exaltado, mas entusiasta sincero, foi um dos chefes do partido democrático no tempo de Carlos X e Luiz Philipe. A sua estátua (feita por Rude) no cemitério de Montmartre em Paris é uma das obras mais comoventes de Rude. Barba redonda. Seu segundo filho Luiz Eugenio, general francês (1802-1857), distinguiu-se na África e foi governador na Argélia e ministro da Guerra em 1848. Reprimiu fortemente a Revolução de Junho, foi nomeado chefe do poder executivo, mas apresentou-se em vão como candidato à presidência da República como competidor de Luiz Napoleão. Este usava cavaignac. O filho de Luiz Eugênio (Godofredo 1835-1905) foi político, ministro da guerra e da marinha. Deixou notável trabalho sobre a formação da Prússia Contemporânea. Este não usava barba.

Beca_universitária atual - São sempre as becas (robes) longas da Idade Média que são hoje usadas nas cerimônias universitárias. Elas eram diferentes antigamente, conforme as províncias, mas foi também Napoleão que estabeleceu a uniformidade. A faculdade de medicina tem o privilégio de uma beca de seda vermelha carmesim com a frente em seda preta; gravata de batista, pendente, "toque" de seda carmesim com dois galões para o decano, um só galão para os professores. A Faculdade de farmácia tem uma beca de etamine preta com guarnição vermelho escuro (grená). A beca do Direito usa guarnição do mesmo vermelho da Corte de Justiça; as Letras – a cor laranja; as ciências – cor amarante (cor de Amarante), cor crista de galo (símbolo da imortalidade consagrada aos mortos pelos antigos). Para os professores do ensino do primeiro grau, o traje de uso regulamentar é a beca preta com uma palma bordada em seda violeta sobre a parte esquerda do peito; com

o cinto alaranjado para as letras e amarante para as Ciências. Usam a epitoga[22], o mesmo que tabardo. As epitogas, que são peças de tecido retangular plissado no ombro de um só lado, são da cor de cada faculdade, com uma beirada de duas carreiras de arminho para o diplomado e de três carreiras para os doutores. Parecerá que as cores e o arminho são uma reminiscência da heráldica. Assim o faz notar Baty, autor de uma tese sobre as cores acadêmicas no mundo inteiro. Duas universidades, Caen e Lille, tem um traje especial para o doutorado da universidade; em Caen, a epitoga é azul e vermelha, dividida longitudinalmente. O azul fica à direita; toque (chapéu) preto com a fita que conferiu o título. Nada de pele na epitoga, sendo que a pele é reservada aos doutores regulares. Lille tem uma beca sem mangas, beca aberta ou um longo manteau de seda preta enfeitada ao alto com três carreiras de pele. Não há epitoga em Lille; um medalhão sobre o ombro esquerdo leva as armas da universidade. Os doutores médicos que fazem seu doutorado em Montepellier têm a honra de vestir a beca de Rabelais, robe vermelho com pelerine de arminho, que comove aqueles que pronunciam o juramento de Hipócrates e aqueles que assistem à defesa da tese. Há em Portugal uma universidade vizinha e amiga, pois que se encontra dentro dela até as reminiscências de Colbert. É a Universidade de Coimbra, que conservou o hábito do século XVIII. Os professores usam a capa grande (túnica) ou o pequeno manto debruado de diversas cores conforme as faculdades, com culote curta, meias de seda preta e sapatos de fivela.

Belo[23] **-** Caráter, natureza daquele que é belo. Beleza. O belo consiste na ordem e na grandeza: diz Aristóteles. O belo na arte. O belo é o lado sedutor de uma coisa. Aquele lado pelo que a coisa se apresenta a mais favorável. Em francês, "l'un des Beaux", o mais em moda neste momento. Antigamente se dava o nome de *Beau* ou ao homem jovem ou ao velho cujo traje bem cuidado, as maneiras elegantes eram consideradas como modelos de bom gosto. Pequeno senhor, *petit-maitre*, homem de pretensões.

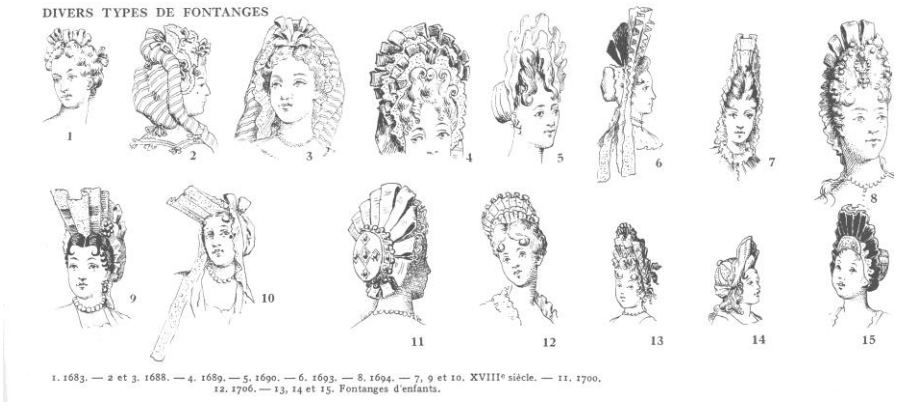
Bhagavad-gita[24] **-** os cânticos celestiais são o cerne da filosofia hindu. É um poema de cerca de 700 versos, encontrados no Mahabharata posto em forma de diálogo entre dois principais caracteres épicos.

Birmânia (em inglês Burma) - estado do Indo-China, pertencente aos ingleses. País montanhoso entrecortado de florestas e desertos. É regado pelos rios Iranaddy e Salouen. Arroz, cana de açúcar, tabaco, anil, algodão, elefantes, rinocerontes, tigres, etc. capital Mandalay. Cidades principais: Mulmeyn, Akyab, Bassain, Pegu-Bhamo.A Inglaterra conquistou a Birmânia entre 1825-1885. **Traje birmânico** – um nobre traje birmânico. A calça é azul antigo, estrelado de pontos de ouro, recoberto de uma túnica bordada de um estreito galão, ela mesma recoberta de uma túnica mais curta de 20 cm, verde esmeralda. A barra é bordada de um largo galão de ouro e bordado rouge, formado de losangos dispostos em diagonal: o decote é cruzado, as mangas da túnica verde param no cotovelo, enquanto o antebraço é recoberto de uma manga do mesmo azul que a calça. Um amplo manteau vermelho e ouro com larga gola e vastas mangas, completa o traje real. Sobre a cabeça uma coroa de folhagem verde e ouro, surmontada sobre um cone inclinado parecido com bonnet frígio, em vermelho, como o manteau. (**Nota: texto anterior a 1948, ano que marca a saída da Inglaterra do país, que foi rebatizado e hoje chama Myanmar**).



Cabelos[25] **-** As egípcias conservavam os cabelos, mas cortavam-nos em ângulo reto sobre o colo. Entre os gregos, os jovens de ambos os sexos só cortavam o cabelo quando chegavam à adolescência. As moças cortavam-nos na véspera do casamento, ofereciam geralmente seus primeiros cabelos à Diana e às Parcas. As trezenianas ofereciam-nos a Hipólito, que morreu solteiro. Em Megara, as moças ofereciam-nos, antes do himeneu, a Hécate e a sua irmã Opsis. Em Argos e em Atenas, à Minerva. As mulheres de Sicyone recobriram quase que totalmente uma estátua com suas cabeleiras penduradas. Cortavam-na igualmente quando em dor e luto. Durante as tempestades, atiravam-nos às ondas para aplacar as divindades irritadas do mar. Os gauleses, como os partas, lavavam o cabelo com água de cal para descolori-los. Os atenienses polvilhavam-lhes ouro, carregavam-nos de pedrarias e prendiam-nos com cigarras também de ouro. Somente as bacantes traziam os cabelos soltos. As moças atavam-nos sobre a fronte ou no alto da cabeça. As mulheres casadas prendiam-nos sobre a nuca, numa única trança que caia sobre a espádua. As gregas e as romanas, para ficarem louras espalhavam sobre os cabelos pós amarelos e ruivos e tingiam-nos com açafrão e licor de casca de nozes.

Coiffure Fontanges- Penteado Fontanges. Estando um dia à caça com Luiz XIV, Mme de Fontanges viu-se de repente despenteada. Quando reparou na sua desordem, não tendo espelho, nem pente, usou de um lenço de rendas para ajeitar seus cabelos. O penteado assentou-lhe divinamente e diante da Corte o rei fez-lhe um cumprimento. Isto foi suficiente para que no dia seguinte todas as mulheres, para obter as graças do rei, usaram aquela incômoda coiffure que é mais uma "échafaudage"(andaime) mais nobre que graciosa, verdadeiros andaimes levantados em homenagem à senhora moda.



Diversos tipos de cabelos à fontanges. (LELOIR, 2012)

Luiz XIV, ao cumprimentar Mme. de Fontanges pela sua criação, aproveitou para criticar certos outros penteados da corte. Ele não duvidou que suas críticas, seus éditos, não interromperiam mais a moda da coiffure. Em 1691, mais ou menos 10 anos após sua primeira aparição, Luiz XIV manifestou seu desagrado pela coiffure, mas foi em vão. Mme. de Sevigné contou a filha o missosso deste "coup d'Etat", pela obstinação de embaixatriz da Inglaterra (duquesa de Shrewsbury) em usar esta coifure proibida. E as damas da corte até 1714 conservaram esta moda, enfeitando-a de choux de fitas de rendas, de tignons (cerviz), confidents, creve-coeurs, berges (barquinhos), palissades (trincheiras), chicorées, culbutes (cambalhotas). O penteado tornara-se ridículo. Era um edifício de arame, de fitas, de cabelo de toda a sorte, de affiquets, de mais de dois pés de altura que parecia deixar os olhos das mulheres no meio de seu corpo. Para as velhas era o mesmo, só que em gaze preta. Ao menor movimento, o edifício tremia e o incômodo era extremo. O rei (Luiz XIV) não tolerava este penteado que era a exageração do fontange que de início, como vimos, era simplesmente um laço de fita sobre a fronte, que veio a ser um pequeno bonnet, guarnecido de um alto "passe", fantasia que dardejava em direção ao céu. Em 1691 foi reduzido a 2/3, mas cedo ultrapassou sua primeira altura. As mulheres precisavam se abaixar para passar nas portas comuns. O penteado ornado de rendas de alto preço, de fio de ouro e prata e mesmo de pedrarias custava de 1.000 a 1.200 libras. O penteado

chamado “commodes” se usava sobre a cabeça como as cabeleiras, sem ser preso por fita sob o queixo, nem com alfinetes no cabelo. O rei falara sobre a incomodidade do penteado alto cheio de fitas de “souris” (laço de fita, preso com fio de arame, e quatro grandes pendentes atrás e na frente). A Duquesa de Bourgogne apareceu junto do rei com um penteado baixo sem nenhum pendente. Todas as princesas a imitaram, o que foi ruim para os negociantes de rendas que vendiam muitos pendentes. Chamaram este penteado “Petites Bourgognes”. Em 1680 o fontange foi abandonado para dar lugar ao “penteado em cabelo” (coiffure en cheveux).

Cabeleiras postiças[26]**-** A moda das cabeleiras postiças apontou em Portugal em meados do século XVII, com a restauração. Floriu na época do Marquês de Pombal, para morrer muitos anos depois de esquecida na França, no começo da passada centúria. Viveram elas, assim, quase duzentos anos. Duraram muito, duraram demais. Usaram os jovens orgulhosos de possuir, ainda bons cabelos, por vaidade; velhos alopéticos, por conveniência; as crianças, soldados e até padres, estes últimos mostrando nos seus espaventosos artifícios capilares em recorte, o disco por onde devia ressaltar, em solene evidência, o raspado denunciador da tonsura eclesiástica. Eram tais perucas feitas com cabelos humanos, crina animal, seda ou arame; estas últimas, graças à perpetuidade da matéria, podendo ser até transmitida de avô a neto, como herança de família. As femininas foram particularmente complicadas e volumosas nas suas armações de ferro, cujos ressaltos a massa capilar envolvia e ocultava. Durante certa época de tal sorte cresceram elas que uma senhora com dificuldade podia entrar e sair de um coche, de um banguê ou de uma cadeirinha. E o peso? Alfredo Planbelini fala-nos de cabeleiras em França que chegaram a pesar oito quilos, a coisa mais pesada que uma mulher trazia à cabeça, depois da ideia de casar. Sob o ponto higiênico deixavam elas muito a desejar. Eram interiormente forradas por uma pelica forte, espessa, que vestia completamente a cabeça, impedindo a natural respiração do couro cabeludo. Complemento do vestuário, as perucas foram usadas em cachos, em caracóis, em anéis ou ondas, atiradas negligentemente para trás, entrançadas em rabicho; chicote ou bolsa, de bordo alto, de bordo baixo, frisadas, riçadas, onduladas em berligões, em mostachos,

conforme o mandava o figurino ditatorial de Paris, mudado de ano a ano. Atestando as proporções, a que inobedientemente e escandalosamente cresceram, citemos, entre as femininas, os nomes pelos quais foram conhecidas muitas delas: carro triunfal, uma; outra, gôndola. Havia as que chamavam Moinho de vento, Montanha do Japão, Parque Inglês e Maitre d'Hotel. Não atingiu, nesse tempo, o artifício, apenas o recorde de altitude, porém da mais deslavada extravagância de composição. Nesses penteados exóticos e, por vezes, ultracômicos, penduravam-se pequenas utilidades domésticas como espelhos, tesouras, caixetas de xarão, plumas, frutas e até legumes. As senhoras de Paris apareceram mostrando na cabeça, certa vez, a famosa fragata Bella Poule: de sóbria tonelagem, na verdade, mas feita de madeira e metal, com todos os seus esmiuçamentos mantidos e até eriçada de mastro e canhões, navegando nas ondas revoltas e complicadas dos oceanos capilares. Não dizem as crônicas do tempo (inclusive as de Paul Lacroix, onde buscamos esta nota) se salvava à pólvora seca essa minúscula nau de guerra, corsando o penteado das senhoras. Que ninguém se espante, entretanto, da possibilidade da extravagância; o século foi de abusos maiores. Depois de encaixadas, eram as cabeleiras fixadas com presilhas, quando não o eram com nauseadíssimas colas de peixe, ou outra matéria aglutinante. As cefalalgias que foram a angústia do século, não tinham quase outra origem. Pense-se um pouco no que seriam, na verdade tais abóbadas candentes quando fechadas, e no cáustico que as mesmas representavam para a pobre cabeça humana em um clima impiedosamente quente como o nosso; pense-se mais no que seriam as colas, que deliqueciam interiormente e misturando-se com banhas e as pomadas rançosas, servindo para segurar o pó que as embranquecia, isso por uma época em que os hábitos de limpeza não eram lá muito da usança de gente rica. Foram, além disso, nichos de imundície e de vermes os mais repugnantes, mesmo a inspirar inseticidas. Ofendiam ao mais generoso dos olfatos. Cheiravam mal. Mergulhadas que vivessem em água de córdoba e outros perfumes, violentos, sentiam-se longe. Num manuscrito do tempo, lemos que elas cheiravam à jaula de leão. No Brasil, o uso das perucas, tanto as femininas como as masculinas, foi insignificante. Necessariamente usaram-nas alguns notáveis da cidade e suas mulheres;

alguns, não todos. Os viajantes que aqui passaram pela época, foram unânimes em afirmar que os nossos avós, em geral, andavam higienicamente de cabeleiras naturais, acrescentando (o que convém saber): muito limpas e bem cuidadas. Repelíamos, assim posto, o artifício anti-higiênico da moda europeia.

Empoar os Cabelos (La poudre) - Pó para pintar os cabelos. No fim do reino de Luiz XIV deviam surgir as modas do século XVIII, especialmente uma das coisas mais singulares: La Poudre. O uso de empoar os cabelos e cabeleiras já tinha se ensaiado no meado do reino. Mas o rei testemunhava viva repugnância de seguir este capricho e seus cortesãos o imitaram de início. Com os anos, quando o próprio cabelo do rei se fez mais ralo, a resistência real se curvou e o resultado foi nos últimos anos do século XVII as "gens du bel air", os "muguets" se multiplicam ao contraste duma cabeleira cor de neve e de uma pintura que realçava o rouge a profusão. Esta moda durou longos anos e foi seguida por todos homens e mulheres sem distinção de classes nem metiérs. A poudre era farinha fina de foment (trigo candial). O povo reclamava e Jean-Jacques Rousseau os apoiava, criticando: "Il faut de la poudre à nos perruques; voilà pourquoi tant de pauvres n'ont pas de pain". (Precisamos da farinha para nossas perucas; é por isso que tantos pobres não têm pão.)

Casamento por compra[27] **-** às vezes a noiva é paga em prestações. Entre o povo turco do sudoeste da Sibéria (Kirghizos), o pai contrata o casamento do filho de 10 anos de idade e começa imediatamente a pôr de lado uma quantia para o preço da noiva que pode chegar até 80 cabeças de gado. Tal dívida é paga em prestações. Estes povos são maometanos. Devido ao elevado preço das mulheres, poucos podem ter mais de uma e raramente se repudia uma mulher.

Casamento por troca - é baseado na teoria de que ninguém dá algo por nada. Teoria aplicada pelos primitivos ao entregar as filhas mediante um preço nupcial.

Casamento por serviço - exemplo clássico encontra-se na Bíblia (Gênesis XXIX). Recapitulando a Bíblia, lá encontraremos Labão que tinha duas filhas, Lia e Rachel. Lia, a mais velha tinha os olhos ramelentos. Daí o soneto de Lusíadas: 7 anos de pastor, Jacó servia Labão, pai de Rachel, serrana bela...

Centro Internacional das Artes e do Traje[28] **-** (Palácio Grassi Veneza - Programa de 1952) — A extensão do mal-estar do qual sofre o homem contemporâneo lhe impõem, daqui em diante, com urgência, por um lado a necessidade de se exceder numa pesquisa construtiva; por outro, a classificação absoluta e exata dos termos necessários é exigida para a solução (que não seja precária), do drama que agita a humanidade. Assim a necessidade se impõe de um método guiando o homem para uma tomada de consciência de si próprio mais precisa e mais fecunda. É antes de tudo um problema de coerência, visto que as contradições entre as quais o homem se agita são numerosas e para o futuro excessivamente vivas. Nós podemos observar, por um lado (o esquema do tipo positivista estando abandonado) que a ciência se evapora daqui em diante num probabilismo que só encontra uma solução num método estatístico. Estamos bem longe desse sentimento de evidência que dava o antigo modo de pesquisa controlada pela sensibilidade e a inteligência e que embebedava nossos pais. A ciência consegue novamente afirmar, lá onde ela vem a ser um caso de consciência informado (o resto não deixando de ser superficialidade), que a única coisa suficientemente conhecida pelo homem é a sua própria ignorância. Por outro lado, a arte abandonada às volúpias do arbitrário, no sentido absoluto, vai cedendo outra vez ao romantismo tão desacreditado, depois de ter tentado em vão, uma última vez, com a arte abstrata, objetivar a realidade sensível. Finalmente as questões políticas se colocam cada dia mais em contradição com as exigências mais profundas de sua história e de sua civilização, não somente as classes sociais mas os próprios povos. Há lá apenas uma exposição sumária dos inúmeros dilemas que perturbam nossa época. É sobretudo para sair dessas contradições que levaram o homem ao abandono sempre mais impressionante de seus princípios, que o Centro das Artes e do Traje se empenha em trabalhar. Trata-se de uma possível indagação de coerência, de uma chamada à unidade,

de uma descoberta de princípios que nos permitem uma perspectiva e um alvo. Queremos com isto dizer: uma nova ciência? Uma ciência que permite propor de novo, como tema de discussão. O homem em sua totalidade de expressão, de intenções, de obras, de vontade? Respondemos afirmativamente sem hesitar. O Centro das Artes e do Traje, num esforço incessante de ideias e de obras, não pode e não quer sair dos limites dessa descoberta, nem evitar as responsabilidades do constrangimento da qual seus membros sentem a necessidade ligada ao tempo em que vivem. É partindo desses princípios que o Centro se movimenta e se manifesta ao público. Cientificamente documentadas, essas manifestações deverão permitir ao Centro evoluir e criar um clima onde o homem reencontre os termos necessários para "fazer o ponto" de sua presente realidade. Tudo isto em relação às civilizações e as vicissitudes que outros homens criaram e padeceram em outros tempos e lugares. Uma identificação de relações e de modas, uma nova descoberta de valores e de virtudes. Eis aí o que é idêntico e o que é diverso, para obter como resultado da pesquisa nascida de um esforço comum, uma síntese e o novo impulso desejado — 1952: Uma exposição no Palácio Grassi em Veneza, constituída sobre o seguinte tema: "As rotas de seda na história de ousadia humana": um fio de ouro arrancado por uma vontade em busca de riquezas e transportado para diversos lugares da terra; um fio unindo as nações e continuamente destacado do maravilhoso casulo sem fim e ainda não urdido, Oriente e Ocidente desconfiados e inimigos no 6º século de nossa era, como hoje, unidos por esse bicho de seda tão delgado. Entretanto, tendo se tornado imortal pela audácia dos homens, os quais através dos desertos asiáticos não recearam enfrentar o desconhecido. Esse momento espiritual é o motivo que nos permite de dar vida a essa exumação documentária do esplendor daquele tecido que embebedou alternativamente as mulheres da Sicília e da França, de Veneza e da Espanha. É o mesmo momento espiritual que vem a dominar, oito séculos atrás, a alma do navegante à procura de terras desconhecidas ou aquelas do aviador de nossos dias. Um momento espiritual tendo mudado de alvo encontrará em Leonardo da Vinci seu gênio, ao qual a exposição dará um elevado testemunho de sua genial exploração da natureza e da verdade. Assim, passo a passo, o visitante poderá com

vagar apreciar, sobrenadando o longo curso da história. Os documentos arranjados de modo científico nos limites de um itinerário geográfico e espiritual cuidadosamente definido. Uma exploração faz abstração do tempo: é porque os documentos estarão lá, nas suas vitrinas, aparentemente sem vida. Mas a busca atual do homem que se coloca com um sentimento sutil do imediato e do atual, realiza exatamente essa abstração. Eis porque um encontro direto torna-se possível entre o visitador e os elementos vizinhos, extratos das épocas revolutas para o futuro. Tudo será colorido de fábulas, toda a exposição fará reviver, numa narrativa que se desenrolará através dos séculos nos quais os figurantes permitir-nos-ão de rever os antepassados, magnificamente vivos nos seus flutuantes drapeados, novamente alumiados pela luz do dia. Será assim possível tornar-se ciente de esforço realizado pelos caravaneiros bizantinos, cujo olhos encantados devem ter contemplado (quem sabe quantas vezes) os medãos de areia amarelos dos desertos; será também compreensível porque sua coragem poderá ainda ser a nossa, aquela coragem que o homem de todos os tempos o qual, desde sempre, tenta olhar por cima das colinas de seu horizonte. Assim, a exposição que limita então sua substância de documentação à uma matéria muito nobre, a do maravilhoso casulo, situa ao mesmo tempo termos de universalidade. O homem, embora mudando continuamente, torna sempre a encontrar em si próprio esse eterno tema espiritual que nasce da carência de descobrimentos. A exposição assentará então, não somente as bases de um estudo de crítica exato, mas sugerirá os motivos ainda vivos atualmente. Será essa universalidade e essa continuidade de relações e de motivos que se encontrarão no Palácio Grassi em Veneza, E é com o intuito de fazer nascer essa sugestão das quais se falou, quer dizer, para assentar as bases para uma vasta discussão, que o Centro submete à atenção de todos não somente documentos mas esforços vivos. Entretanto, para fazer nascer uma discussão, homens deverão se reunir. Eis porque, em Veneza, além de todas as vozes, mesmo as mais anônimas serão acolhidas com benevolência. Dois congressos terão lugar na primeira quinzena de setembro: o primeiro congresso da história do traje, e o Congresso Internacional da União do Têxtil (terá, a mais, alguns espetáculos de teatro sobre os quais não nos demoraremos por enquanto). Antes de

tratar dos dois congressos em separado nos seus postulados e sua finalidade, consideramos oportuno expor algumas observações de caráter geral. O homem enquanto considerado ser arrazoado e sociável vive sempre num âmago. Ele lá se encontra com sua realidade interior e exterior, com sua própria capacidade de valores e de pensamento e com seu modo próprio de parecer. Não é possível fazer abstração desses dois fenômenos. Demorar-se para estudar um estado de alma do homem ou uma de suas realizações, assim como nós o expomos na primeira parte deste trabalho, vem ainda a ser um fato unilateral mesmo se vier a ser moralmente essencial. O fato é que o homem aparece em função de si próprio com sua própria "educação" e sua própria "vestimenta". Evidentemente, aqui se posa o problema da matéria, melhor ainda, o da transfiguração da matéria e, em particular, uma questão de vestuário. E sendo certo que a essência derradeira do homem se encontra em seu modo de ser interior, não é menos verídico que seu modo de aparecer aos outros é um fator decisivo para reconhecer e identificá-lo (que se considere o traje dos monges!). Esse fato é real ao ponto de, às vezes, tentar se identificar traje e vestimenta (tão grande é a superficialidade humana). Eis aí as razões dos dois congressos. Quer dizer que esses vêm se inserir no programa de 1952 como elementos básicos para exprimir em termos claros os problemas espirituais do Centro. O primeiro congresso internacional da História do Traje é a primeira manifestação desse gênero que tomará lugar no mundo. Sábios de todas as partes da Europa dele participarão e discutirão nele os problemas relacionados ao traje como fenômeno de vida; as relações entre o traje e a estética, enfim, aqueles entre o traje e o tecido. Os resultados do último capítulo (trajes e tecidos) servirão de base ao "Congresso Internacional de União Têxtil". Dirigido por técnicos, sábios e industriais, este congresso tem por finalidade examinar as questões sobre o estudo da técnica da produção e do comércio de todas as fibras têxteis em uso. De modo que, se o problema das relações entre o traje e a estética se propõem, por exemplo, a esclarecer o substrato espiritual da eterna questão da arte (no sentido de expressão humana total), o segundo congresso deverá, entre outras coisas, examinar as interessantes relações entre tecido e beleza, entre tecido e economia. Assim, o ciclo das manifestações do Centro de Veneza (que se apresenta

geograficamente como termo de universalidade com o encontro possível de todos os homens e de todas as suas expressões) deseja abrir um caminho que partindo do pensamento, do estado da alma, da capacidade de invenção do homem, alcance a produção. E esse caminho poderá finalmente ser percorrido nos dois sentidos. O que acaba significando que, para estudar o homem, é possível partir de sua maneira de se vestir para chegar à maneira de ser ou bem partir de sua ordem de criação (assim como o entende o Centro) para finalmente chegar a satisfazer também suas necessidades de manifestar sua individualidade pela sua aparência. E que não se diga que basear a unidade de todas as manifestações sobre o sentimento da audácia seja uma restrição imposta pelo amor à polêmica ou à poética, sendo que audácia significa em primeiro lugar: fé; fé no novo, fé no futuro. É exatamente essa fé que se deseja ressaltar como uma resultante essencial do esforço comum que tenha por motivo alcançar a "katai" ou que ela se proponha a fundar uma pesquisa, de criar uma fábrica ou de melhorar um trabalho. (**Emo Marconi, Centro Internacional das Artes e do Traje – Palácio Grassi, Veneza.)**

Chanel, Gabrielle (1) - Chanel, desenhista e costureira, teve forte proeminência desde 1920. Dirigiu, oferecendo a maior simplicidade de linha, guiada pelo bom gosto. Foi a primeira a oferecer vestidos de linha direta em Paris. Ela foi do mesmo modo uma das primeiras costureiras no terreno esportivo. Chanel fazia todos os seus desenhos e seu trabalho pode ser reconhecido pela típica silhueta curta, direta, que a fez famosa. Ela nunca usava a manga quimono, nem nunca cortava seus tecidos em viés. Seus vestidos não são nunca imperfeitos e desproporcionais, eles são sempre confortáveis e fáceis de usar. Ela usa frequentemente bordados russos nas suas produções. Mme. Chanel era basca de origem. Ela possuía forte personalidade e dá exemplo disto, de seu bom gosto, nos vestidos que ela própria usa. Ela possuía uma loja de acessórios e perfumes em conexão com o seu estabelecimento.

Chanel (2) - Chanel, que inaugurava o "Reinado das Costureiras"reage contra as cores usadas por Poiret. Chanel impõe o preto. Ela influencia igualmente o tecido e lança, com a

"robe-chemise", a lã macia de malha tricotada. Esta moda de "ligne depouilleé" provoca uma renovação de material. A tecelagem entra numa era grandemente inventiva. Suas descobertas enriquecem uma túnica direta do ombro ao joelho, onde ela termina deixando livre uma perna que parece grossa com uma meia cor de carne. A linha da costura, se ousarmos assim dizer, escorrega até as ancas. Para acessórios, prefere a matéria bruta: a platina brilhante. A lingerie ressalta suas linhas e ela adota a seda. Só o chapéu contradiz esta lei de equilíbrio: seu estilo é seco, sua matéria pobre, onde domina o feltro. Só um tema — o "cloche", que durante cinco anos se desenvolve em variações. Modistas chapeleiras: Marie Guy, Jane Blanchot, Le Monnier. Chanel com seu gênio criador fez subir o tricô e as confortáveis lãs francesas à qualidade de tecido de luxo.

Charleston, 1925: A folia[29] **-** Em 1925, a "Revue nègre" colocou na moda as danças acrobáticas: o Charleston e o Black Bottom. Estas danças impuseram, por seu lado, a moda das saias curtas. **Personalidades**: Henry Letellier, Domerque, Cecile Sorel, l'Aga Khan, etc. Josephine Baker, na Revista Negra (Revue nègre) dança o Charleston tendo nos quadris uma tanga de bananas. Kiki, a rainha dos artistas de Montparnasse, era honesta e nos bistrôs de Paris reunia-se com seus amigos, depois de esvaziar copos de champanhe com seus admiradores. Kiki simbolizava muita coisa. Ela ilustra ao mesmo tempo o triunfo e a decadência de Montparnasse. Em 1922, Victor Marguerite escreveu e publicou um livro, *La garçonne*, que fez um escandaloso sucesso e, em consequência deste livro, a mulher tomou nova atitude mental e o resultado foram as modas de 1925 que o Charleston e o Black Bottom ajudaram a instalar. Em 1925, a moda tomou um único gabarito – à la garçonne: uma silhueta breve, sem cintura marcada, à la garçonière. A orla rude da saia de tweed terminava sobre a perna, no joelho, vestida de cor de carne (meia de seda de lã). O macio chapéu cloche em feltro-veludo, vindo de Viena. Camiseta branca com botões de madrepérola, às vezes vinha de Londres. Se por cinco anos durou a moda garçonière, em 1930 recuperou-se o drapée, os bordados, mas guardaram o privilégio da liberdade da cintura. Em 1935 veio o "canotier", o chapéu palhinha. **1920-1930** – teve por imperativo moral o gosto pelo simples, despojado. Esta foi uma reação natural contra o abuso das

nuances do fim do século e das mentiras político-patrióticas da guerra, que enfim acabava. Admiremos o lampejo (bem curto) entre dois dilúvios de mentiras e de propaganda. Admiremos até o estilo de seus trajes, de suas joias e cabelos. O estilo pelo qual as mulheres souberam se fazer desejar foi "Du neuf" que quis ser o presente, o moderno, sem anacronismos, sem olhares saudosos ao passado. Uma túnica aberta no pescoço e nos braços, terminando um pouco abaixo do joelho, sem festons, sem astrágalos e que marca a famosa ausência da cintura, vitória recente do corpo feminino sobre a tirania multissecular do espartilho. Uma cabeleira de efebo, cortada curta, dedicada ao esporte e à vida ativa.

Cloche - Um calote enfim, sobre esta cabeça de Amazonas, chapéu profundo, sem abas, sem fitas, sem flores, sem pássaros, forçado sobre os olhos como uma viseira do capacete de Minerva. Nenhum brilho de ouro ou metal dourado e bom para o negócio; mas a platina sem brilho, cheia de esmeraldas cobrindo o *avant-bras* até quase o cotovelo como uma espécie de armadura visível e milionária. Com estes trajes simples de 1925 a mulher triunfava com o supremo orgulho de não dever nada senão a evidência. A articulação do braço, a linhagem do seu joelho, o perfil ou contorno de sua nuca, a forma dos quadris. Esta época caluniada e desconhecida desprezava o ornamento, o artifício. Só contava com uma coisa – o "Allure", a atitude. (*André Fraigneau)*

C**omprimento do traje**[30] **-** Os médicos antigos vestiam uma sotaina curta ou uma beca preta e um rabat. É que se queriam impor ao público e impor-se aos doentes, os empíricos de então foram levados instintivamente a vestir-se de trajes de uma forma e cor eclesiástica e a se comportar na sua linguagem e no seu traje como os padres que se dizem médicos da alma. Então o embaraço físico de uma vestimenta longa e a resistência que se opõe a vivacidade do movimento respondem, na ordem moral, à ideia de calma, ao sentimento da gravidade e ao decoro. O comprimento longo do traje é expressivo, sobretudo de vida, de sacrifício, grave e recolhido. (*Charles Blanc*)

CONSERVAÇÃO E CUIDADOS COM OS TRAJES[31] **-** Curso de Museus e Indumentária. Handbook for Museum Curators, por Anne Buck - Manchester City Art Galleries. The Museum Association -33 Fitzroy Square. London W1 (1958).

O desenvolvimento de coleções: Colecionar e estudar espécimes do traje com o mesmo sistema e cuidado dado, por exemplo, à flora britânica representa um recente e ainda limitado desenvolvimento de museus deste país. Anteriormente espécimes isolados chegavam em ondas várias de coleções e foram considerados por sua beleza, antiguidade e curiosidade ou por um fato histórico bem aceito. A beleza do vestido, sempre efêmera, é tão intimamente ligada ao corpo vivo, o corpo de ação de quem o usara e deu-lhe uma expressão final, que um vestido sobrevivente, desocupado, possa aparecer como uma peça de tecido elaborado, um repositório acidental das artes têxteis, porém, apenas isto. Deste feito o traje ocupa um lugar bastante pequeno entre as artes de tecer, bordar ou fazer rendas, nas coleções de têxteis. Capas e corpetes bordados, do fim do século XVI e começo do século XVII são encontrados em quantidade maior do que os vestuários correspondentes à geração subsequente, menos elegante, do século XVII. Isto não é devido, em primeiro lugar, a uma política de museus, mas a uma maior sobrevivência original, além de seus próprios tempos, pela apreciação ininterrupta da habilidade do bordador. Num museu de artes só vestuários da mais primorosa quantidade ou mão de obra podem ser incluídos. Isto deixa de lado de fora do museu uma grande quantidade de trajes. À indumentária deu-se entrada, como arte, com bastante má vontade e ela teve que esperar por longo tempo antes de ser reconhecida como documento histórico. A fragilidade dos tecidos de que é feita deu aos espécimes ainda existentes uma curta vida como antiguidade. Exemplares anteriores ao século XVI são raros, e é só a partir dos meados do século XVIII, que houve uma sobrevivência em quantidade e alguma perfeição. Sendo que o estudo da arqueologia e a compilação de antiguidades estiveram na maior parte dos museus e departamentos de arqueologia, limitada a períodos anteriores a este, a indumentária, devido à escassez de exemplares mais antigos, foi excluída até o desenvolvimento, de data relativamente recente, que trouxe as últimas antiguidades do

país ou distrito para os museus ingleses. A coleção de objetos comuns pertencentes a séculos mais recentes, ilustrando modos de vida passadas até nossa época, traz consigo uma variedade maior de trajes ao alcance das coleções de museus, uma lembrança do modo de vida de tempos passados e um inconsciente relato dos fatos de vida pessoal e social. Nos museus nacionais, com exceção do Museu Victoria & Albert, onde existe um departamento para têxteis, e nos museus provinciais de maior monta, exceto no Manchester City Art Galleries, onde o traje possui um departamento em separado, acomodado no seu próprio edifício, o traje ou a indumentária está ao cuidado do departamento de antiguidade ou de arte. Esta divisão controla, até certo ponto, a política do museu em sua coleção de trajes. No departamento de arte, quantidade e perfeição de trabalho representam teste de admissão; no departamento de antiguidade não são exigidos sua origem regional e seu lugar como valor histórico. Ambas as políticas, seguidas a risco, resultam em valiosas e satisfatórias coleções. Nos museus provinciais menores, que não estão divididos em departamentos, o tamanho, a importância e a finalidade de coleções de indumentária variam a partir de grandes coleções a um simples vestido de noiva que aparece casualmente em muitos outros. Entre estes há museus que ilustrando indústrias locais possuem valiosas coleções dedicadas ao fabrico de um artigo especial de indumentária tal como os sapatos de Northampton, mantas de Paisley e Norwich, chapéus de Luton. Tais coleções têm uma importância maior do que a local. O estudo de diferenças regionais em trajes tem sido quase que negligenciado neste país, sendo que há evidência ainda mui pouco documentada para tais estudos dentre os museus locais. Uma coleção de trajes cuidadosamente escolhida será de valor, embora seja pequena, especialmente naquelas partes do país onde há indústrias especializadas ou modos de vida que criaram seus próprios e especiais vestuários ou adaptação dos mesmos. Aproveitando-se de sua própria região, de suas ocupações e comércio o museu local pode enriquecer grandemente a coleção total do traje nos museus deste país, preservando material de valor para estudos mais detalhados, de sua história do que até agora foi possível fazer. Há, outrossim, necessidade de uma coordenação, para que, e isto tanto quanto for possível, espécimes

raros, sem conexões regionais, venham a ser isolados em coleções locais, pelo fato de serem uma doação de acaso, ou uma associação apenas trazidos numa das coleções principais. Houve razão plausível para negligenciar o traje nos museus. Mesmo quando sobreviveu em perfeitas condições não é ele, de início, tais como objetos de prata, vidros ou mobília, uma peça completa e satisfatória de exibição; nem poderá jamais aparecer tão completo como o era em seu próprio tempo e como aqueles o pode fazer. Além do mais é sujeito a muitas avarias antes e depois de sua entrada; sua preservação necessita de constantes cuidados e atenções; sua apresentação será, pois, sempre imperfeita. **Catalogando**: Com a maior parte das coleções de trajes, o método de catalogá-lo deve seguir o usado geralmente, nos museus, método que consiste no uso de um tamanho especial de cartões (fichas) índices. Os detalhes a constar neles são: o nome do traje, o material ou materiais com os quais foi feito, seu feitio, suas medidas, a data e toda informação relativa à pessoa que o usara, bem como o lugar e a oportunidade em que fora usado. O nome do traje representa, na maioria das vezes, a primeira dificuldade, sendo que vocabulário da moda muda constantemente. Se usarmos o nome contemporâneo, incorreremos no risco de catalogar um traje diferente, basicamente o mesmo, porém de data diferente, sob um nome diferente. Para fins de referência é mais simples e mais rápido usar um termo genérico, mantendo uma evidente distinção de forma. Os termos capote, capa, casaco e jaqueta se referem tanto a vestuários de senhoras com mangas, como sem mangas, compridos ou curtos, para uso externo; o século XIX, porém, produziu uma infinita variedade de peças de roupa também para para uso externo menos ajustadas do que o casaco ou jaqueta, porém, menos envolvente do que o capote ou capa com diversos graus de contorno e apropriado para mangas. Para esses o sobretudo (pardessus) visita, dolman o termo mantle “manto”, com um subtítulo “mantle” (pardassus) ou “mantle (dólman)”, parece o melhor termo geral a ser adotado. Porém um nome especial poderá marcar uma forma bem definida. O spencer do início do século XIX é uma jaqueta bem curta. Seu nome e sua forma se mantiveram por mais de um quarto de século e caracterizavam tão bem a época, que o nome especializado é mais claro e a define melhor

do que o termo genérico de jaqueta; embora houvesse outro spencer no fim do século XIX o qual, entretanto, representava um corpete para ser usado por baixo. Outra dificuldade é representada pela mudança gradativa de um nome de longo uso. No século XVIII falava-se de corpetes (stays); no século XIX, de espartilhos (corsets) e depois de mais outros vinte anos a denominação de espartilho (corset) já tornara-se obsoleto ou antiquado. Nessa conjuntura parece indicado conservar ambos os nomes tomando uma determinada data – digamos 1800 – para data de mudança. Isto está de acordo com um bom livro recente tratando do assunto. Descrevendo o material dos vestuários convém antes pôr entre parêntesis os nomes contemporâneos dos tecidos sendo que a descrição principal que deve dar em primeiro lugar o tipo do tecido, tais como lã, seda, algodão, rayon; lã e seda; sua cor; a tecedura, se não for lisa tais como tecido entrançado, damasco, brocado, gaze; o padrão, se tecido impresso ou bordado com breve nota quanto ao desenho. Como a ênfase e elaboração das diferentes partes de um vestido variam tão consideravelmente de estilo para estilo e as partes se assimilam umas às outras, é provável que toda forma de cartão impresso com cabeçalho venha a ser pouco flexível, convém porém manter uma ordem fixa da descrição, da construção, do pescoço à bainha, para todos os vestuários dessa categoria e o que diz respeito a outros, aplicando qualquer ordem, mantendo-a entretanto para todos os espécimes desse gênero. Medidas não deveriam servir apenas para identificar ou controlar um dado espécime, mas sim para dar informações importantes capazes de evitar muitos manejos de espécimes que necessitam de certos cuidados. Não se torna necessário anotar uma grande quantidade de medidas. Para os ternos de homens, a largura dos ombros dos paletós e a circunferência da perna da calça são importantes: para vestidos de senhoras será necessário registrar o comprimento total, a circunferência da cintura e da bainha e a distância do ombro à cintura, sendo que sem isto uma medição da cintura não tem sentido. Se for possível convém munir a ficha índice de uma fotografia ou emitir uma segunda ficha. Convém notar nela os pormenores a respeito da data do vestido e se as indicações provêm do seu uso, de conhecimentos pessoais ou transmitidos, doador ou da apreciação do próprio curador em relação à data do estilo ou outra evidência interna. Para

ajudar a uma correta datação, há gravuras de modas, fotografias contemporâneas que completam a extravagância da gravura, retratos ou gravuras às quais se pode recorrer embora esses últimos devam ser usados com reserva sendo que a data da gravação não corresponde sempre a data do traje. Há, outrossim, os catálogos ilustrados de outros museus, a história padrão da indumentária e estudos detalhados de assuntos especiais. Porém as gravuras, as fotografias e livros de referências são secundários no que diz respeito às evidências contidas no próprio vestuário. A presença de rede feita à máquina ou renda, de pespontos à máquina, o estilo do corte e o método da confecção, os detalhes da costura ou a dos enfeites, como, por exemplo, as bainhas acolchoadas de 1825-1830, as costuras debruadas dos corpetes de 1830, características de alguns períodos limitados, são muitas vezes indicações mais acertadas quanto à data. Evidência externa dada a respeito da portadora do vestido, ou a ocasião de seu uso, devem sempre ser considerados, embora pareça entrar em conflito com a evidência de estilo. Finalmente um traje duvidoso pode sempre ser mandado para classificação a um curador encarregado de coleções mais importantes e com conhecimentos mais especializados. Todos os pormenores externos a disposição deveriam ser anotados. Vestidos, os mais pessoais de todas as antiguidades, foram muitas vezes preservados por amor ou em memória de quem os usou, ou da oportunidade em que foram usados. Cuidado e paciência são, na maior parte das vezes, necessários para recolher dos donos, em véspera de doar suas relíquias de família a museus, detalhes bem apurados, porém, toda informação de importância deve ser anotada mesmo se tiver que levar a menção “suposto ter sido”, ou “dito ter sido”. O lugar de origem de um vestido, embora seja ele feito em casa, por costureiras de cidade ou de campo, ou comprado já confeccionado: sua utilidade, se servia para uso na rua ou em casa, para dias de trabalho ou ocasiões especiais; o distrito em que era usado, a idade ou estado social do seu dono, representam detalhes necessários para possibilitar-nos de interpretar o vestido como uma fotografia contemporânea do vestido em uso, representará isso um valioso acréscimo. O estado de conservação do traje deveria também constar na ficha, bem como anotações sobre sua restauração, conserto, lavagem, etc. Algarismos de referência devem

ser escritos em tinta indelével numa tira de pano a ser pregada no próprio vestido ou traje. Recomenda-se ter um lugar fixo para cada tipo de espécime com o fim de evitar perda de tempo na procura da mesma. Procurar algarismos em volta da bainha de diversos vestidos de crinolinas representa certa perda de tempo – por exemplo: em vestidos a tal tira com o número de referência poderá ser fixada na parte traseira do cós, ou num lugar equivalente ao mesmo. **Classificação do índice**: O arranjo do índice de um museu correspondendo à seção costumes deverá conformar-se a um sistema geral. Entre este, uma divisão principal para trajes de homens, mulheres e crianças, depois uma classificação por letra alfabética para diversos tipos de vestuários, aventais, bonés, capas, colares, etc., uma ordem cronológica em cada grupo dará uma ordem satisfatória para rápida referência. Uma referência deverá ser dada a ficha de quaisquer espécimes relacionados, tais como um vestido e um chapéu usados juntos. Objetos que não são realmente costumes, porém com eles tem relação, formando parte de conjunto, podem ser agrupados sob um quarto cabeçalho principal e depois subdivididos, ou por ordem alfabética ou em grupos, conforme o seu uso. Por exemplo: 1. Objetos usados como ornamentos, tais como joias, relógios, etc. 2. Objetos usados na mão: leques, sacos, sombrinhas, etc. 3. Objetos de uso pessoal, e acessórios de toalete; 4. Objetos indispensáveis à confecção e conservação do traje. Outro arranjo em uso no Museu Nacional da Dinamarca consiste em agrupar conjuntos completos em primeiro lugar, e em seguida vestuários inteiramente compridos, depois os de acordo com a sua posição de uso, do pescoço para baixo, isto em ordem cronológica para cada grupo. A compilação de um completo sistema de "referências cruzadas" não é sugestão prática para a maior parte de nossos museus com reduzido pessoal, porém, um índice suplementar referindo-se a espécimes, que são também ilustrações de rendas e bordados será útil. O malhetar de diversas formas de arquivo também torna as referências mais fáceis. Uma lista de estoque ou livro diário dará os espécimes na ordem dos números de entrada; o índice principal dá uma referência imediata de cada tipo de espécime em ordem de data; além do mais, uma referência dos espécimes através dos seus doadores pode ser dada arquivando a correspondência sob o nome do doador, marcando-o com o número de

entrada. É isto uma referência muito útil para pedidos de informações relativo a "alguma coisa que minha tia doou cinco ou dez anos atrás". **Conservação**: A indumentária é, principalmente, feita de materiais têxteis, porém, inclui também os de couro, penas, cabelo, marfim, madeira, ossos, papel e metal. Tratamento desses materiais é dado pelo Dr. Plenderleith's em seu recente livro. Os perigos maiores para os têxteis, provém da poeira, de recintos muito fechados, da umidade, de calor extremo, de luz demasiada, de insetos nocivos e finalmente de manejo rude e descuidado. Trajes sofrem mais com a poeira do que quaisquer outros objetos de museu. Devido à natureza dos têxteis, ela penetra nas fazendas prejudicando, em primeiro lugar sua aparência, em seguida precipitando sua alteração ao ponto de completa desintegração. Tecidos mais frágeis e já gastos são sujeitos à destruição mais rápida na sua estrutura. O perigo da poeira ou sujidade é maior em áreas onde a atmosfera é poluída pela indústria. Recintos muito fechados com variações de temperatura proporcionam condições de condensação que causam umidade. Por sua vez umidade provoca mofo e manchas nos tecidos deteriorando-os. A luz do sol, bem como muita claridade, especialmente em atmosfera úmida, causam também o desmerecimento das cores e o enfraquecimento dos tecidos. Quanto ao estrago por insetos, os que mais atacam os tecidos são as traças em tecidos de lã. O dano resultando de manuseio pouco cuidadoso é maior do que se supõe sendo que a fragilidade dos espécimes do traje é, muitas vezes, invisível a olho nu e uma pequena atenção sobre as fibras enfraquecidas pelo uso passado e o tempo decorrido, além de todos os riscos a que foram expostas representam considerável prejuízo para o espécime. **Sujeira e umidade**: Armazenamento e exposição em salas secas e bem ventiladas, numa atmosfera sem grandes súbitas flutuações da temperatura resultando em umidade, representam uma proteção geral. Para a maior parte de nossos museus o ar condicionado, embora muito desejável, é de problemática realização. No que diz respeito à proteção contra a poeira devemos confiar na eficiência de nossa armazenagem e vitrinas. Guarda-roupas devem, na sua construção, oferecer perfeita garantia contra a poeira. Portas duplas, as internas corrediças, as externas abrindo para o exterior, são as mais recomendáveis; à falta disso cortinas em vez de portas

internas, feitas de modo que a abertura da porta não venha a coincidir com a da cortina, ou preservar cada vestido num saco individual no armário; embora isto seja menos conveniente dificultando uma frequente referência, dará a proteção extra que se torna necessária. Para os sacos dos vestidos, um material transparente de polietilenopode ser usado. Este material pode ser encontrado em comprimento (diríamos a metro) e os sacos em formas e medidas apropriadas, fechados com uma fita gomada selada a ferro, ou costurada à mão ou à máquina (sacos prontos com fecho éclair podem ser encontrados no mercado, porém são bastante caros). Um fechamento completo em sacos de polietileno não se recomenda. Sacos para vestidos devem ser suficientemente espaçosos para não amassar os vestidos especiais que devem conter. Os guarda-vestidos deveriam também ter dois ventiladores, um ao alto e outro no fundo coberto de algodão que deveria ser renovado a intervalos, pois deve servir de filtro. Para guardar espécimes menores, gavetas ou caixas são apropriadas, necessitando, entretanto, forro e cobertas de polietileno para preservá-los da poeira. Uma precaução elementar, porém, às vezes negligenciada, é a de não expor espécimes não protegidos, por mais tempo do que necessário para sua catalogação, tratamento, estudo ou acondicionamento para exposição. Deveria ter um lugar bem protegido para eles a cada etapa de sua passagem através do museu, na entrada, na espera de acesso, catalogando, à espera de um processo de conservação, depois de que, se não foram destinados imediatamente para exposição, deveriam imediatamente integrar seu lugar nos depósitos. A construção das grandes vitrinas, que a exposição de trajes e modelos requerem deve oferecer inteira garantia contra a poeira e também a ventilação torna-se necessária, especialmente se houver uma tendência para umidade ou uma dificuldade no controle da temperatura, pois do contrário formar-se-á bolor. Para neutralizar umidade em salas ou recipientes, cloridrato de cálcio em saquinhos, dependurados aqui ou acolá, podem ser usados, porém nem os saquinhos, nem a umidade que o cloridrato de cálcio drena do ar devem entrar em contato com os próprios trajes. Uma esterilização por vapor de timol é capaz de conter a propagação de bolor em espécimes que são arriscados de vir a ser contaminados ou já os são. O aumento do bolor pode ser reconhecido por seu

cheiro bolorento e pelo aparecimento de pequenas manchas marrom. Tais trajes podem ser esterilizados colocando uma bandeja com timol num armário por cima de uma lâmpada elétrica de 40 watts e dependurando os vestuários sobre a mesma ou deitando-os numa prateleira que pode ser fabricada com uma armação de madeira provida de tiras de tecido fazendo vez de ripas. A lâmpada deverá permanecer acesa durante 4 horas cada dia e os espécimes mantidos no vapor por mais ou menos 48 horas. Esse tratamento, entretanto, não garante uma proteção permanente. **Luz:** A luz, quer seja natural ou artificial, tem um efeito destrutivo sobre têxteis, e a quantidade de luz à qual são submetidos os espécimes de traje deverá ser cuidadosamente controlada. Um estrago óbvio é o do desaparecimento progressivo das cores nos tecidos, porém a luz também enfraquece as fibras têxteis presentes. As investigações em curso são conduzidas com a finalidade de estudar o perigo relativo da luz do dia, a luz incandescente ou a fluorescente e sua ação destrutiva pelo fator umidade, porém há provada evidência que a luz fluorescente e a incandescente podem causar danos em condições de museus e até que uma contribuição mais definida possa ser conseguida, a luz artificial deveria ser tratada pelo curador de têxteis com a mesma precaução e restrição que a luz do dia. A luz representa uma necessidade para exposição e estudo, porém, do ponto de vista da conservação é uma fonte potencial de danos. Espécime algum deveria ser exposto a uma luz forte por qualquer espaço de tempo nem exposto constantemente a qualquer grau de luz. No recinto do depósito, armários com portas envidraçadas para armários de reserva e recipientes transparentes não deveriam ser usados a menos que o recinto possa ser mantido no escuro. Em salas de exposições nem a intensidade de luz, nem o tempo de exposição deveria ser maior do que necessário para permitir uma visão clara durante o tempo de acesso. O resultado de uma constante exposição numa vitrine é extremamente danoso. **Pragas**: No meio dos insetos, a praga maior e que ataca os trajes é a traça que ataca as fibras de lã, peles e plumas ou penas. Há uma variedade de tipos de traças que atacam os panos, porém, a traça comum é a mais frequente e um tratamento uniforme serve para todas as pragas. O dano é consumado em realidade pela larva da traça, cuja dieta principal é a fibra de lã assimilada

em lugares escuros e fechados. Há dois meios de defender-se contra a infestação de peças. O primeiro consiste em bem construídos guarda-roupas e vitrines garantindo suficiente proteção aos espécimes, evitando a entrada da traça fêmea para depositar seus ovos nos recintos causando a infestação; o segundo consiste em tratar as peças infestadas ou para sua preservação por método mecânico ou processo químico. No que diz respeito ao método mecânico, o tratamento mais simples consiste em abrir frequentemente as peças sob a luz. Os ovos de traças são facilmente esmagados ou removidos, sacudindo ou escovando as peças em perigo. Como esses ovos são postos, em geral, em dobras ou cantos do material, convém proceder ao afastamento dos mesmos com certo cuidado para não prejudicar as próprias peças. Sendo que ambas as traças e as larvas são avessas à luz do sol, o que é, entretanto, prejudicial também aos espécimes, é, pois, um método que não pode ser recomendado para museus. Experiências demonstraram que as larvas não vingam em temperaturas baixas; a atividade das larvas é reduzida abaixo de 50°F [10 °C], e em vista disto já foi usado um tratamento a frio nos recantos que servem de depósito. A instalação de uma câmara frigorífica é, entretanto, uma medida dispendiosa e complicada, necessitando, além do mais, precauções contra as mudanças de umidade. Imersão por 10 segundos em água de 140°F [60 °C], destrói tanto as traças como as larvas, porém, não é este um método a ser usado para têxteis de museus. Um tratamento de calor de 128°F [53 °C, aprox.], pelo espaço de 6 minutos matará as larvas, porém os ovos não serão prejudicados; assim, este processo é igualmente pouco recomendado. Os métodos químicos para dar cabo das traças são os de fumigação e de produtos antipragas. Os tratamentos antipragas que consistem no processo de envenenamento das fibras no ato da manufatura também não podem ser usados pelos museus. Diversos métodos de fumigação dão uma proteção regular. O tratamento por meio de Hydrogen cyanide (cianede de hidrogênio) é reputado ser o mais eficiente, porém como esse gás é bastante venenoso, necessita uma câmara de gás e um operador com bastante prática. Deve provavelmente ser excluído do uso nos museus. Tetracloridrato de carbono e disulfito de carbono são usados da mesma maneira. Uma fumigação deste gênero é antes um processo a ser usado contra infestação

em grande escala do que uma proteção geral e não vem a ser uma proteção permanente. Para uma pulverização protetora de tecidos de lã, "Lethane" (butyl carbinol thiocyanite) numa solução de 5% com parafina ou produto de destilação sem odor, ou, mais recentemente "Mystox" (pentaclorofenil laurate) foram usados e recomendados pelo Laboratório do Museu Britânico. O uso de uma substância (tóxica) volátil para criar uma atmosfera tóxica é um tratamento mais fácil e bem mais seguro, porém, para conseguir um efeito positivo os vapores devem ser altamente concentrados, de maneira que a lã e o volátil detergente venham a ser contidos num recipiente hermeticamente fechado; quando a concentração aumentar com a temperatura, acima de 70°F, aumentarão a eficiência desse tratamento. "Paradichlorbenzene" usado numa proporção de mais ou menos 11b, por 50 pés cúbicos é eficiente em destruir tanto as larvas como os ovos, embora a quantidade seja menos importante do que um recipiente hermeticamente fechado. Entretanto, a proteção não é permanente. Nas salas de depósito, um suprimento permanente de paradichlorbenzene nos armários ou recipientes de vestimentas de lã, em combinação com uma inspeção bianual das vestimentas quando são escovadas – caso sua fragilidade não seja demasiada – tem sido declarado eficiente na prevenção contra infestação pela "Galery od English Costume". Para tornar uma inspeção mais acessível, espécimes de lã deveriam ter seu guarda-roupa ou seções de estoques próprios. Espécimes deveriam, outrossim, ser tratados logo que entram no museu, permanecendo por uma semana fechado no tal vapor; vestimentas menores podem ser tratados encerrando-as num espesso saco de papel com os cristais. Vestimentas sujas, especialmente quando a sujidade provém do uso e não da atmosfera, são muito atrativas para as traças. Vestimentas nas quais lã, pele e penas são materiais secundários em relação ao tecido principal ou que têm lã incorporado no seu feitio são particularmente perigosos para a coleção, sendo que podem tornar-se uma fonte para uma infestação, a menos que estejam tratadas convenientemente como lã. **Manejo**: No manejo de peças de trajes, além do cuidado normal exigido por objetos frágeis de museu, certas preocupações gerais são necessárias. Dobras nos têxteis é uma fonte de danos, especialmente em vestidos de seda, como pode ser visto em vestidos que entraram no

museu depois de terem sido dobrados por muitos anos em malas e caixas durante os quais os fios das dobras enfraqueceram e rasgaram. Convém reduzir dobras ao mínimo. Dobras, quando imprescindíveis, deveriam ser protegidas por camadas ou rolos de papel de seda. Por essa razão, peças como grandes xales ou estolas estão mais bem acondicionados e guardados em rolos do que em caixas ou gavetas. Outro perigo é representado pelo uso de alfinetes. Nada deveria jamais ser preso num traje por alfinetes e os únicos alfinetes que deveriam permanecer em qualquer vestido são aqueles que foram originalmente usados nele revelando os anteriores métodos de fechá-los. Os pequenos enfeites nas costas do vestido do começo do século XIX são, em sua maioria, fixados com alfinetes e as fitas que enfeitam os bonés são, na maioria das vezes, cuidadosamente presos por alfinetes em vez de costurados. Os próprios alfinetes muitas vezes revelam se o método de fixá-los é original ou não, sendo que esse método de prender cai no período mais antigo, o de alfinetes do tipo de cabeça separada. **Limpeza – Lavagem**: Muitos vestidos e outras peças necessitam de um tratamento inicial. Os de lã deveriam passar por uma fumigação e outros, com sinais de mofo, deveriam ser esterilizados. Alguns estão sujos e como isto poderá deteriorá-los, todas as peças deveriam ser mantidas limpas conforme seu estado de conservação o permitir. A maior parte dos vestidos de algodão ou linho, a menos que se encontrem num estado particularmente frágil ou contendo corantes que não sejam indeléveis, podem ser lavados. Tecidos de cor deveriam antes ser testados quanto à firmeza da cor molhando um pedacinho de tecido branco, limpo, fixado no lugar em apreço dará testemunho do processo havido. Uma grande pia, bem funda, será necessária para lavar um vestido que deverá primeiro ser deitado em água fria; essa água deverá ser escorrida, o vestido retirado e em seguida colocado de novo numa solução preparada com antecedência. O melhor detergente para esse fim é o “Lissapol” (I.C.I.Ltd.) e uma variante “Lissapol N” que vem em forma líquida e se dissolve em água fria; é muito indicado para uso em museus. A proporção é de 1gr. por litro (aproximadamente 1 colher de sopa para 5 galões) e a temperatura não deveria ultrapassar os 35 °C. Esta solução deve ser apertada devagarinho com as mãos através do tecido, em seguida drenado e o vestido enxaguado em água fria.

De 3 a 6 enxaguadas serão necessárias. Algum mofo pode ser removido colocando o vestido entre duas toalhas macias apertando-o; poderá então ser dependurado para secar, de preferência num cabide suporte, num lugar quente, porém, não demasiado, num cabide de secagem ou ao ar livre. Enquanto o vestido seca, suas diferentes peças de enfeites podem ser ajustadas com os dedos nos seus lugares, porém, folhos pregados deveriam ser costuradas antes de serem molhadas, exigindo assim menos trabalho de passar a ferro. Embora se torne muitas vezes indispensável passar a ferro um vestido para melhorar sua aparência, recomenda-se usar o ferro o menos possível e quando o fizer usar, de preferência, um ferro regulável e no ponto menos quente, seguindo as instruções dadas para diversos tecidos. Como precaução adicional convém desligar de vez em quando o ferro durante o processo. Quaisquer peças pequenas, tais como golas, punhos e lenços feitos de material liso, nunca devem ser passadas. Deveriam ser colocadas num vidro ou um pano americano, alisando-os com os dedos para retirar o excesso de água, usando um pedacinho de algodão ou um pano de linho até ficar completamente liso, deixando-as secar, retirando-as não mais necessitará serem passadas. No processo de lavagem as peças maiores necessitam de bastante cuidado sendo que as fibras molhadas, com o peso da água, correm maior risco; os vestidos deveriam, pois, ser pouco manuseados, nunca torcidos nem apertados com força para tirar o excesso de água; cuidado particular deverá ser dado no dependurar peças molhadas que deverão ser sustentadas da melhor maneira possível. Espécimes danificadas deverão ser consideradas primeiro e peças muito frágeis reforçadas por um tecido antes de ser lavadas. As vestimentas mais simples de lã e seda podem ser lavadas; porém, esses tecidos respondem menos bem a esse processo do que os de algodão e linho. A limpeza de artigos de lã e seda por imersão em álcool (White spirit), processo usado no comércio, pode ser praticado no museu. As peças assim tratadas deverão ser dependuradas no ar para secar longe, porém, de qualquer fogo aberto. Algumas firmas de confiança se encarregam da lavagem de peças de museu dando-lhes tratamento individual; bons resultados foram conseguidos. Tratando-se de tecidos pesados, de trama fechada onde a poeira custa mais a penetrar do que em trama mais aberta, a ajuda de um

aspirador é muito indicada. Este processo de limpeza é muito útil, tratando-se de vestidos de peles e plumas podem também ser limpos com aspirador; tratando-se de vestidos com enfeites frouxos ou de tecidos delicados, convém cobrir o cano de sucção com uma ligeira gaze. Sujeira pode também ser removida, escovando ligeiramente a peça com uma escova macia ou um pedaço de algodão. Muitos vestidos estão manchados sendo que a remoção das manchas representa sempre um risco desnecessário além de ser difícil. O caso da remoção é mais complicado, tratando-se de uma substância capaz de estragar o tecido; porém, a dificuldade maior é de saber de onde provém a mancha. Manchas de suor são as mais frequentes e mais fáceis de reconhecer, e se o vestido inteiro não pode ser lavado, água aplicada ao redor da área cuidando de não formar um circulo visível, servindo-se para isso de folhas de mata borrão, poder-se-á tirar o ácido da mancha, embora não se chegue a retirar a própria mancha. Produtos de alvejante, tais como peróxido de hidrogênio e cloramina-t, podem ser usados para remover manchas em tecidos brancos, procedendo da mesma maneira. Se o vestido inteiro for lavado ou limpo muitas manchas desaparecerão, porém qualquer tratamento individual de remover manchas deveria sempre proceder à lavagem. Couro que vem a incorporar-se a uma coleção de trajes, botas, sapatos e cintas deverão ser lavados com um pano úmido e tratado com “óleo de pé de boi à base de súlfur”; isto deixa uma superfície fosca, entretanto, depois de pouco tempo o couro poderá ser polido com um creme de sapato branco. **Restauração e conserto** - Com o decorrer das gerações, a tentação de bailes de fantasia, teatro de amadores e parcimônia, uma grande quantidade de vestidos, especialmente os de origem do século XVII, que foram parar em museus, sofreram alterações e mudanças de forma. Algumas dessas alterações são superficiais, tal como um pedaço de renda feita à máquina, do século XIX, fazendo vez de babado costurado numa manga do século XVIII. Esses enfeites podem ser tão facilmente removidos que é de estranhar a quantidade de vestidos do século XVIII exibidos em museus com esse dúbio embelezamento. Pregas nas saias, para servir na pessoa de tamanho menor, pences no corpete para pessoa mais delgada quando, obviamente, muito mais tarde apressadas alterações podem ser feitas para restaurar o vestido em suas

dimensões anteriores, isto deveria ser feito antes do vestido ser catalogado. Entretanto, é necessário ter certeza que as alterações num vestido não são alterações reais feitas durante o período de seu uso normal. Alguns vestidos foram reformados pelo seu primeiro dono numa tentativa de mantê-los à altura da moda daquela época. Vestidos dos anos 1770 e 1780 tiveram sua cintura levantada conforme o novo estilo do fim do século XVIII. No fim do ano 1830 e no início de 1840, quando houve uma renascença de brocado de seda com padrões de florões parecidos com os do século XVIII, mulheres econômicas daquela época retiravam vestidos do século XVIII dos baús de suas avós para refazê-los de acordo com a moda de sua época. Embora esses vestidos mostrem vestígios da forma primitiva, a remodelação é habitualmente bastante completa para poderem ser catalogados como vestidos da segunda época. Tais alterações são elas próprias um comentário sobre a história do vestido e da moda e não deveriam de modo algum serem modificadas. Vestidos que foram sujeitos a muitas alterações, tornando-se difícil uma restauração conforme sua origem, são sem valor como espécime de traje e não deveriam ser exibidos em museus, embora seja conveniente conservar alguns para estudos do material em que são feitos ou pela sua forma de confecção, sobrevivência da forma original. Todos os enfeites soltos, os colchetes, botões e cadarços deverão ser pregados e as bainhas desmanchadas, refeitas. Consertos do próprio tecido talvez se tornem necessário por ter um rasgão ou furo no material em si bastante forte ou então por ser um material já muito usado e bastante delicado. O último caso é o mais difícil. Um rasgão estreito poderá ser remendo juntando as beiras e prendendo-as num pano no avesso, alisando os fios soltos da melhor maneira possível, passando outro fio por cima deles. Quando o rasgão for maior e um pedaço de material faltando, convém cerzir no tecido de reforço que deverá ser de um tecido da mesma qualidade do que o da peça remendada. Peças avulsas de materiais antigos poderão ser guardadas para essas finalidades; ás vezes, um pedaçinho de pano contemporâneo mesmo se não vier a ser absolutamente igual, servirá melhor do que tecidos de remendos modernos. Tecidos muito frágeis, abrindo-se em furos, necessitam um reforço completo. Como esses tecidos são muito provavelmente tecidos de seda, uma cassa

muito fina deverá ser escolhida para nela ser pespontado o frágil material. Caso o material seja excessivamente frágil, será necessário colocá-lo entre duas camadas de seda, mantendo-o em posição por meio de pontos atravessando as camadas. Agulhas muitos finas deveriam ser usadas para esse fim e o fio ser da mesma fibra do que o material a consertar e da mesma finura, quer dizer, linha 80 mais ou menos, linha fina de fazer renda, retrós de seda pura que devera ser destorcida para dar um fio de seda frouxo, lã de cerzir que poderá ser tratado da mesma maneira. Detalhes completos sobre os consertos deverão ser anotados na ficha da peça. **Armazenagem**: Os objetos uma vez catalogados e tratados estarão prontos para serem expostos ou armazenados. A indumentária em sua inteira extensão demonstra uma grande variedade no tamanho e feitio de seus acessórios, a partir dos vestidos muito compridos, elaborados e volumosos, como os de ruidoso estilo de 1870, até as pequenas luvas e mitenes. A preservação dos objetos é a primeira consideração a tomar em qualquer arranjo em relação a armazenagem. Objetos de tamanho e forma similares devem ser conservados juntos, qualquer arranjo que junta objetos muito frágeis com outros mais pesados, devem ser evitado e o tipo da unidade de armazenagem deve ser determinado conforme a natureza dos objetos a guardar. **Vestidos e roupas compridas**: Há três métodos para armazenar ou conservar vestidos e roupas compridas. O primeiro consiste em guardá-los dobrados em caixas, método recomendado caso não haja outro. O segundo consiste em deitar os vestidos no seu inteiro comprimento numa caixa ou sobre uma prateleira do armário depósito; este último método é sem dúvida, o melhor, porém, muito extravagante no que diz respeito ao espaço. Entretanto é essencial que vestidos, cortados em godê, tais como os de 1930, estejam conservados daquela maneira porque, dependurados, esticam e perdem o feitio; para esta espécie é, pois, preferível conservá-los num guarda roupa. O terceiro método consiste em pendurar os vestidos num guarda-roupa. Se cabides comuns vêm a ser usados, estes devem ser acolchoados e cadarços costurados no cós das saias pesadas para facilitar sua fixação nos cabides; muitas vezes se recomenda cabides separados para o corpete e a saia. Porém, cabides comuns, embora acolchoados não são realmente satisfatórios e um cabide para trajes, desenhado por Miss Polaire

Weissman do Instituto do Traje do Museu Metropolitano de Arte de Nova York, representa uma solução excelente ao problema de pendurar pesados vestidos, conservando-os de tal maneira que possam ser retirados do depósito, para consulta e esboço, por estudiosos sem o manuseio constante do vestido. O cabide consiste de duas armações de arame nas quais pequenas almofadas podem ser fixadas, uma para os ombros e a outra na cintura; este cabide coloca-se numa vara e pode ser nela fixada em diversas posições. No alto da vara encontra-se um gancho que serve para enganchá-lo na barra do guarda-vestidos. Quando o vestido for requisitado para estudo ou reprodução, não será preciso retirá-lo do cabide, sendo que a armação nos ombros e na cintura o mantém suficientemente em posição para ser examinado; apenas a vara, colocada num suporte de metal, deverá então ser manuseada. Este cabide tem sido copiado com, apenas, uma ou duas pequenas alterações na sua construção; está em uso na Gallery of English Costume em Manchester. Vestidos conservados em tais cabides ocupam, naturalmente, mais espaço do que os guardados em cabides comuns. O tamanho dos guarda-vestidos usados na Gallery of English Costume é de 5 pés a 9 polegadas na altura, 5 pés no comprimento com 9 pés e 9 pés de profundidade. Esses armários poderão conter mais ou menos 12 vestidos nesses cabides especiais. A altura é bem suficiente para acomodá-los sem que eles toquem no chão, embora um número de vestidos inteiros, de 1870 e outros, de cauda, façam exceção. A profundidade (largura) poderá ser reduzida a 2 pés e 6 polegadas se for conveniente. **Trajes menores e acessórios**: Os de feitio liso deverão ser guardados – sem dobrar – em gavetas ou tabuleiros, com papel de seda intercalado. Objetos mais delicados e importantes deverão ser montados em tecido. Espécimes com feitio, tais como bonés ou meias, necessitam ser estofados com papel de seda para evitar que se amassem. Meias, luvas e mitenes deverão ser conservadas em pares, presos juntos com pontos, nunca com alfinetes. Convém guardar, em rolos, espécimes grandes e chatos, tais como xales, mantas, outros; rendas de grande metragem deverão ser enroladas em rolos estofados de algodão ou linho. Tamanhos pequenos podem ser costurados em pedaços de pano do tamanho da caixa ou do tabuleiro. Objetos muito pequenos e delicados como artigos de joalheria deverão ser presos em

prateleiras estofadas, cobertas de pano. Chapéus podem ser guardados em prateleiras, armários ou suportes de tamanhos variados para permitir o uso completo do espaço, ou ainda em grandes caixas individuais. Sapatos podem ser guardados convenientemente em armários pouco profundos, com prateleiras ligeiramente inclinadas, embora possam também ser conservados em caixas individuais, como nas lojas de sapatos; isto, entretanto, para coleções pequenas. Sombrinhas e guarda-chuvas apresentam dificuldade para serem guardados convenientemente; fechados, a seda rasga nas dobras; conservá-los abertos é uma extravagância de espaço, além de submeter o tecido a grande tensão. O método de dependurá-los semiabertos será, provavelmente, o método mais satisfatório. Quando usar caixas ou tabuleiros, eles devem ser pouco profundos evitando amontoar os objetos uns sobre os outros. Caso invólucros mais fundos sejam usados, convém adaptar, no seu interior, separações de papelão mantidas por pequenos blocos de maneira a evitar o contato dos exemplares que se acham por baixo. Este método pode ser usado para guardar leques que deveriam, sempre, ser conservados abertos e deitados, evitando que se toquem.
Móveis para depósitos: O conjunto de móveis para esses objetos miúdos poderá ser composto de gavetas fechadas em armários. Isto garante boa proteção e facilidade de acesso, porém, vem a ser caro e bastante incômodo. Papeleiras com gavetas sem portas protetoras necessitam de proteção adicional nas gavetas. Caixas de madeira em suportes de metal representam bons substitutos quando usada uma qualidade boa de madeira e as condições do depósito forem satisfatórias. Facilita a inspeção e a tomada de referências usando caixas de matéria plástica, porém, seu custo é elevado. A armazenagem de objetos em rolos necessita de armários de pouca profundidade, com ranhuras, em ambos os lados, para prendê-los. Como alternativa, os rolos podem ser dependurados numa barra por meio de uma corrente ou corda bastante forte, a extremidade do rolo vindo a ser sustentada através de uma argola; podem ser dependurados um por cima do outro, aproveitando assim de todo o espaço entre a barra e o chão. Um conjunto de estocagem pode ser fabricado – uma armação em forma de pirâmide – com dispositivos de ranhuras dos dois lados para receber as extremidades dos rolos. Caso essa armação venha a se encontrar no meio do

recinto, os rolos necessitarão de uma coberta de material transparente. A conservação dos objetos em invólucros transparentes tornar-se-á uma precaução adicional quando as caixas ou similares não forem de ótima construção. Todos os conjuntos deveriam ser de tamanho padrão com as medidas em relação uns aos outros; por exemplo, se armários forem usados para chapéus poderão ser do mesmo comprimento e da mesma largura dos guarda-roupas, porém, com apenas 1/3 de sua altura de modo a permitir que uma carreira de prateleiras para chapéus possa ser colocada por cima dos guarda-vestidos, ou uma série de 3 colocadas uma por cima da outra. Esses conjuntos deveriam ser – tanto quanto fosse possível removíveis e de construção leve. Guarda-vestidos e gavetas de madeira são preferíveis aos de metal. Metal possui a aparente vantagem de ser, ele próprio, a prova de fogo; porém, como é também um rápido condutor de calor – a menos que esteja isolado – uma exposição relativamente curta ao calor poderá danificar o seu conteúdo. A madeira reage com mais vagar a efeitos de temperatura e a mudança de umidade e, devido a isto as possibilidades de condensação são menores. É aconselhável evitar o uso de tábuas de fibras, pois com elas crescem as probabilidades de formação de bolor. Objetos contendo lã, sujeitos a sofrer ataques de traças, deveriam ser guardados em separado. Se todos os objetos de lã estão conservados juntos, a inspeção de cada um tornar-se á mais rápida e facilitará seu tratamento quando conservados num número limitado de caixas ou recipientes. Essa divisão é particularmente preconizada tratando-se de vestidos bem compridos, conservados em guarda-vestidos, a menos que a coleção esteja demasiada pequena, não necessitando mais do que um guarda-vestidos. Para outros tipos de trajes, sujeitos a uma subdivisão, é aconselhável dividi-los em lã e sem lã em vez de fazer outra divisão cronológica, por exemplo, coletes para homens da época de 1800-1825, 1825-1850; a perfeita conservação das peças, em qualquer arranjo, deverá sempre ser considerada em primeiro lugar de preferência a um rígido sistema de classificação. **Classificação para o depósito**: Essa classificação deverá seguir as divisões do índice principal, isto é, divisão em trajes masculinos, femininos e de crianças; porém, depois disso deverá seguir arranjos baseados nos diversos tipos de vestimentas. Todas as vestimentas do mesmo tipo deverão

pois ser guardadas juntas, por exemplo: aventais, golas, luvas. Se a coleção for pequena com apenas alguns exemplares de cada tipo, será, frequentemente, considerado mais prático de grupá-los de acordo com sua posição no uso, por exemplo, ligas com meias, em vez de seguir uma classificação alfabética tal como usada em fichários. Acessórios podem ser agrupados sob suas divisões de índice, porém, deveria ter subdivisões para objetos tão diferentes em tamanho, peso e forma como leques e sombrinhas, embora esses entrem no mesmo grupo. Deveria, em geral, ter o maior número possível de subdivisões para permitir um fácil acesso e evitar o manuseio de objetos não procurados ou desejados. Por exemplo, luvas e mitenes, que têm a mesma relação no uso, podem, sem inconveniente, ser grupados juntos, porém, uma subdivisão de ambas, mesmo que fosse apenas uma segunda prateleira dentre de uma caixa de depósito, evitaria o manuseio de maior número de objetos do que realmente necessário. Para vestidos compridos – a parte a segregação dos objetos de lã, uma ordem cronológica é provavelmente a mais prática, porém, tratando-se de uma coleção maior uma divisão de trajes caseiros e de rua, aqueles para fins especiais, uniformes e roupas de montaria, etc. vem a ser um bom e prático arranjo que mantém reunidos objetos de igual peso e promove um novo e prático agrupamento, podendo servir de referência dupla à classificação do índice. Todas as unidades do depósito ou almoxarife deveriam levar uma letra ou número para ser anotado em ficha de cada objeto aí guardado; um sistema decimal para numerar unidades manterá uma ordem numérica quando cada seção aumentar, conservando objetos de mesma categoria agrupados juntos. Dever-se-ia manter uma lista do conteúdo de cada guarda-roupa, armário ou caixa, e recipientes individuais deverão ter os números referentes aos seus conteúdos, nitidamente marcados na parte externa. Sapatos guardados em prateleira deveriam ter seus números marcados em frente aos mesmos. **Exposição**: O primeiro requisito para exposição é o de dar a um vestido ou terno, tanto quanto possível, sua linha ou forma contemporânea. Estes trajes, de gerações passadas, foram confeccionados não somente de matérias que perduram mas também o foram para um corpo vivo o qual, sujeito a uma forma ideal do período em que foi usado, levado de modo particular e, muitas vezes, moldado e realocado em certos

pontos por estruturas impostas de barbatanas, madeira ou metal. Trajes em exposição em museus dão, muitas vezes, uma impressão insípida e sem vida devido ao fato de não terem sido suficientemente percebidos e estudados. A fisiologia poderá asseverar que a estrutura de um ombro de mulher não mudou, embora com uma variante individual, através de todos os séculos da moda; porém a moda dá ênfase à variante, ambas atuais, na seleção do ideal do momento e potencial pela ênfase que o traje, exprimindo o ideal, pode impor. O espaço aqui é desde o tempo de 1840 — quando o pescoço desaparecia no ombro e o ombro no braço, tal [qual] o gargalo de um frasco de vinho — até o rígido retângulo de 1940. A forma ideal da época deverá ser claramente guardada na mente para cada vestido enquanto se procede à sua exibição. O próprio vestido deverá servir de guia para o "make up" ou montagem do stand no qual será destinado a ser exibido e que deverá ser feito de modo a realçar o vestido em sua inteira forma tridimensional. Trajes nunca deveriam ser mal interpretados para servir a uma finalidade como a de numerosos stands e o método adotado no momento, em exposições nas lojas – um método 2 ½ dimensional – muito adequado para sua finalidade, pois o conhecimento contemporâneo favorece o resto, não é entretanto satisfatório para tentar criar de novo a aparência do traje primitivo. Um desenho básico de um stand para trajes é necessário para servir a toda linha de trajes de muses.

Manequins para exposição: Modelos excelentes foram projetados pelo "Nordiska Museum" de Estocolmo, um para trajes de homens e outro para trajes de mulheres, sendo que esses modelos foram adotados em outros museus da Escandinávia. Ambas as formas, tais como usadas na Suécia e Dinamarca, já foram amplamente ilustradas e descritas. Usando este modelo para trajes femininos na "Gallery of English Costume", Manchester, achou-se mais conveniente moldar as peças de madeira usadas para as bases dos ombros, do busto, da cintura e cadeiras um tanto mais estreitas. Outras modificações são o uso de madeira no lugar do metal para a base e o ombro chato em vez de ombro do modelo Nordiska. As peças transversais podem ser movidas para cima e para baixo nas três hastes e colocadas em posição de acordo com o estilo do vestido; a haste oca do centro é ajustável para cima e para baixo na vara presa na base, conforme o comprimento do vestido. As peças

transversais são colocadas em posição e a armação inteira coberta com um pedaço de tecido "hessian" (Nota: juta), que vem dar um feitio básico ao busto do vestido. Nessa base a armação é acolchoada com algodão em rama; caso um ombro bem desenhado não esteja na moda, uma boa quantidade de algodão será necessária para dar ao ombro uma forma bastante rígida e será preciso tomar esse aumento em consideração quando suspender o vestido e quando fizer o ajuste original das peças transversais do busto, da cintura e das cadeiras. A pasta de algodão é, em seguida, mantida em posição por meio de um tecido de linho "morim" ou qualquer outro tecido barato, costurado em feitio. Um pedaço de material mais fino poderá ser aplicado sobre os ombros caso o vestido for decotado. Quando o vestido vier a ser montado na armação, será de grande vantagem levar por baixo o tipo de colete da sua época, o que dará ao vestido uma forma melhor, ou seja, do período no qual os coletes tiveram o seu maior significado, a saber, o século XVIII; esses coletes poderão muitas vezes não ser encontrados nos tamanhos apropriados ao vestido. Os corpetes de barbatana do século XIX necessitam menos de coletes nesses modelos. Vestidos de um tipo estático, os de 1840 e 1870, perdem menos com a limitação das exposições em museus do que aqueles que dependem de movimento para seu efeito, ou seja, a moda dos princípios de 1800. Entretanto é essencial nunca expor vestidos feitos para serem usados por cima de crinolinas sem as ditas, bem como sem todas as diferentes formas de apetrechos usados com os vestidos. Se os apetrechos adequados não poderão ser obtidos será conveniente marcar a silhueta do vestido por meio de um acolchoado de algodão em pasta, de preferência a usar apetrechos inadequados. O corte do vestido dará, em geral, uma indicação certa. Com todos os vestidos de saias amplas é essencial usar, por baixo, um número suficiente de anáguas para armá-los. Se for possível, convém usar anáguas contemporâneas, porém, dado o caso de não se poder consegui-las na forma correta, será isto menos importante do que a presença de um suporte adequado por baixo da saia. A anágua, delgada na parte de trás, de 1870 seria obviamente sem uso por baixo de um vestido de 1850. A essas armações faltam os braços e as mangas que devem ser enchidas com papel de seda. São, naturalmente, menos adequados como suportes para os

vestidos curtos de 1920 quando a haste de centro é à mostra e a ausência de membros visível. O modelo para trajes masculinos, tal como usado na Escandinávia, deixa à mostra a haste central de suporte e a base quando a roupa estiver montada. Uma forma alternativa para o traje masculino foi ideada pelo Dr. Stig Roth do Museu de Gotemburgo e que tem a vantagem de se firmar em duas pernas. Aqui uma armação de madeira consiste de duas varas fixadas a uma peça servindo de ombro e passando através de uma peça na cintura. O tamanho desta armação de arame é ajustado por fios horizontais presos e apertados em volta dos arames e os pinos de fixação não são embutidos na peça da cintura antes que este ajuste se tenha feito. Esta armação é acolchoada com algodão em pasta; pernas acolchoadas até os joelhos são feitas em volta às varas ou hastes. Um parafuso borboleta nos ombros prende um tubo de metal — tal qual os usados para fiação elétrica – para formar o braço e este parafuso só é recoberto quando o braço for acolchoado. Esses tubos podem ser dobrados para formar a junção do cotovelo. Para o pé é usada uma forma de madeira. A vara ou haste da perna se adapta a um tubo de metal que tem na sua extremidade um encaixe. Este se adapta por sua vez num furo de metal na forma de madeira do pé. Do lado do pé um pino é fixado mantido por uma mola. O encaixe se adapta no furo e o pino mantém em posição até que o pé venha a ser virado uma meia volta o que faz sair o pino soltando assim o encaixe e a haste. Mãos de gesso são fabricadas bem como uma cabeça de gesso que se fixa numa haste de madeira no pescoço e no tubo de metal dos braços. Esta armação é de especial valor quando calçados devem acompanhar o traje e foi inicialmente pensada para a coleção de uniformes militares de Gotemburgo. Na “Gallery of English Costume” Manchester, o cabide usado nos depósitos (vide ilustração V) foi adaptado por Miss A.Whitehead, e usado como base para as formas de trajes masculinos. O gancho é desparafusado do alto da haste e as peças dos ombros e da cintura são colocadas em posição, cobertas de “hessian”(Nota: juta) e, em seguida, acolchoadas e cobertas de tecido, como nas outras formas. Pernas estofadas até os joelhos são feitas, uma volta à haste e outra pendente, solta do corpo. Pés e pernas de papier maché, estendendo-se exatamente até os joelhos são feitos numa forma de gesso e

pintados e a perna solta revestida de um deles. A vara passa através de outra perna e é fixada num encaixe de metal aparafusado no fundo da vitrine. Este manequim tem a desvantagem de não poder ser usado lá onde botas e ou sapatos devem ser mostrados e, além do mais, precisar ser aparafusado ao fundo, porém, de outro lado tem a vantagem de ter uma perna móvel, o que permite efeitos variados nos movimentos numa exposição de várias figuras. O "The Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art" de Nova York usa um torso de "papier maché" com fios atravessando, aos quais estão presos braços ou mãos; este torso pode ser colocado num suporte de madeira o qual é articulado — para as figuras assentadas. O acréscimo de cabeças às figuras tem a vantagem de possibilitar a mostra de chapéu e enfeites de cabeça ou penteados acompanhando o vestido. Porém, a menos que as cabeças estejam elas próprias em estética agradável e em harmonia com o vestido e de acordo com a indefinível sentido do período, que a mais meticulosa precisão não consegue sempre apanhar, essas cabeças serão inoportunas e discordantes. Uma cabeça bem modelada com um penteado correto é exequível somente quando houver dinheiro suficiente e um artista adequado para executar as ideias. A cabeça poderá ser moldada com as feições ligeiramente sugeridas. Isto é, às vezes, realizado com sucesso quando chapéus e ou coifes são usados, porém, menos quando se trata de um penteado realístico. As cabeças de gesso usadas nas figuras em Gotemburg parecem, na sua rígida impessoalidade, muito adequadas para serem usadas com uniformes. Tais cabeças estilizadas podem ser produzidas e usadas em quantidade tornando-as muito menos dispendiosas. Há pouco a ser dito a respeito do hábito de, nas exposições, acrescentar uma cabeça estilizada pelo simples fato de querer mostrar um penteado em cânhamo ou cachos de papel, também estilizados, apenas para mostrar que os museus estão a par do idioma contemporâneo de exibição. Um vestido tem, muitas vezes, perdido as golas e [os] punhos amovíveis, os babados ou mangas de baixo em musselina bordada, que faziam, originalmente parte do mesmo e para sua perfeita aparência, quando exibido, acessórios apropriados e contemporâneos deveriam ser adicionados ao mesmo. Entretanto, dever-se-á ter o cuidado de ver que sejam eles não somente contemporâneos, mas também da época

e qualidade do vestido. Broches, colares ou xales podem também ser acrescentados ao vestido e objetos avulsos de acessórios, tais como luvas, leques, bolsas e sombrinhas, numa cadeira ou mesa, podem igualmente entrar como parte da exposição. **Vitrinas e etiquetas**: As vitrinas para exposição de trajes devem ser construídas com maior profundidade que os de modelo padrão. Quando vitrinas especiais estão sendo construídas, sua profundidade deverá ser de preferência de 5 a 6 pés embora mais estreitos podem ser usados para vestidos de períodos menos amplos. Contudo a medida mínima para qualquer vitrine é de 2 pés [e] 6 polegadas. Ventiladores com filtros devem sempre ser incorporados em vitrinas novas. A iluminação das vitrinas é importante. A de vitrinas individuais é, em geral, mais efetiva do que a simples iluminação da sala, e no interior da vitrina o uso de diversas lâmpadas incandescentes de baixa voltagem dá uma iluminação melhor do que a linear de tubo e o uso de mais curtos é preferível à de tubos mais compridos. Luz de diversas lâmpadas mais fracas é, igualmente, menos perigosa do que a de uma lâmpada forte. A iluminação das vitrinas não pode ser estabelecida unicamente sobre consideração de estética. O prejuízo que pode sobrevir a objetos expostos numa vitrina que recebe luz direta do sol ou do dia indica a necessidade de se colocar ou construir vitrinas de maneira que a luz direta não recaia sobre elas ou, então, providenciar uma proteção para os mesmos. Porém a iluminação artificial não resolverá o problema. Ela também deverá ser mantida nos limites necessários a uma visão perfeita e quando as exposições não estão sendo visitadas, deveria ter uma possibilidade de manter as vitrinas ou as salas no escuro. A separação da fonte de luz sobre os objetos, por meio de uma folha de vidro, dá certo grau de proteção. Experiências estão sendo realizadas com vidros cobertos por filtros plásticos que dão a impressão de que este uso adicional poderá diminuir consideravelmente o risco de estrago devido à luz. Embora tenha uma vitrina com seus quatro lados de vidro à mostra, a vantagem de mostrar os trajes sob todos os ângulos, uma de costas sólidas oferecerá mais vantagens para a disposição dos objetos. Se as vitrinas estão destinadas a uma série de exibições diversas, um fundo neutro será o mais indicado. Uma cor cinza esbranquiçada favorecerá quase todos os tipos e cores de vestidos exibidos

e lá onde cores vêm a ser introduzidas, cores de tons suavizados são, em geral, de grande efeito. Um pálido "Wedgwood" azul ou verde como fundo para um pequeno grupo de vestidos de musselina branca do começo do século XIX não somente realça sua brancura como também o liga a essa outra expressão da arte decorativa contemporânea. O uso de papel para forrar paredes, reproduções dos do século XIX que podem ser obtidos agora fornecem um fundo que reflete outro aspecto do gosto contemporâneo. Entretanto, a menos que o desenho esteja bastante neutro, este fundo arrisca competir com os vestidos quanto ao interesse que suscita. O agrupamento de pequenas peças de mobília, adornos e pinturas contemporâneas, particularmente retratos mostrando os trajes, ajudarão a dar ao fundo um aspecto bem vivo e natural. Um espelho de época também será um ajuda prática para mostrar outra face de um vestido. O uso de grandes vitrinas representa certa dificuldade para a leitura de legendas colocadas em etiquetas, perto dos objetos, as quais necessitam de grandes letras, bem legíveis. É aconselhável, pois, reduzir estas legendas às informações indispensáveis, utilizando etiquetas mais explícitas na parte externa das vitrinas. A completa ausência de etiquetas relativas aos objetos nas vitrinas, embora todas as informações estejam relatadas ao lado, tem sempre um efeito ligeiramente irritante sobre os visitantes. Folhas contemporâneas ilustrando a moda e fotografias elucidam, quando usadas juntas, com a sombria realidade das fotos corrigindo a visão um tanto idealizada do artista, podem ser tanto no interior da vitrina como fazendo parte do agrupamento ou, ainda, como material de sustentação. **Exposições**: O tratamento do traje como assunto para exposição varia de acordo com o caráter do museu e do tamanho e categoria da coleção e, naturalmente, conforme as ideias do administrador. O acesso cronológico, a ilustração de uma sequência de modas sempre mudando é só uma das muitas entradas à exposição de trajes. Dentro do próprio traje há muitos temas ou assuntos. Poderá haver exposição de roupas usadas para fins e ocasiões especiais. Outrossim, a história e as mudanças de um simples traje pode ser mostrado. Para isto não será necessário ter uma grande coleção; 18 exemplares de botas e sapatos eram suficientes para indicar a linha principal da mudança ocorrida nos estilos entre 1700 e 1950 na exposição "Footprints of fashion". Material para

ilustrar todas as artes têxteis, o desenvolvimento da técnica mecânica a partir dos trabalhos manuais primitivos em tricô, renda e bordado; todas as técnicas e mecânicas de mudança de modas estão compreendidas na coleção a ser usada numa infinita variedade de meios. Trajes podem também ser combinados com outros exemplares de artes decorativas para revelar os reflexos do gosto do tempo e sua conexão com outras formas de expressão, tal como na exposição "Flores em trajes e decorações". Quando o traje vem a ser o motivo principal da exposição, a introdução de outro material deveria ser útil, apto e restringido. **Coleções auxiliares**: Coleções de roupas e acessórios existentes necessitam o apoio de outros grupos de materiais para sua identificação, estudo e exibição. Coleções de ilustrações de modas e jornais de modas; de fotografias, exemplares de datas especiais; os moldes em papel de vestidos que eram vendidos a partir de meados do século XIX; catálogos ilustrados do comércio; tudo isso oferece uma evidência clara a respeito dos períodos dos quais verdadeiros trajes sobreviveram em certa quantidade. Bonecas vestidas como fiéis miniaturas da moda contemporânea podem ser colecionadas e consideradas uma fonte de informação a respeito de vestidos, sendo ao mesmo tempo objeto de brincar, pois podem mostrar, impassíveis, caminhos e meios de usar o traje completo do seu tempo. Para dar informações sobre períodos primitivos, uma coleção de fotografias, de pinturas dos séculos XVII e XVIII e fotografias de monumentos e "brass rubbings" e impressões de sinetes da Idade Média deveriam ser feitos. Nos museus de arte, as coleções de estampas e desenhos fornecerão muito e valioso material para estudo e exibição. **Pesquisa**: Uma coleção de trajes inteiramente catalogada, bem conservada e de fácil acesso para estudos, poderá servir de base para pesquisas; porém, a coleção terá maior utilidade se a finalidade e os itens mais importantes de sua coleção pudessem ser mais divulgados. O estudo da indumentária como a da maior parte dos assuntos de Museus, é dificultada porque demasiado poucos museus são capazes de editar uma série compreensível de fotografias a preços razoáveis. Fotografias reproduzidas em cartões postais necessitam de uma atração para justificar sua venda ao público. O estudante de indumentária, familiarizado com a aparência geral, necessita, entretanto, ilustrações mostrando a construção e os detalhes.

Cartões-postais e guias ilustrados que mostram os trajes usados, completos com os seus acessórios, têm mais possibilidade de agradar e provocar maior interesse do que fotografias e ou catálogos ilustrados só de roupa; porém, estes últimos são necessários particularmente para o estudo da indumentária e deveriam ser impressos tanto quanto possível, especialmente se o Museu possui exemplares de trajes mais antigos do que os do meio do século XVIII. Catálogos ilustrados e estudos da coleção são de particular valor se dão, ilustrado, algum assunto especialmente da história do traje, tais como os do Museu Paisley sobre o xale Paisley, e do Museu de Luton sobre chapéus de palha, que tratam especialmente desses assuntos de trajes do ponto de vista de museu contra seu fundo técnico e histórico. Maior número de publicações dessa seria de grande ajuda para a descrição exata e a datação dos objetos, numa coleção mais generalizada. Porém, um simples postal da camisa de um camponês pode representar valor se uma curta descrição revelar os fatos que o estudioso precisa conhecer. A erudição pode ser contida num simples postal, discreto, a menos que por ela se procure. Fotografias em postais de trajes usados por modelos vivos ou outras publicações, podem, quando executadas com cuidado, revelar às vezes mais detalhes de um vestido e de seus acessórios bem como de sua época, do que roupas montadas em manequins. Entretanto, muito cuidado deverá ser tomado, não somente no manejo do traje, como também na questão de apresentação de um modelo dessa espécie. Vestidos não estarão chamados, imediatamente, a reviver pelo simples fato de serem usados por uma mulher atraente e de corpo perfeito; detalhes corretos do penteado e do porte devem ser realizados e o ponto mais difícil de ser alcançado é o de ter a habilidade de aceitar e refletir a personalidade do vestido e, tanto quanto possível, o de sua época. Mas o risco que o vestido corre ao ser reusado é muito grande. Todos os tecidos de qualquer época são enfraquecidos e um puxão nos fechos e outros movimentos bruscos é capaz de resultar em desastre. Mesmo os mais cuidadosos manequins vivos não poderão sempre realizar a extensão das limitações de um vestido muito diferente em forma e confecção daqueles aos quais ele está acostumado. Poder-se-á dizer a um modelo usando um vestido de 1840 que o braço não pode ser erguido acima do

ombro, mas um braço acostumado a liberdade de movimento é capaz de fazer este movimento automaticamente. Como precaução práticas a tomar recomenda-se que um vestido quando for usado seja protegido contra manchas e, bem assim, que o modelo remova o batom antes de enfiar o vestido. Trajes de museus são, às vezes, presas de pessoas de fora que, para celebrar uma certa função, acham graça em vestir trajes antigos. Raríssimas vezes dever-se-ia consentir a esse uso de objetos de museu e naturalmente, em nenhuma circunstância, tratando-se de delicados e raros exemplares. Isto se recomenda não somente porque o risco de estrago pelo uso indevido é muito maior do que o uso para fins de reproduções fotográficas no próprio museu, mais também porque vestidos usados indiscriminadamente sem o preparo suficiente revelam ao olho muito menos detalhes do que um vestido montado num museu. Se jamais for desejável ou necessário que um traje seja usado assim, só deveria sê-lo sob a estrita supervisão do Administrador. *(Rio, maio de 1962)*

Criadores do estilo do traje em Paris [32] **-** A maior parte, os mais representativos criadores de estilo, os mais conhecidos são verdadeiramente artistas. Muitos deles tiveram educação artística e vivem entre os estudantes de arte. Embora haja algumas exceções, o chefe da empresa é usualmente o desenhista chefe. Enquanto as maiores empresas são organizadas como corporações, elas são essencialmente um homem e uma mulher de negócios. A arte e o produto são associados na mente do comprador e daquele que usa (consumidor) com a personalidade do desenhista e cabeça da instituição. Não é possível aqui apresentar nada parecido com uma completa lista de todos os importantes costureiros de Paris, mas uma breve descrição de umas poucas firmas mais conhecidas pode ser útil para se entender melhor esse grupo como um todo e as razões de seu sucesso no campo do estilo. É necessário acrescentar que experimentados especialistas de trajes ou manufatureiros ou compradores, desenvolveu com o tempo uma habilidade para reconhecer num golpe de vista a produção dos costureiros líderes, não importa onde elas são usadas ou por quem. Assim, desta maneira, um especialista comprador de algum departamento ou loja especializada, depois de longa experiência de vender e comprar material de moda, pôde

determinar entre os trajes usados numa função pública ou lugar de ajuntamento, aqueles feitos por estabelecimentos parisienses de costura, e mesmo feito por quem. Enquanto todos os costureiros de Paris mais ou menos seguem a moda – e eles precisam seguir a moda para ter sucesso nas suas vendas – existem, entretanto, toques individuais artísticos, tratamentos distintos, linhas características de desenho e marcas da manufatura, da obra, pela qual o vestido é reconhecido por quem o conhece. Nos parágrafos seguintes esperamos poder assentar importantes fatos concorrentes a algumas destas casas de moda líderes e umas poucas sugestões de seus produtos característicos. Ver **Worth**, **Paul Poiret** e **Chanel (1) e (2)**.

Cruz[33] **-** Arqueologicamente a cruz é um dos elementos decorativos que comumente encontramos nas ornamentações mais antigas. Ela corresponde a uma forma geométrica bem simples; combinada com o círculo especialmente, ela aparece sobre os tecidos orientais mais antigos, como também sobre numerosos objetos datando das diversas idades do bronze em todos os países. Quando seus braços se dobram em Z, ela constitui a suástica ou a croix gammée, que abundam tanto sobre os mais velhos objetos de arte escandinávia e sobre os de arte indiana. Na Índia, ele foi usado como um signo simbólico religioso do fogo sagrado, tomado como pujança superior e origem mesmo de vida. No Egito antigo a cruz de alça, "croix ansée", é o símbolo da imortalidade da alma. Os primeiros cristãos multiplicaram a imagem da cruz nas catacumbas. Mas esta efígie do instrumento da Redenção não aparece antes do século IV sobre os monumentos, sobre os altares e nas procissões, embora desde muitos séculos, a cruz se encontre representada sobre os monumentos etruscos como emblema de uma consagração pagã. Como assinatura a cruz abunda sobre as cartas e os manuscritos de Idade Média. Colocada no começo do texto ela exprime invocação. Colocada no fim é uma subscrição ou uma assinatura e isto até o fim do século XII. A partir desta época ela se torna rara até o século XV, quando reaparece para ter lugar como assinatura para os que não sabem escrever.

Crosse ou Báculo[34] **-** Em linguagem litúrgica a crosse é uma das principais insígnias episcopais: ela tem a forma de uma longa bengala recurvada na sua extremidade superior. O inferior termina em ponta. O bispo a tem na mão quando vai em procissão dando a benção solene. Usa-se de perfil quando se está junto o altar ou sobre o seu trono. Era o bispo consagrador que no fim da cerimônia do Sacre entrega solenemente a crosse ao novo bispo. Os soberanos temporais davam antigamente na Idade Média a investidura dos benefícios episcopais enviando ao eleito uma crosse e um anel. Mas este privilégio lhe foi retirado, como prestando-se a uma confusão entre a jurisdição civil e a jurisdição espiritual. Por uma concessão especial "du Saint Siege", a crosse pode ser dado aos abades e mesmo às abadessas, mas neste caso a crosse tem a voluta voltada para dentro para marcar que a sua jurisdição não pode ser exercida senão no interior de seus monastérios. O papa não se serve da crosse. Na igreja Schismatica do Oriente ela é reservada aos patriarcas. Explica-se diversamente a origem da crosse. Para alguns a crosse era no começo apenas um bastão na qual se apoiava o bispo, comumente bastante velho. Daí seu nome latino – báculo, que quer dizer bastão. Para outros a origem é outra. O bispo sendo pastor a crosse era o seu cajado (houlette). A crosse é sempre assim chamada nos antigos textos. Enfim se aproxima a crosse episcopal da carne recurvada chamada "lituus" que os pontífices e os "augures" usavam outrora em Roma. Qualquer que seja a sua origem, o uso da crosse é muito antigo. Santo Isidoro de Sevilha faz menção dela desde o século VI. Vê-se ela representada sempre sobre os baixos relevos, as pedras tumbais e os manuscritos da Idade Média. Entre as mais antigas algumas terminam por uma cruz em vez de voluta. Primeiro eram em madeira, depois em cobre, prata e vermeil, foram depois decoradas. A partir do século XIII a volute quase sempre contém a representação de um trecho do evangelho como a Anunciação, a crucificação, a Vitória de São Miguel sobre o demônio, etc. As crosses da Idade Média são ligeiras e elegantes; as do século XVII pesadas e maciças. Hoje comumente são em vermeil (uma variedade de prata dourada).

Cetro e Bastão[35] **-** O bastão comprido, liso e nodoso que vemos nos monumentos, mostra que os gregos se serviam dele para se apoiar. Os jovens elegantes de Atenas passeavam provavelmente com canas mais curtas. Não confundamos com este bastão esta espécie de lança ornada numa extremidade por uma flor. Homero considerava esta lança (que nós chamamos cetro como um emblema do poderio divino) e da autoridade dos homens vindos de Deus; nas famílias principescas, ele se transmite como herança. O cetro (skeptron), e também o bastão mais curto, era o símbolo da autoridade judiciária. Era usado pelos embaixadores os héraut entregavam aos oradores que tomavam a palavra nas reuniões públicas. Nas esculturas e no triângulo do Louvre o cetro aparece como um atributo de divindade. Foi ele que originou o bastão mais curto, que é o emblema do comando das armas que a nossa época emprestou da Antiguidade.

Cucume [36] **-** (de Kum-hum) Cosmético que as mulheres hindus (indianas) aplicam na testa.

Coudée[37] **-** Côvado, cúbito. Medida de comprimento em uso entre os antigos que foi estimado na distância do cotovelo à extremidade do dedo médio estendido. O comprimento da coudée variava conforme o país, de 0,442m a 0,720. Nas margens do Nilo se distinguia o coudée-royale (0,522 do nosso sistema métrico) que se dividia em 7 palmos e 28 dedos, todos consagrados a uma divindade especial. Existia também a "petit-coudée" que só tinha 6 palmos e 24 dedos ou seja, 0,450. Entre os gregos, a caudée pêkhus e entre os Romanos cubitus valia um pé e meio ou um pouco mais de 0,443. Entre os árabes, a coudée valia 0,592 a 0,444m. Côvado – latim cubitus, 66 centimetros. Medida antiga de comprimento. Nilo: Coudée-rouale = 0,522m, 7 palmos e 28 dedos. Petit-coudée que tinha 0,45 ou seja 7 palmos e 24 dedos. Gregos – pêkhus = 0,443m. Romanos – cubitus 0,443. Árabes – coudée de 0,444m a 0,592m.

Canéfora[38]**-** Grego Kanêphoros, de kanéon = cesta de vime e phoros = portador. Antiguidade grega – nome dado às moças que, nas cerimônias, usam sobre a cabeça as *corbeilles* sagradas contendo as oferendas e os instrumentos do sacrifício. Na enciclopédia

– antiguidade grega. As canéforas são mencionadas sobretudo em Atenas, na ocasião da célebre procissão das panatenéas e representadas sobre o friso do Parthénon. Era um motivo familiar aos artistas da Antiguidade. Parece que o tipo foi fixado por Polycleto e Scopas, que representaram as canéforas em marcha, um braço abaixado para levantar a roupa, outro alto para manter a *corbeille*.



Canéfora

Cariátide[39] **-** Figura de mulher e também de homem que suporta uma cornija.

Cariátides (Gr karyatides) - Estátua de mulher ou de homem, sobre a qual assenta uma cornija ou arquitrave. Figura esculturada feminina usada como coluna ou suporte. Tradicionalmente tomadas para representar a mulher de Caria que ficou do lado do Persa contra os gregos, e foram feitas escravas. Pórtico das Cariátides (seis mulheres) do templo Erecteion – século V a.C. Templo Erecteion, em Atenas.

Cornija[40] **-** Molduras sobrepostas que formam saliência na parte superior de uma parede, de uma porta, de um móvel, etc. Arquitetura, parte superior do entablamento. (do it. Cornice)

Capitel[41] **-** Parte mais elevada de uma coluna. Parte superior de pilastra, balaústre, etc.

Coruchéu[42] **-** Parte mais elevada de uma torre ou torreão que coroa um edifício.

Cuidado com o traje - O cuidado com o traje trai a estima que temos por nós mesmos e desperta nos outros o sentimento de que merecemos essa estima. Além disso, marca uma deferência em relação aos outros. O artista escultor que veste com draperie uma estátua trata o assunto completamente diferente do indumentarista. O draperie na mão do escultor é apenas um recurso para melhor fazer valer o mais belo nu, opondo a seu modelado, compacto e liso, o rugoso da prega e à sua brancura, sobre a qual escorrega a luz, partes que retêm a sombra. Mas a draperie no homem vivo é submissa a outras condições. Não precisa que ela se modele sobre os membros de uma maneira molhada. Melhor não acusar as formas para lhe constranger. A vestimenta tem a sua dignidade própria que não se prende só, absolutamente, ao corpo que reveste. A parte de fora pode ter uma graça diferente da interior. Desde que a civilização inventou e desejou o pudor, os trajes, mesmo quando não sejam uma proteção contra o clima, devem ser empregado não para mostrar as formas, mas para escondê-las. Se uma mulher for de botas a um baile num lugar delicado, dará impressão que seus pés são cavalares sobre o chão delicado do salão. Se for de sapatos delicados de fina pelica dourada, dá impressão de que os pés são delicados e não merecem senão coisas macias e finas. Apresentar vivamente aos olhos a ligação de um traje com a função que ele deve preencher é já um mérito. Uma bota no campo sugere delicadeza dos pés. *(Charles Blanc)*



Dedal[43] **-** Procedência: a origem do dedal data dos tempos anteriores aos gauleses, que o fabricaram de osso. Eram os dedais de então algo pesados, mas trabalhados com arte. Antes, outros povos antigos já faziam uso desse pequeno utensílio, que era feito de madeira e dotado de cavidade muito grande e deformada, usado no dedo polegar da mão direita. Utilidade: o dedal é um utensílio indispensável às costureiras, bordadeiras, chapeleiras, alfaiates, etc., que o usam na extremidade do dedo médio da mão direita, para salvaguardá-lo das picadas da agulha. Tem a forma troncânica (de um tronco de cone). É fechado na extremidade menor e dotado de inúmeras concavidades superficiais que retém o fundo de agulha, impedindo-a do escorregar. O dedal do alfaiate é aberto em ambas [as] extremidades. Qualidade e escolha: o dedal pode ser feito de osso, níquel, galalite e mesmo de prata ou de ouro. E aconselhável o uso do níquel que é mais leve, mais durável e pode ter cavidades mais pronunciadas. Como usá-lo: a costureira, a bordadeira, à mão; a chapeleira e o alfaiate, devem usá-lo no dedo médio da mão direita. A bordadeira a bastidor deve se utilizar de dois dedais, um na mão direita e outra na esquerda, sempre no dedo médio. Não se deve impulsionar a agulha com a parte superior do dedal como geralmente é feito, mas sim pela sua parte lateral.

Dedeira[44] **-** Espécie de dedal, aberto nas extremidades, que serve para preservar o dedo indicador das picadas da agulha ou do crochê. É pouco prático e às vezes nada aconselhável. São feitos de couro comumente, às vezes de metal, galalite, etc. É uma invenção holandesa. O primeiro foi fabricado em 1684 e oferecido à Anne Van Wedy.

Dote[45] **-** Desde o tempo de Homero, floresceu o dote com o casamento por compra. Nas camadas abastadas da Europa primitiva medieval. No período heroico da Grécia, nenhum homem de posição e rico dava a filha em casamento sem um dote, embora por outro lado,

aceitasse dádivas por ela, desde que valessem, no caso de ser moça muito procurada e cobiçada. Muito em voga no período clássico da Grécia, pelo menos no seio das famílias de fortuna "elevada categoria social", tal dote era de fato um sinal de honorabilidade do casamento, distinguindo-se do concubinato. Os homens honestos nunca deixavam de dar, a filhas legítimas, um décimo de seus bens. No tempo de Aristóteles, o cômputo de quase 2/5 de todo o território de Esparta pertencia ao quinhão das mulheres.

Dama de Elche - A indumentária de La Dame é inteiramente ibérica. Uma túnica branca de fino linho. A mantilha sustida por uma peineta forma como que uma tiara, mas não é, e cai atravessada sobre o peito. Era uma mantilha vermelha, pois tem restos de cor na escultura. Sobre essa mantilha imensa, que devia atingir a cintura, leva um grande manto – Albornoz / kaich — de tecido grosso e pesado. Parece que devia ser azul. Os lábios têm restos de rouge. É possível que o rosto tenha permanecido sem policromar. A dama foi esculpida numa caliça fria e amarelante, que é quase cor natural da tez espanhola. Joias: entre elas chamam a atenção as rodas que pendurando de umas cadenitas sujeitas a uma tira de couro que lhe pendem à frente, cobrem suas orelhas. Leva ainda a Dama colares e coroas com esferitas e filigranas, o que poderia servir para datar a época em que foi executada, se não fora a Ibéria um país onde as tradições suntuárias perduram sem variação. Nestas joias se repetem modelos que tiveram sua origem na Jônia no século VIII a.C., passando mais tarde à Etrúria. Mas é difícil precisar quando se introduziram na Ibéria. Elche, pitoresca cidade da Espanha, província de Alicante, 57.000 habitantes. Magníficas palmeiras. Escavações feitas em 1897 levaram à descoberta de um busto greco-fenício de mulher. Essa é a dama de Elche.



Ergastine[46] **-** grego *ergastiné*, de *ergon,* que quer dizer trabalho. Antiguidade grega. Ergastine era o nome dado às duas arrefores que fiscalizavam a tecelagem ou tecedura do peplos sagrado de Atenas para as panateneias.

Estética[47] **(1) -** Do grego – aisthetikos. Ciência que trata do belo em geral, e do sentimento que ele desperta em nós – beleza. Na filosofia, a estética é a parte das ciências filosóficas que tem por objeto o belo. É simultaneamente a teoria do belo e a filosofia da arte. Para Platão, existe uma ideia do belo; nós somos movidos por uma espécie de reminiscências de tal ideia e a arte é um esforço para imitar essa realidade suprassensível. Para Aristóteles, os caracteres essenciais do belo são a coordenação, a simetria e a precisão. Coloca a ciência da arte na natureza, mas por natureza ele entende a essência interna ideal das coisas naturais. Para Kant, as condições exteriores do sentimento estético parecem queridas e como que preparadas em vista de um fim; entretanto, o juízo estético é desprendido de toda a consideração de fim ou de utilidade; a satisfação que dá o belo é tão necessária como universal. Nos meados do século XIX, procurou-se aplicar à estética o método das "ciências naturais" e Taine inaugurou com brilho essa nova tendência. A ciência concede cada vez maior lugar ao estudo das condições do prazer estético, com Helmholtz, Fechner etc.

Estética[48] **(2) -** Não há ciência que tenha estado mais à mercê dos devaneios dos metafísicos do que a estética. Desde Platão até as doutrinas oficiais dos nossos dias, se tem feito da Arte não se sabe que amálgama de fantasias apuradíssimas e de mistérios transcendentais que encontram sua expressão suprema na concepção absoluta do Belo ideal, protótipo imutável e divino das coisas reais. Contra esta ontologia quimérica é que tentamos reagir. A Arte não é senão uma resultante natural do organismo humano, que é

constituído de modo a experimentar um prazer singular em certas combinações de formas, de linhas, de cores, de movimentos, de sons, de ritmos, de imagens. Porém, estas combinações nunca lhe proporcionam maior prazer, senão quando exprimem os sentimentos e as emoções da alma humana em face dos acidentes da vida ou em face do espetáculo das coisas. As artes plásticas, feitas para a visão, manifestam essas impressões pela interpretação dos objetos, das formas, das atitudes, das cenas reais ou imaginárias que as criaram. As outras, feitas para a audição, têm por domínio e por instrumentos a infinita multiplicidade de sons. Os princípios sobre os quais repousa cada um destes dois grupos encontram, pois, a sua explicação física nas duas ciências que estudam os órgãos da vista e do ouvido: a ótica e a acústica. A explicação dos fenômenos cerebrais, a que vulgarmente se chamam "os efeitos morais da arte", está muito menos adiantada, e na maioria dos casos, somos reduzidos a um mero empirismo. Entretanto, da observação destes fatos se deduz um princípio de importância capital: é que, fora das condições materiais que ressaltam da ótica e da acústica, o que prevalece na obra da arte e lhe dá caráter específico é a personalidade do artista. Desaparece a ontologia, cedendo lugar ao homem. Não mais se trata de realizar quanto possível o Belo eterno e imutável de Platão: o valor da obra de arte está todo ele no grau de vigor com o qual revela o caráter intelectual e a impressão estética do autor. A única regra que se lhe pode impor é a necessidade de certa concordância com a maneira de compreender e sentir do público ao qual se apresenta. Não que esta conformidade acresça ou diminua o que quer que seja ao valor intrínseco da obra. (*E. Veron*)

Estetismo[49] **(1) -** Caráter, natureza daquele que é belo. Beleza. O belo consiste na ordem e na grandeza, diz Aristóteles. O belo na arte. O belo é o lado sedutor de uma coisa. Aquele lado pelo que a coisa se apresenta a mais favorável. Escola artística e literária anglo saxônica de tendências arcaicas. (Ver **Estética**)

Estetismo (2) - Pode-se dar como origem ao estetismo a campanha empreendida na Inglaterra em 1855 pelos pintores Millais, Fount e Rosetti, para trazer à arte inglesa a

pureza da forma e a escrupulosa imitação da natureza que caracteriza os pré-Rafaelistas. Estas ideias foram adotadas, mas com exagero, pelo poeta Swinburne, o crítico Pater e o pintor Burne Jones. O terceiro período estético é marcado pela influência de Ruskin e de William Morris que estendeu suas teorias ao mobiliário e ao traje. Foram moda os maciços móveis de carvalho do período Jacobino. No traje, as modas estéticas apareceram com seus tecidos flutuantes para as mulheres. No ano de 1886, os estetas atingiriam o apogeu: suas doutrinas e suas modas atravessaram o oceano e se impuseram à jovem America. Ao mesmo tempo, os pintores alemães e austríacos ensaiaram de conduzir o traje dos homens a tipos mais elegantes, abandonando o pantalon (a calça comprida) para tornar a usar a culote (o calção até o joelho). Em França, os estétas tiveram suas exposições particulares, suas revistas jovens ("revue jeunes"), seus poetas, seus artistas de longos cabelos. Eles formaram cenáculos e quase capelas. Eles despertaram certa curiosidade entre 1890 e 1900.

Fatores que influenciam o caráter e a direção dos movimentos da moda[50] - **Acontecimentos dominantes**: o mais importante nos tempos modernos foi a Primeira Guerra Mundial que escureceu todos os outros eventos dos nossos tempos. Sua influência na moda foi profunda. Milhões de civis mudaram seus trajes comuns para os trajes militares, geralmente o sombrio cáqui, significação do sério serviço da guerra. Muitos homens, deixando o lar, tornaram-se mais conservadores em roupa. Menos atenção foi dada ao traje pelo homem como pela mulher, e os movimentos da moda do período ficaram lentos. O traje da mulher foi profundamente influenciado pela guerra. Chapéus, casacos e vestidos, bem como sapatos, recebem um toque de aparência militar. O uso das tranças, botões e efeitos de alfaiate ficam evidenciados. Havia uma tendência distinta, durante este período, para as modas dos trajes masculinos. Seguindo a guerra, particularmente na França e na Inglaterra, a moda foi bastante subjugada pelo espírito de luto pelas pessoas queridas que morreram na guerra. Os vestidos femininos permaneceram dominantemente pretos durante o período de 1919-1920 através da moda no mundo. Todas as vezes que uma grande desgraça ocorre, seu efeito na moda é instantâneo e alcança longe. Quando no Japão morre o Imperador ou alguém da família real, fica determinado que toda a nação deve ficar de luto; assim, este movimento da moda é prévio, ou anterior ao acontecimento. É atacado logo pela adoção do traje de luto do povo. Na América, particularmente, e similarmente nas colônias das nações europeias, as visitas dos famosos — gente da Europa, frequentemente — trouxe notável efeito nas modas. Em 1823, os Estados Unidos foram visitados por Lafayette, durante a Revolução, o que ajudou a causa americana. Naquele período, ele já era um homem idoso, com gosto conservador e um homem de cultura

francesa que olhava para o passado, para o regime de Luiz XVI e da rainha Maria Antonieta, antes do que seguir as mais modernas influências. Igualmente, suas roupas eram de estilo francês conservador, mais vigoroso do que os artísticos trajes que estavam em uso na França ou em qualquer parte em 1820. Quando Lafayette visitou a América, as maneiras foram mudadas, e muitos feitios de suas roupas foram seguidos pelas mulheres e pelos homens, ajudando a manter a influência do conservadorismo francês no traje americano por, pelo menos, cinco ou seis anos. Se esta visita não tivesse acontecido, esta influência não teria acontecido. Em 1851, outro distinto visitante, Luis Kossuth, patriota húngaro, visitou os Estados Unidos como hóspede da nação. Em todo o lugar onde ele esteve foi recebido com entusiasmo e muitas honrarias. O mais importante efeito desta visita foi a adoção de uma nova moda de chapéus de homem. No tempo de sua visita os homens americanos de todas as classes usavam geralmente o chapéu alto, rijo e duro, o "chimney port hat" (cartola). Luiz Kossuth chegou ao país usando um macio chapéu de feltro ou veludo, como o que usavam os húngaros neste tempo como parte do seu traje nacional. Este chapéu flexível impressionou o americano que começou a adotá-lo. Foi por isso que em 1860 provavelmente a metade dos homens da América começou a usar chapéus moles! Outra visita ilustre chegou aos Estados Unidos: Albert Edward, príncipe de Gales, Rei Eduardo VII da Inglaterra. O príncipe Alberto Edward apareceu em muitas reuniões e funções públicas na América e usava um colete trespassado e um sobretudo que chegava quase ao joelho. Este tipo de "frock coat" era novo para a maioria dos americanos. Resultado: trinta anos depois da visita do príncipe de Gales, este modelo ainda era o modelo padrão para o homem em ocasiões formais, de cerimônia. Atualmente, parece que os americanos não têm adotado e seguido a moda dos visitantes como antigamente. Nos últimos anos, muitos príncipes, duques e mesmo reis e rainhas têm estado no país, mas nenhum deixou no povo uma impressão de moda como Luiz Kossuth em 1851 ou o príncipe de Gales Albert Edward VII em 1860. A visita do novo Príncipe de Gales Edward Albert (o Edward VIII), em 1924, foi marcada pelos interesses comerciais, vista como uma esplêndida oportunidade para a promoção de novas modas. Através de ambiciosas

empresas comerciais, soube-se de antemão, antes de sua visita ao país, qual o estilo de roupa que ele ia usar. Houve então um acordo entre as instituições de alfaiates e os manufatureiros para traçar um plano para a promoção deste estilo para o público americano. Foram então oferecidos "Glen Urquihart plaids" (mantas), camisas azuis e "snap brim hats", chapéus de estalo, tudo o que era usado pelo príncipe de Gales. Tudo isto sem dúvida recebeu um impulso de vendas com a visita do Príncipe. Nenhum dos três itens alcançou o sucesso revolucionário que se esperava. A extremidade da aba do chapéu não trabalhada, lisa, não se tornou um novo modelo de chapéu americano; camisas azuis já eram certamente usadas antes da visita e a Glen Urquihart não diferia grandemente das outras mantas que eram vendidas ao homem americano para negócios e esportes nos doze anos precedentes. A rainha Marie da Romênia visitou os Estados Unidos em 1927: houve muito interesse das firmas comerciais de modas femininas sobre o possível efeito nas modas americanas. As mulheres americanas estavam interessadas no que a Rainha Marie usava, seu gosto foi admirado, mas não imitado. Houve um acréscimo na venda de joias, que ela usava entre as americanas, notadamente colares de sessenta ou setenta polegadas de comprimento (1,5 -1,7m). Outro tipo de evento dominante que exerceu grande influência sobre os movimentos de moda são os acontecimentos artísticos que ocasionalmente varrem o mundo. Por conseguinte, não é surpresa que a aplicação de algum estilo particular de arte para o traje, ou para a decoração interior, e para automóveis tenham um importante lugar nos movimentos de moda. Entre as mais importantes influências na moda, o mais novo movimento artístico nos tempos modernos vem da Rússia, em conexão com o balé russo, junto com a música e as decorações acompanhando o balé. O Balé Russo apareceu primeiramente em Paris na estação de 1909-1910. Parisienses e visitantes de todas as partes do mundo que estavam em Paris neste ano receberam o balé com tempestades de aplausos. Durante o período de 1910 a 1914 (abertura da Grande Guerra) o balé russo foi apresentado nas principais cidades da Europa e também na América. O Balé Russo foi indubitavelmente uma das primeiras fontes do movimento de arte moderna. O seu significado é tão grande que os nomes de seus líderes

merecem ser mencionados: Diaghilev foi o diretor e o gênio organizador que representou as produções. Bakst forneceu os cenários e os trajes. A incomparável Pavlova, que foi uma das primeiras estrelas do balé é conhecida em quase todas as partes do país. O Balé Russo não só introduziu um novo tipo de música e dança, mas também uma nova forma de decoração, partindo dos modelos clássicos que tinham dominado anteriormente no mundo artístico ocidental. O uso das linhas, luzes e cores, de maneira não convencional, despreocupada, teve efeito decorativo que refletiu na arte do mundo e alcançou não só o traje da moda, mas a mobília, a decoração inteira das casas, automóveis, joias, cristais, cerâmicas e muitos outros produtos. O movimento de arte moderna teve franco desenvolvimento e abriu possibilidades para o futuro. Sua influência durou anos nas modas, que desde a Primeira Guerra passou a ser influenciada pela arte espanhola, mais particularmente entre 1921 e 1925. Os ricos efeitos de cor aplicados pelos modernos artistas espanhóis tinham servido como um eficaz e vistoso suplemento para a arte russa. O movimento de arte moderna deve muito à arte espanhola. A arte espanhola tem sido a inspiração para muitas modas durante os últimos 10 anos, como o uso do vermelho, de certos tipos de penteado, suavizando a linha da silhueta feminina. Como acontecimentos que tiveram efeito na moda dos ocidentais, podemos citar aqui a descoberta do túmulo de Tutancâmon, no Egito, em 1923, e a curiosidade e o interesse manifestado pelo tesouro encontrado nesta tumba. A publicação e a ilustração da antiga arte egípcia encontrada neste túmulo excitaram muito a imaginação das pessoas e isso resultou na adoção do estilo Tutancâmon nos desenhos de tecidos, nos chapéus, nas joias e em muitos outros campos. Feiras internacionais tiveram importante efeito nas modas, como por exemplo a "Centemnial Exhibition". A exposição na Filadélfia, em 1876, trouxe uma larga coleção para exibir artes, incluindo tecidos, artigos de decoração de interiores como mobílias, cortinas, tapetes, prataria, porcelanas, cristais, etc. Por muitos anos que precederam a 1876, as pessoas dos Estados Unidos estiveram muito ocupadas em reconstruir os recursos perdidos na Guerra Civil, no desenvolvimento do "New West", na construção de estradas, em abrir vastas áreas de fazendas, dinamitação de minas, corte de florestas e, por outro lado,

preparar o país para a civilização. Neste estreito trabalho com os elementos crus das forças elementares da natureza, o interesse na arte e particularmente nas artes aplicadas foi declinando. O período de 1860 até 1885 foi um dos mais baixos que o país alcançou. A massa do povo aparentemente teve menos interesse em roupas, em aparência pessoal e no mobiliário de suas casas. A "Centennial Exhibition" (Exposição do Centenário) serviu para marcar o ponto do despertar do gosto do público pelas artes. A população, particularmente do Mid e Far West do país, que tinham ganho prosperidade pelos seus contatos com a natureza, como mineiros, homens dos rebanhos, do cultivo, da criação, fazendeiros e construtores de estradas vieram a essa Exposição. Eles souberam abrir os olhos e aprender a apreciar coisas finas em tecidos, trajes, móveis, decoração de interior e outras linhas de mercadorias usadas na arte de bem viver, mercadorias que formaram pequena parte de seu pensamento neste tempo. O que eles viram e aprenderam nesta exibição levaram para casa com eles e para as suas respectivas comunidades. Gradualmente, eles buscaram mudar para atingir os ideais expressos na Exposição. É difícil avaliar o efeito da Exibição do Centenário na vida da população comum. A influência desta exposição continuou por vários anos. A "World's Columbian Exposition" (Exposição Internacional de Columbia) em Chicago, em 1893, teve do mesmo modo uma influência marcante no consumo e hábitos do povo deste país, mas o movimento por mais arte e pelo supérfluo na vida do cidadão comum já tinha começado. Assim, a exposição de Chicago serve mais para acentuar e promover, antes do que fixar novas tendências. Novas modas vêm existir como resultado da Chicago World's Fair (Feira Internacional de Chicago), mas não em escala de caráter revolucionário: atinge detalhes mínimos e pequenas mudanças. A grande mudança alcançada pela Chicago World's Fair foi na área da arquitetura, mas teve também bom efeito na moda: restabeleceu a influência de Paris nas roupas, abalada com a queda de Luis Napoleão e Eugênia em 1870, e que fez com que a importação de vestidos de Paris para os Estados Unidos chegasse a níveis muito baixos. Muitas costureiras de Paris se uniram e mandaram uma exibição de modas para a exposição de Chicago. Esta exposição atraiu consideravelmente a atenção do público e os vestidos foram vendidos às lojas

americanas mais importantes e, depois de Chicago, muitas lojas de departamento começaram a mandar seus compradores a Paris regularmente. Tem havido muitas exposições e feiras no mundo, em várias cidades na Europa, como na América desde 1893. Cada uma contribui com a sua cota de influência no desenvolvimento das modas, mas as exposições de Filadélfia e Chicago tiveram grandes resultados em um período crítico.

Fiação[51] **-** Entende-se por fiação o conjunto de operações técnicas que tem por finalidade converter um feixe de fibras soltas, mescladas, com pequeno comprimento, em um fio de comprimento indefinido, de diâmetro constante, cilíndrico e homogêneo. **Histórico**: perde-se na noite dos tempos a época em que se atribui ao homem a escolha e seleção dos vegetais que lhe deram fibras com que fizeram fios; não é possível indicar qual foi a primeira matéria têxtil que deu origem a essa operação. A princípio manufaturavam-se cordas e cordões com os quais foram feitas as primeiras redes de pescar. Essa invenção emprestou grande impulso a arte de transformar fibras em fios contínuos necessários aos tecidos e mistérios primitivos. É de se supor que a fiação começou a aperfeiçoar instrumentos que tornassem esse trabalho mais fácil, dando aos fios homogeneidade, unindo as fibras ininterruptamente sem defeitos. Até as poucas fibras conhecidas eram toscamente torcidas, por processo exclusivamente manual. Os primeiros instrumentos foram a roca e o fuso. A princípio tinham aparência rudimentar e com o passar dos tempos se tornaram cada vez mais perfeitos e indispensáveis a fiação. Durante milênios fiou-se com roca e fuso, mediante operações puramente manual, praticada por mulheres no seio do lar. Justo é salientar, entretanto, que muito embora servindo-se do processo tão rudimentar, obtinham-se maiores variedades de fios, alguns de diâmetro invariável que, empregados em tecelagem, produziam panos e estojos de raro valor. Esses fios conseguiam-se pelo processo seguinte: inicialmente, as fibras eram extraídas, desembaraçadas e preparadas à mão; a seguir eram dispostas, colocadas, e atacadas na roca pela fiandeira, que com a mão esquerda retirava certa quantidade de fibras, colocava-as no fuso seguro com a mão direita. A seguir, prendia a parte do fuso entre os dedos polegar e indicador da mão direita, procurando imprimir-lhe um movimento de rotação,

cujo resultado era a torsão das fibras sobre si mesmas, gerando nessa operação um fio resistente. Logo após, com um movimento de rotação ao contrário, o fio obtido passava para o fuso. Este sistema de fiação é ainda praticado por certos povos. A roca e o fuso foram os únicos utensílios conhecidos pelas fiandeiras até o fim do século XV, quando é possível registrar a primeira evolução da fiação e seu novo desenvolvimento com a adoção da roda de fiar. Neste aparelho, a fiandeira, depois de adquirir prática, tinha maior rendimento e o trabalho era um pouco mais suave: todavia, o resultado geral era pouco prático, pois os fios eram obtidos um a um. Para fazer uso da roda de fiar, a fiandeira ficava ao lado da roca, pedalando continuamente, dava movimento a roda, por meio de um cordel que imprimia movimento a uma polia e nesta, sobre um eixo, estava colocado o fuso que girava sobre si mesmo produzindo o fio. No século XVII, John Ray inventou um aparelho que pouco resultado trouxe. Anos depois, no mesmo século, no ano de 1764, um fiandeiro inglês inventou um novo aparelho que trouxe progresso. James Hargreaves conseguiu introduzir alguns aperfeiçoamentos ao seu engenho, que no mesmo espaço do tempo produzia o trabalho de 30 ou 40 fiandeiras. Isso provocou tal reação entre os fiandeiros que, receosos da concorrência, destruíram todo o maquinário. Hargreaves não desanimou e refez a sua "Jenny-fiandeira", ou Spinning Jenny. Enquanto seu entusiasmo aumentava, Richard Arkwright, inventou a fiação por cilindros em 1768. Mas foi só em 1775 que Samuel Grompton, após observações e pesquisas sobre os inventos de Hargreaves e de outros, conseguiu reunir o melhor de cada um e criou um novo tipo de máquina – a Selfatina, ou Spinning Mule. Desde então, sempre em escala ascendente, começaram a aparecer novos melhoramentos, entre os quais o filatório de anéis. Com o desenvolvimento da força hidráulica e mais tarde, com os motores a vapor, a indústria têxtil tornou-se importantíssima no mundo. No tempo atual, os melhoramentos são os mais perfeitos e as máquinas fiandeiras empregadas na indústria contemporânea são movidas a motores elétricos e produzem infinidades de fios por dia, de acordo com o número de fusos de cada uma.

Fiação no Brasil[52] **-** Parece que a fiação como indústria caseira foi introduzida em nosso país pelos padres jesuítas que conheciam e praticavam a manufatura têxtil. A entrada no Brasil do descaroçador manual, a roda de fiar e o tear manual muito vieram facilitar a utilização das fibras indígenas na confecção das vestimentas, não só para os colonos como para os naturais da terra. Ficaram a tecer o algodão e outras fibras, fabricando tecidos grosseiros, redes e cordas. A fiação classificada no campo industrial, seguindo dados obtidos em fontes dignas de crédito, teve início no ano de 1850. Desde então grandes foram os progressos de nosso país na indústria têxtil, que estão sempre em processo evolutivo, dia a dia.

Filosofia do traje - A história do traje, no seu conjunto, é uma das faces da história do homem como um todo; é a história da civilização e da sociedade humana. Uma obra como esta, filosoficamente levada a cabo, terá um interesse maior, nada ordinário. As ciências naturais, a anatomia comparada, a etnografia, acabam lá onde termina o conhecimento e a comparação das diversas raças. Elas entregam o homem, no seu estado natural de nudez animal, ao historiador e ao pensador. Sua tarefa acabará quando eles analisarem e medirem o corpo do ser humano e tentarem explicar o mistério das diversidades específicas. A história do traje deve seguir imediatamente estes estudos. Não é, com efeito, o reflexo perfeito de um mundo desaparecido em que não há o menor documento sobre a maneira com que o homem cobria seu corpo. Este será o primeiro e o principal capítulo desta história do luxo que será feita um dia e comportará centenas de volumes. Do mesmo modo com que fez Georges Cuvier[53], que com uma mandíbula fóssil recompôs um monstro quase lendário por meio de deduções científicas, se ressuscitará épocas longínquas com um pedaço de bordado, com a trama de um humilde tecido. A plumagem de um pássaro não ensina ao observador os costumes e a idade do indivíduo, ao mesmo tempo que o permite classificar sem erro numa família nitidamente conhecida?

Mas o ser moral, bem mais do que o ser físico, será elucidado por uma história semelhante. Um traje, uma vestimenta, é um documento complexo. Por um lado, ele pode nos ensinar sobre as necessidades, sobre as aptidões, sobre os recursos próprios a esta ou aquela raça.

De outro, ela apresenta aos nossos olhos um indivíduo desta raça com a dupla veracidade de um documento ao mesmo tempo espiritual e material. O homem tem aspirações, gostos, hábitos pessoais, uma categoria, uma posição social, pode-se dizer também virtudes e vícios que se revelam pela maneira pela qual se veste. Diz-se fortemente com justeza que os povos que não se representam a eles mesmos pela escultura ou pintura não podem ser representados por nós; sua identidade plástica nos escapa. Eles são mesmo aqueles dos quais não conhecemos a vestimenta. A vestimenta é na aparência um acessório, uma embalagem; mas na realidade é o mais seguro símbolo das qualidades mais salientes e mais ocultas do indivíduo, duma nação e de uma época. Seguramente, a arquitetura, a arte, o mobiliário, tudo do que o homem se cerca exteriormente por necessidade ou por prazer são assim documentos preciosos. Nós julgamos por eles o estado de uma civilização e as aspirações de um povo. Mas o traje é um índice mais espontâneo; é quase um índice fisiológico; pode-se tirar consequências singularmente profundas. Graças a ele, pode-se fixar mais nitidamente do que por todos os outros processos, o lugar de cada elo na imensa cadeia da história natural e social, sob a qual a ciência toma o homem apenas desengrossado, desbastado, saindo da mão da natureza, para seguir na sua ascensão até o apogeu da civilização. Encarregado de apresentar, na coleção destinada ao ensino das belas-artes, um quadro resumido de história do traje na França, nós temos encontrado as mesmas leis que as da história universal. Um passeio através dos séculos XVII ou XVIII não é mais do que um ponto no tempo. Mas a lógica não perde seus direitos num espaço limitado de tempo, como as leis da física numa experiência pequena. Não há mais perfeito espelho do passado que um estudo desta natureza. Que melhor prova da fusão de duas raças que a unificação do traje, a raça mais bárbara adotando as modas da raça mais civilizada? Que melhor ensinamento sobre o espírito das instituições que o costume do qual se revestem as diversas classes sociais de uma sociedade? Ela se preocupa em demonstrar as transformações da religião católica e como ela se prende fielmente as tradições antigas da Roma Cristã, é suficiente demonstrar que a vestimenta sacerdotal só foi modificada depois de dezoito séculos. Nossos magistrados, nosso exército mesmo,

conservam certos usos exteriores, que provam melhor que muitos argumentos, que nossa administração remonta a administração romana. O traje usado por uma dinastia real ou por um dos nossos reis pinta uma época inteira. O caráter moral do tempo dos Valois é visível nas modas elegantes, brilhante, mas superficiais que vieram da Itália. A corte de Henry III pode ser apreciada também justamente ao ver um quadro que descreve as memórias de então. O caráter pessoal do príncipe se revela no seu costume. E cada vicissitude se traduz por uma mudança do envelope artificial do que o homem se reveste. Fomos obrigados a parar, no presente volume, na época da Revolução. A desordem reina na história e nos costumes a partir de então. Não existe mais o traje francês, há mais de mil modas pessoais, nascidas da fantasia de um dia e varridas pela fantasia de amanhã. A anarquia acontece na estética como na política; o gosto é perturbado. O gosto é dissoluto. São necessárias um milhão de gravuras para mostrar um quadro de uma rua de Paris. E estas gravuras estão sob os olhos de todos. A partir do dia em que a corte de Luiz XVI desapareceu, os costumes nacionais perderam o seu assento, a lógica das coisas se transformou, até que elas fossem restabelecidas sob novas bases, a base moderna sob a qual trabalharam nossos pais e avós. A história das armas ofensivas e defensivas será chamada a completar um dia o nosso volume. Sabemos como é vasto e sugestivo. Entretanto, até o dia em que o armamento, a que pertence toda a arte do ferreiro e do cinzelador, nós a seguiremos nas suas transformações. Nós queremos, com nossas ilustrações, colocar sob os olhos do leitor apenas monumentos tão autênticos quanto possíveis, contemporâneos das épocas que analisamos. As medalhas, as estátuas, os selos, sinetes, carimbos, as pedras tumulares são testemunhas fiéis, como para os tempos posteriores os quadros e estampas. Não podemos dizer o mesmo das miniaturas. Estes preciosos documentos são às vezes cheios de grande capricho. O iluminador teve uma carreira livre. Ele mistura na categoria de seu pincel de artista, os tipos variados, ou se deixa ir ao perpétuo anacronismo permitido à pintura. A grande e misteriosa figura de Carlos Magno, por exemplo, e a doce figura de Joana d'Arc, foram retratados pelos seus contemporâneos? Pode-se duvidar. Mas se encontra nos manuscritos de Clovis e de Carlos

Magno revestidas de armaduras do século XV, embelezados ao seu prazer. O que se diz das miniaturas também se aplica à tapeçaria. Tudo toma ares de mito. A história aparece como uma fábula colorida de mil nuances e variedades. É necessário, isto vai sem dizer, excetuar, por fora os documentos espontâneos, ingênuos e grosseiros, como os da tapeçaria de Bayeux. Sua candura é uma prova de sua sinceridade. No espetáculo maravilhoso das artes plásticas de Idade Média, fica-se admirado de se encontrar uma lacuna: o homem comum, o paisano, o camponês, o operário, mesmo o burguês, são representados raramente pelos artistas. No meio do desfile dos grandes senhores e das soberbas damas que decoram os manuscritos, apenas encontram-se figuras do povo. A iconografia das humildes é pobre. Eles não têm direito à eternidade que a Arte dá. É que na realidade o traje dos humildes varia pouco. As modas das cidades e das cortes raramente chegam a eles. Os humildes antes se cobrem do que se vestem, enquanto os senhores se trajam antes de se vestir. (*Ary Renan*)

Y

Geopolítica do Traje[54] **-** A história do traje apresenta uma complexidade e uma variedade de elementos que, em geral, se contenta em evocar por uma breve alusão às relações que existem entre o traje e as formas sociais, religiosas, políticas e econômicas de cada país. Isto dito, a grande maioria dos historiadores do traje não vê nele nada mais do que uma combinação de ajustes variados dos quais relatam os detalhes com excessivo cuidado, e às vezes, com perfeita erudição, as formas e as variações: deste modo muitas obras estão assim concebidas unicamente para pintores da história e decoradores de teatro. Não haveria possibilidade de fazer melhor, mesmo nesta hora onde o traje só foi estudado de modo fragmentário em cada país, só tomando em consideração a Europa? De fato, não existe nada ainda, por cada um deles, uma obra realmente completa, apresentando uma evolução detalhada do traje, desde a Alta Idade Média, por exemplo, em paralelo com a representação figurada de suas diversas partes. Procurou-se sobretudo mostrar "o que foi o traje", mais do que saber "porque" ele foi. Muitos motivos explicam esta situação sem, aliás, desculpá-la. Em primeiro lugar, se é difícil reunir uma ilustração abundante sobre o traje e sobretudo de datá-la, o uso que dela é feito repete indefinidamente os mesmos documentos já conhecidos; além do mais, muitos autores estudam um traje chamado "nacional" encerrando-o nos limites políticos e geográficos atuais, ao passo que, quase sempre, este traje tem correspondido a zonas de outros caracteres que se negligenciou observar; enfim, a grande maioria entre eles, desejosa de não esquecer nenhum tipo histórico ou existente, se restringe a um relato incluindo todo traje, tanto civil como militar, religioso como administrativo, ao mesmo tempo de corte e folclórico, sem levar em conta as diferenças de evolução que, em tempos passados, caracterizaram estas formas diversas.

É, pois, prematuro pensar que uma síntese baseada em documentações ainda tão vagas poderia ser rapidamente realizada. Entretanto, convém notar a feliz contribuição que levam à história do traje, por períodos muito limitados, algumas obras recentes, tais como "Le costume des Tudor à Louis XIII" publicada sob a direção de James Laver ou ainda "Spelevaart der Mode -de Kledij onzer Voorouders in de Zeventiende" por Mme. Der Kinderen-Besier, ou ainda as mais antigas, como "Jeanne d'Arc ses costumes, son armure", por Adrien Harmand. Quando o traje deixar de ser considerado unicamente como um repertório de indicações decorativas para o uso dos artistas, sua história aparecerá tal qual uma verdadeira ciência auxiliar levada a uma das expressões da vida humana e de suas diversas atividades, sem que elas sejam obrigatoriamente ligadas a rígidas limitações nacionais e políticas, mudando sempre conforme as épocas. Nenhum exemplo é mais característico a este respeito do que o estudo do traje francês no fim da Idade Média, que é absolutamente errôneo ao se restringir aos limites da França de nossos dias, caso se tome em conta, por exemplo, a difusão extraordinária da língua francesa na Europa no século XIII, do mar da Irlanda à Saint-Jean-d'Acre, que poderá ter influenciado parcialmente as modas francesas. Os progressos recentes da história da arte permitiram de fato constatar então a formação na Europa de uma arte internacional dividida entre duas tendências: uma orientada para o refinamento e o luxo, correspondendo ao desenvolvimento do gosto e da riqueza das classes abastadas, e a outra mais à procura do pitoresco e do individual, podendo passar como início de um realismo "barroco". Politicamente, a Guerra de Cem Anos, devido à invasão de uma parte da França, com suas vicissitudes militares e outras, traz consigo o decréscimo da preponderância da arte francesa na Europa: é a Borgonha, que escapa ao desastre, apoiada numa sólida armadura econômica e possuindo uma muito rica burguesia de negócios, que ocupa o lugar nos limites franco-flamengos de seus territórios. O exame de um mapa mostra que a difusão de uma moda do traje nos estados borgonheses se referia então a uma zona geográfica que em nossos dias corresponderia a partes da França, da Bélgica e dos Países Baixos. A Itália, afastada da grande política, desenvolve uma paixão para os problemas artísticos, descobre

a arte antiga para fazer dela nascer a arte moderna. Bizâncio vem a conhecer a idade áurea: sua influência se difunde tanto para o Leste como para o Oeste. A França e a Inglaterra se esgotam enquanto os estados mercantis do Mediterrâneo, sobretudo a Itália e a Catalunha, vêm a conhecer uma extraordinária prosperidade. Outrossim, duas capitais artificiais exercem na Europa Ocidental um poder de atração considerável: são Avignon, sede do Papado e Praga, sede do Império. Entretanto, durante a última terça parte do século XIV, uma nova idade áurea aparece na França, devido às encomendas de Carlos V e de seus irmãos, sobretudo Jean de Berry: a arte que favorece é essencialmente aristocrática, marcada por um certo caráter fantástico e por um luxo acentuado de cores que se encontram no traje daquela época. É neste conjunto de circunstâncias que se deve colocar, por um lado, pela metade do século XIV, o começo do crescimento da arte sieneza ao encontro de uma pintura mais flexível, muito colorida e pitoresca, cujo efeito se faz sentir em Avignon, na Catalunha e na Boêmia, enquanto se revela uma tendência geral para a individualização dos rostos. Por outro lado, vem a ser demonstrado que este estilo artístico internacional, embora mantendo-se muito vivo no início do século XV, fica exposto a poderosas reações: o expressionismo áspero de um Claus Sluter, a arte de observação e de individualização de um Van Eyck, a descoberta do espaço de um Massaccio. Pouco a pouco vem assim aparecendo um sentimento novo do homem: começa-se a investigar a beleza plástica nela mesma. As condições – antes do que as causas – que provocaram esta situação na arte, mostram a orientação e o alargamento a serem dados às pesquisas históricas consagradas ao traje. Nesse "clima" da Europa, qual será o valor exato da influência artística na evolução do traje? Terá sido preponderante, como com demasiada frequência se tem a tendência de dizê-lo? Quais categorias do traje corresponderam aos limites deste estilo internacional? Quais foram os meios materiais que permitiram a este último se expressar no traje? Paralelamente a este "gráfico" das variações da arte e da ética durante esse período de um século mais ou menos, surge a pergunta de saber se não convém traçar um outro gráfico demonstrando a existência de outros elementos suscetíveis de terem influenciado mais diretamente ainda a evolução do traje. O estudo desse último

deve, sem contestação, apoiar-se sobretudo no fato do traje representar, para o homem, por um lado, necessidades permanentes modificando-se lentamente no decorrer do tempo, e, por outro, possibilidades mais numerosas e mais frequentes, postas ao seu alcance por "meios" cada dia mais aperfeiçoados e mais variados. Qual é o ser humano que não adaptou assim desde a Idade Média sua vestimenta antes de tudo às espécies de produtos têxteis que lhe foram oferecidos e aos meios financeiros dos quais dispunha, muito mais do que às tendências artísticas de cada época? Em resumo, até que ponto tem o traje dependido da indústria, do comércio ou do dinheiro? Os fatos "dominantes" reais do traje aparecem, pois. como constituídos por elementos primordiais: matérias têxteis existentes, circulação comercial e capacidade de aquisição, a qual em toda parte e sempre, determinaram variantes no traje. Estas matérias-primas, lã, linho, algodão e seda, passaram elas próprias por etapas de desenvolvimento e usos diversos. Será útil recordar os gostos de luxo – antes desconhecidos — que as cruzadas e as expedições de além-mar deram a todos aqueles que nelas haviam tomado parte, ansiosos de encontrar em casa os tafetás, musselinas, as sedas, os brocados, os "draps d'or", bem como as espadas, louças, os tapetes, etc., descobertos no Oriente? No que diz respeito às sedas, os produtores abastecedores dos mercados internacionais foram sucessivamente os chineses do 7º século ao 9º, os árabes do 9º ao século XIII, os italianos no século XIV. Para a lã, sabe-se que a Inglaterra, que era a grande produtora das melhores qualidades, as vendia sem manufaturá-las aos flamengos que primeiro as teciam, produzindo-as depois. Este único exemplo deixa entrever a dificuldade que há, no estado dos conhecimentos atuais, em determinar as zonas de expansão ou de venda de tal categoria de têxteis usados no traje e em consequência das zonas de "uso" desse último. Todo mundo sabe que os draps de Flandres, mais finos, mais macios, mais bem trabalhados, tiveram grande procura na Idade Média em toda Europa; mas foi em vão que eruditos como Henri Pirenne e Georges Espinas estudaram todos os textos conhecidos com o intuito de encontrar o segredo dos processos de fabricação tão vitais para os flamengos que as necessidades da indústria têxtil os incitaram, no fim do século XV, a tomar o partido dos Franceses na Guerra com

Maximiliano I, que se tinha recusado a impedir a importação dos tecidos de concorrentes ingleses. Se o estudo das condições industriais vem apresentando tais lacunas, o que poderá fornecer o estudo das grandes correntes comerciais que canalizaram para, em seguida, espalhar tais tecidos dos trajes através da Europa? Torna-se inútil chamar a atenção sobre a profunda influência que as cruzadas exerceram sobre a formação dessas "rotas" de permutas, bem como sobre essas grandes praças de comércio e de feiras célebres. Para dar um exemplo mais restrito, conhece-se suficientemente bem a história da importação das lãs de Flandres ou da Inglaterra, no fim do século XIII na França, depois na Itália, seja por via marítima diretamente de Antuérpia a Veneza, seja por via terrestre por Paris e Lyon, depois por via fluvial pelo Reno e Avignon até Genova; possui-se até detalhes bastante curiosos sobre o controle deste comércio de lãs pelo rei da França e sobre o papel das sociedades comerciais organizadas para esse tráfego pelos florentinos, tais como Scali, os Peruzzi e os Bardi. O que diz respeito à seda no século XVI é a frota espanhola das Filipinas a qual, no Oceano Pacífico, vai de Acapulco a Manilha para escoar as sedas da China. Assim se toca não somente na organização comercial e bancária da época, como se vislumbra a enorme importância dos centros de luxo que absorviam os tecidos dos trajes: é através da história do dinheiro que se alcança, finalmente, a formação e ao deslocamento das riquezas para polos de atração que criavam, dantes como hoje em dia, os distúrbios políticos ou as exigências do físico. O estudo de outros elementos deveria também orientar os historiadores do traje ao encontro de fontes de documentação pouco exploradas até agora, ao que parece; as das matérias de tingir, por exemplo, quando não se ignora que, nos séculos XI e XII, os flamengos mandavam tingir em Florença seus melhores tecidos, mas que desenvolveram, em seguida, seus processos ao ponto de chegar a eliminar no século XIII toda a ajuda dos florentinos. A história do índigo demonstra, por exemplo, que durante vários séculos, foi ele o corante o mais estimado e o mais universalmente usado; porém, depois de haver sido conhecido desde a Antiguidade, foi pouco usado na Idade Média por causa de seu elevado preço. Em seguida veio a ocupar o primeiro lugar dos corantes nos tempos modernos, desde a descoberta do caminho das Índias por Vasco da

Gama (1498) e a colonização das Antilhas, para ser, em seguida, eliminado pela descoberta das cores de anilinas, no fim do século XIX. Sobre o ponto de vista de por si, da história do traje, a procura da origem de tal ou tal corante natural, o estudo com períodos de seu uso, o exame de sua difusão nos centros, seja de produção, seja do comércio dos têxteis, não poderiam eles acrescentar contribuições úteis ao conhecimento das correntes da "moda" de tal vestimenta ou permitir determinar com precisão o regime de seu uso? Outras influências, certamente, se fizeram valer sobre o traje; porém, como determinar, no estado atual das pesquisas, sua importância ou seus limites? A da arquitetura civil não poderia ser ignorada. Na Idade Média, enquanto a arquitetura religiosa se torna um fato internacional, a arquitetura civil permanece pelo contrário um fato nacional, muitas vezes regional, variando com a geografia e a situação econômica de cada país. Ao mesmo tempo o traje vem a ser um fato social, refletindo a diferença das classes sociais; sob esse ângulo poder-se-á observar qualquer relação entre as necessidades de habitação do homem, modificadas pelas exigências do conforto cada vez mais vasto e as de sua vestimenta, quando o papel de burguês rico medieval aumenta a importância de uma casa de cidade como a do mercador Jacques Coeur em Bourges (1443-1451)? O estudo do deslocamento dos artesãos – deslocamentos voluntários ou provocados por motivos econômicos ou políticos – deveria ele também fornecer indicações úteis para a manifestação de uma tal forma, de tal tecido ou de tal enfeite na vestimenta. Em 1567, Elisabeth da Inglaterra dava boa acolhida aos artesãos flamengos, propondo criar na Inglaterra uma indústria análoga à da "draperie" rural de Flandres. Esses operários "deslocados", como seriam chamados hoje em dia não transportavam eles, de seu país de origem para seu hábitat, seus processos de fabricação ou seus feitios? Devem ser lembradas as repercussões da expansão econômica do século XVI que resultou em grandes descobertas marítimas e tomou o aspecto de verdadeira revolução. Com a centralização política sempre crescente, a orientação dos estados com tendência de favorecer o crescimento das exportações ou a uma maior independência para com o estrangeiro, o desenvolvimento de mercados econômicos internacionais tal como Antuérpia, a constituição de um verdadeiro capitalismo, a afluência dos metais preciosos à

Europa, a depreciação comercial da moeda resultando em elevação dos preços... Todo esse mecanismo econômico bem conhecido hoje em dia tem se renovado em parte por ocasião das últimas guerras mundiais e suas consequências podem ainda ser notadas nas vestimentas. Como seria possível esquecer que esse mecanismo econômico tem produzido antanho efeitos análogos, quando o traje não era tão internacionalizado como em nossos dias? Todos os especialistas interessados pela revolução econômica do século XVI, por exemplo, conhecem o valor excepcional de uma publicação como os "Tudor economic documents", de R.H. Tawney e Eileen Power. É em publicações inspiradas por esse gênero de pesquisas que dever-se-ia procurar as indicações úteis aos estudos do traje: em França obras como a de Vidal de la Blache[55], de Fagniez[56], de J. Finot[57], de F. Michel[58] (4) indicam o caminho a seguir. Elementos indispensáveis para essa orientação da documentação do traje são fornecidos por vários livros publicados há meio século sobre o papel na Idade Média, na França, na Borgonha e sobretudo em Flandres, desses mercadores lombardos que uniam qualidades excepcionais de banqueiros à sua capacidade de dirigentes de importantes negócios de tecelagem ou do comércio de tecidos. Vislumbre-se o vasto campo de pesquisas que seriam empreendidas para conhecer todos os elementos que têm provocado variações no traje para chegar a um estudo cuidadoso de conjunto desse último. É sem dúvida mais fácil formular a pergunta do que respondê-la. A história econômica está em curso; certos pontos e certos períodos foram notavelmente estudados, porém, sua complexidade é tal que restam encher consideráveis lacunas muito conhecidas dos verdadeiros letrados. Embora que, para a história política, a documentação seja abundante, quase sempre classificada e muitas vezes publicada, a do comércio e da indústria é mais rara, mal classificada e na maioria dos casos inédita: só agora se começa a cuidar de conservar os arquivos particulares que podem fornecer tantos dados exatos... Se essas fontes são pouco conhecidas ainda, os que as procuram também são poucos. Só então – e estamos ainda bastante longe do fato – será provavelmente possível constatar que as correntes de evolução do traje, no tempo como no espaço, representam as diversas condições da realidade antes que exprimem, de Bellini a David, vistas do espírito ou

impulsos de artistas. Nesse debate onde estão chamados a intervir a sensibilidade e a razão, como seria possível, em toda equidade, chegar a uma conclusão antes que os métodos de pesquisas não venham a ser inspirados do equilíbrio imutável que existe entre os diversos dados da vida? (*François Boucher, Conservador Honorário do Museu Carnavalet*)

Gótico[59] **-** Relativo a godos, que provém dos gôdos. Diz-se de um gênero de arquitetura também chamado "ogival" (do latim goticus). Floresceu na Ilha de França. Floresceu na Europa no século XII até o século XVI. Nada tem com os gôdos, que era uma tribo germânica selvagem, a arquitetura.

Guarda-chuva[60] **-** Foi em meados do século XVII que se adotou o guarda-chuva em França. Pouco a pouco, todas as classes dele se apoderaram, e os diferentes modelos que nos fizeram mostram que ele servia tanto aos grandes como aos pequenos. O povo deu-lhe documentos de nacionalização batizando-os com vários apelidos, que ainda perduram em nossos dias. Chamam-na de "pépin" "robinson", "rifflard". O guarda-chuva é um alcoviteiro. É um pretexto como outro qualquer, para abordar uma linda mulher: "Permita-me, senhora ou senhorita! A senhora vai encharcar o seu vestido, assim, por esta horrível chuva". Se a pessoa aceita, podeis animar-vos durante o trajeto que percorrerdes com ela; para maior conhecimento, saber onde mora, se fordes de todo hábil podereis, graças ao guarda-chuva, ficar conhecendo uma linda mulher. (*Enc. Do A.)*

Guardas dos soberanos - Convém mencionar os trajes dos guardas dos soberanos: guardas escoceses de Charles VII, guardas suíços dos Bourbon, guardas do Papa, cujo traje sofreu inúmeras modificações através dos séculos.

O Homem Armado[61] **-** As armaduras antigas oferecem uma visão do corpo humano que não deixa de ter analogia com a que dão ao corpo humano os escultores de nossos dias.

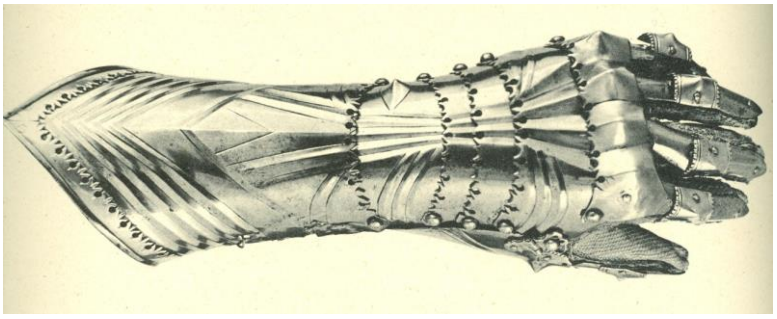


Figura A:_Manopla,executada por Kaspar Rieder em cerca do ano 1480, Churburg, no Tirol do Sul.



Figura B: Desenho para armadura de torneio no fim do século XV. Grandes motivos em espiral animam a superfície das lâminas protegendo o cavalo.



Figura C: Um cavalo e um cavaleiro com armadura (meados do século XVI). O conjunto é enfeitado de tiras douradas com motivos florais gravados sobre fundo azul-escuro. Gravuras tiradas do livro de desenhos de armaduras fazendo parte da Biblioteca do Conde de Thun.

A armadura não é tida, em regra geral, como uma forma de escultura; no domínio das artes ela é antes tratada como parente pobre. Pode parecer paradoxal considerar como escultura um objeto com fins utilitários. Faziam-se armaduras para proteger o corpo e, se possível, salvar a vida de seu proprietário. Com a armadura a função encontrava, pois, sua expressão, a mais vital, e pode-se avaliar em justa causa que lá onde a função era primordial o ponto de vista estético não podia representar um papel importante. Além do mais, o historiador de arte está disposto a procurar motivos estéticos para explicar transformações que podiam ter sido ditadas por considerações puramente técnicas. Convém, pois, abordar com prudência o problema do elemento "escultura" na armadura examinando cuidadosamente as razões a serem destacadas para nelas reconhecer uma forma de escultura realizada em aço.



Figura D: Cavaleiro com sua lança e estandarte entre dois homens de armas. Livro de armaduras do Conde Thun, em 1480.

O trabalho do escultor pode ser definido como a criação de uma figura em relevo conseguido lavrando um elemento plástico ou fazendo um molde para verter ou fazer escorrer o metal. Se deixarmos de lado o ponto de vista funcional, podemos descrever uma armadura como uma figura de três dimensões, feito de um elemento plástico, o ferro,

destinado a exprimir pela sua forma e seu ornamento as qualidades cavalheirescas de seu proprietário. Chegamos assim a uma definição que alcança a da escultura em geral. A razão de ser das mais belas armaduras do fim do século XV e do início do século XVI não pode ser inteiramente compreendida se consideramo-las apenas como junturas de lâminas de ferro, concebidas de modo a fornecer a proteção mais eficiente ao corpo humano. Usava-se então uma armadura não somente nos campos de batalha e nos torneios, mas também para criar uma atmosfera de solenidade nas assembleias de fins políticos. Simbolizava ela as virtudes cavalheirescas de quem a usava e, pela magnificência de seus ornatos, o esplendor de sua forma, testemunhava de sua classe e de seu poder na sociedade. Observando os retratos masculinos do século XVI, salta à vista o grande número de modelos que escolheram se apresentar em armadura, ou, pelo menos, se desejassem mostrar uma silhueta, mais elegante, com sua armadura ao seu lado.

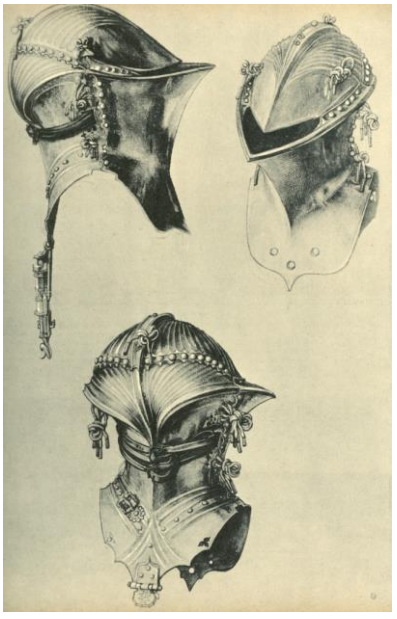


Figura E: Três desenhos para um capacete de torneio, 1514. Paris, Musée de Louvre. Esse capacete aparece em muitas obras de Durer. Fazia, sem dúvida, parte dos objetos que guardava em seu ateliê. É um tanto estranho explicar o aspecto estranho do capacete visto de costas. A aresta central não parece ter relação com a realidade. Entretanto é improvável pensar que Durer tivesse imaginado inteiramente uma forma tão complicada.

Considerando o período de duzentos anos mais ou menos – do meado do século XV a meado do século XVII – para o qual possuímos ainda bom número de armaduras, seremos surpreendidos pelas modas que se sucederam. Essas variações afetavam apenas a técnica

da construção, mas elas traziam consigo mudanças consideráveis na forma e na aparência bem como na decoração da armadura.

Durante este mesmo período de dois séculos a importância da armadura na guerra diminui sensivelmente em relação ao aperfeiçoamento das armas de fogo e de seu poder de penetração crescente. O armeiro não fez nenhuma tentativa séria para resolver o problema criado pelas armas de fogo e não há relação aparente entre os diversos tipos de armadura que se sucederam e a evolução das armas e da arte de guerra. Essas mudanças não se podem explicar por inovações técnicas e funcionais. E naturalmente entre a armadura e o traje o paralelo é o mais direto, porém, seria absurdo falar do traje como de uma forma de escultura. Enquanto um traje não tem existência própria emprestando sua forma daquele que o usa, uma armadura, pelo contrário, encobrindo inteiramente a cabeça e o corpo vem a ser uma realidade à qual aquele que a veste apenas acrescenta a força motora. Longe de depender dele, a armadura vem a ser uma versão magnífica de sua pessoa.



Figura F: Cavaleiro a pé atacando um cavaleiro cujo cavalo leva uma aparelhagem com emblemas do imperador Maximiliano. Desenho do livro de Armaduras do Conde Thun. A armadura data de 1500 aproximadamente e mostra a aparição das formas arredondadas da Renascença.

Bem que as mudanças das modas para os trajes estivessem em relação estreita com a evolução das armaduras, essa evolução não dependia do traje. Tal como o alfaiate, o armeiro estabeleceu sempre suas criações sobre a forma do corpo humano – mas, contrário ao alfaiate, não hesitava – em realidade era a isto obrigado devido à natureza do material

usado a exagerar certos traços eliminando outros. Seu modo de tratar a forma humana era assim de certa maneira muito próximo daquela do escultor moderno.

O armeiro dava uma versão ampliada e simplificada – abstrata – do corpo humano. Entretanto não foi sempre o caso. Os romanos haviam tentado cuidadosamente imitar a estrutura muscular do corpo em suas couraças e esse partido foi às vezes adotado pelos armeiros italianos do século XVI. Na Alemanha, a tendência era exatamente oposta, e os armeiros parecem ter experimentado se afastar da forma do corpo em vez de imitá-la. Pode-se chegar a duas razões diferentes para explicar essa orientação. Primeiro a aparência inumana contribuiu para o efeito espantoso da armadura; tem por assim uma utilidade prática. Por outra parte, a representação do grotesco sempre atraiu os artistas alemães.



Figura G: Lucas Cranach. Retrato de Joaquim II de Brandemburg. Este retrato é um dos mais cuidadosos estudos de armaduras que se conhece. Revela o gosto dos criados por exercícios de virtuosidade, indo até a imaginação de formas barrocas.

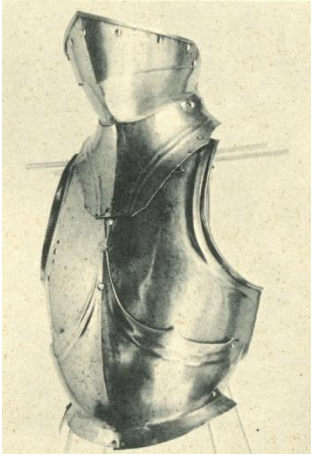


Figura H: É parte de uma armadura executada em Innsbruck por Christian Treytz cerca de 1480; é um belo exemplo de qualidade das armaduras no fim do século XV – Churburg (Tirol Sul).

Desejando estudar a armadura nas suas relações com a escultura, será suficiente considerar a segunda metade do século XV e o século XVI integral. Foi, por assim dizer, o ano de 1450 uma data tardia na história da armadura. Mas, até lá, os armeiros eram preocupados inteiramente com o problema de dar forma às lâminas de metal, dando asas à sua imaginação. Até uma época bastante além do século XV, a armadura era recoberta de tecidos de cores vivas e é unicamente depois que a armadura surgiu dessa manta que o armeiro pode desenvolver seu talento.

A primeira moda a considerar é a armadura gótica que compreende mais ou menos a segunda parte do século XV, que se julga ter sido o apogeu da arte da armadura, na Europa. Consideramos alguns exemplos dessa época e, em primeiro lugar um desenho do fim do século XV (FIGURA D). Fica-se logo surpreendido pela elegância dessas criaturas de andadura de insetos com seus peitos estreitos, seus corpos esguios e seus braços prolongados em pontas delgadas. Convém notar também que a forma da armadura não segue a do corpo humano. O peito de armas e o espaldar tem articulação horizontal sem par nem equivalente na estrutura do corpo humano. O artista não exagerou a elegância gótica das figuras. A armadura reproduzida na FIGURA L mostra de maneira convincente que os grandes criadores de maneira alguma eram influenciados por considerações exclusivamente funcionais. Essa armadura chega a exprimir inteiramente em termos plásticos o espírito refinado e hipersensível da arte gótica.

Temos aí uma nova modelagem da forma humana destinada a torná-la conforme aos cânones da beleza do século XV.



Figura I: Armadura executada por Michel Witz de Innsbruck na 3ª parte do século XVI. É cavilhado de motivos vegetais em relevo sobre um fundo negro.

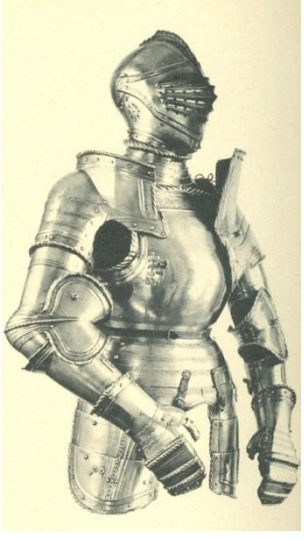


Figura J: uma armadura realizada por Witz para o Conde Trapp cerca de 1530, Churburg.

O estilo é centrífugo a partir da aresta central ou do centro que desce verticalmente no meio da armadura e lhe dá uma estrutura enérgica, o olhar é levado para o exterior pelas ondas radiantes dos encaixes. O movimento para a parte externa é prolongado pelas formas extremamente pontudas dos ombros, dos dedos, das coxas e dos pés. Esses encaixes e essas formas ondeantes não correspondem a nenhuma necessidade funcional, nem ao corpo humano. Eles brotam da aspiração do artista para satisfazer à elegância da forma e

de sua vontade de dar vida e movimento ao que sem isto bem podia ser apenas uma superfície enjoada e morta.
Lá onde não havia nenhum movimento, um sentido impecável da forma permitiu aos armeiros alemães de criar, a começar por simples objetos, verdadeiras obras de arte. O capacete conta aliás entre suas mais belas realizações a partir do fim da Idade Média. Eles souberam, de fato, pela sutileza no modelar, tornar elegantes as formas as mais maciças, como pode testemunhar o grande capacete de torneiro, do qual Albert Durer fez 3 estudos (FIGURA E).

Em vez do passo saltitante, delgado do cavalheiro gótico, a armadura da Renascença pisa pesadamente no solo, lembrando, entretanto, de maneira mais perfeita a forma do corpo humano. O que até lá se tinha desabrochado em formas agudas vem a ser agora arredondado e o próprio capacete torna-se agora quase que esférico (FIGURA F). Esse estilo do começo da Renascença oferece ao artista menos oportunidade de mostrar sua virtuosidade, porém, por outro lado, ele podia desenvolver nele um aparte monumental mais apropriado à natureza do material. O aço polido possui caráter de peso e de austeridade adaptável ao estilo monumental. Entretanto o efeito impressionante da armadura no meio da Renascença era muitas vezes modificado pelo gosto típico do amaneiramento insincero (FIGURA G). O início da Renascença introduzira um sentido novo a respeito da nobreza da forma humana. Encontra-se pelo menos um reflexo dessa atitude na concepção da armadura a essa época, por exemplo, o tratamento simplificado da superfície e a inexistência sobre a vertical e a horizontal as quais, tanto uma como a outra aproximam a armadura da forma humana. Então que o armeiro gótico havia imposto uma forma sobre o corpo humano, o da Renascença contentava-se em submeter-se às leis da estrutura do esqueleto.



Figura L: Armadura do duque Sigismundo do Tirol, realizada em Augsburgo cerca de 1480 pelo fornecedor do Imperador Maximiliano, Lorenz Colman; é considerada como uma das mais belas armaduras conservadas do século XV.
Figura J: uma armadura realizada por Witz para o Conde Trapp cerca de 1530, Churburg.



Figura M: Armadura para combate a pé fazendo parte de um conjunto executado por Joerg Sensehofer, fornecedor da corte, em 1547 para o arquiduque Ferdinando de Tirol. Viena, Kunsthistorisches Museum.

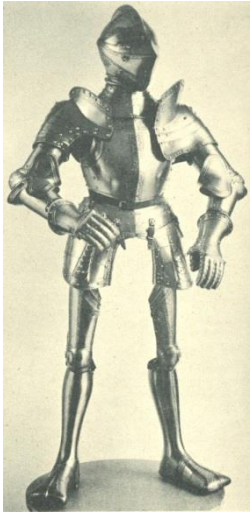


Figura N: Armadura do imperador Ferdinando I criada por Joerg Sensehofer em 1537. Ela mostra a arte do Mestre de Innsbruck ao seu apogeu. O caráter maciço das armaduras do início do século deu de novo lugar a uma leveza que não deixa de ser elegante. Viena, K.H.M.

A forma mássica da armadura da Renascença acentua-se no decorrer do século e é bastante bem ilustrado por uns arreios de 1530 ou aproximadamente, obra de um dos principais mestres da escola de Innsbruck (FIGURA I). Esta etapa na história da armadura tenta assegurar o máximo efeito plástico por meio de contornos exagerados e acentuando

os relevos. Um traço notável do estilo dessa armadura é o efeito esférico muito acentuado do peito de armas. Uma superfície tão arredondada tem, de certa maneira, sua utilidade sendo que dá uma superfície que faz desviar as armas, porém, é aqui exagerada intencionalmente por motivos que não são funcionais. O estado seguinte a essa evolução em vista de um tratamento mais livre da superfície foi o desenvolvimento da peiteira em ponta, sem vantagem prática, oposto às formas arredondadas que a precederam e extensão tomada pela cimeira do capacete que se torna uma ponta aguda terminando quase que em lâmina. A forma esplêndida desses capacetes pertencendo ao segundo quarto do século XVI constitui um dos principais sucessos da arte dos armeiros. O enfeite gravado é submetido cuidadosamente a perfil e a forma é de uma simplicidade e pureza perfeitas. Em vez do efeito de dispersão que os antigos encaixes brilhosos produziam, o conjunto é agora mais coerente e as tiras ornamentais que substituem os encaixes seguem as linhas essenciais da armadura, pondo assim em valor sua unidade orgânica (FIGURA N).

A maior parte das armaduras descritas até aqui eram destinadas aos combates nos campos de batalha. A mobilidade era de importância capital e o tamanho e peso dos elementos da armadura eram limitados pela carga total que um adulto poderia carregar sem inconveniente. Entretanto, em certos torneios usavam-se armaduras muito mais pesadas e era em obras desse gênero que o armeiro chegava a alcançar os efeitos plásticos mais impressionantes. Para essas obras, o artista era menos sujeito as realidades anatômicas e podia dar livre curso a seu gosto de formas harmoniosas.

Verdade é que essas formas eram destinadas em princípio a formar zonas sobre as quais as armas deviam desviar-se, porém, nas superfícies ampliadas das armas defensivas, sente-se um desenvolvimento rítmico que resulta de uma intuição penetrante da forma (FIGURA K).O trabalho em facetas das grandes lâminas de armaduras é igualmente um método muito engenhoso para aproveitar de uma grande extensão de metal sem relevo.

A arte dos armeiros atingira sua mais alta expressão na maneira magistral de formar as lâminas de que se compunha. Pela metade do século, vê-se generalizar o hábito de trabalhar as lâminas em relevo, num intuito puramente decorativo. A primeira fase dessa

evolução pode ser notada na famosa guarnição de armadura Adler executada em 1547 para o arquiduque Ferdinando do Tirol (FIGURA M). O caráter desses magníficos arreios destinados ao combate a pé, resulta do vasto saiote em godê, indispensável à proteção da parte inferior do corpo nesse gênero de combate.

Esse saiote dá um aspecto bastante fantasista à armadura que é, de outra maneira, de uma simplicidade quase clássica. As excrescências e protuberâncias que podemos notar nas primeiras armaduras protobarrocas, estão ausentes aqui e o conjunto conserva uma pureza de linha toda clássica. Embora a ornamentação seja muito mais importante do que em certos outros exemplos (FIGURA N), ela não interfere na qualidade plástica dessa armadura. Apresenta uma aparência calma, aristocrática, sem a agressividade que destacavam as armaduras do início do século.

Pela metade do século XVI, a cor começa também a tornar-se importante na ornamentação da armadura. Porém, ao invés de usar a cor sob forma de tecido escondendo o metal, é o próprio metal que agora vem a ser tingido. As tiras verticais das ornamentações trabalhadas em relevo e gravadas são em parte douradas, em parte enegrecidas, em parte brilhantes e polidas enquanto as superfícies assim determinadas são azuladas ao fogo. Os magníficos efeitos policromados assim obtidos aparecem nos retratos contemporâneos e nos desenhos de armaduras (FIGURA C). Esses efeitos permanecem raras vezes inalterados nas armaduras subsistentes.



Figura O: Retrato de Felipe II por Titiano (1549) Madri, Museo Del Prado. O rei é representado com a armadura que foi realizada para ele por Desiderius Hehnschmied de Augsburgo e que é ainda conservada na Real Armeria de Madrid.

O cavilhador podia acrescentar ao esplendor da armadura que ele adornava uma vez que não se deixasse levar a excessos de virtuosidade. Contudo, quando pode tratar a armadura como o artista trata de sua tela, a decadência começou. Os italianos foram os primeiros a perder a concepção da armadura como escultura. Foram em breve seguidos pelos alemães e os austríacos que souberam, contudo, conservar até o fim do século XVI o sentido do valor plástico das armaduras que realizavam.

Nota: Se desejais saber mais sobre o assunto, o autor desse artigo consagrou à "Armadura na Europa" uma "plaquette" publicada pelo Victoria & Albert Museum – Londres, em 1958. (*Texto de John Hayward. Tradução feita em Santa Teresa em maio de 1961*).

Indumentária, Tema Social e de Arte - É já uma realidade em Veneza – e realidade das mais festivas e brilhantes – o Centro das Artes e da Indumentária que um grande italiano, Marinotti, instalou em boa hora e com larga visão, num dos mais belos palácios da cidade, o Paolo Grassi iniciando-lhe retumbantemente as atividades em 1951. Como classificar um centro desta natureza? Museu, galeria ou foro de estudos e de difusão? Instituição cultural de arte ou de técnica, de indústria ou de estudos para-econômicos? Só o tempo responderá a essas perguntas, não com palavras, mas com realizações capazes de traduzir intenções e firmar insofismavelmente programas.

*

Ainda há pouco o Palácio Grassi (Paolo) foi todo ele consagrado a uma exposição: o tema concebido por François Boucher – a lenda do fio de ouro – comporta, no seu desdobramento sutil e imprevisto, a história da seda; a longa caminhada da China ao Mediterrâneo; o demorado processo evolutivo e de adaptação do século III aos nossos dias; a indústria que parte de Bizâncio, atinge o mundo hispano-árabe, o Reino das Duas Sicílias, a Itália, enfim, a Europa... Transcende do domínio particular dos tecidos, envolve-se nas dobras caprichosas da indumentária; confunde-se com os requintes do gosto; avizinha-se das artes; nelas se integra; sofre a influência dos recursos da região; tem dependências com a economia; reflete os costumes da época; é fruto dos salões ou das festas populares; traduz caracteres; decide do destino de certa gente e estampa, nos seus cantor nos caprichosos individualidades e temperamentos. Constitui – digamos, sem exagero, usando a linguagem dos sociólogos – um dos mais preciosos "traços de cultura", possibilitando os mais variados estudos. Corre paralelo no sabor dos historiadores, com a

própria história de civilização. Foi e será, em todos os tempos, uma das mais rendosas e fascinantes indústrias, a serviço do agasalho e da vaidade, das exigências do clima e das exigências psicológicas.

*

Dentro dessa compreensão ampla o centro de Veneza toma posição no quadro das instituições culturais da atualidade. René Hughes, conservador do Louvre, crítico de renome universal que nos visitou há anos e aqui realizou conferências inesquecíveis, refere em recente artigo, diante do desdobramento do Centro de Veneza, que se não se espantará se vier a se constituir um ramo novo e essencial até agora desconhecido, nas oficinas do homem. Realmente as ciências do homem têm alcançado nos últimos tempos o mais assinalado progresso. Como pesquisar a natureza quase insondável da criatura? Através de todas as suas manifestações. E uma das mais constantes, uma das mais complexas, é exatamente a indumentária.

Não esconde René Hughes sua melancolia pelo fato de a França não organizar alguma coisa no gênero do que vai crescendo no Palácio Grassi. Em verdade possui aquele país todos os elementos para um grande Museu de Indumentária. Que história mais rica que a da moda parisiense? E enumera o que a França possui a respeito, as coleções, os homens devotados ao assunto, os projetos que elabora sem cessar e até o desocupado Hotel Lauzun, apenas habitado pela lembrança de Baudelaire e de Gautier.

*

Nestas mesmas colunas – para mais de dois anos – deixei registrada uma sugestão semelhante. Porque não se organizar no Rio de Janeiro, na senhorial residência que pertenceu à Marquesa de Santos, na entrada da Quinta da Boa Vista, o nosso museu de indumentária? Circunstâncias históricas, inclusive a condição de corte e de Império, possibilitaram variadas e suntuosas vestes. Peculiaridades locais motivaram manequins bizarros e típicos da vida rural. Imaginação e gosto criaram figurinos curiosos; dignos de serem retidos na viagem destruidora do tempo. Tudo isso é história, é sociologia, poderá ser um ramo das ciências do homem. Mas acrescentam-se dois outros fatores: as

possibilidades do nosso teatro, inclusive o de época, reclamando subsídios no capítulo das indumentárias, e a indústria dos tecidos, que estaria apontando, apenas ela, aos seus dirigentes a conveniência sem par de fazer da fazenda de toalete da indumentária um dos grandes temas do Brasil atual. Do palácio Paolo Grassi ao palácio da Marquesa, uma linha de sugestões e de realizações possíveis. (*Celso Kelly*)

Índia[62] (1)

Tábua Cronológica

Algumas datas da História da Índia

Antes de Cristo

		4000	Cultura Neolítica de Mysore
		2900	Cultura de Mohenjo – Daro
		1600	Invasão ariana na Índia
1000	-	500	Formação dos Vedas
800	-	500	Os Upanishads
599	-	527	Mahavira (fund. do Jainismo)
563	-	483	Buddha
		500	Sushruta – médico
		500	Os primeiros Quranas
		329	Invasão grega da Índia
		325	Alexandre sai da Índia
322	-	185	Dinastia Mauria
322	-	298	Chandragupta Mauria
302	-	298	Megástenes em Pataliputra
373	-	232	Asóka

Depois de Cristo

		120	Kanisha, rei cushán
		120	Charaka – médico
320	-	530	Dinastia Gupta
320	-	330	Chandragupta I
330	-	380	Samudragupta
380	-	413	Vikramaditia
399	-	414	Fa – Hien na Índia
100	-	700	Templos e frescos de Ajanta
		400	Kalidasa, poeta e dramaturgo
455	-	500	Invasão da Índia pelos Hunos
		499	Ariabata, matemático
505	-	587	Varahamihira, astrônomo
598	-	660	Brahmagupta, astrônomo
606	-	648	O rei Harsha – Vardana
608	-	642	Pulakeskin II, rei Chalukia
629	-	645	Yan Chivang na Índia
620	-	650	Srong-tsan gampo – rei do Tibet
630	-	800	Idade de Ouro do Tibet
		639	Tsong-tsan gampo funda Lhasa
		712	Conquista árabe de Sind
		750	Ascensão do reino palava
750	-	780	Construção de Borobudur-Java
		760	Templo de Kailasa
788	-	820	Sankara, filósofo da Vendanta
800	-	1300	Idade de Ouro de Camboja

800	-	1400	Idade de Ouro de Rajputana
		900	Ascensão do Reino Chola
973	-	1048	Alberini, erudito árabe
		993	Fundação de Delhi
997	-	1030	O sultão Mahmud de Gazna
		1008	Mahmud invade a Índia
1076	-	1126	Vibramaditia Chalukia
		1114	Baskara, matemático
		1150	Construção de Angkor Vat
		1186	Invasão turca da Índia
1206	-	1526	Sultania de Delhi
1206	-	1210	O sultão Kut-ud-din Aibak
1288	-	1293	Marco Polo na Índia
1296	-	1315	O sultão Ala-ud-dim
		1303	Ala-ud-dim torna a Chitor
1325	-	1351	O sultão Mahomed ben Tughlak
		1336	Fundação de Vijayanagar
1336	-	1405	Timur (Tamerlão)
1351	-	1388	O sultão Firuz Cha
		1398	Timur invade a Índia
1440	-	1518	Kabir, poeta
1469	-	1538	Baba Nanak, fundador da seita sikh
1483	-	1530	Baber funda a dinastia mongol
1483	-	1573	Sur das, poeta
		1498	Vasco da Gama chega à Índia
1509	-	1529	Krichna Roya, rainha de Vijayanague

		1510	Os portugueses ocupam Goa
1530	-	1542	Humayuim
1532	-	1624	Tulsi Das, poeta
1542	-	1545	Sher Cha
1555	-	1556	Restauração e morte de Humayen
1560	-	1605	Akbar
		1565	Caída de Vijayanagar em Talikota
		1600	Fundação de Companhia Ocidental das Índias
1628	-	1627	Jehangir
1628	-	1658	Shah Jehan
		1631	Morte de Nuntaz Mahal
1632	-	1653	Construção do Taj Mahal
1658	-	1707	Aurangzeb
		1674	Os franceses fundam Pondichery
1674	-	1680	Raja Shivaji
		1690	Os ingleses fundam Calcutá
1756	-	1763	Guerra franco-inglesa na Índia
		1757	Batalha de Plassey
1765	-	1767	Robert Clive, governador de Bengala
1772	-	1774	Warren Hasting, governador de Bengala
1788	-	1795	Julgamento de Warren Hasting
1786	-	1793	Lord Cornwallis, governador de Bengala
1798	-	1805	O marquês de Wellesley, governador de Bengala
1828	-	1835	Lord William Cavendish-Bentinck
			governador-geral da Índia
1828			Ram Mohum Roy funda o Brahma Somay

1829			Abolição do sutee
1836	-	1886	Ramakrichna
		1857	Insurreição dos cipayos
		1858	A coroa britânica toma a seu cargo o governo da Índia
		1861	Nasce Rabindranah Tagore
1863	-	1902	Vivekananda (Naendranah Dutt)
		1869	Nasce Mohandas Karamchand Gandhi
		1875	Dayananda funda La Arya Somaj
1880	-	1884	Marquês de Ripon – vice-rei da Índia
		1885	Fundação do Congresso Nacional da Índia
1889	-	1905	Vice-reinado do Barão Curzon
1916	-	1921	Vice-reinado do Barão Chelmsford
		1919	Amritsar
1921	-	1926	Vice-reinado do conde de Reading
1926	-	1931	Vice-reinado do Lord Irwing
		1931	Vice-reinado do Lord Wellington

Religião dos Vedas - Culto animista e totêmico. A mais antiga religião que os arianos encontraram e que ainda existe nas gretas éticas da grande península, era aparentemente um culto animista com uma multidão de espíritos que residiam nas pedras e animais, nas árvores e rios, montanhas e estrelas. Cobras e serpentes eram divindades, ídolos e ideais do viril poder da reprodução. **Ídolos**: Bodhi – árvore sagrada dos tempos de Buddha; Naga – o deus dragão; Hanumán – deus macaco; Nandi – deus touro; Jakchas – os deuses árvores, que passaram à religião da Índia Histórica. Como estes espíritos eram bons e maus para que se pudesse defender deles, inventaram a magia. Atarva-véda era o livro da ciência da magia que ensinava a fazer encantamentos, rezar para ter filho, para evitar aborto, para prolongar a vida, afugentar o mal, conciliar o sono, destruir o inimigo.

Primeiros deuses dos Vedas – eram forças e elementos da natureza: céu, sol, terra, fogo, luz, vento, água, rocha. Dyaus – o grego Zeus, o romano Júpiter, era no princípio o próprio céu. O vocábulo deriva do sânscrito, que mais tarde significaria divino, era apenas sinônimo de brilhante. O sol vivificador foi um novo Deus solar – Savitar, que significa doador da vida. O sol luzente foi Vivasvat – deus brilhante. O sol gerador da vida foi o grande deus Prajapati, que era o senhor de todas as coisas. Durante algum tempo o mais importante dos deuses védicos foi o fogo "Agni". Era a chama sagrada que elevava ao alto sacrifício. O raio que atirara para o céu a fogosa vida e o espírito do mundo. Mas a figura mais popular era Indra, que regia o trono e a tormenta. Pois Indra levava aos indo-arianos a chuva que parecia mais vital do que o sol. Por isso fizeram de Indra o seu maior deus e invocaram seus raios para auxílio nas batalhas e o representavam como um herói gigantesco comendo centenas de bois e bebendo muito vinho. Seu inimigo favorito era Khrisna, que nos Vedas era simplesmente um Deus local da tribo dos Khrishmas. Khrisna inimigo de Indra. Vishnú – o sol que cobriu a terra com meus largos passos, era um deus subordinado, sem saber que o porvir lhe pertencia e a Khrisna, seu avatar. O valor dos vedas, para nós, é podermos acompanhar a vida da religião, desde o nascimento, crescimento e morte dos deuses e crenças, desde o animismo até o panteísmo filosófico, desde a superstição do atarva-véda (magia) até o sublime monismo das Upanishads, que são livros sagrados da Índia que completam os Védas, sob o ponto de vista da explicação da doutrina e onde se encontra o ponto de partida da filosofia indiana. Ramayana – poema sânscrito épico-religioso de Valmiki, em 50.000 versos e em 7 partes. Celebra a genealogia de Rama-Ichandra, a sua juventude, o seu casamento com Sita, o seu exílio, a luta contra Ravana, rei dos Rackchasas, raptor de Sita, a sua aliança com Sugriva-rei dos Macacos, a conquista que realizou no Ceilão, a libertação de Sita a sua vida em Ayodhyã e a sua ascensão ao céu.

Indra	Júpiter	Balarama	Bacchus
Varuna	Neptunus	Kartikeya	Mars
Surya	Sol	Durga	Juno
Chandra	Lunus	Sarasvati	Minerva
Visuvakarma	Vulcan	Ushas	Aurora
Asurins	Castor and Pollux	Sri	Vênus
Ganesha	Janus	Kama	Eros (cupido)

Tabela indicando a correspondência entre alguns deuses indianos e greco-romanos.

Purdah - Quer dizer véu. Retraimento das mulheres. "Purdash Nashin" é a mulher que se senta atrás da cortina. Vem do persa parda, na linguagem anglo-indiana "lift the purdah" significa revelar ou divulgar um segredo. A reclusão das mulheres chegou à Índia com os persas e os maometanos, por isso foi mais forte no norte que no sul. Para proteger suas esposas contra os muçulmanos, os maridos hindus desenvolveram um sistema de purdah muito mais severo. Os médicos tomavam o pulso das mulheres atrás de uma cortina. Naquele tempo, o primeiro período (Védico), que só nos é conhecido pelos hinos do Rig-Véda, se evitava à mulher todo trabalho mental porque os hindus diziam que uma mulher não podia fazer o estudo dos Védas (dos livros Védas), porque indicava confusão no reino. Naqueles tempos primitivos da Índia as viúvas não se casavam em segundas núpcias. Se a alguma acontecia, era ela desprezada por todos. E o homem não se atrevia a ser desprezado também. A reclusão das mulheres nas comunidades muçulmanas tem sido o maior obstáculo para a sua emancipação. As leis para a mulher hindu no tempo da conquista maometana não eram nada invejáveis já. Ainda sob o domínio dos muçulmanos os hindus começaram a imitar as maneiras de seus dirigentes e introduziram o Purdah na sua sociedade. Os maometanos tomaram dos persas o hábito do "purdah" (pois o nome vem de uma palavra persa – parda). Assim como o hábito do "harem", em persa "charam". E também o "Sati" ou Suttee, que quer dizer esposa dedicada que tinha o privilégio de morrer na pira funerária do marido, pois era comum mulheres se vingarem da opressão do marido envenenando-o. Assim o Sati defendia a vida do marido. As viúvas não tinham o direito de se casar novamente, somente as virgens, cujos maridos morriam antes de elas

chegarem à puberdade, pois era comum casarem meninas ainda. Na Índia, Sita, a heroína do poema épico Ramayana, mulher de Rama, era o modelo de obediência ao marido. O ideal de toda mulher casada. Na Índia, em certas regiões o "purdah" era feito pela ponta dos Sáris, envolvendo a cabeça e o rosto, ainda como até hoje. No Punjab, principalmente através do contato muçulmano, jovens mulheres consideram elegante usar saias e calças longas com uma echarpe colorida combinando, para embrulhar o rosto e a cabeça. Na Jajputana e nas Províncias Unidas a mulher usa saias e jaquetas com echarpe para cobrir a cabeça e, se for preciso, a face. O sári foi, entretanto, deitando fora a saia. Estas acham que parece modesto usar o véu para cobrir a cabeça, outras acham que ele deve ser usado para cobrir os ombros. O traje de Punjab, porque dá liberdade de movimento, tornou-se moda entre as solteiras jovens e combina bem com a silhueta fina. As mulheres Sikh colocam a moda neste traje e em geral raramente usam outra coisa, exceto quando a moderna Sikh dá preferência a um Sári Persa ou Cristão Indiano. No Norte da Índia, incluindo Bengala, uma mulher que aparece em público sem cobrir a cabeça é considerada imodesta. Por isso o uso do véu ou a ponta do Sári é invariavelmente usado para cobrir a cabeça. As jovens coquettes, que são vaidosas de levar seus cabelos sem cobrir, quando cruzam com uma velha personagem imediatamente jogam suas echarpes ou a ponta do Sári sobre a cabeça. Ao contrário, se sua cabeça está coberta e se ela encontra algum galã jovem de quem ela deseja atrair a atenção, ela finge e, como por acidente, joga a echarpe ou o Sári da cabeça. Esta convenção de cobrir a cabeça não é observada em Mahratha, país onde a jovem lady decora seus cabelos com flores e pavoneia-se e empertiga-se como na dança do pavão. Na Índia do Sul, só das viúvas que raspam a cabeça é que se espera que cubram suas cabeças. **O véu** (2): Em contradição com a crença geral, até mesmo entre as mulheres, essa reclusão das mulheres não é uma lei muçulmana, nem um hábito do Islã: o véu foi usado em muitas nações do Oriente e do Ocidente, antes de ser usado pelo Islã, que ainda não existia. A mulher beduína, árabe, desde os dias de Maomé até agora, nunca usou véu. Até há bem pouco tempo as mulheres do Iraque usavam véu, tanto as

muçulmanas, como as cristãs e judias. Quem não dirá que o uso do véu não vem dos primeiros cristãos? Que no início precisavam se ocultar?

Índia (2) - O povo da Índia vivia de alimentos naturais, deixando a carne e o peixe para os párias e ricos. Para tornar mais excitante esta dieta e talvez para ajudar Afrodite, os hindus cultivaram e consumiram abundância de curry, gengibre, cravo, canela e outras espécies. Os europeus gostavam tanto dessas espécies que tropeçaram com um hemisfério enquanto estavam atrás delas. Quem sabe se a América foi descoberta por amor do amor? No tempo védico, a terra pertencia ao povo. Mas desde os dias de Chandragupta Mauria os reis adotaram o costume de ter como sua a terra emprestando-a ao camponês mediante um imposto anual. Os hindus parecem ter sido o primeiro povo a explorar as minas de ouro. Grande parte do ouro empregado no Império Persa no 5º Século antes de Cristo procedia da Índia. Outros metais também. O cultivo de algodão aparece mais cedo na Índia que noutro lugar. Parece que era empregado nos tecidos de Mohenjo-daro. Heródoto, na mais antiga referência sobre o algodão, diz com ignorância que certas árvores silvestres dão ali, em vez de frutas, uma lã que em beleza e qualidade supera a das ovelhas e os hindus fazem sua roupa com o produto destas árvores. Os romanos pelas suas guerras no Médio Oriente conheceram esta lã vegetal. Os árabes que percorriam a Índia no 9º Século informavam que "neste país faziam vestidos de uma perfeição extraordinária e que em nenhum lugar podia-se ver coisa parecida, estão cosidos e tecidos com tal finura que se podem fazer passar por um anel de moderado tamanho". Os árabes medievais aprenderam a arte da Índia e seu vocábulo guttan nos deu a palavra *cotton* (algodão). O nome muslin (musselina) se aplicava originalmente a finos e transparentes tecidos de algodão feitos em Mosul, conforme modelos (padrões hindus). A tela chamada calico (calicó) tinha esse nome porque nos veio (pela primeira vez em 1631) de Calicut, cidade da Costa sudoeste da Índia. Marco Polo disse, falando de Gujarat em 1293 – fazem-se os bordados com mais delicadeza do que em nenhuma outra parte do mundo. Os xales de cachemire e os tapetes da Índia testemunham até hoje a excelência da textura dos tecidos e do desenho. Mas o tecedor (tecelão) era somente um dos muitos ofícios da Índia e um dos muitos grêmios de artesãos

e mercadores que organizavam e regulavam a indústria da Índia. A Europa tinha os hindus como especialistas, peritos em quase todos os ramos de manufaturas: carpintaria, marfinaria, vidraria, pirotecnia, branqueamento (alvejamento), cinzelar metais, etc. A China importava óculos da Índia em 1260. Ao lado de cada caminho havia um bazar. O comércio estrangeiro na Índia é tão antigo como sua história. Entre Índia e Babilônia pelo Golfo Pérsico de 700 a 400 a.C., Salomão também fez carregamento de marfim, macacos e pavões reais. Os mercadores gregos chamados yavana (jônios) pelos hindus atestam o mercado da Índia dravidiana nos séculos anteriores e posteriores ao nascimento de Jesus Cristo. Roma em seus dias epicúrios dependia da Índia para suas especiarias, perfumes e unguentos e pagava elevado preço pelas sedas, brocados, musselinas e panos de ouro da Índia. Leopardos, tigres e elefantes hindus figuraram nos espetáculos de gladiadores e nos ritos de sacrifício no Coliseu. (*W. Vur.*)

Índia - roupas das mulheres - O traje das mulheres da classe média na região de Mahratha no sul é um corpete e um sári. O sári pode ser de seda ou algodão de acordo com o poder aquisitivo da que o usa. O sári convencional, (realmente) o verdadeiro sári, é um traje colorido com largas bandas bem vistosas (20 a 30 pés de comprimento e de 3 a 4 pés de largura) (6,60 = 20 pés e 9,90 = 30 pés de comprimento por 90 cm = 3 pés, 1,32 = 4 pés). O método ortodoxo de usar o sári consiste em passá-lo em volta da cintura, dividindo-o em duas partes desiguais. A parte mais comprida cai como uma saia e sua ponta é metida entre as pernas e nas costas é enfiada na cintura; a parte mais curta é passada atrás da parte superior do corpo e jogada sobre os ombros. Quando usado com arte a parte inferior tem a aparência de calças caindo em graciosas dobras visto de frente, mas visto das costas não é igualmente atraente. Por razões claras o sári deste modo usado não permite o uso da combinação, anáguas e uma lady hindu passando assim vestida expõe as pernas até para cima da coxa. Entre a classe baixa isto é sempre o caso; mas nas classes mais elevadas, com habilidade arranjam a parte inferior de maneira a não expor a perna até o joelho, quando andando. Entre as classes mais pobres e as mulheres de idade da classe média, um corpete não é usado, porém a extremidade superior do sári deve servir a esta finalidade

(isto é, fazer a parte de uma blusa). Neste caso o sári é bastante longo e a parte superior (a metade de cima) é passada na parte dianteira do corpo, trazida para as costas, enfiada no lugar conveniente. As viúvas tratam de cobrir suas cabeças com seus sáris. Entre as mulheres modernas é considerado antiartístico passar a ponta inferior entre as pernas e os sáris que elas usam têm diferentes modelos e desenhos. O moderno sári é menor, 5 ou 6 jardas (4,55 m ou 5,46 m) de comprimento, feito de seda, com os bordos removíveis em todo o seu comprimento de cada lado e numa das pontas (extremidades), é usado sobre uma anágua, notadamente caindo em forma de saia, e a outra metade levantada em pregas graciosas sustentadas pelos vistosos bordos, do pé esquerdo ao ombro direito através de todo o corpo da mulher. O moderno sári corretamente usado pode ser favoravelmente comparado com as bem modernas roupas elegantes das mulheres europeias. Os Parsis e as mulheres hindus cristãs foram as líderes da moda no que diz respeito ao uso do sári e mulheres hindus jovens e educadas seguem seu exemplo. A mulher hindu é extremamente leal ao seu sári. Enquanto a maior parte dos homens hindus modernos adotou o traje europeu na sua vida fora de casa, nenhuma mulher hindu, embora emancipada das convenções, é conhecida como tendo abandonado o seu sári por um vestido. Uma hindu moderna pode ser vista se movimentar livremente na sociedade europeia, mas sempre nos seus sáris. Na Rajputana e nas United Províncias as mulheres usam saias e jaquetas com capas, envoltórios para cobrir a cabeça e se necessário a face. O sári, entretanto, está desalojando devagarinho a saia. Entre o Purdah, quando estão sendo observados, uma lady hindu usa uma ponta do sári cobrindo da face à cabeça. No Punjab, especialmente no contato com os muçulmanos, consideram muito elegante as mulheres jovens usar longas camisas e calças com uma echarpe colorida, de calça para se embrulhar, combinando. As mulheres jovens que desejam parecer modestas usam a echarpe para cobrir sua cabeça, outras jogam sobre os ombros. O traje Punjab, devido à liberdade do movimento que oferece, torna-se elegante entre as moças solteiras, jovens que têm uma figura delgada. Sikh – mulheres sikh adotam este traje e raramente usam outra coisa exceto quando alguma moderna mulher sikh mostra preferência pelo sári Parsi ou Indiano Cristão. No

norte da Índia, incluindo bengal, para uma lady, aparecer em público sem cobrir a cabeça, é considerada "saliente". Em consequência disto, o fim do sári é invariavelmente usado para cobrir a cabeça, jovens coquettes que são orgulhosas de sua cabeleira deixam a cabeça nua, porém se a má sorte as obriga a cruzar com uma personagem mais velha elas cobrem imediatamente a cabeça com o sári. Em outra mão, se ela está com a cabeça coberta e se ela encontra um jovem galã, ela deixa por acaso cair o sári da cabeça. Esta convenção de cobrir a cabeça não é observada nas regiões de Mahratha onde jovens mulheres decoram seu cabelo com flores e se empertigam e se requebram como pavões dançando. Na Índia do Sul somente viúvas com cabeças raspadas são de cabeças cobertas. Em geral dentro de casa e fora, as mulheres do sul da Índia andam descalças. No norte da Índia elas usam chinelos. Somente a modernizada mulher usa sapatos de salto alto e mesmo aquelas não ligam ao uso da meia. Pobres mulheres em toda a Índia andam descalças.

Innocente[63] **-** sob Luiz XIV, chama-se robe à l'innocent uma robe flutuante, sem cinto, posta à moda por Mme de Montespan, que pensava assim dissimular sua gravidez. Desde que vimos Mme Montespan exigir "la robe à l'innocent" se previa ao mundo um príncipe legitimado.

James Laver - Introdução do livro Costume Through the Ages (1.000 illustrations), da Thames and Hudson, Londres. Texto de James Laver[64] **-** Foi comparativamente recente (poucas centenas de anos na longa perspectiva da história) que o povo começou a se interessar nos trajes do passado. Quando as comunidades eram isoladas e as comunicações difíceis, não somente o traje mudou muito lentamente, mas era ideia fixa que o traje era mais ou menos igual em toda parte. Alguns negociantes estrangeiros podiam aparecer vestidos de moda estranha, porém o Mundo Antigo (com poucas notáveis exceções) parecia estar pouco interessado no "muito distante" como no "muito antigo". A mente moderna está consciente de tais coisas. A mente tem uma paixão pelo exótico e o sentido agudo da história, e dificilmente há agora um canto no mundo que não tenha sido explorado ou qualquer episódio que não tenha sido documentado. O tecido por certo é um documento. Em tempos passados não estava disponível; a informação simplesmente não existia. Os gregos sabiam que os reis persas eram vestidos de roupas resplandecentes de ouro. Os romanos estavam cientes de que as tribos bárbaras nos extremos limites de seu império usavam calças. Calças eram a marca dos bárbaros. Os imperadores bizantinos tinham razões de saber que os turcos invasores usavam turbantes. Durante a Idade Obscura, o conhecimento dos trajes bem como quase todos os outros conhecimentos foram omitidos ou esquecidos, e mesmo para os homens da Idade Média só havia certamente duas espécies diferentes que não eram os próprios. Para eles, "há muito tempo" significava o kilt romano, "muito distante" queria dizer o turbante turco. Assim, acharemos que, enquanto muitos dos caracteres bíblicos esculpidos nas grandes catedrais usam as roupas de seus dias atuais, os três reis magos (para tomar um exemplo claro) são quase sempre

vestidos à moda turca. A Renascença trouxe consigo um novo interesse na história e no século XVI: livros começaram a aparecer que tentaram dar alguma informação, muito pouco certas, sobre trajes estrangeiros e históricos. A Renascença tinha o seu olhar direcionado ao passado e assim nos achamos quando os reis franceses iam progredindo, e os príncipes italianos entraram nas cidades de seus domínios vestidos bem à maneira de imperadores romanos. Nós conhecemos muito menos do que gostaríamos de saber dos trajes das peças de Shakespeare: só alguns documentos sobreviveram, notadamente, um desenho de uma representação de Titus Andronicus. Ele mostra soldados em trajes contemporâneos (um exemplo elisabetano) bem como outros personagens em vestimenta clássica e turca. O público do tempo de Elizabeth não tinha suficiente conhecimento para achar isto de qualquer modo surpreendente ou estranho. E foi só no final do século XVIII que produtores de teatro começaram a julgar Macbeth em kilt, ou Ricardo III no que eles imaginaram ter sido o traje do fim do século XV. Com o século XIX, e com o conhecimento das escolas históricas, as comportas da moda foram abertas, e em 1850 era possível a um ator como Charles Kean ser quase pedantemente interessado na exatidão histórica. A documentação agora era ampla e o público em geral suficientemente ciente desta documentação; e não era possível fazer muito dos velhos anacronismos. Vale a pena considerar no que consistia esta documentação. Podemos começar, tal como esta obra, com o primeiro século de nossa era. Muita pintura deste período desapareceu, porém, muita escultura sobreviveu, e de estátuas, bustos, baixos-relevos e similares é possível se inteirar com um considerável grau de exatidão do que era usado por ambos os séculos no mundo romano, pelo menos no que se refere às classes elevadas. O Vaticano, o Louvre, o Museu Nacional de Nápoles, as escavações de Pompeia e outros lugares fornecem um exército de exemplos que podem ser acompanhados com um meticuloso detalhe. Sabemos como apareciam os imperadores romanos, como as imperatrizes, senadores, líderes e as mulheres elegantes. A mudança de estilo de toucado ou penteado, do primeiro e segundo séculos, por exemplo, pode ser estudada em meticulosos detalhes. Mosaicos bizantinos representam uma fonte de grande valor para a corte dos últimos imperadores,

particularmente os maravilhosos retratos de Justiniano e Teodora em Ravena. Porém a escuridão começa e temos que confiar em alguns manuscritos iluminados e uma pedra tumular por acaso esculpida para nos contar o que acontecia entre os séculos IX e XI. Com o aparecimento da escultura gótica no XII século pisamos em uma terra mais firme. As grandes catedrais como Chartres, a despeito das figuras mal interpretadas e estilizadas, formam uma verdadeira enciclopédia do traje contemporâneo. Algumas das catedrais germânicas são muito valiosas a este respeito, e a presente obra se refere particularmente às estátuas de Naumburg e Meissen. Quando chegamos ao século XIV, os exemplos se multiplicam. Considerável número de manuscritos foi preservado de modo que estamos aptos a estudar a cor das vestimentas, bem como a sua forma. Figuras esculpidas eram muitas vezes coloridas originalmente, mas muito da cor tem desaparecido. Entretanto monumentos esculpidos são particularmente de valor, pois quase sempre nos fornecem datas. Datar é neste tempo particularmente importante: na segunda metade do século que emerge, há algo que nós podemos reconhecer como “Moda”. Por quase mil anos, antes de 1350, roupas tanto para homens como para mulheres mudaram muito vagarosamente até os nossos dias. A mulher enfaixada da cabeça aos pés em tecidos com o cabelo e muito da face escondida podia passar sua vida desde a mocidade até a velhice em roupas exatamente as mesmas. Agora, subitamente, tudo isso foi mudado. Nas luxuosas cortes da França e de Borgonha as três armas da moda foram inventadas juntas: ajuste corporal, decotes e toucados elaborados. Todo o esforço era feito para fazer a mulher atrativa, dar ênfase à sua forma revelando parte de seu busto, chamando atenção para o seu rosto. Tão rapidamente mudou o toucado que se torna possível datar monumentos esculpidos com bastante aproximação de alguns anos só por este fato. Até a presente data o costume feminino, pelo menos na Europa Ocidental nas classes altas, foi lançado por um processo que continuou crescendo aceleradamente. Um dos livros mais populares da última parte da Idade Média foi o Triunfo de Petrarca. Era uma espécie de alegoria moral que começa com o Triunfo do Amor e aquilo na Renascença italiana era cena favorita pintada nos arcos de casamento ou quinhão de uma viúva. O amor triunfa sobre toda a humanidade, porém a

Castidade triunfa sobre o Amor. A Fatalidade triunfa sobra a castidade, a Fama triunfa sobre a fatalidade e o tempo triunfa sobre a Fama. O triunfo do tempo podia ser chamado o *leitmotiv* da Renascença, o Triunfo do Tempo sobre o Lugar. Para a maior parte da história humana, as roupas que o povo usava eram decididas conforme o lugar onde moravam, na época em que eles viviam. Se permanecesse lá, onde costumava viver, nada mudava. Porém se fosse para as aldeias vizinhas e de lá passasse a países próximos tudo seria diferente. Isto era apenas para suportar a tirania do lugar, todo o significado do modernismo (Petrarca foi chamado o primeiro homem moderno) foi que substitui a tirania do lugar pela tirania do tempo. Isto também é o significado da moda, porque nos nossos dias pode-se ir até o fim da Terra e tudo é igual. Porém permanece onde está, por alguns meses e na sua própria aldeia as roupas usadas, pelo menos pelas mulheres, serão notoriamente diferentes. A moda é o mal do tempo com que infeccionamos o mundo. Este estado de coisas não se deu de uma vez. No começo do século XVI, ainda era possível distinguir um inglês de um francês ou um espanhol de um alemão. Mas o prestígio nacional começou a representar uma parte crescente. As proezas militares dos mercenários suíços levaram suas roupas a serem copiadas por outros. As extravagantes roupas do nosso próprio Henry VIII derivam dos mercenários suíços. Na segunda metade do século XVI, o poder dominante era a Espanha e as modas espanholas começaram a prevalecer mesmo na Inglaterra a despeito das hostilidades entre os dois povos. Um século a França estava na liderança e todos os homens civilizados tratavam de se vestir igual aos cortesões de Luiz XVI. O que era mais importante é que as mulheres elegantes adotavam as modas francesas. Paris tornara-se o centro reconhecido da Moda e manteve esta posição no que se refere ao traje feminino até os presentes dias. Quando a França progrediu no século XVIII, começou a perder sua influência sobre a vestimenta masculina. A Inglaterra estava crescendo de poder nesse terreno, porém o sistema político inglês era diferente do da França. Os grandes homens da Inglaterra não passavam seu tempo alvoroçando-se em volta à corte, eles passavam seu tempo nas suas propriedades do campo. Os grandes magistrados territoriais eram reis nas suas próprias fazendas e a vida que eles levavam não

era urbana, mas antes rural. É impossível levar a vida no campo vestido de bordados e babados como os cortesões de Versalhes. Assim, a aristocracia inglesa modificou seu traje na direção da simplicidade e em sentido prático, numa palavra, inventaram as roupas Sport: "sports clothes". Uma vez que um tipo de homem é muito admirado, sua roupa tende a ser copiada. E o aristocrata inglês, na sua qualidade de um gentil-homem camponês, era admirado por toda a Europa. Mesmo a França sofreu de anglomania na segunda metade do século XVIII, porque os homens franceses que fizeram a Revolução Francesa quando olhavam através do Canal viam homens que eram mais livres do que eles próprios. Assim chegamos à extraordinária situação, quando o fim do século foi alcançado, em que, enquanto as mulheres continuavam a trazer suas informações de Paris, mesmo os franceses eram vestidos em roupas de camponeses ingleses, isto é, os trajes na sua origem eram desenhados para caçar raposas. Tem-se simplesmente de olhar para as roupas dos dandies de Londres e de Paris para notar o "cutaway" (casaco com a aba cortada) e o primitivo "crash-helmet", que nós chamamos de "top-hat" (cartola). Através do século XIX e até nossos dias não estaremos muito enganados se acreditarmos que as roupas das mulheres eram na sua origem francesas e as roupas dos homens, de origem inglesa. Outra coisa importante que aconteceu no tempo da Revolução Francesa foi a democratização da moda. Roupas finas e de estilos mutáveis foram durante muitos anos o privilégio das altas classes. Era difícil para a esposa de mercadores saber ou conhecer algo da última moda. Porém já no tempo de Luiz XIV gravadores começaram a imprimir vestidos usados pelas ladies da Corte. Quase um século depois a costureira de Maria Antonieta – Rose Bertin – meteu-se a caminho para uma turnê pela Europa numa grande caleche, levando com ela pequenas bonecas vestidas em miniaturas – as réplicas dos vestidos usados nas cortes francesas. Mas isto era considerado do melhor modo, com otimismo, um caminho muito pesado de popularizar a moda, envolvendo um tempo não atualizado, isto é, um pouco atrasado. Era impossível para as mulheres das províncias distantes estar em dia com a moda. Então, quase que no fim do século XVIII, veio a invenção das "fashion-plates" (figurinos). Isto não era a simples, humilde representação dos vestidos usados por algumas ladies ou grandes

damas, representava o que o desenhista pensava ser, ou ia ser, a última moda. As fashion-plates não eram muito dispendiosas e eram fáceis de ser transportadas. Eram publicadas em sequências regulares e em números consideráveis. Por isso é possível seguir a mudança da moda de ano para ano, e muitas das últimas ilustrações deste presente volume são derivadas destes figurinos. Em adição a estes arquivos contemporâneos, a história do traje começou a aparecer em números crescentes. Porém nos primeiros dias o valor deles era muito diminuído por falta de processos de reprodução adequados. Uma história do traje não é nada sem desenhos, imagens, e estas eram na maior parte do tempo fornecidas por gravuras litografadas ou em madeira. A cor era acrescentada manualmente. Em nossos dias a reprodução a cores é coisa corriqueira, embora a cor não esteja sempre tão boa como devia ser mesmo agora e o custo dos figurinos coloridos esteja aumentando com insistência. Muitos livros foram publicados, nos quais os artistas modernos tentaram representar os trajes do passado baseando-se naturalmente em documentos autênticos, porém interpretando-os no idioma de seus próprios dias. É extraordinário o quanto de falsificação quase inevitável foi introduzida. Nenhum artista moderno parece ter a capacidade de desenhar um tricórnio ou uma cartola e os trajes das mulheres dão um chique que é demasiado moderno. O presente volume é uma tentativa de produzir algo diferente. As figuras todas baseadas em documentos originais foram redesenhadas, porém com o mínimo absoluto de expressão pessoal. O alvo foi preservar as linhas essenciais, enquanto se dava a devida atenção ao detalhe. E estes detalhes são às vezes mais claros, nítidos, do que seriam, por exemplo, em fotografia de uma pintura ou de uma peça esculpida. A ideia tem sido fornecer uma série contínua de trajes representativos do começo da nossa era até 1930; e escultura e manuscritos de iluminura, pinturas, gravuras, caricaturas, litogravuras, fashion-plates, fotografias e revistas ilustradas foram todos para servir de modelo. Uma atenção toda especial foi dada à aceleração da moda, sendo que para o século XVI apenas uma dúzia de figurinos representa a moda; necessita-se de cinquenta para tratar adequadamente a moda do século XIX. As referências bibliográficas dos originais foram relegadas ao fim deste volume, de modo que quando o estudante

desejar continuar suas pesquisas ele pode pesquisar além, o ilustrador e o desenhista de teatro encontrarão a visão com um golpe de vista. O livro pretende fornecer uma espécie de enciclopédia pictórica (em imagens) facilmente assimilada e extremamente útil para referências. Em imagens, os mil trajes cobrem mais de mil e novecentos anos. Isto é, toda a nossa era. Os ingleses dizem, falando de mil e novecentos anos, "dezenove séculos". (*James Laver*)



Kathakali[65] **-** Linguagem dos gestos ou mudras. Kathakali é uma arte complexa combinada com representação, dança e música. É uma pantomima na qual os atores não falam ou cantam, mas representam suas ideias e emoções através de gestos apropriados, pitorescas posições das mãos e expressões faciais vívidas, perfeitamente compreensíveis mesmo aos não iniciados nessa arte. Na verdade, tal sistema de codificação de mudez, mesmo assim eloquente em expressões, é a única distinção de Kathakali, uma das mais ricas e estranhas dádivas com que a Índia presenteou o mundo. Kathakali é a arte popular de Kerala, no sul da Índia. Até há pouco tempo, quase toda a família aristocrática de Kerala possuía uma troupe de atores e músicos de Kathakali. Depois, o influxo da educação ocidental entre a mocidade ocasionou uma transformação: "narizes civilizados" começaram a sentir o aroma da Arte e paladares apurados não ousaram prová-lo. Tudo isto não desapareceu devido aos esforços do grande poeta Kerala, que se chamava Vallathol; em novembro de 1930, o hoje famoso "Instituto Kerala Kalamandalam Kathakali" foi fundado por ele com a ajuda e cooperação de alguns amigos. Graças ao trabalho construtivo desse Instituto, essa velha arte, com a sua variada graça e sutilezas de expressão dramática, voltou a ser uma tradição viva. A literatura de Kathakali consiste em mais de 150 peças, duas dúzias das quais são muito populares. Os personagens são mitológicos e foram extraídos do Ramayana, do Mahabharata e de outras versões antigas. A convenção de sua maquiagem e de seu vestuário está baseada nisso, e não nos princípios de realismo dramático moderno. Kathakali representa a arte dramática e a arte da dança. Antigamente, era apenas a primeira. A arte de representar predomina, e isso também é de um tipo mais profundo do que a representação dramática comum. Todo sentimento é idealizado e expressado na face com uma intensa vividez que compensa perfeitamente a ausência da palavra proferida. Cada sombra de expressão no rosto é harmonizada com o ritmo da dança

e a melodia da música. O resultado é simples, belo e tocante. Representar no Kathakali não é apenas expressar as emoções subjetivas do corpo humano, mas também uma realização objetiva das pessoas, criaturas e coisas adjacentes. Um ator de Kathakali, por exemplo, enquanto descreve uma coisa, procura viver a coisa tanto quanto possível, tanto em espírito como em aparência. Um homem que atravessa uma floresta e aprecia os cenários e sons é representado no Kathakali não meramente vivendo o que vê e o que ouve, mas personificando na arte as coisas vistas e ouvidas. Representa a parte do leão faminto em procura de uma presa fácil, do pássaro que pia pela companheira ausente, da montanha orgulhosa que procura penetrar nos céus, as lagoas preguiçosas adormecidas nas florestas silentes. É nisso que consiste a expansão essencial do Kathakali, seu esplendor e sua sublimidade poética. Linguagem dos gestos – o aspecto mais significante do Kathakali é esse: linguagem dos gestos. É usada em substituição à linguagem falada, e se presta muito aos propósitos da dança e do drama. Os músicos cantam as palavras do diálogo detrás do cenário, e o significado é vividamente traduzido pelos artistas nessa linguagem do silêncio e das expressões faciais, atitudes e poses corporais e figurações das mãos. Os artistas representam e dançam em harmonia com o ritmo e com o sentido das canções.



Líderes da moda[66] **–** Para o mundo civilizado do Ocidente, Roma foi o centro da Moda do ano 146 a.C. até 400 d.C. Bizâncio foi o centro da moda e da civilização do V Século ao século XII d.C. Ditavam os costumes e maneiras das cortes dos principais dirigentes, nos castelos da nobreza e nos lares do povo, em todos os países civilizados através da Europa, do V Século até o fim da Idade Média.

Luto - Quando o Cristianismo triunfou, os primeiros doutores da Igreja pretenderam modificar os usos da Roma Antiga no que diz respeito ao luto. Pensavam eles que, conforme a ideia Cristã, os sobreviventes deviam demonstrar sua fé numa vida melhor e do fim da miséria térrea, deixando de usar trajes que pela sua forma e suas cores podiam fazer supor que eram aflitos ou tristes. As choradeiras e todo o aparato fúnebre da antiguidade pagã foram suprimidos, porém os reformadores nunca puderam conseguir que os parentes e amigos de um morto pudessem deixar de manifestar sua dor por sinais visíveis. Seja como for a sua fé na imortalidade da alma, o coração humano só poderá considerar a morte de uma pessoa querida como uma separação muito dolorosa para os que ficam e a ideia de fazer corresponder o traje ao estado de espírito persistirá, provavelmente, tanto quanto a própria humanidade. Os romanos, para chorar seus mortos, revestiam a "toga pulla". Os povos do Oriente cobriam a cabeça e o rosto. O preto foi, pois, aceito pelos povos ocidentais, desde os primeiros tempos da Idade Média, como a cor mais apropriada para os trajes a serem usados pelos parentes do morto; e, com raras exceções, este uso persiste ainda em nossos dias. O feitio dos trajes de luto não foi sempre igual aos trajes comuns; eram usados compridos e amplos, deixando apenas perceber o rosto; joias, bordados e sedas não eram usados. Entretanto, não consta que este hábito fosse admitido

de modo geral antes do fim do século XIV e os usos dos povos que conquistaram os gauleses perduraram por longo tempo. Os germanos eram de opinião de que não convinha aos homens chorar os mortos, deixando às mulheres esse traço de fraqueza. Encontram-se vestígios desses costumes viris até nas novelas dos séculos XII e XIII. E mesmo as mulheres, exceto nos momentos da mais violenta dor, consta não terem elas manifestado esses sinais de dor em trajes especiais. Quando Raul de Cambrai, morto, é levado sobre o seu escudo pelos companheiros de armas para o palácio de sua mãe, a nova desse acontecimento se espalha por toda parte. Assim, a amiga do jovem Conde se apresenta ricamente vestida quando ela se apresenta ao mosteiro onde o corpo fora depositado. Mas as lamentações não faltam nem à mãe nem à noiva; uma e outra desmaiam várias vezes em frente a esse cadáver ensanguentado cujos ferimentos querem ver e contar tal como o faziam as antepassadas germanas; elas se arrancavam os cabelos, arranhavam seus rostos. Porém, no século XIV as coisas não eram mais pensadas assim. À morte de Luiz, o Turbulento (Louis Le Hutin), Filipe, o Comprido, não somente se vestiu de luto, mas também revestiu de luto seus apartamentos. "Primeiramente, para quatro 'cendaus' pretos para fazer duas pequenas colchas que ele retira quando o senhor Rei Luiz morreu." Entretanto, este uso não parece perdurar no princípio do século XV. Então, dando crédito a Alienor de Poictiers, o rei de França não usava mais o preto para luto, fosse de seu pai, porém o vermelho (deve-se entender aqui o vermelho como púrpura), e manteau e veste e capuz; porém a rainha usava "luto preto". Madame de Charolais, filha de duque de Bourbon (morto em 1436), ficou, depois da morte de seu pai, seis semanas no seu quarto deitada numa cama coberta de lençóis de linho branco, recostada em almofadas: "Ela vestia sua 'barbette' e seu manteau de capuz, que eram forrados de 'petit-gris'", tendo o dito manteau uma longa cauda nas extremidades, na parte anterior do capuz – com a largura de um palmo, o delgado petit-gris era franzido por fora. O autor acrescenta que, para um luto fechado como para marido ou pai, não se devia usar nem anéis nem luvas. Ademais deve-se saber que o vestido também é de cauda forrada de preto e de pele que passa em cima e em baixo, só o cinza é retirado, de modo que só o branco aparece; e enquanto se usa

barbette e mantelet, cintura nenhuma se usava, nem fita de seda, nem qualquer outra que seja. “As damas não devem assistir ao ofício dos maridos se não se fizer depois de seis semanas; também não o devem fazer as princesas, porém o devem fazer para pai e mãe.” “Idem para o irmão mais velho usa-se o luto igual ao usado para pai e mãe, permanecendo no quarto por seis semanas, não guardando porém o leito.” “Idem para os outros irmãos e irmãs só se usa a ‘barbette’ e por cima o cobre-cabeça (couvre-chef). Em geral para tios e primos de primeiro grau, o ‘mantelet’, para primos mais afastados o ‘touret’ e o preto.” “E é de saber que para o marido usar-se-á o manteau e o capucho (chapperon) – três meses a ‘barbette’ com o ‘couvre-chef’– três meses o mantelet – três meses o ‘touret’ e três meses o preto e sempre vestidos forrados de petit-gris; em tempos passados usa-se o luto por um ano só; porém, parece que para marido deve-se usá-los durante dois anos caso não contrair novas núpcias. Idem para pai e mãe, um ano; para o irmão mais velho um ano; porém poucos o usam tanto tempo para outros irmãos e irmãs e amigos, um meio ano, três meses conforme o caso requerer.” “Eu vi em tempos passados que príncipes e gente de grande nobreza, quando se oficiava o serviço fúnebre dos seus parentes, tinham uma cauda de uma vara e três quartos e as ‘cornettes’ de seus capuchos também compridas, porém agora se usa bem curtas ‘cornettes’ e tanto as princesas como os outros.” A “barbette”, como já foi dito no capítulo “coiffure”, era uma tira de linho ou pano branco o qual, envolvendo o queixo, ficava atado na cabeça e cobria inteiramente as orelhas; sobre ela colocava-se o véu formando manteau. O manteau de chapperon era um manteau com largo capucho com o qual se podia cobrir inteiramente a cabeça e até esconder o rosto. As abas na frente do capucho eram tiras de peles (petit-gris), só aparecendo dele o cinza, de um palmo de largura, que descendiam ao longo das duas extremidades do manteau aberto na frente. O “touret” era uma espécie de carapuça curta que podia ser abaixada sobre os olhos ou levantada sobre a testa. O touret não era apenas um toucado de luto, pois usa-se ele também, de cor, no quarto. A “barbette” e a carapuça por cima eram, no começo do século XV, um toucado composto da “barbette” com ou sem manteau e de uma espécie de véu com casquete no alto da cabeça. O cerimonial acertando o uso dos trajes de luto para a

nobreza parece não ter sido fixado antes do reino de Carlos V. Durante os séculos XII e XIII, os homens bem como as mulheres usavam trajes compridos, sendo que os curtos eram reservados à classe inferior. Quando se vestia luto, a forma dos trajes não mudava, preconizava-se apenas fazendas de lã escura, deixando de enfeitá-las com passamanarias. Entretanto, quando, aproximadamente, em 1930, as classes mais elevadas vieram a usar vestidos mais curtos e apertados, esses no seu corte eram bastante opostos aos que convinha usar para luto. Mudou-se, pois, a forma e os vestidos compridos foram novamente aceitos para os que choravam um seu ente querido. O manteau de capucho era então considerado o mais conveniente para ser usado para luto, isto tanto para os homens como para as senhoras; esse manteau – despido de enfeites – era forrado com peles cinzas com panos brancos e devia ser usado durante um tempo relativamente longo conforme o grau de parentesco existindo entre o morto e seus familiares. Entretanto as damas da nobreza usavam após a morte de seu esposo um toucado que dizia seu estado de viuvez. Este toucado consistia em uma "barbette" com "guinpe" e véu branco e devia ser usado durante o resto da vida pelas damas de alta linhagem. Porém, não quer isto dizer que este toucado era reservado unicamente às viúvas da nobreza, entretanto é um fato que as rainhas-mães não o deixavam a partir do começo do século XIV. Um belo manuscrito da Biblioteca Imperial, escrito no fim do reino de Filipe V, o Comprido, contém uma tradução de Boece por Jehan de Mung. Esta tradução é procedida de uma dedicatória assim redigida:

"A ti, majestade real, meu nobre príncipe pela graça de Deus rei de
França Filipe o V, eu, Jehan de Meung... etc."

Ora, a miniatura ao alto dessa dedicatória representa o autor Jehan de Meung escrevendo numa carteira; em sua frente se encontra uma nobre dama levando em seu braço direito diversos livros e na sua mão esquerda um cetro. Esta dama não pode deixar de ser Jeanne de Bourgogne, esposa de Filipe V. Na cabeça ela leva uma "barbette" com "guimpe" e véu ou carapuça branca. Sob sua "cotte" vermelha ela usa o "surcot" púrpuro-claro e enfeitado na frente de arminho sem rabos. E de supor que este livro foi ainda escrito durante a vida de Filipe V, mas que as miniaturas que eram sempre pintadas depois do trabalho do copista foram pintadas depois da morte desse príncipe e que então sem mudar os termos

da dedicatória já copiada Jehan de Meung fez pintar no frontispício, em lugar do rei Filipe, a imagem de sua esposa; consta que ela teria recebido favoravelmente as obras anteriores do mesmo autor. Para os funerais do rei Henrique V da Inglaterra, morto no Castelo de Vincennes em agosto de 1422, o corpo foi transportado a Rouen numa liteira, todo vestido de seus trajes reais, na cabeça e em frente ao corpo marchavam 80 ingleses todos vestidos de preto, cada um com uma tocha na mão. E assim entraram na Igreja Mãe acompanhados de 200 outros burgueses da mencionada cidade, cada um com uma tocha na mão e todos vestidos de preto. Pela volta da segunda metade do século XV a etiqueta exigia que os príncipes de sangue real se vestissem de preto durante a cerimônia das exéquias do rei; porém, depois do serviço o novo rei vestia trajes púrpuras de acordo, diz Monstrelet, com o costume de França.

Livros de utilidade[67]**-** Estes livros foram recomendados por Sophia Jobim como sendo muito bons:

- Arte Nova ou Arte Moderna – nome dado ao movimento de arte decorativa que se manifestou na Europa Ocidental, a partir de 1892.

- Arte entre os antigos (História da) – obra de Winckelmann, que renovou o conhecimento da civilização antiga (1764).

(Título em alemão: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Título em inglês: *History of Ancient Art*. Data da publicação original: 1764. Referência completa: Winckelmann, Johann Joachim. *History of ancient art*. New York: F. Ungar Pub. Co., 1873.)

- Arte (Philosophia da) – uma das obras principais de Taine.

(Título em francês: *Philosophie de l'art*. Título em inglês: *The philosophy of art*. Data da publicação original: 1865. Referência completa: Taine, Hippolyte. *The philosophy of art*. New York: Holt & Williams, 1873. New York: Holt & Williams, 1873.)

- Arte na Antiguidade – História por Perrot e Chipiez – obra notável em que os autores mostram o que foi a arte antiga as suas origens, o seu desenvolvimento no Egito, na Grécia, etc. O primeiro volume apareceu em 1883.

(Título em inglês: *A history of art* (2 v.). Data da publicação original: 1884. Referência completa: Perrot, Georges; Chipiez, Charles. *A history of art.* London: Chapman and Hall, Ltd, 1884.)

- Arte no século XVIII – Edmundo Julio de Goncourt (1881-1883), conjunto de 13 estudos sobre os pintores e gravadores do século XVIII, traçados com muita competência e bom gosto.

- Arte de verificar as datas – valiosa obra cronológica, escrita por beneditinos do século XVIII.

- Artes decorativas (União Central das) – sociedade fundada em Paris, 1877, com o fim de favorecer a cultura das artes aplicadas à indústria. Possui no Pavilhão Marsan (Tulherias) um museu e uma biblioteca.

- Artes do desenho (gramática das), por Carlos Blanc. Tratado dos princípios elementares das Belas-Artes (1867) completado por uma Gramática das Artes Decorativas, 1882.

(Título em francês: *Grammaire des arts du dessin – architecture, sculpture. Peinture*. Título em inglês: *The philosophy of art*. Data da publicação original: 1865. Referência completa: Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin – architecture, sculpture. Peinture*. Paris: Librairie Renouorad, 1876.)

- História da arte de Pierre du Colombier – 10 esplêndidos quadros sinóticos desde o Próximo Oriente do século XIX.

(Título em francês: *Histoire de l'Art.* Título em português: *História da arte – da pré-história aos nossos dias*. Data da publicação original: 1945. Referência completa: Colombier, Pierre du. *História da arte – da pré-história aos nossos dias*. Porto: Livraria Martins Tavares, 1947.)

- História da arte de Sheldon Cheney – dois volumes –, tradução de Sérgio Milliet. No fim, notas sobre as principais épocas da História da Arte.

(Título em inglês: *A world history of art.* Título em português: *História da arte*.)

- Um paralelo da Arte Oriental e da Ocidental. Quadro de datas dos grandes movimentos e mestres europeus. Esplêndido!

- História de Elie Faure. Cinco volumes – ótimo!

(Título em francês: *Histoire de l'Art.* Título em inglês: *History of Art* (traduzida por Walter Pach). Data da publicação original: 1919-1921. Referência completa: Faure, Jacques Élie. *História da arte* (5 vol.). Lisboa: Estudos Cor, 1964.)

- História da Arte de José Pijoán. Objetiva, não literária. Fraca quanto à arte oriental. 2.600 gravuras. Muito didática.

(Referência completa: Pijoán, José. *Historia del arte: el arte al través de la historia* (3v.). Barcelona: Salvat, 1914.

- Arte através dos tempos Helen Gardner – descreve as obras de arte, nomes, títulos, datas e 900 ilustrações.

(Título em inglês: *Art through the ages*. Data da publicação original: 1926. Referência completa: Gardner, Helen. *Art through the ages: an introduction to its history and significance*. New York: Harcourt Brace, 1959.)

- A Estética de E. Véron – ótima para introduzir no conceito do que é arte.

(Título em francês: *L'esthétique*. Título em português: *A estética*. Data da publicação original: 1878. Referência completa: Véron, Eugéne. *L'Esthétique: origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique*. Paris: C. Reinwald et Cie, 1878.)

Máquina de costura - Em meados do século XVIII, em 1755, o inglês F. Weisenthal recebia o diploma de um aparelho que fazia uma espécie de bordado, que era o ponto de cadeia. Mais tarde, Tomas Siant, em 1790, patenteou uma máquina que fazia um ponto de cadeia mais firme do que o da máquina Weisenthal. Esta máquina era quase toda de madeira. Servia para coser costuras grossas. Não interessou ao público. O alfaiate francês Bartholomeu Thimonnier idealizou em 1825 uma máquina também de ponto de cadeia que empregou na confecção de uniformes para o exército. Seus amigos lhe forneceram dinheiro, ele instalou uma fábrica e em 1825 já contava com 80 máquinas. Um dia, os trabalhadores manuais destruíram suas máquinas. Continuou a aperfeiçoar e conseguiu, mas não encontrou quem o quisesse auxiliar com dinheiro. Em 1844, o americano Elias Hove inventou a primeira máquina que fez o posponto e trabalhou com dois fios. Mantinha a tensão no fio superior por uma placa. Tinha a lançadeira inventada por outro. Em 1849, engenheiros e mecânicos tentaram aperfeiçoar a máquina que inventou o enganche rotativo, bobina para o fio inferior, barra móvel dentada que empurra o tecido, que se chama avanço em 4 tempos. Foi uma grande melhoria que a máquina adquiriu. Mas não tinha aceitação pelo público. O maior fabricante de máquinas foi Singer. Sua primeira máquina era provida de uma agulha vertical, trabalhava com dois fios e fazia pesponto fechado. Mais tarde introduziu o movimento a pedal – que não patenteou porque não lhe deu importância. As primeiras máquinas foram construídas para as fábricas e logo notou-se que eram úteis nos lares. Foram adaptadas com elegância para uso doméstico e se generalizou o uso na costura mecanizada. **Características das máquinas através dos anos**: A máquina primitiva era movida à mão; quase um século depois, começou a aparecer a

máquina movida a pé ou a pedal. Mais tarde, começou a ser movida com o auxílio da eletricidade, ou seja, máquina a motor. A primeira máquina não tinha lançadeira, trabalhava com um só fio, através de uma agulha e duas pontas, formando ponto de corrente. Era um grave defeito, pois quando um ponto se partia toda a costura se desmanchava, se o ponto não fosse pregado imediatamente. A máquina sem lançadeira não se emprega mais, salvo em circunstâncias especiais. A máquina moderna trabalha com dois fios, sendo um através da agulha e outro por intermédio da caixa de bobina. Por qualquer destes meios, o movimento é transmitido por engrenagens encerradas em um braço oco, em forma de cotovelo ou parte curva da cabeça, que faz impulsionar a agulha e movimentar a linha de cima. À direita da pessoa que trabalha há um volante que produz o movimento do mecanismo e do ponto geral. Estas disposições de princípio são comuns a todas as máquinas. **Máquina de mão**: É um modelo que se acomoda em qualquer parte, mas tem duplo inconveniente: velocidade reduzida e manipulação pouco cômoda, pois o trabalho só pode ser guiado com uma das mãos. **Máquina de pedal**: Esta máquina é dotada de uma velocidade bem maior e é munida de lançadeira central. Sua cabeça se prende a uma mesa à qual se prende a armação que serve de apoio ao pedal e à roda matriz. Suas bobinas circulares comportam bastante fio. **Máquina a motor**: É igual à precedente, quanto ao mecanismo e ao movimento inicial, apenas o seu motor é fixado na parte superior da armação. A máquina é posta em ação por meio de simples pressão no pedal que regula a velocidade. Para as máquinas trabalharem com perfeição, é necessário observar a escolha de suas agulhas, que devem ser adequadas, a marca de cada máquina, o fio empregado e o tecido a ser cosido. As agulhas variam com as diferentes marcas de máquinas; devem ser de aço temperado, e de qualidade superior. **A primeira máquina de costura**: Sabe-se que Bartholomeu Thimonnier nasceu no pequeno burgo de Arhesle, às margens do Ródano, em 1793, nos dias mais cruéis da Época do Terror. Bartholomeu seria filho de operários. Assim o atestam os seus papéis de registro. Ou seria filho de um aristocrata refugiado sob falso nome, conforme afirmam alguns cronistas. Quem jamais conseguirá saber? O que nos interessa é que foi ele o inventor dessa coisa preciosa que é a máquina de coser. Cedo foi

morar em Amplepuis, naquela época centro industrial no qual as costureiras se serviam da agulha, não para a Alta-Costura de Paris, e sim para os hortelões e os camponeses. Não se preocupavam com a elegância e sim com a solidez. Foi ali que Bartholomeu encontrou certo dia uma costureirinha da qual gostou. Entretanto, ao lhe contemplar as pobres mãozinhas picadas pela agulha, ficou meditando: era preciso preservar aquelas mãos tão lindas. Em 1813 se casou com Rosette, a costureirinha. Em certo lugar da Alemanha os exércitos de Napoleão tinham sido derrotados. Mas Bartholomeu se preocupava mais com a sua Imperador. Ai dele, pois um ano mais tarde teve de se curvar à evidência: a França havia sido invadida. E a miséria surgiu no lar de Thimonnier, quando o seu primeiro filho chorava no berço de madeira construído por ele próprio. Filhos e dificuldades Thimonnier teve bastante: quatro filhas e três filhos. Viviam todos numa fazenda. Rosette e as filhas costuravam em casa. Os meninos estavam na escola. O pai fazia sacrifícios enormes para que os filhos se educassem. Era agricultor num dia, mercador de roupas no dia seguinte, bufarinheiro. Debatia-se demoradamente contra a miséria avassaladora. Porém, a França passava por momentos difíceis e ninguém era bastante rico. Em 1830, tendo casado a primeira filha com um escrivão de cartório de Villefranche, Thimonnier lembrou-se do que prometera havia anos a Rosette. A vida agora era mais fácil no lar. E ele consagrava agora parte de seu tempo a trabalhar no celeiro. Conhecia bem a costura, tendo observado cada um dos gestos da mulher inclinada sobre o trabalho e sabia o que tinha de fazer. As mulheres foram proibidas de ir ao celeiro. Um dia Bartholomeu desceu e entregou um pedaço de tecido à esposa. O trabalho estava bom. Era um trabalho surpreendente. A costura mostrava um ponto pospontado de um lado e um ponto de cadeia no verso. Todos ficaram encantados. Toda a família teve licença de entrar no celeiro onde estava a primeira máquina de coser. Um enorme motor dominava o engenho. Era quase do tamanho de um homem e a linha era grossa como um cordão. Porém todos os princípios da máquina moderna nela foram baseados.

Máscaras[68] **-** O sentido religioso da máscara ainda está por ser documentado. Mas, possivelmente, ele existiu, como meio de facilitar a imortalidade, pelo reconhecimento do

duplo. E neste caso a máscara deveria ser de extrema semelhança com a fisionomia do morto, para encarecer a presença, a larga distância... Por outro lado, há em toda fisionomia traços permanentes de pessoalidade que, uma vez exagerados, permitem com maior segurança identificar o tipo. Seria tal e acentuado motivo o que levou os egípcios à mumificação e à perícia virtuosa da técnica escultural; representar tudo que pudesse individualizar a semelhança do morto com seu duplo: pois para lá do bai, do kou e do luminoso, num raio de 3.000 anos, é que se daria o encontro dos dois na imortalidade. Não teria sido outra a impressão comovida de Henrique Schliemann quando ao escavar a ágora de Micenas deparou, nas tumbas reais, com máscaras de ouro rebatido dos reis micenianos das dinastias dos aqueus. A máscara ali se apresenta com os característicos inconfundíveis do processo que ainda hoje a escultura emprega: deveriam ter sido tomados sobre o morto, olhos cerrados na paz da morte; lábios num leve desdém dos atos vulgares da vida; as maçãs despidas de vigor, e em toda a face uma espécie de suprema indiferença ou de confiança longínqua na ressurreição da alma. Se a origem da máscara foi essa modalidade funerária, e se ela se ligava com a identidade do morto ao seu duplo, ou a forma materialista ou de maior surto espiritual – seja como for, sua evolução se deve aos gregos, no seu maior e mais largo descortino. Para os gregos, do período clássico, especialmente, a máscara era a parte mais importante do traje do ator. Como se sabe, no teatro dos helenos, a céu descoberto, num imenso hemiciclo, o ator aparecia na cena, para poder ser visto por dois meios óticos: relevo e cor. Assim, quanto ao primeiro fator, ele vestia um manto assanhado de dobras, ou roçagante, que caudaloso lhe alongava a silhueta; por outro ponto, o coturno lhe agigantava a postura, dava imponência à figura e, finalmente, a máscara desenhava-lhe, com energia, vigorosos traços, o acentuado da face, e assim, de longe que fosse, o espectador via perto dele a magnitude do ator da tragédia, com seus rictos encavados com segurança caricatural, no exagero dos sulcos, na saliência das rugas, no surto das linhas oblíquas ascendentes ou na direção para baixo dos cortes de desespero e assimetria infindáveis. A boca aberta num arrebanho forte do lábio superior, ou semicerrada num esforço de contrair, para fechar, a comissura dos lábios, ainda numa

mordacidade viva, picadas de crespidões caricaturais, a máscara se apresentava retrativa dos grandes estados da emoção que, em geral, se definem em dois grandes ciclos da paixão humana: o prazer e a dor. As máscaras eram modeladas de maneiras diversas, pintadas com vividez, usando adorno dos cabelos para jogos de efeito decorativo e, ao mesmo tempo, no afã visionário de enriquecer de detalhes pitorescos os efeitos cênicos. Por outro lado, os gregos não se esqueciam de que o sexo e a idade são fatores poderosos para imprimir a significação expressiva de certas atitudes, ou exibições típicas: e assim, cercados pelos esforços da associação das ideias, eles corriam na pauta comum de apresentar máscaras com fisionomias de velhos, mulheres, crianças. Ninguém ignora que a origem do teatro grego foi a mascarada da festa de Dionísio. Era uma espécie de divertimento campesino: a simbologia da luta da terra no inverno e na primavera; ali ela adormece, e aqui renasce magnífica. Desse contraste de tristeza e alegria brotou o drama grego. No primeiro caso é a tragédia, no segundo a comédia e depois o drama satírico. Para todos estes atos os figurantes aparecem disfarçados com máscaras. Destas somente duas tomaram importância capital: a máscara da tragédia e a da comédia. **Máscara da tragédia**: a figura se apresenta num terrível rictus de dor: a boca se abre num exagero cruel; os olhos se afundam convulsos em angústia mortal, revirados para cima e convergentes para o ângulo interno das órbitas, os cabelos se desmancham em desalinho sobre a fronte contraída, como descendendo do alto crânio, do onkos muito elevado, alongando assim em toda a máscara expressão fatal. **Na máscara da comédia**: a hora do Kosmos, em que se bebe o mosto virgem que escorre prodigioso das uvas, há uma ironia que se mistura com a ebriez: e a máscara toma todos os aspectos da mordacidade, da sátira violenta, às vezes do sarcasmo e da troça irreverente. Aqui a boca se contrai com mordacidade, os supercílios se contorcem em arabescos sinuosos, os olhos se espevitam na argúcia maliciosa do diabólico sorriso, que se entorna num gargalhar impudente. Foi dessas festas dionisíacas que se originou a empreitada carnavalesca através dos romanos e que chegou até os nossos dias, à reminiscência das famosas panateneias. (*Flexa Ribeiro*)

Meteco[69] **–** Nome dado em Atenas aos estrangeiros domiciliados na cidade. Gozavam de direitos civis, mas não políticos e cada um deles pagava uma taxa anual (metécio) da qual, aliás, podia ser isento por serviços prestados à cidade. Por ext. – Do grego metoikos, o que muda de casa, pelo latim motoecu.

Musas[70] **–** São nove. Presidiam as artes liberais – especialmente a eloquência e a poesia –, filhas de Júpiter e de Mnemósine. Eram nove irmãs, para mostrar que as artes têm entre si relações estreitas: 1. Clio: musa da história e da poesia épica. É representada sentada ou de pé, com um rolo de papel na mão ou uma caixa de livros. 2. Euterpe: musa da música e da poesia lírica. É representada com uma flauta simples ou dupla. 3. Tália: musa da comédia e do idílio, representada com uma máscara e uma grinalda de hera. Uma das Três Graças. 4. Melpômene: musa da tragédia. Representada com uma máscara na mão. 5. Terpsícore: musa da dança e do canto, representada por uma lira. 6. Erato: musa que preside a elegia. É representada por uma lira. 7. Polímnia: musa da poesia lírica. É representada na maioria das vezes em atitude da meditação. 8. Urânia: musa da astronomia e da geometria, representada com um compasso e o globo. 9. Calíope: musa da poesia heroica e da eloquência, mãe de Lino e Orpheu. É representada com uma tabuinha encerrada, um buril e às vezes com um rolo de papéis nas mãos. As musas habitavam com Apolo o Parnaso, o Pindo e o Hélicon. Parnaso: monte na antiga Grécia, no S.E. da Dórida e da Fócida, alt. 2459 m, consagrado a Apolo e às musas. Hoje Licura. Por ext. permanência simbólica dos poetas. Pindo: monte do N. da Grécia antiga, entre a Tessália e o Épiro, consagrado a Apolo e às musas. Hélicon: monte da Grécia (Beócia) consagrado às musas. Muitas vezes é tratado como sinônimo de Pindo e Parnaso.

Moscas[71] **(ou mouches) -** Recortadas em forma de coração, de lua, cometa, crescente, estrela, naveta etc., tinham vários nomes conforme o lugar. Tinham linguagem. Tagarela: equívoca. Assassina: no canto dos olhos. Majestosa: no canto dos olhos. Jovial: na ruga formada pelo riso. Galante: no meio da face. Coquete: preciosa, velhaca, perto dos lábios. As moscas tinham toda uma nomenclatura de acordo com a posição. No canto dos olhos: *Passionée*.

No meio da testa: *Magesteuse*. No canto da boca: *Baisense*. Sobre o nariz: *Effrontée*. Sobre os lábios: *Coquete*.

La Mouche (ou moscas) - O uso das mouches – pequenos pontos negros que avivam a cor da pele – faz no reino de Luiz XIV o mesmo furor que tinha feito nos mais belos anos de Henrique IV. Conforme o lugar ela tinha um nome. Effrontée: sobre o nariz. Galante: no meio da face. Enjouéé: na ruga do riso na face. Discrète: sobre o lábio inferior. L'assassine: sobre o seio esquerdo. A mosca foi um capricho que durou um século quase. Como menos em quase todos os rostos femininos da coleção Bonnart, a mulher usava a mouche (para realçar a brancura da pele à força do contraste). O uso das "mouches" data de Henry IV; persiste muito tempo é só desapareceu na época da Revolução.

Norte-americanos[72] **- 1. Trajes dos colonos americanos nos séculos XVII e XVIII**: Quando os primeiros colonos começaram sua nova vida no continente da América do Norte, trouxeram consigo, naturalmente, os costumes de suas respectivas pátrias, modificando-os e adaptando-os às novas condições de suas vidas. Com tenacidade persistente agarravam-se às modas de sua terra natal; e quando as circunstâncias permitiam mandavam trazer de lánovos estoques de vestidos, gibões e coletes. Apesar de serem os "trajes" na Espanha, França, Inglaterra e Holanda muito semelhantes entre si, no século XVII (conforme diz McClellan) os colonos reproduzem os trajes de sua terra natal, e nas diferentes colônias aparecia sempre um pouco do caráter nacional de cada uma. Os colonos espanhóis conservaram, quando seus recursos o permitiam, o hábito das maravilhosas sedas, rendas e ricos couros para seu uso nos novos lares de além-mar. Os colonos ingleses e holandeses levaram consigo, antes de deixarem suas pátrias, um grande estoque de roupas, naturalmente do feitio que estava em moda quando eles emigraram. Os colonos franceses em Louisiana vestiam pesados sobretudos, coletes e gibões compridos, calções de lã e perneiras de couro de gamo. As mulheres usavam vestidos curtos de fazendas tecidas em casa e lenços de cores vivas em volta da cabeça. **2. Trajes dos colonos americanos nos séculos XVII e XVIII (**Traje da Colônia Holandesa em Manhattan): Os imigrantes holandeses prósperos de Manhattan usavam roupas de corte mais simples do que muitos outros colonos. De fazendas bonitas e resistentes, sedas, veludos, rendas manufaturadas na Holanda, ou tecidos resistentes, feitos em casa por suas econômicas esposas e coloridos com corantes que os índios os ensinavam a fazer. Para os homens a roupa consistia no traje usual do século XVII: colete e gibão, calças amplas, meias compridas e chapéu de abas largas. Os fechos do casaco e gibão do *gentleman* holandês eram de pedras preciosas

com engaste de ouro e prata. A sua esposa não era menos bem-vestida: suas anáguas cheias e curtas, das quais ela possuía e usava muitas, eram especialmente coloridas: escarlate ou verde listrada com preto e cinza. Outra peça favorita do guarda-roupa feminino era o "Samare", uma jaqueta larga com mangas 3/4, com barras estreitas de pele. Damasco, seda lisa e algodão floreado era o tecido comum para estas jaquetas. As primeiras donas de casa de Nova Amsterdã possuíam muitas joias trazidas de seus antigos lares. Anéis, colares e brincos eram generosamente incrustados com diamantes. Toda "good krow" (boa senhora) usava pendente do cinto, preso por fitas ou por correntes de prata: as chaves, as almofadinhas para alfinetes, tesoura e outros acessórios de uso caseiro. Aventais eram indispensáveis. Graciosas toucas de musselina e renda ou de algodão acolchoado cobriam os cabelos penteados com simplicidade. Toucas de peles ou capuzes davam proteção nos dias de inverno. **3. Traje dos colonos ingleses no Sul**: Entre os colonos ingleses e dos estados de Virgínia, Maryland e Carolina havia senhoras cuja fortuna original foi rapidamente aumentada por suas prósperas plantações. Os primeiros colonos mantinham estreitos contatos com a Inglaterra e de 1625 até 1642 "as modas londrinas eram religiosamente seguidas pelas classes superiores e não parecem ter sido o principal divertimento das mulheres, como também de grande importância para os homens". Estes primeiros colonos *gentlemen* que deixaram a Inglaterra no reinado de James I usavam calças acolchoadas, gibão de brocado, gola franzida enfeitada de rendas e largos chapéus. Apesar de terem sido oficialmente aconselhados para levar "dois ternos de frieze" resistente e dois ternos de casimira. Quando os partidários de Cromwell obtiveram o controle sobre a Inglaterra, depois da execução de Carlos I em 1649, muitos cavalheiros fugiram para as colônias, levando consigo o luxuoso, porém decoroso, guarda-roupa que rapidamente tornou-se um traje frívolo da restauração inglesa. Calças anágua, gibão curto, e mais tarde o casaco comprido abotoado do pescoço ao joelho. As esposas dos colonos do sul conseguiram trazer consigo para seus novos lares (mais tarde importaram de sua terra natal) os vestidos talhados pela moda londrina, rendas e sedas feitas pelos próprios "mântua makers", cópias em tamanho natural das roupas das pequenas bonecas-modelos

que antes do aparecimento dos figurinos, no século XVIII, circulavam no Continente como modelos das últimas novidades de Paris. Agasalhos para as mãos, luvas compridas, "mouches" e leques ocupavam lugar tão importante na toalete da esposa do colono rico como na toalete das lindas damas da alegre corte de Carlos II. **4. Trajes coloniais no século XVIII**: Com as dificuldades causadas pela luta de criar novos lares num país novo e subdesenvolvido vencidas, os colonos tinham muito tempo para prestar atenção a seu guarda-roupas. Filadélfia, Nova York e Boston, os centros principais da vida social das colônias, foram as cidades para onde eram enviadas as últimas novidades de além-mar. Uma aldeia das condições sartoriais na cidade fundada por William Penn é conseguinte: "Provavelmente em nenhum outro lugar do Continente o amor às cores vivas e às extravagâncias da moda foi levado tanto ao extremo". Grande número de "quakers" cedeu, mesmo os mais austeros usavam bengalas com castão de ouro, caixas de rapé de ouro e grandes fivelas de prata, adornando seus pardos casacos e sapatos. Às festas de cerimônia o sisudo "*gentleman*" comparecia de peruca empoada, conhecida como peruca de campanha, de mechas compridas e cheias. O casaco endurecido com tela engomada e barbatanas de baleia deixava ver o colete de cetim com os bolsos salientes. As calças eram justas e alcançavam o joelho. As meias eram de cor escarlate, azul ou brancas, com desenhos bordados dos lados. Pequenos botões de prata prendiam as ligas logo abaixo do joelho; botões maiores enfeitavam o sapato de salto vermelho. A frente e as mangas das camisas de cambraia eram delicadamente franzidas enquanto a gravata era finamente pregueada. Sobre este belo traje usavam uma capa de chamalote ou "drugget" (droguete – estojo de lã) chamada "Roquelaire". Muitas vezes com forro de peles. Um chapéu de três pontas e um grande agasalho para as mãos completavam este traje. Um traje geralmente usado em casa era um comprido "chambre" de damasco conhecido como "banyan" acompanhado de um pequeno barrete. No verão o chambre era de algodão ricamente estampado. **5. Traje nas colônias da Nova Inglaterra**: Os peregrinos e puritanos que se estabeleceram em Massachusetts no primeiro quarto do século XVII, embora desaprovando muitas disposições religiosas e sociais de sua terra natal, contentavam-se em manter o

estilo das roupas inglesas, rejeitando, porém, as fitas e rendas, penas e tecidos caros. Os peregrinos em particular resolveram que estas frivolidades de indumentária deviam ser dispensadas em virtude das novas condições de suas vidas. Consequentemente, muitas leis foram passadas por suas colônias concernentes ao que eles consideravam excessos no uso de enfeites, talho de botas, mangas e guarda-roupa. Os que viviam ou viriam mais tarde não foram tão adversos a roupas finas, decretando poucas restrições. E, com a crescente prosperidade e maior facilidade de comunicação com a Inglaterra, tornaram-se bons fregueses dos camiseiros e "mantua-makers" de Londres. **6. O traje dos puritanos**: Pelos antigos documentos e retratos, como também pelas leis então em vigor, podemos ver que os Puritanos eram afeiçoados às calças folgadas e gibões de cor marrom e ferrugem com meias de lã coloridas e golas viradas. "Falling bands" e punhos de linho holandês inteiramente sem enfeites e chapéus altos de feltro preto com pequenas fivelas de prata que prendiam uma estreita fita na base do chapéu. Grandes fivelas substituíram mais tarde as rosetas nos sapatos. Não foi possível eliminar por completo a fraqueza inata pelos enfeites, as luvas manoplas eram ricamente bordadas e franjadas. Até que apareceu a grande peruca empoada em 1660, os homens puritanos usavam o cabelo curto. Poucos anos depois de ser introduzido por Carlos II na Moda Inglesa, o casaco comprido acompanhado de colete tomou seu lugar no traje da Nova Inglaterra. O cachecol de linho usado com este casaco sem colarinho "fechava com fivelas de prata, por baixo do cabelo nas costas". **O vestido da puritana**: era composto de uma saia ampla de Camlet (uma mistura de lã e seda) virada para trás sobre uma anágua de tecido grosso de cor verde, marrom ou roxo-escuro; um avental branco, um grande lenço no pescoço, mangas de punho virado. Cabelo quase sempre partido ao meio e puxado para trás, pouco aparecia por baixo da touca de musselina ou malha de feitio variado. Ao ar livre elas usavam um capuz de seda ou casimira escura, ou um chapéu parecido com o dos homens. Seu agasalho era uma capa circular de casimira forrada de peles. Os agasalhos para as mãos eram pequenos e redondos, no início do período colonial. Os sapatos de couro resistente, com saltos de madeira. **7. Traje dos Quakers**: Quando William Penn e seus companheiros

estabeleceram-se na região que hoje é a Pensilvânia (1682) seus trajes seguiram a moda que prevalecia na Corte de Carlos II, com pouca diferença das roupas dos outros homens da época; porém totalmente sem enfeites de rendas e plumas; de uma linha austera e simples. Usavam tecidos de cores sóbrias, como: verde-acinzentado, marrom, violeta-escuro. Com linha branca finíssima nos punhos e no pescoço. Embora cabeleiras postiças fossem às vezes usadas, o cabelo do Quaker era partido no centro da cabeça e caía até os ombros. A aba do largo chapéu era virada nos lados um pouco para cima, mas não tinha enfeite. O casaco e colete eram abotoados com uma fileira de botões, do pescoço até o joelho. Como os homens, as mulheres "Quaker" preferiam tecidos de cores suaves para suas saias franzidas e corpetes justos de mangas curtas. As delicadas mangas inferiores, lenços para ombros e toucas eram de cambraia alvíssima. Seus compridos aventais, de seda colorida. Fora de casa, macios capuzes de seda preta, forrada de uma cor viva, usados por cima das toucas franzidas. No século seguinte um chapéu duro de pelo de castor substituiu o capuz, e este por sua vez foi substituído pela touca de pala que se amarrava por baixo do queixo, no século XIX.

Ordens militares e religiosas - As primeiras ordens criadas depois das Cruzadas tinham um duplo caráter, militar e religioso. Era necessário manter a presença da cristandade e defender as conquistas territoriais mantendo forças permanentes. Os trajes tinham aspecto religioso e seu uso era adaptado. Quase todos os manteaux eram de cor branca: dispunha-se então de um número limitado de cores, e algumas queimavam os tecidos. Somente a ordem de Malta escolheu o preto, porque sobre um manteau branco a cruz de prata não seria visível. O traje tradicional ainda é usado hoje. Na maioria dos casos não era a cruz que diferenciava as ordens. Uma das ordens mais antigas na Espanha, calcada sobre a regra cisterciana, é a de **Calatrava**, fundada em 1158 e cujos estatutos foram fixados em 1164. Os cavaleiros deviam vestir uma camisa de sarja, uma túnica aberta a fim de poder montar a cavalo, e tinham por obrigação dormir vestidos. Eles usavam uma cruz escarlate sobre um manteau branco. A Ordem de Alcântara, criada em Portugal em 1167, sob a égide de S. Miguel, tinha por insígnia as asas do arcanjo escarlates. A ordem de São Salvador de Montreal, fundada em 1118, adotou a cruz dos Templários, mas ancorada. A Suécia tinha muitas ordens. Entre elas os Serafins, a Espada, a Ordem do Amarante, fundada por Cristina da Suécia, na qual as mulheres eram admitidas. Há um grande número de ordens das quais mal se conhece a origem – pode-se até duvidar de sua existência. Julga-se pela enumeração seguinte: a ordem dos Porteclefs (porta-chaves), cuja sotaina era enfeitada por duas chaves, parece ter sido instituída por São Pedro em 66 depois de Cristo. Os Irmãos de Saint Jean de la Cité se reconheciam por suas túnicas e seus escapulários, sobre os quais era cosido um grande cálice branco; os Irmãos do "Miroir" exibiam sobre sua túnica uma grande cruz preta e um espelho representado por um disco. A ordem Veneziana – congregação de S. Georges – era caracterizada por uma capa azul-

celeste, um chapéu de quatro cantos. Fundada em 1404, foi suprimida em 1668 por Clemente IX, por causa da corrupção na qual ela tombou. Os Irmãos Porteciseaux eram vestidos de uma capa e túnica branca sobre a qual era aplicado um par de tesouras abertas, cor de ferro; deixa supor que isto era o emblema de uma confraria de alfaiates, mais do que de uma Ordem religiosa. Os irmãos Porte-Epée tinham duas espadas vermelhas em cruz sobre o peito; os Irmãos d'Ecosse usavam o hábito verde "para demonstrar o zelo verdejante que eles tinham para com Deus". Outros eram mais conhecidos, como os Frères Porte-Étoile, que simbolizava a estrela dos pastores (estrela-d'alva); na Inglaterra a estrela era vermelha, realçada no seu centro por um círculo azul. Na África, os irmãos usavam uma couraça à romana, uma túnica em pantalon, botas e uma capa azul forrada de arminho semeada de estrelas. Os cavaleiros do Templo (os Templários), cuja ordem foi destruída por Filipe, o Belo, usavam a cruz escarlate que foi retomada, mas em forma de âncora, pela ordem de Saint-Sauveur de Montreal. A ordem de Saint-Sépulcre tinha um traje branco, casaco e manteau que era enfeitado por uma grande cruz, que em que cada ângulo continha uma menor. Na Inglaterra, esta mesma ordem tinha como insígnia a Cruz de Lorraine. O traje consistia num chapéu de plumas, botas com canos flexíveis e luvas à crispins. A ordem podia ser conferida pelo Rei ou pelo Suserano, como os uniformes. Enquanto os uniformes mudavam conforme a moda, o traje da ordem era sempre imutável. Além disso, criava uma ideia de solidariedade entre os membros e se prendia aos bens, conferindo deveres aos beneficiários. Em 1352, Louis d'Anjou fundou a Ordem dos Chevaliers Du Noeud, que tinha a obrigação de participar das expedições à Palestina. Em 1448, Charles d'Anjou criou a ordem do Croissant d'Or, com o crescente e a concha como símbolo. Charles VI, que tinha escolhido o ginete como símbolo, fundou a ordem de la Geneste, que teve uma existência efêmera. A Ordem do Porco-espinho, estabelecida por Louis d'Orleans em 1394, na ocasião do batismo de seu filho, com a divina: "Cominus et eminus" (combate de perto e de longe), foi reservada por Louis XII, mas a divisa vem a ser: "Qui s'y frotte s'y pique"[73]. O hábito era violeta-claro, com um colar de ouro donde pendia um porco-espinho. A Ordem de Saint-Michel,

instaurada por Luiz XI, foi de início reservada a 36 cavaleiros, mas foi tão corrupta que se dizia comumente da insígnia que ela era "o colar de todas as bestas". O traje era dos mais magníficos jamais vistos: grande manteau de damasco branco forrado de ermínia, bordado de conchas e de lascas de ouro; chaperon de veludo carmesim sobre a espádua, colar com conchas de peregrino e medalhão representando S. Georges pondo por terra o Dragão. O duque de Nevers tinha instituído a ordem da Dame Blanche à l' E'eu Vert para defender as mulheres e as filhas dos cavaleiros na ausência de seus esposos e de seus pais. Henri III fundou a Ordem do Saint-Esprit pela sua chegada, que caiu em Pentecostes. Nós possuímos no nosso Museu o Capot, um grande manteau de veludo azul, semeado de flamas de ouro que completavam o traje. A Ordem dos Chevaliers de Saint-Louis, criada em 1693, consistia num hábito cor de tabaco com galões de ouro. Um dos mais conhecidos é certamente a ordem da Jarreteira, fundada por Edward III, em honra da condessa de Salisbury e da qual um dos mais ilustres beneficiários é atualmente Sir Winston Churchill. A jarreteira era a insígnia dos feiticeiros. Havia muito orgulho e presunção, pois uma condessa escapou da fogueira e espiava então aqueles que se entregavam à bruxaria. O rei Edward III era ele mesmo grande mestre da ordem dos feiticeiros e seu manteau levava tantas jarreteiras quantas ele tinha de convênios. A ordem do Tosão de Ouro surgiu sob Filipe, o Bom, duque de Borgonha, em 1429. Ela foi, conforme dizem, chamada assim para celebrar a cabeleira da amante favorita do duque. A ordem tinha também uma significação esotérica e simbolizava o esforço humano em direção a um ideal. Contrariamente à sobriedade das ordens religiosas, os trajes mostram um luxo todo profano. Aquele do mais alto dignitário era um longo manteau escarlate forrado de petit-gris e carregado de ricos bordados acompanhados de um chaperon com grande rubans, grandes fitas flutuantes, que se mudava constantemente em dias de reunião. A ordem dos Fous, constituída por Adolphe de Cleves em 1380, tinha a finalidade de agrupar os amigos para se divertirem, bem como a Confraria dos Pots (tolos), que foi fundada em Paris. Ignora-se geralmente quais foram as ordens militares femininas: a ordem de la Hache, criada em Barcelona para lutar contra os bárbaros, e a ordem da Écharpe de Placencia.



Paul Poiret - Paul Poiret, no seu livro "En habillant l'époque", lembra a sua influência sobre a moda e os estilos. "*J'entrainai la troupe de coloristes*", escreveu ele, "*en abordant tout les tons par le sommet et je rendis la santé aux nuances extenciées: je jetai dans cette bergerie des loups solides les rouges, les vests, les Violet, les bleus de roi, les Orange, les citron.*" "Mas não é dando vida às cores, nem lançando em formas novas que eu acredito ter prestado serviço à minha época. Foi inspirado em artistas a assimilar as novas necessidades que eu servi o público do meu tempo. Estes artistas: Paul Iribe, George Lapage, Jean Boussingault, Raul Dufy participaram das tecelagens de 'Martine'", a Maison-École fundada por Poiret. Era nessa Maison-École que ele exercia mais livremente a função de animador da vida feminina. Criador da jupe-culotte, ele previu para os jovens o uso da calça comprida. Decorava com exuberância, influenciado pelo Balé Russo, fantasias com drapeados, com tecido em abundância. Estilo efêmero.

Panateneias s.f. plural - Festas solenes que os atenienenses celebravam em honra de Athena (Sophia), padroeira da cidade. "[...] cada um com sua coroa de ouro e que estas sejam proclamadas nas grandes panateneias nas lutas gímnicas e nas festas dionisíacas", Latino Coelho, A Oração da Coroa, II p. 39 (Do grego panathenaia). **História**: a festa atenienese das Panateneias realizava-se no terceiro ano de cada Olympiade, com desusada pompa, pois Péricles a tornara suntuosa com os concertos, os exercícios gímnicos e as corridas hípicas. Símbolo da vida cívica atenienese onde a deusa elegera domicílio, desdobrava-se desde o Cerâmico exterior até ao terreiro da Acrópole, onde ia entregar o novo peplos, que devia substituir o antigo no velho ídolo (xoanon) da Athena Polias, erecta e rígida no seu arcaísmo, dentro da sua cela do Erecteion. O peplos amarelo e violeta com

as empresas da Deusa bordadas pelas errephoras que nele trabalhavam durante o quadriênio com devoção litúrgica era transportado em triunfo, colocado como ela de uma trirema, transportada a ombro de homens, depois erguiam os sacerdotes, os arcontes, os estrátegas, em seguida teoria recolhida e grave das ergastinas que haviam fiado a lã do novo véu, as canéphoras com cabazes (arcas) onde iam os acessórios dos sacrifícios, os metecos (estrangeiros que moravam em Atenas) todos de vermelho com bacias para aparar o sangue das vítimas. Os colonos com os animais oferecidos para as hecatombes, o teóro, velhos escolhidos de entre os mais velhos da Attica, segurando ramos de oliveira. Por fim, os carros de parada e as filas da cavalgada, onde se exibia a desenvolta elegância dos éphèbos atenieneses. No friso do Parthenon, onde esta festa cívica se imortaliza pelo cinzel de Phídias, também os invisíveis assistiam, pois lá concorrem com sua divina presença.

Pedras talismãs[74]

Janeiro – granada e topázio do Rio Grande
Fevereiro – ametista e água-marinha
Março – água-marinha e blue topázio
Abril – diamante e água-marinha
Maio – esmeralda e green turmaline
Junho – pink green turmaline e topázio
Julho – rublita e morganita
Agosto – opala
Setembro – berilo e kinsita
Outubro – pink turmalina e morganita
Novembro – topázio
Dezembro – água-marinha e turquesa

Pedras do Mês

Janeiro – rubilita e granada

Fevereiro – ametista e morganita

Março – água-marinha e berilo verde

Abril – diamante e água-marinha clara

Maio – turmalina verde e esmeralda

Junho – pérola e topázio

Julho – turmalina rosa e rubilita

Agosto – turmalina azul e ônix

Setembro – turmalina escura e água-marinha escura

Outubro – turmalina e zircon

Novembro – topázio e berilo ouro

Dezembro – turmalina azul e água-marinha escura

(calendário para bolso Pombo)

Pente - Os primeiros pentes foram feitos de espinho ou de espinha ou espigão de peixe fixados entre duas baguetes (varinhas) rígidas. Os pentes romanos, germânicos, eram recortados no metal. Sob os Merovíngios já havia pentes com duas carreiras de dentes (Merovíngios 575-751). Os pentes do século XV pareciam os nossos pentes finos com duas carreiras de dentes. Na Idade Média se serviam de pentes de chumbo para decorar os cabelos ruivos. No século XVIII, os soldados tinham pentes parecidos com um garo de sete dentes; a cavalo, sobre um banco, cada um penteava seu vizinho, o que se chamava "faire la queue". Os pentes em semicírculo para o penteado das mulheres servem para fixar os cabelos do birote (chignon) e outras coiffures. Os espanhóis usam os mais altos e volumosos pentes no chignon e quase sempre cobertos pela mantilha. Em 1830 os franceses os imitaram e assim fizeram lindos pentes d'ecaille (tartaruga), recortados como renda. Os homens usaram em 1760 no chignon as "travessas", pentes de soldado (séculos XVII e XVIII).

Princípio Oriental[75] **-** Contra a influência corrosiva do militarismo ocidental. Responder à Força com a força é se colocar no nível dos brutos, que só apreciam a Força em termos de morte e destruição. A força da "não violência", no entanto, é a força da vida, da alma imortal que não pode ser escravizada nem destruída.

Profissional, O traje[76] **-** Quando se estuda o traje dos indivíduos dispostos a trabalhar, sejam eles aprendiz, trabalhador, companheiro ou patrão, percebe-se que em cada profissão há partes do costume que permaneceram as mesmas através dos séculos, que são conservadas pela força única da tradição. Foi preciso que máquinas mais e mais numerosas, mais e mais perfeiçoadas no nosso século viessem a modificar profundamente as condições de trabalho, para trazer ao ateliê uma mudança sensível dos trajes que se está acostumado a ver. Certamente, hoje, há poucas profissões cujo lado exterior durante o tempo de seu serviço tem conservado uma absoluta igualdade com o que foram desde séculos. Entretanto, quando se examina de perto o traje dos operários se percebe, para citar alguns exemplos, que o açougueiro de hoje tem o mesmo avental daqueles de outrora. Que existe a mesma diferença hoje que antigamente na maneira como o açougueiro e o salsicheiro amarram o seu avental, os sapateiros protegem seus trajes com um pequeno avental de couro. Os alfaiates, sempre sentados "à la turque", usam um pequeno avental de pano (drap); os tipógrafos, ainda há poucos anos, eram fiéis à blusa preta de seus antepassados do século XVI; os carpinteiros usam a mesma calça larga que eles usavam antigamente; os charreteiros têm a mesma blusa curta, aberta da mesma maneira, com o mesmo bolso interior. Podemos multiplicar ao infinito estas semelhanças, e por um curioso destas questões de tradição, que constituem o culto exterior do trabalho, iremos tomar uma a uma as profissões; uma paciência como esta será recompensada de numerosas revelações. Compreendemos que não podemos tentar este estudo neste livro de síntese, mas não estamos menos tentados de assimilar o caráter permanente na tradição do traje profissional. Nós procuraremos as causas. É evidente que a organização do trabalho data

do século XIII, não era estranha a este estado de coisas. O princípio de solidariedade sobre o qual repousa o estabelecimento das corporações; a necessidade para abraçar uma profissão, de ser admitido a exercê-la, por aqueles, a mesma da qual o novo comerciante era considerado não como um concorrente, mas como um aliado; a hierarquia da corporação que paralisava em uma medida definitiva a liberdade individual; o estado de quase tutela no qual se encontra o aprendiz; o compromisso ou juramento pelo qual se encontra o trabalhador ligado ao patrão; as obrigações estreitas entre as quais o patrão está não somente vis-à-vis de seus aprendizes e de seus trabalhadores, mas de seus confrades, tudo isto tem certamente contribuído a suster o que toca a um exercício de uma profissão, ao capricho da fantasia. Sabe-se, pelos textos dos regulamentos e das leis, de que devia se compor o enxoval do operário, habitando comumente a casa do patrão e do aprendiz, estando ele sempre agasalhado; por consequência, ele tinha nesta simples cláusula do enxoval, do qual o preço era fixado legalmente, uma obrigação, se não uma necessidade de uniforme; e se compreende que o preço, sendo módico, o enxoval deve se limitar às vestimentas que não incomodem, deem liberdade ao trabalho, e se prestem assim pouco que possível à deterioração e ao desgaste natural por esse trabalho. Quando o aprendiz chega a ser operário, nada deve incitá-lo a modificar uma maneira de se vestir à qual ele está acostumado, e que lhe é cômoda no ateliê. Ele não deve parecer com brilho na sociedade, e a economia que lhe é imposta pelo estado precário de seu orçamento o deixa indiferente aos caprichos de fora, para o fazer amar as tradições, onde ele se formou durante de seu estabelecimento. Mais tarde, bem mais tarde, quando ele chegar a ser ele mesmo patrão, lhe é permitido se aburguesar com seus confrades, para gozar um pouco do bem-estar adquirido e para se alçar, por uma necessidade bem humana, fora das necessidades às quais uma longa parte de sua vida foi dispensada; mas ele guarda por dever e por gosto o respeito e o amor de sua profissão; ele tinha uma ideia elevada das incumbências que lhe davam, dos exemplos que ele devia espalhar na sua volta, da autoridade corporativa da qual ele estava investido, e ele punha sua dignidade a manter no seu atelier ou boutique o espírito do trabalho e o espírito tradicional, graça aos quais ele

recolhia às vezes o fruto de uma sábia economia e a reputação de uma atitude ou aptidão sempre em progresso e de uma honestidade sem decadência, capaz de levá-lo a ser jurado ou guarda de sua corporação. São estas, no nosso conceito, as mais certas causas dessas tradições, das quais se segue a fileira através dos séculos, no estudo do traje profissional. Doutro lado, na natureza mesma do trabalho ou do traje de trabalho se descobre facilmente os caracteres que devem se distanciar das flutuações da moda. No traje civil, o indivíduo deve ter em conta as pessoas que o cercam, o movimento da sociedade no meio da qual ele precisa viver. Ele é verdadeiramente um personagem de comédia na Comédia da Vida Social, e como tal ele se veste, gozando o prazer que ele pode sentir ele mesmo a variar suas cores e suas formas de vestimenta, um certo amor-próprio, mal colocado, no entanto – a jogar um pouco de pó aos olhos de seus contemporâneos. Nas horas de trabalho eles não aparecem. Ele não faz questão de aparecer; ele quer produzir, e produzir o máximo do trabalho capaz de fornecer um lucro com o mínimo de despesa. Que surpreendente então que a tradição não se encontrou com a necessidade imediata para impedir o traje profissional de visar outra finalidade que aquela de ser essencialmente útil, prático e econômico. Esta tradição, se ela foi consagrada pela moda da organização, do comércio e da indústria, desde o século XIII, é nascida, por assim dizer, dos hábitos de parcimônia que o pequeno povo era obrigado a contrair, a fim de fazer face aos enormes encargos que pesavam sobre ele. Hoje, depois do começo do século, talvez, o processo de emancipação social testa disfarçar as tradições: de vez em quando as ideias de igualdade obrigaram os indivíduos a rejeitar todos os distintivos exteriores que possam fazer crer que eles pertencem a uma classe inferior; a libertação do operário o convida a esquecer seu traje de trabalho, e ele é ajudado nisto, como dissemos mais ao alto, pelas modificações fundamentais que a mecânica tem imposto à produção. Se se quer encontrar ainda estas tradições de trajes que remontam a muitos séculos, é necessário ir procurar os trajes dos infelizes, dos indigentes, dos mendicantes, aqueles lá encontram mesmo na sua miséria o dever de respeitar essas tradições; seu traje pode ter, na sua origem tinha, todas as formas, de todas as épocas, e de todos os estilos; uma vez que o infeliz o coloca sobre suas

espáduas, ele não tinha mais forma alguma, de nenhuma época, de nenhum estilo; ele é o uniforme igualitário, vestindo a uniformidade da miséria sob os tecidos usados, sob os couros desbotados, o pobre se vai como um judeu errante, levando consigo uma esperança de melhor vida que nunca se realiza, uma eternidade de aflições e sofrimentos que nenhuma bondade humana pode destruir completamente. Aqueles lá são os tradicionalistas involuntários, eles são às vezes culpados e seu traje, com todos os imprevistos que ele comporta, com as antíteses brutais que ele apresenta, com a infinidade de ouropéis, que se reduzem a trapos tornados idênticos, reflete uma imutabilidade da moda, que nada poderá fazer ridícula. Seu traje é feito da tristeza das coisas como sua vida é feita da tristeza das horas! Quando se olha no presente, quando se olha no mais longínquo passado, eles são os mesmos, nenhuma mudança foi operada. Eles são os perdidos da humanidade, colados pela vida cruel nos perdidos do luxo; eles são os que não ferem mais, entre os que ferem no espaço de uma manhã.

Provérbios - "Se o pensamento tem asas o coração voa mais... Para amar não há distâncias... De tudo o amor é capaz!"

"Viver é agir! Quem nada faz de sua existência não existe."

"Pensar é mover-se no infinito."

"Onde manda o amor, não há outro senhor."

"Para realizar grandes coisas não basta agir, é preciso sonhar. Não basta calcular, é necessário crer." (*Anatole France*)

"A minha atividade profissional é um ideal em realização; daí o meu amor ao trabalho." (*Sophia*)

"A inveja, como os ventos, açoita sempre os cumes mais altos." (*Virgílio*)

"Invejar outro é confessar-se inferior." (*E. Blasco*)

"A inveja é a homenagem que a inferioridade tributa ao mérito." (*Mme. Puisieux*)

"Uma mulher que se irrita muda de sexo." (*Mme. Puisieux*)

"A ira é uma demência de curta duração." (*Sêneca*)

"Apenas se mede o desolamento do coração quando nos cerca o isolamento." (*Chateaubriand*)
"Aquele que aplica um castigo estando irritado não corrige, vinga-se." (*Montaigne*)
"Há lágrimas que têm um como pudor, e recato que é talvez o medo de serem mal avaliadas!" (*Camilo Castelo Branco*)

Psicologia da moda, Alguns aspectos da - Psicologia individual e psicologia coletiva: discutiu-se muito sobre a prioridade do adorno sobre o traje, aproximando o comportamento humano do comportamento dos grandes símios, que gostam de cores vistosas e se enfeitam prazerosamente com trapos. As primeiras imagens humanas desenhadas sobre as paredes das grutas nos mostram o homem envolto ou circundado de uma tanga ou de uma estreita cinta; mas o desejo do ornamento pode ter coexistido, muito bem, com a preocupação de proteção. O traje é escolhido em primeiro lugar em função dos recursos locais; de onde os únicos trajes de casca de árvore para os da Oceania, os ponchos e as capas em pele de bisão ou bisonte[77] dos Índios da América. Nos países onde a criação não existe, contentam-se com sucedâneos, como na Suécia, onde a lã importada é muito cara e eles se utilizam dos tecidos mistos. Se o país se dedica à criação do bicho-da-seda, faz-se grande uso da seda, como na China e no Japão; no Condado Venaissin, mesmo o traje de certas ordens religiosas femininas, como as Trimitárias de Valença, comporta sob a "cornette" (chapéu de irmã de caridade) uma linda touca de tafetás. Quanto à escolha da forma e a importância e ao número de trajes usados por tal ou tal povo, são igualmente problemas que os teóricos procuram estudar. Quais são as origens do traje? Quais são as razões que incitam os homens a se cobrir e a se despir? A invenção será espontânea ou depende ela de pesquisas elaboradas? Seria uma criação individual? Ou uma realização coletiva? Qual é a parte da tradição e aquela da evolução social? Que significação reveste estes milhares de trajes? Quais são os valores mágicos e persistem eles hoje na significação do traje? Eis algumas das perguntas feitas. Os estudos dos sociólogos como Frazer, dos psicanalistas Freud, Jung e Flugel abriram a veia para pesquisas frutíferas, mas às vezes muito sistemáticas. É incômodo analisar sumariamente todos os

aspectos da psicologia do traje. Distinguimos, entretanto, as manifestações que dependem do indivíduo, que correspondem à expressão de seu temperamento, de sua vontade, de seu capricho e aqueles que, determinados pelas únicas influências exteriores, necessitam de sua parte uma adaptação; citemos em prioridade os imperativos políticos e econômicos, os aspectos constrangentes da vida social contemporânea, marcada pelo progresso da máquina, pelo desenvolvimento da vida urbana e pela rapidez dos transportes mundiais. A determinação individual no fato de se vestir é essencialmente proteção. É necessário se proteger contra as intempéries. Conforme o país se usará a pele, a lã, o algodão ou a seda. O traje permite lutar contra o resfriado pulmonar, contra as queimaduras do frio, ou contra o calor, como é o caso das populações da África do Norte, que se vestem de lã branca. É lá um princípio higiênico. Em certos países tropicais, o traje resulta da necessidade de se precaver contra as mordidas dos insetos, donde, por exemplo, o estojo para o pênis na região do Tchad, e a tanga que entre os da Oceania faz ofício de espanta-moscas. Os povos que praticam as religiões primitivas acreditavam que os maus espíritos podiam penetrar no corpo, e assim surgiriam as moléstias. Eles procuravam fechar todas as aberturas, recobrindo as partes mais frágeis. A vestimenta se torna uma proteção mágica. Os instintos belicosos da humanidade criaram a necessidade de se proteger contra os ferimentos causados por armas; o estado de guerra permanente das sociedades da Idade Média obrigou os cavaleiros a usar as vestimentas de malhas de ferro ou aço e os gibões acolchoados, mais tarde as armaduras. A moda estranha do panseron, sob os últimos Valois, resultou da necessidade de proteger o corpo contra o golpe de adaga – nas mãos de homens que não hesitavam utilizá-la contra um inimigo incômodo. Enfim, a vestimenta é proteção moral. Em todo o caso, se nós cremos na Bíblia, a gênese diz que Adão, depois que com Eva tomou a consciência de sua falta, ambos se cobriram de folhas de figueira; assim o homem dissimula seu corpo a fim de suprimir toda preocupação sensual e de a substituir por uma preocupação de ordem mais elevada. Os religiosos acrescentam a ideia da austeridade; os magistrados, aquela da dignidade e da incorruptibilidade da justiça. Se o traje é proteção, ele é então a afirmação de sentimentos complexos. Antes de tudo,

afirmação de importância por um fenômeno de extensão: ele exagera as proporções do corpo – em altura: pelo toucado e pelo penteado, pelos saltos altos; em largura: pelo enchimento das espáduas, pela armação nas saias; em comprimento: pela cauda, como o manteau de cour; ele intensifica a cor ou o tom da pele, seja pela cor com que se cobre tudo, seja pela parte do corpo coberta por maquiagem, como o rosto. A tatuagem total ou parcial do corpo classifica um indivíduo como chefe ou como subalterno. Para afirmar uma sensualidade vigorosa, a "braguette" punha em evidência o sexo que ele devia esconder por decência. Em certos casos, por um fenômeno dito de confluência, a atenção é chamada não mais sobre o conjunto da vestimenta, sobre sua matéria preciosa, ou sobre esta ou aquela linha, mas sobre o detalhe encantador ou insólito: é o caso do lambret, uma peça de madeira circular ou de marfim inserido nas faces ou em cima do lábio superior, ou dos cilindros de madeira, dentes e defesas de animais enfiados na epiderme que modificam o aspecto do rosto. No século XVII, as fitas, os botões empregados aos centos, a peruca, a máscara; no século XIX, a tournure de crin usada sob a saia, a "voilette" espessa dissimulando o rosto devem prender a atenção alheia, enquanto os puritanos pretendiam, por um traje despido de todo ornamento, exprimir a simplicidade e a uniformidade das condições sociais. Em certos casos, o acessório torna essencial: as luvas negras de Yvette Guilbert, o chapéu-palheta de Maurice Chevalier, a bengala cômica de Carlitos (personagem de Charles Chaplin), que ninguém na América usava; o espartilho, a cinta, os braceletes numerosos, que acentuam a finura ou exiguidade da cintura e mesmo o guarda-chuva dos negros primitivos. Pelo seu traje, o homem afirma uma superioridade intelectual e moral. É o caso do selvagem que se enfeita com os restos do inimigo: crânio, colar de dentes, ossos. Ou dos nobres da Idade Média que enfeitam seus brasões das plumas do capacete do cavaleiro derrubado em combate singular. Afirmação de personalidade também é a escolha de tal forma ou tal ornamento fora da moda corrente: usar uma vestimenta vistosa ou singular de qualquer lado, o que implica um caráter autoritário que não aceita a crítica e que zomba da opinião alheia. Procurar uma austeridade muito grande na maneira de se vestir marca constantemente o desejo de compensar uma insuficiência

moral por uma afirmação de retidão ou de eficiência puramente exterior. O traje é por ele mesmo um programa de vida. A robe de chambre e as pantufas não são o símbolo do repouso e da paz conjugal, enquanto a toalete de baile é um símbolo do prazer? O traje é ainda um programa político. A Revolução de 1789, a fim de marcar a abolição das classes e dos privilégios da fortuna, suprimiu as diferenças de trajes dos deputados da Constituinte aos quais se prescrevem os uniformes distintos para cada ordem. No século XIX, o trabalho se tornou respeitável: o ateliê, o escritório, a boutique (a loja, a oficina) substituem a corte, o campo de batalha, o boudoir (camarim, gabinete pequeno de mulher) e toda a elegância masculina expressa outrora pelo adorno desapareceu. As jovens gerações da Rússia soviética se lançam a usar blusas coloridas e calças colantes. Khrouchtchev e os "puros" os censuram severamente, interditando estas fantasias debilitantes. Toda a geração romântica dá uma importância primordial ao traje. Depois que Victor Hugo "pôs um barrete frígio (bonnet rouge) no velho dicionário", o "colete vermelho (gilet rouge)" se tornou o símbolo das novas teorias e triunfou na batalha de Hernani (12-2-1830). Se o traje é usado para exprimir as tendências originais do indivíduo, é inegável que geralmente o instinto de imitação representa um papel determinante na escolha da maioridade. Imita-se aqueles que lançam a moda, como Brummel, o Conde d'Orsay, a Princesa Metternich, Edward VII. Uma noite, este último, então príncipe de Gales, apareceu em soirée com dois botões de seu colete abertos; imediatamente todos os esnobes fizeram o mesmo. Suzanne Lenglen e Ellen Wills, sobre a quadra de tênis, uma de meias curtas, outra de saia curta, inaugurando o novo uniforme de tênis. Durante muito tempo, a saia curta não teve o apoio das costureiras; ela triunfou apesar disto, porque todas as mulheres imitavam as primeiras entre elas que tiveram a audácia de usá-las. Certas singularidades são irresistíveis: sob o reino da Rainha Anne, todas as mulheres inglesas saíam vestidas com sua camisa de noite. Esta exibição bizarra não cessou senão no dia em que o carrasco de Londres enforcou uma mulher nesta toalete. O "bloomer" saiu da moda logo que o proprietário de uma fábrica de cerveja vestiu com ele suas empregadas. As reações contra a elegância estereotipada são espetaculares, mas duram pouco. Elas explicam o fastio pelas vestimentas sem beleza; foi o

caso da recente nudez da "toilette debraillée"de Saint-Germain-des-Prés. A adoção de uma moda feminina depende de elementos complexos, que respondem à concepção geral da vida feminina e ao papel assumido pela mulher na sociedade de seu tempo. Sua expressividade também varia conforme as épocas. Durante os séculos, a mulher tenta afirmar seu instinto de dominação sobre o homem, acusando seu caráter de fragilidade, de finura, de sedução graciosa; ela procura por sua presença, sua atitude, seu traje criar em volta dela uma atmosfera voluptuosa, que a decoração da vida permitiu pôr em destaque. Às vezes ela procura diminuir a importância do homem vestindo trajes volumosos, vestidos com crinolina: o homem fica reduzido às proporções de um desprezível inseto. Hoje a mulher, com sede de igualdade, não procura senão apagar as diferenças e se esforça, por todos os meios, para encontrar um ideal de virilidade. O traje é para ela uma possibilidade de compor de maneira tangível seu personagem, o que Jung designou pelo termo "persona" – isto é, não é aquilo que ela é, mas o que ela desejaria ser. Ela faz, pois, a escolha de certos elementos e imita o homem, no que ele tem de mais seco e mais aparente, ao mesmo tempo que adota uma atitude cavalheiresca ou cavalheira, uma rapidez de movimento que não tem mais do que meio século de existência. Deste ponto de vista, é útil comparar as apresentações dos manequins nos desfiles de moda: antigamente, lentos e majestosos; agora, desenvoltos, rápidos. É todo um programa. Não renuncia completamente a usar seu charme. O comportamento da mulher que quer ser viril sugere, tanto pela atitude como pelo traje, um sentimento de ambivalência. Apesar de tudo, deixa transparecer sua feminilidade: uma secretária executiva não deixa de registrar certa frivolidade em seu penteado estudado, em suas unhas vermelhas, ou suas bijuterias. Da mesma maneira, o uso da calça masculina, bem longe de exprimir a igualdade dos sexos, não serve senão para afirmar suas diferenças. Os homens, censores severos, sobrecarregam as mulheres com anátemas, para que elas se envergonhem de sua categoria e de suas extravagâncias. Eles fazem com que elas assumam pensamentos culpáveis. Recusam-se a assumir sua parte de culpabilidade no pecado, mas são solidários no ato condenável de sobrecarregar suas companheiras de todas as más tendências comuns, relacionando-as à

serpente e ao demônio. Lembramos o Tartufo: “Cubra seu seio que ele não será visto!”. As mudanças de moda não são a expressão da instabilidade humana. Não podem ser outra coisa que não incoerência e dissipação? Julgá-las assim seria um erro. O traje tem sempre respondido à busca de harmonia com a decoração e às necessidades da vida coletiva. Os vestidos longos e os hennins se harmonizam com a arquitetura gótica. Os tafetás e os brocados floridos do século XVIII, com o ornamento rococó. A simplificação dos trajes atuais com o estilo arquitetural desprovido de ornamentos e a decoração abstrata. O traje concretiza os gostos e as tendências de uma época. Os tíquetes de racionamento exigidos para as compras de tecido durante a última guerra mostram no domínio do traje, a mesma importância de outros atos da vida comum. A criação do New Look, de Christian Dior, com seus vestidos em forma de corola, deu à mulher uma atitude desenvolta, marcando uma alegria latente. Sempre que uma vestimenta não esteve de acordo com as necessidades de seu tempo, ela desapareceu. No último século, excursionou-se sobre as neves dos Alpes em saia cloche descendo até o tornozelo, os pés calçados das mesmas botinas de botões que se usava na cidade. Não se tardou a corrigir esta figura, adaptando-a bastante às exigências da montanha. Se a necessidade e o uso comum determinam o traje, não se pode arbitrariamente impor esta ou aquela moda. John Ruskin falhou na sua tentativa de restaurar na Inglaterra as modas da Renascença italiana. Isadora e Raymond Duncan não conseguiram fazer os parisienses aceitarem o traje grego da antiguidade. Suas tentativas abortadas provam que há sempre um acordo profundo entre as inovações propostas e as necessidades de uma época.

Psicologia da moda (breves notas) - O que é, pois, a moda? No momento de estudar as transformações pelas quais passou o costume francês depois da época da Gália primitiva até o momento do Primeiro Império, vem-nos o desejo de definir o que é esta vontade caprichosa, velha como o mundo o qual parece, e do qual a psicologia apresenta os caracteres dos quais a humanidade que a seguir não deve se felicitar. No século XVII, era hábito combater a moda pela modéstia. Mostrava-se como a virtude distribuída aos seres de gosto sólido e judicioso, àqueles que negligenciam a afetação e que não imaginam que,

para agradar, é necessário ter recursos de ornamentos que não devem sua nascença senão ao capricho e ao acaso e não sugam o sucesso de suas novidades senão pela bizarria e exotismo. É necessário conhecer bem a moda, que sempre pensa em dar satisfação a uma necessidade humana de agradar, não adquire a sua missão senão com ardil e artifícios, destinados a se impor e a surpreender; ao lado da beleza natural ela arma seu altar; ao lado de imutabilidade do que é belo ela parece fugir à medida do tempo; ela mostra o seu desejo jamais satisfeito, suas imaginações instáveis; sua febre de nunca ser a mesma e de se contradizer em sua falta absoluta de lógica e de razão, seu hábito de não combater seus excessos, senão por outros excessos. Mas a moda não será para se lastimar. Se a humanidade é submissa a outras leis que aquelas que seguem a sua evolução; infelizmente, isto não acontece; nós nos submetemos de maneira cega às leis da imitação e é suficiente que a moda edite qualquer excentricidade para que a imitação se informe e siga o exemplo; ela nos toma à força; é abuso que escorrega e que a gente segue menos pela razão que pelo costume de não resistir. Abuso que além do mais no que o amor-próprio encontra uma satisfação e que se julga por isso inútil examinar. Há certas fábulas que podemos citar a propósito. No começo de toda moda há um inventor interessado, um inventor que teve bastante malícia para persuadir os outros de que aquilo que lhe é útil e proveitoso deve ser do gosto de todo mundo. O primeiro que usou os sapatos de longas frontais tinha os pés disformes. A primeira mulher que se pintou devia ter a pele feia e marcada de rugas. Uma "pinta" doente, inflamada foi dissimulada um dia por um quadrado de tafetá, disfarçando assim a espinha inoportuna, e daí por diante todas começaram a salpicar sua face, suas frontes, seus lábios de uma qualidade de moscas ("mouches"), pretas ou rosa, e as tornaram ridículas e pretensiosas. Os exemplos não faltam. Talvez a imitação seja favorecida por uma disposição da nossa natureza amando as mudanças. A moda então não se resume só ao desejo de se tornar agradável aos outros, mas igualmente ao desejo de nos agradar a nós mesmos. Reconhecendo que se lisonjeia seguindo a moda, isto é reconhecer bem pouco, isto é querer se ignorar; é suficiente refletir um pouco sobre si mesma, para compreender que é bobagem ter vaidade daquele que não é nosso

propriamente; às qualidades artificiais não se rendem senão homenagens mentirosas e nós temos no fundo do coração uma sensibilidade muito fortemente viva, no lugar das qualidades verdadeiramente naturais, para que seja de outro modo. Às vezes aquilo que se distancia da simplicidade pode captar a nossa admiração por um golpe de surpresa e falsear nosso gosto; mas a razão não tarda em desenganar.



Renda[78] **(1) -** Começo do século XV.A moda de altas golas desenvolveu a indústria da renda no tempo de Henry II (1547-1560); apareceram as rendas no começo do século XV. Da Itália, talvez de Flandres ou da França, que disputam a invenção. Dizem que no tempo de Franco I, na montanha de Velay onde hoje não há uma chaminé que não seja uma fábrica de renda, os camponeses pobres durante o inverno se instalavam na vila e se ocupavam de tecidos de uma beleza surpreendente. Mas os trabalhos de mais recherche deste gênero não eram de Velay. Vinham de Flandres e de Hainaut (Panurge em Rabelais) ou de Florença ou de Lyon, vila mais ou menos florentina. Para o casamento de Elisabeth de França com Philipe II de Espanha, em 1559, compraram muito bisette (renda estreita) de fio branco de Florença e passements.

Renda (2) - Seu uso veio da Itália no começo do século XVI. Chama-se passement até 1645. Estas rendas primitivas eram feitas de fio de ouro, prata, linho, seda, algodão ou lã, espécie de galão ou lacet. Os italianos dizem que foram os inventores do point ou renda à agulha, da qual toda a primeira origem, segundo eles os trabalhos dos gregos refugiados entre os romanos depois da decadência do Baixo Império. De qualquer maneira, foi no inventário do guarda-roupa de Margarida de Valois, em 1545, que se fez menção pela primeira vez aos passements. Designavam ricos galões que ornavam as toilettes e foram assim introduzidos na França. Richelieu fez guerra ao passement, espécie de guipures de ouro ou prata de importação estrangeira. Mazarin continuou esta guerra conseguindo mesmo durante a Regência de Ana d'Autriche que o pequeno Rei Luiz XIV nunca usasse o passement apesar de seu grande gosto pela parure. Editaram-se leis proibindo sem exceção até aos nobres príncipes de sangue. Um pouco antes da Fronde, os pequenos mestres da moda

foram designados pelo apelido de Galants, que vinha do nome que davam aos laços de fita galants pelos quais eles substituíram nas suas roupas os passements. Luiz XIV não suportava este gênero de enfeite.

Roupa interior e as flutuações do pudor - Havia, perto de Vannes, em Castennec-en-Bienzy, onde era conhecida pelo nome de dama de ferro, uma estatua em pé, apoiada sobre uma pilastra quadrada. Ela não era positivamente bela; os arqueólogos datam-na como sendo do século X da nossa era, mas as intempéries deixaram traços deploráveis em seu corpo de granito cinza. A ferrugem de musgos se estendia em largas placas sobre seus braços franzinos e sobre seu ventre; mas ela ainda era sedutora com seus olhos, a flor do rosto, seu nariz achatado, seu pescoço grosso, vigoroso. Era bonita como uma Vênus modesta. Posando as mãos sobre seu ventre, inquietava bastante as autoridades eclesiásticas. Via-se com maus olhos o culto que lhe rendia a gente do país e das redondezas. Ela estava nua, mas usava na testa uma faixa e tinha uma espécie de estola que, partindo do pescoço, lhe chegava até a metade da coxa. Isto não seria o suficiente para condenar os seus devotos. Em 1661, o bispo de Vannes quis destrui-la para pôr fim a este escândalo. Claude II de Lannion, senhor de Quinipily, mandou simplesmente que a jogassem no Rio Blavet. Os camponeses a retiraram em 1664 e continuaram a invocá-la. Em 1670, o mesmo bispo mandou pedreiros para quebrá-la. Se por terror ou covardia de seus cidadãos, ou se por superstição, eles se limitaram a ferir um braço e um seio e jogaram-na à água. Vinte e seis anos mais tarde, o conde Pierre, filho do precedente, fez com que a recuperassem e transportassem ao castelo de Quinipily. Houve uma disputa com o Duque de Rohan, a quem os camponeses haviam solicitado que a resgatasse. Depois de três anos, Rohan perdeu e ela ficou onde estava, sob o nome de Vennus Vitrix, protegida pelo nome de Caius Julius Cesar. Ela enfeita hoje uma humilde fonte e não ofusca mais ninguém. Escândalo ontem, indiferença hoje, assim é com tudo que de perto ou de longe toca às preocupações eróticas! A época resolveu interditar este gênero, pelo menos por um tempo. O homem, este animal singular, consagra uma grande parte de sua existência a se dar em espetáculo a seus semelhantes. Mas, ao mesmo tempo que ele tem

prazer de se exibir, ele manifesta certo remorso de sua audácia e experimenta a necessidade de parecer escandalizado. Por um curioso reflexo, ostenta uma atitude reticente ou indignada que agrava, ao invés de diminuir, seu desejo de sedução. Assim é o pudor, virtude discreta e encantadora que parece em vias de desaparecer dos nossos hábitos, como a própria virtude em si. Valéry, em 1934, num engraçado discurso para o prêmio Monthyon, já a dizia agonizante. Parece que a prática e o atrativo do pudor devem ser relegados à loja dos sentimentos fora da moda e aos dicionários das velhas linguagens. Considerado, porém, à luz da história do traje, mais particularmente a história da roupa interior, nós não podemos subscrever a sua morte. Apesar de alguns eclipses totais se sucedendo a períodos de extrema licenciosidade, o pudor conservou um caráter de evidente permanência, até depois da guerra de 1939-1940. Até a época moderna, a mulher usou menos roupa de baixo que o homem e cobria mais seus quadris e suas pernas do que seu busto. Enquanto o homem enfiava cueca, calça e às vezes alguns pares de meias, ela, a mulher, permanecia nua sob uma série de pesadas saias. As francesas não adotaram a calça senão no século XIX. As inglesas não consentiram usá-la senão com grande ruído também no século XIX. Amanhã, se a moda o exigir, as mulheres se cobrirão com muitas peles. Nada mais flutuante que a noção do pudor. As zonas do proibido variam de povo a povo. Os seios são geralmente ocultos, escondidos. Entretanto, constata-se às vezes o contrário; por exemplo, na Índia, as mulheres Tchegoi, as Nager, não podem aparecer com o seio coberto em presença das pessoas superiores a elas. É um uso geral em Malabar e no resto da Península. Na França, no século XVII e XVIII, as mulheres se faziam retratar com corpetes bastante decotados, às vezes com seio descoberto, o que na época não era chocante, ainda que não fosse admitido mostrar suas pernas. Entre os francos, as mulheres usavam o mesmo traje que os homens: elas tinham os braços nus e usavam decotes. Foi assim depois das Leis Sálicas e Ripuárias: o homem livre que se arriscava a tocar acima do cotovelo de uma mulher livre lhe devia 1.200 dinheiros, e 1.800 se lhe tocasse os seios. A civilização cristã, que tinha tomado o caminho oposto aos costumes gregos e romanos, desprezava o corpo humano e o considerava objeto de tentação. Esta concepção prevaleceu

durante séculos, e o traje recobria inteiramente o corpo. Porém a moda só se preocupa com a moral quando se lhe dá confiança; e conforme seu capricho, ela descobre tal ou tal parte do corpo. Uma tapeçaria de Arrás (no Museu Victoria and Albert, em Londres) retrata a toalete de Betsabá, a futura mãe de Salomão, ao banho. É uma grande dama do século XV ao banho, a quem sua educação proíbe certas liberdades; ela lava seus pés com precaução, pois usa uma robe ampla e magnífica que dissimula todo o seu corpo, e ela estava grávida. É o fim da Guerra dos Cem Anos. A moda quer assim, pois era necessário repovoar. Mas o artista se resguarda de descobrir a barriga da perna. A esposa de Urias não pôde seduzir David senão mostrando a ponta do pé. Assim, a região sedutora está limitada ao sabor da moda, a qual segue a bizarria dos costumes. Em certos casos ela alcança às vezes a psicopatia de todas as deformações da psicologia sexual. Mas a história pitoresca da roupa de baixo merece reter a nossa reflexão.

Roupas de baixo, Nossas versáteis - Por que e desde quando usamos roupas de baixo? Por motivos de higiene, diz-se em geral. Entretanto, há apenas 2 séculos que a limpeza era considerada, tanto na América como na Inglaterra e ainda mais na França, como artigo para os privilegiados ou para os plebeus. Acreditando nos dizeres de C.& P. Willett-Cunnington, no tempo da Restauração inglesa, "homens e mulheres, embora de alta linhagem, eram na maior parte do tempo sujos e piolhentos. Delicados babados e rendas não disfarçavam inteiramente as mãos sujas e as unhas pretas e a moda das roupas de baixo perfumadas só disfarçava imperfeitamente a atenção de odores menos agradáveis". Esses homens e essas mulheres haviam aprendido por experiência própria que a roupa de seda ou de linho eram melhores para protegê-los da sarna do que a roupa de lã, cujo uso se estendeu até a era do asseio físico. Tornou-se indispensável o asseio vir a ser um elemento de superioridade e a sujeira um objeto de desprezo para que se tornasse um hábito usar roupa de baixo nas mais altas classes da sociedade. Quando os célebres dandies ingleses, que eram apelidados "Macaronis" na época da Revolução Americana, acabaram introduzindo o sentido da higiene do corpo, as roupas de baixo vieram a ser inúmeras e eram lavadas cada semana. Um pouco mais tarde o Belo Brummel veio a ser o

primeiro – assim reza a crônica – a mudar de camisa cada dia, uma novidade inédita na época. Possuir roupas de baixo em quantidade suficiente para estar sempre cheiroso era um símbolo de superioridade social que chegou ao seu apogeu nos Estados Unidos e na Inglaterra no século XIX. Poder mudar a roupa fazendo-a lavar por criados era o privilégio das classes abastadas, que tomavam diariamente um banho ou um banho de chuveiro. Nas classes remediadas mais cuidadosas – no que diz respeito à higiene – tomava-se banho uma vez por semana, geralmente aos domingos para aparecer na missa limpo e alinhado, vestindo as melhores roupas. Estamos tão acostumados à nossa roupa de baixo que não nos estamos dando conta do mérito dessa invenção na sua origem. O homem, tendo-se revestido de peles ou de tecidos dispostos de maneira a dar-lhe uma boa aparência bem como proporcionar-lhe calor e proteção, sentiu, em seguida, a necessidade de adaptar essa vestimenta ao conforto de sua pele e às funções de seu corpo. Isto levou-o a encontrar o meio de preservar essa pele do contato áspero do avesso de sua roupa, de absorver sua transpiração e de evitar o atrito direto de sua pesada roupa sobre seu corpo a cada mudança de lugar. Todos esses desejos, e muitos outros, puderam ser realizados colocando uma ou mais peças de roupa macias e laváveis entre seu traje externo e sua pele. O homem, ou melhor, o ser humano encontrou-se então vestido de duas espécies de vestimentas: um traje externo e um arranjo de baixo em contato com sua pele e que só ele próprio conhecia. Ao mesmo tempo que a roupa de baixo lavável, o homem iria mais tarde introduzir a higiene no seu guarda-roupa. Quando e onde foram as primeiras roupas de baixo inventadas? Nos climas quentes onde o homem viveu em primeiro lugar a roupa era nem um luxo nem uma necessidade. Nos climas temperados uma vestimenta mais leve era necessária no verão. Vista o traje de inverno sobre o de verão e terá em princípio uma roupa de baixo. Porém não é uma boa solução porque, a menos que a roupa de verão fosse em tecido lavável, ela não corresponderia à concepção da roupa de baixo tal como nós a definimos hoje. Assim, entendemos que a roupa branca ou "lingerie" seja, como a maior parte das invenções, a obra do homem das regiões temperadas e que sua origem tem sido muito mais recente que a das próprias vestimentas. Descrições e pinturas nos mostram a

roupa de baixo usada no Egito, na Grécia e em Roma. Diferencia-se da nossa pelo fato de estarem largas partes visíveis, constituindo, pois, parte da indumentária externa. No Egito antigo a peça de roupa em contato direto com a pele vinha a ser uma túnica curta, espécie de kilt habitualmente em linho ou em algodão enfeitado com um cinto. As túnicas das mulheres chegavam até ao chão e elas as usavam, às vezes, sob um kilt. Na Grécia antiga, como o provam os mármores de Elgin e as louças de barro, a peça principal era a túnica ou kiton, que era usado drapeado em volta ao corpo. O kiton dórico era curto e de lã, o jônico, amplo e comprido. Romanos e etruscos usavam uma roupa de baixo similar, a toga, cujo comprimento variava conforme o gosto de cada um, porém, segundo Cícero, parecia efeminada quando chegava até aos pés. Em tempos mais recentes, a rainha Isabel I da Inglaterra nos deixou uma lista de seus vestidos e roupas de baixo, dando-nos assim uma ideia clara de um guarda-roupa de uma solteira rica daquela época. Ela era dona de três mil vestidos e seus róis para a lavanderia contavam, entre outros, 126 combinações, 125 coletes, 126 vestidos de baixo, 13 saias de baixo e 43 saiotes. Tudo aquilo para lhe proporcionar conforto nos castelos ingleses sem aquecimento central, onde até os fantasmas apanhavam resfriados e lumbagos. O uso generalizado da roupa de baixo teve múltiplas invenções como consequência: a camisa, a camiseta para o alto e o meio do corpo, as calças, os calções, os "cache-corset" e as combinações. E para que toda essa roupa permanecesse limpa criaram-se lavanderias muito bem equipadas, substituindo as bacias de uso nas famílias ou ainda a lavagem da roupa à beira do rio, onde as mulheres se reuniam para lavar e tagarelar. As fábricas de sabão criaram os produtos detergentes e para terminar os inventores saíram-se com as máquinas de lavar automáticas, as de passar a ferro, as de secar, todas elas elétricas e vendidas aos milhares. Assim o inventor esquecido da primeira roupa de baixo deu origem a uma indústria que emprega centenas de mil homens e mulheres para fabricar e manter limpa essa roupa no mundo inteiro. O homem, tendo inventado a roupa de baixo por motivos óbvios, criou ao mesmo tempo a vergonha de aparecer assim vestido em público. O homem ou a mulher aparecendo na rua apenas vestido de uma camisa ou de um calção ainda não nasceu. Os mesmos, entretanto,

mostrar-se-ão em público numa roupa de banho muito sumária que deixa perceber muito mais, sem a menor dúvida ou cerimônia. Esse sentimento de vergonha não é unicamente devido ao receio de chamar a atenção dos curiosos, mas sim porque atribuímos a nossa roupa de baixo um caráter de intimidade. É que é apenas porte para a vida privada e as classes outrora privilegiadas não se mostram assim vestidas em público. Quando tomou corpo a ideia de uma camada de roupa intermediária e lavável, surgiu uma quantidade de novos modelos. O mais engenhoso foi certamente a camisa, companheira de duas caras cuja parte superior era perfeitamente respeitável e podia mesmo ser usada como vestimenta (como no sul e no Oeste dos Estados Unidos) e sua parte inferior com suas abas estorvantes escondida nas calças e invisível. Um outro inventor imaginou o colarinho que gozou primeiro de uma existência independente, vindo a ser em seguida preso ao alto da camisa, assim como as mangas e os punhos que, eles também, haviam, antes, gozado de liberdade. O calção teve que lutar duro durante um certo tempo contra a combinação de uma peça, conjunto de calção e malha, ganhando em simplicidade, mas perdendo em facilidade de manobra. As mulheres seguiram o exemplo dos homens e usaram roupas de baixo quase idênticas, incluindo os calções. Estes últimos, estritamente masculinos em sua origem, só foram introduzidos no mundo feminino no começo do século passado. Os homens viram nisso uma ameaça à sua superioridade masculina. As mulheres, entretanto, conseguiram vencer suas alegações. Foi assim até 1920, depois a moda exigiu que se usasse menos roupa possível em volta à cintura, aparentando uma linha esguia. Inúmeras mulheres abandonaram então seus calções, que substituíram por um pedaço de pano ridículo passado entre as pernas e juntado a uma camisa, o que nada escondia nem as protegia do frio. As mulheres sensatas, entretanto, felizmente, usarão sempre calças e, como suas roupas se parecem sempre mais com as dos homens, essa peça de lingerie é, com toda evidência, destinada a um longo porvir. Tendo inventado as roupas de baixo num sentido utilitário, o homem não demorou a se servir delas para estimular seus desejos sexuais. Nada parece excitar mais um ser masculino do que ver uma mulher respeitável (não devendo ser necessariamente a sua) em déshabillé, e se essa emoção pode desgastar-

se com a repetição poderá renascer quase que imediatamente frente outra mulher. A roupa de baixo, concebida na sua origem para assegurar uma proteção ao corpo humano e esquentá-lo, tornou-se um objeto de tentação para o homem nas épocas em que as mulheres eram literalmente enfaixadas nas suas vestimentas. Durante várias gerações as camadas superpostas de saias de rendas estufadas, a calça (também enfeitada de rendas) e a camisa, cujo decote trabalhado escondia e revelava ao mesmo tempo os seios, tiveram um papel importante no jogo do amor. As rendas das anáguas apareciam discretamente por baixo da saia e a calça, conforme a moda da época, era bastante indiscreta para fazer aparecer por baixo da saia seus babados atraentes. O homem, por sua vez, modificava sua roupa de dormir para que tomasse um caráter erótico. Antes de se ter inventado as camas, o homem dormia sobre palha e cobria-se com um tecido, enrolava o corpo num cobertor para não sentir frio e mais tarde ainda deixou a palha no celeiro para confeccionar colchões. Na intimidade do lar, homens e mulheres usaram durante gerações o mesmo gênero de camisola de dormir, um vestido volumoso e sem forma, caindo do pescoço igual a um balão esvaziado: absurdo nos homens e adorável nas mulheres. No começo deste século, um descobridor desconhecido e genial imaginou o pijama, roupa que preservava seu orgulho másculo, dando-lhe uma calça bastante macia para dormir, fácil de ser retirada e lavada. O pijama também lhe permitia salvaguardar, durante o sono, a diferenciação dos sexos que tanto o preocupava durante as horas de vigília. Mas não ia gozar por muito tempo dessa nova superioridade. Mais que depressa as mulheres também usaram os pijamas, não somente na cama, mas também durante os seus afazeres na casa. Isso bastou para fazer perder esta roupa todo vestígio de dignidade máscula. De fato, as mais audaciosas adaptaram para dormir a parte superior do pijama, convertendo-a em déshabillé muito sedutivo. A mulher, dormisse ela sobre palha ou um colchão, não demorou em transformar sua roupa de dormir numa fonte de seduções. As ombreiras e o corpete que deveriam proteger seu peito foram suprimidos com o intuito de beneficiar uma pala de renda e, se esta revelava insuficientemente seus encantos, ela passava uma fita por baixo dos seios para que não houvesse uma dúvida sobre sua existência. Os tecidos usados

habitualmente, tais como a seda, o linho ou o algodão, não lhe pareciam mais apropriados e ela inventou os déshabillé em seda preta para fazer ressaltar mais a alvura de sua pele brilhando misteriosamente sob a leveza do tecido. Felizmente há ainda bastantes mulheres no mundo que conservam à camisa de dormir seu papel inicial e utilitário, evitando assim que essa roupa caia no completo oblívio. Tendo inventado a roupa de baixo, a engenhosidade do homem o levou a criar uma outra que o cobrisse quando despido de sua casaca, preservando assim a intimidade da primeira. Veio a ser a robe de chambre ou roupão, o qual usado na praia tomou o nome de roupão de banho. Aqui ainda o homem fez jus a seu espírito inventivo confeccionando-o em tecido *esponge* de modo a secar seu corpo após o banho. Como o chambre só é usado em casa, os homens tiveram a oportunidade de se enfeitar dissimuladamente de cores que nunca teriam ousado usar em público. Considerando peças de vestir tão humildes como as meias, com as "chaussettes et les collants" surpreende-nos o espírito inventivo do homem. No começo drapeava suas extremidades em lã porque foi só depois do invento do tricô que pôde realizar uma proteção elástica para as suas pernas. Depois, e graças ao seu eterno cuidado de puro sexo em valor, concebeu meias que faziam ressaltar a beleza das pernas das mulheres. Servia-se para isso da seda, que envolvia suas pernas tal como uma segunda pele e brilhava de um reflexo convidativo para o outro sexo. Durante gerações, as meias eram pretas ou brancas e nenhuma mulher respeitável teria desejado outras. Com o advento das saias curtas, entretanto, as meias pretas começaram a produzir um efeito curioso. Chamavam a atenção sobre a roupa de baixo, transformando o que era uma simples sugestão num convite positivo a uma viagem de exploração. Em vão as mulheres enrolavam a parte alta de suas meias e usavam cintas para manter seu corpo. Seus esforços não deram resultados apreciáveis até o dia em que as meias pretas deixaram de ser moda e foram substituídas por tons dourados ou cor de carne; elas tornaram-se até transparentes e os caminhos conduzindo às saias assim encurtados perderam seu caráter equívoco. Aparecer em público com as pernas aparentemente nuas provocou, naturalmente, protestos dos moralistas da época, porém, estavam eles de tal maneira envolvidos num combate contra

as saias curtas que acabaram aceitando as meias transparentes. Do mesmo modo, quando as saias se encompridaram novamente, as meias permaneceram tal como o eram e são as mesmas que ainda conhecemos em seda, em rayon e, particularmente, em nylon, uma invenção do diabo ajudado pela Companhia Dupon de Nemours, em cujos cursos e laboratórios esse têxtil foi inventado. Pois quem, a não ser o diabo, teria imaginado transformar carvão que alimenta o fogo eterno do inferno nessas meias de nylon que atraem tantos pescadores nas suas redes? Felizmente para os historiadores da moda, algumas mulheres de Montmartre respeitaram a tradição usando meias pretas sob ondas de saias atraentes, como se pode ver nas telas de Toulouse-Lautrec: são as dançarinas do French can-can... Que a gravata seja um "sous-vêtement" ou roupa de baixo é opinião discutível, particularmente quando os homens a usam de cores vivas, como é o caso atualmente nos Estados Unidos. Entretanto, pelo menos uma parte da mesma vem a ser dissimulada (ou o deveria ser) e o benefício da dúvida lhe estando assim concedido, diremos, pois, que ela aqui tem o seu lugar. A gravata se diferencia de todas as outras vestimentas usadas pelo homem. Ele pode cobrir seu corpo como um terno de austeras cores, usar chapéus e casacos também de austeras cores e, subitamente, brilhar de mil fogos graças a uma minúscula nota de cor situada aproximadamente por baixo do queixo. A gravata no início servia simplesmente para apertar a gola da camisa. Por qual motivo o homem moderno fez daquela pequena fita inofensiva o emblema do brilho que não tem a audácia de ostentar no resto de seu traje? Por que, para ele, a gravata é o símbolo da superioridade? Podem estar certos de que escolhendo e usando uma gravata ele manifesta seu espírito conservador, suas tendências de boêmio ou qualquer outra atitude perante a vida e, quando decide cada manhã qual gravata vai usar, podem estar certos de que a escolherá conforme seu humor. Conheço um homem que pensa cada manhã durante pelo menos 25 minutos antes de fixar sua escolha sobre uma determinada gravata entre as centenas que possui. O homem que deseja chamar sobre si a atenção, parecer mais moço do que é ou fazer saber que pertence a um certo clube, a um certo regimento ou escola pode fazê-lo graças a esse pedacinho de fita. Também pode exprimir seu interesse pelas

corridas hípicas (a gravata Ascot) e posar que sente pela morte de um parente ou amigo (gravata preta) e mesmo sua adesão a um partido político (gravata vermelha). Pode ainda marcar seu desdém pelas contingências deixando de usar gravata, pode, outrossim, fazer dela um símbolo erótico com o qual fará ruborescer suas amigas. Mas por que continuar?... Esse pequeno objeto multiforme foi inventado para uma dúzia de usos, inclusive o de estrangular seu próximo se assim quiser. Para terminar, digamos uma palavra sobre a vestidura melancólica com a qual cada um de nós se enfeita no fim de sua vida: a mortalha. Como nós a usamos por muito mais tempo do que qualquer outra, deu-se muito pouca atenção ao seu estilo ou à sua solidez. Parece uma réplica absurda e barata da robe de chambre e o homem moderno deveria envergonhar-se comparando-a à vestidura duradoura e preciosa das antigas múmias egípcias. Porém, nisso também progresso foi feito: mais e mais vezes, na América, nota-se a tendência de sepultar os homens no seu traje de soirée (a gravata preta, decerto, estando de rigor). As vestimentas, testemunhas mudas que prolongam um pouco de nós mesmos, são difíceis de dar depois de nossa morte; quando nós nos separamos delas, separamo-nos da aparência externa do ser amado. Talvez conviesse queimá-las, ao mesmo tempo que a esposa, numa pira fúnebre como era o hábito na Índia, um bom e velho hábito como muitos daqueles inventados antigamente pelo homem, mas que as esposas não desejam perpetuar?



Seda- Caminho da seda[79] **-** Seguido pelo veneziano Marco Polo no século XIII, ligando o Mediterrâneo ao Pacífico, através dos territórios da Ásia, secretos, fechados, hostis aos Europeus.

Seda, Indústria da[80] **- 1º Os chineses:** a criação dos primeiros bichos-da-seda se deve à Imperatriz Chinesa Cihing-Chi, esposa do Imperador Hong-tu, 2.698 anos antes de Cristo. Puniam com a morte quem ousasse difundir o segredo da cultura da seda. Tiveram durante muitos anos o monopólio da criação dos insetos. **2º Os tibetanos**: o Tibet, nos confins da China, foi a segunda região que conheceu a seda no século IV. Uma princesa chinesa, casando-se com o rei do Tibet (Kohan), ao partir para a nova pátria, teve coragem de infringir as disposições legais e depois de seu casamento ocupou-se da nobre criação do bicho-da-seda. Ela levou ocultos no cabelo os bichos-da-seda e iniciou-se em Baklara (hoje Turquestão Russo) no século IV de era cristã. **3º Indochina/Japão, Índia, Pérsia e Bizâncio**: por séculos o bicho-da-seda permaneceu no continente asiático. Depois foi para a Indochina, Japão, Índia e Pérsia. Atravessou a Síria, chegou aos portos do Levante, no Mediterrâneo, e entrou em Bizâncio (em 552, no reinado de Justiniano, introduziu-se então na Europa). **4º Gregos**: somente muito mais tarde é que os gregos e os romanos tiveram imperfeito conhecimento destas maravilhas. Depois da conquista de Alexandre Magno, quando as civilizações greco-persas tiveram contato e trocaram conhecimentos e produtos, foi que os helenos conheceram a seda e começaram a usar o maravilhoso tecido. **5º Romanos**: mais tarde os romanos, nos tempos da última república, invadiram a Ásia Ocidental e começaram a usar a seda, à qual deram o nome de “serica” ou “serilum”, porque a região da Ásia Central da qual provinha o artigo era chamada Seria. Era de preço

elevadíssimo, sendo limitado seu uso. Só mais tarde, com o advento do luxo entre os romanos, se espalhou o uso da seda.

Seda - Em Bizâncio dois monges peregrinos, persas iludindo o severo castigo que ainda vigorava na China, conseguiram levar da China para Bizâncio, como presente para o Império Justiniano, no ano de 552, ovos do inseto ocultos na parte oca dos seus bordões. Então na Ásia Menor e depois no Centro da Europa e mais tarde ainda nas províncias do Império Romano, começou a criação regular do bicho-da-seda, bem como a indústria dos fios. Do Império Bizantino a sericultura foi levada pelos Árabes à África Setentrional, à Espanha e a Portugal (séculos VII, VIII). Na Itália, foi introduzida por intermédio do Rogério II, o Normando, rei de Puglia e Sicília, em 1130, entre os reinos e repúblicas, que então formaram a Península Itálica. Após a luta entre os gregos, ele trouxe muitos prisioneiros, entre os quais sericultores e práticas de fiação e tecelagem. Desde então a indústria se expandiu rapidamente por todas as partes da península. Houve tantas lutas pela primazia da arte de produzir a seda que dessa emulação resultaram benefícios à nova indústria. Pois então inventaram os primeiros maquinários para aperfeiçoar a cardagem. Mais tarde, em 1372, o bolonhês Borghesi inventou as primeiras máquinas para o filamento e a foradura. Na França, foi iniciada a indústria em Avignon pelo Papa Clemente V (1309), que aí fixou residência. Na França, tomou tanto incremento que em 1500 houve grande contenda entre França e Itália, que disputavam para si a glória de serem os primeiros a fiar a seda. Perdura até hoje esta rivalidade entre estes dois centros produtores de seda bruta e manufatura. Deve-se aos franceses a sericultura na Inglaterra, Alemanha, Suíça, Países Baixos. (*M.Vit.*)

Simbolismos[81] **-**

Abelha – emblema do trabalho. Foi escolhido para símbolo de Napoleão I. Como era o emblema do trabalho o maçom tinha como símbolo a abelha – maçom. Figura decorativa se encontra nas moedas gregas. Foi símbolo do Império francês. As moscas de linha se

chamam abelhas para rematar costura, casas etc. "Nid d'abeilles" é uma decoração de preguinhas em desenhos.

Le Boteh – Boteh Miri é igualmente um motivo muito frequente e provavelmente ligado, ele também, a alguma religião antiga. Na Sarabanda persa e alguns Sonneh, ele constitui o motivo único, que é repetido muitas vezes. No Korassan, os Kirman, os Chiraz, os Afchari persas e os numerosos tapetes caucasianos nós encontramos o "boteh" em companhia de outros motivos. Ele tem uma forma de amígdala (amigdaloide), a ponta superior estando ligeiramente inclinada sobre um lado.

Às vezes, ele lembra *grosso modo* um figo. Bem que o estilo, que é às vezes naturalista, e às vezes geometrizado, impõe certas deformações o boteh conserve sempre um aspecto que evita toda a confusão. Deu-se ao boteh várias interpretações: o figo, a pera, o sinete, a amêndoa, as flores da palmeira, flores estilizadas em pinha. Alguns chegaram a declarar que o boteh provém dos hieróglifos e da iconografia egípcia. Neste caso, seria o "menath", recipiente em forma de saco. Outros consideram que se trata de uma deformação de folhas emplumadas e lanceoladas (forma de lança), que decoravam os antigos tapetes persas e aqueles de manufatura do Cairo, denominados tapetes da Corte Otomana. A hipótese mais verossímil é a que vê no boteh a deformação fantástica de outros motivos que nós encontramos muitas vezes nos kirman, e mais comumente ainda nos tapetes antigos. Aquele outro motivo do qual ele derivou – o cipreste "Maynu Spentas", símbolo da imortalidade, conforme a tradição. Acredita-se que seja associado à luz do Deus Ormuzd. Na sua morte ele foi levado ao cume de uma montanha onde ele se transforma. De uma lenda, estaríamos em presença de um cipreste do paraíso, plantado por Zoroastro e Kashmar (Turchiz), que em seguida se tornou a mais alta do mundo. Que o cipreste seja um símbolo da antiga religião persa zoroastriana e não somente um elemento decorativo nós encontramos a confirmação na presença daquela árvore no tapete Chiraz, onde ele parece associado à imagem do galo. Como nós já dissemos mais acima é ele também um outro símbolo desta mesma religião, e ele está ligado à execução precisa dos preceitos

sagrados. A presença destas duas figuras parece fazer alusão à recompensa que está à espera do bom praticante no paraíso de Ahura Mazda.

Caduceu (1) – (latim caduceum) Vara de loureiro ou oliveira, terminada por duas asas e em que se enroscam duas serpentes entrelaçadas: o caduceu, insígnia de Mercúrio, simbolizava a paz e o comércio.

Caduceu (2) – emblema benéfico, de origem sumeriana. Encontra-se comumente na glyptica. O gobelet da libação de Judea (Museu do Louvre) é um excelente exemplo (do século XXII a.C.).

Cão de Jô – emblema da paz e da tranquilidade, da felicidade calma, guarda dos templos e dos lares. Pelas suas garras e face arremeda antes o leão.

Castelo – símbolo de jurisdição.

Cetro – poder soberano.

Cornos (chifres) – Na antiguidade, o chifre dos animais tinha muito uso. Fazia-se do chifre os vasos para beber, as trombetas, os arcos dos tonéis, as lanternas eram guarnecidas de lâminas de chifre. O braço da Lyra, os umbilici em volta dos quais se enrolavam os papiros. No simbolismo dos povos, sobretudo no Oriente, era um atributo da força e do poder (que pertencia ao touro, animal sagrado nos cultos primitivos). Muitos deuses e gênios asiáticos usam os cornos sobre os monumentos. Este atributo divino passou ao Ocidente, e foi particularmente aplicado às divindades dos rios. Os guerreiros ornavam seu capacete com chifres, do mesmo modo entre os gregos e os romanos. Sobre os romanos corniculum (pequeno corno) designava ornamentos de metal fixado ao capacete, análogo a um par de cornos. Os cristãos fizeram dos cornos, por reação, um dos atributos de Satã e seus satélites. O uso dos cornos para beber remonta às épocas bárbaras, quando os caçadores bebiam nos chifres dos bois selvagens, troféus de caça, que circulavam cheios de vinho ou de hidromel nos festins; era necessário que eles fossem esvaziados, para que pudessem posar deitados sem derramar seu conteúdo. Na Idade Média, ainda se conservou o uso dos cornos para beber, mas aí já munidos de vários pés. Depois se fizeram imitações em

joalheria. De então eles entraram na categoria dos hanaps, dando-se a eles formas muito variadas.

Coroas (rádias com florões, pérolas, abertas, fechadas) – símbolos de nobreza.

Ébano – É madeira de cor negra, empregada desde os mais antigos tempos em obras finas de torno, marchetaria, entalhe e escultura. Além do ébano negro da Ilha Maurício e do ébano negro com veias encarnadas do Coromandel, dá-se o nome de ébano a outras madeiras empregadas na indústria e na arte, como o ébano amarelo da América do Sul, o ébano vermelho e o ébano verde de Madagascar. Na Europa, falsifica-se muito o ébano. Acreditava-se na Idade Média que o ébano possuía virtudes mágicas muito especialmente para preservar o homem do medo, por isso, era costume fazer do ébano o berço dos filhos dos grandes senhores e dos soberanos, a fim de livrá-los de sustos e pavores. Os dois medalhões aqui no Museu Histórico Nacional (MHN) catalogados são de verdadeiro ébano da Ilha Mauricia. Pertencem ao Sr. Simão da Porciúncula.

Escudo em broquel – marca de proteção que os príncipes devem aos súditos.

Espada – símbolo do direito de caça e humor guerreiro.

Falcão – caça.

Fênix – ave amável, delicada ave protetora dos chineses.

Flor – integridade.

Flor de lis (1) – Flor estilizada do lírio que figura nos escudos de armas como símbolo de grandeza de algumas famílias. Três flores de lis douradas, postas duas e uma sobre campo azul, formam o chamamento de guerra Bourbon dos reis da França, cujos descendentes enquanto reinaram na Espanha as distinguiram com uma bordadura vermelha. Quando há muitas flores de lis se chama o quartel "Florderlisado". (Dicionário Gráfico Lapoulide) **Origem:** muito discutível, não havendo certeza absoluta do motivo de seu aparecimento. Várias são as opiniões: militar, religiosa, política. Não se sabe. Como tudo que é incerto, várias são as lendas a ela ligadas e todas com fundo religioso e guerreiro, baseadas na batalha de Tolbiac, em 496. Clóvis I, rei Meroveu, indo à guerra contra os godos arianos, levava sua bandeira das três rãs ou três abelhas de negro em campo de outro. Desanimado

e cansado, olha para o céu, como para implorar a proteção divina, e vê sua bandeira transformada em 3 lises de ouro em campo azul. Deu-lhe então o nome de Lisflama e mais tarde Ouriflama. Em agradecimento, converteu-se ao cristianismo. Na mesma batalha, contam outros que um anjo desceu do céu, entregando uma bandeira a um santo eremita em nome da Santíssima Trindade, dogma renegado pelos godos arianos. Este eremita, por sua vez, entregou-o à rainha Clotilde, esposa de Clóvis, que já era cristã e que a deu ao esposo. Vitorioso com esta bandeira, converteu-se e batizou-se. A última versão da origem da flor de lis, talvez a que se prenda à verdade, diz que os soldados de Clóvis, vitoriosos na batalha de Tolbiac, descansavam em um campo coberto de lises amarelos. Vendo tão belas flores, curvaram-se das mesmas. Clóvis, que presenciara a cena, resolveu tomá-las como símbolo daí por diante. Saindo do terreno lendário, há autores que dizem ter sido a deturpação das abelhas merovíngias, adorno indispensável àqueles, confundidas pelos pintores com a flor de lis. Outros dizem ter sido inspirada a flor de lis na ponta das lanças, nas alabardas e nas "achas d'armas" dos guerreiros da época. Ainda há quem a atribua ao florão do cetro e da coroa real, ligeiramente modificado, tomando uma forma fixa que atravessou 8 séculos de realeza francesa. Nos textos de Luiz VII encontramo-la como flor do rei Loys. Foi ele quem a semeou nas armas da França e em todos os adornos que serviam à coroação de seu filho Filipe Augusto em 1180. Trinitário surgiu com Carlos V em 1364. Trinitário – conjunto de três (comum nas repúblicas a distribuição trinitária). Vejamos agora seu lado religioso: é encontrada sempre com os mesmos contornos nas coroas das virgens mais antigas. Na escritura sagrada é citada em vários trechos como lillium convallium (lírio-do-vale), é a flor mais suave, mais casta e mais pura. Em Leroq de Kerneven – grande estudioso e dissecador de emblemas e símbolos –, encontraremos a seguinte interpretação: é formada por 3 elementos: 2 C acostados emblema de Cristo, atravessados por um I da palavra Iraus e completada com as extremidades das lanças que feriram Jesus.



Concluído o que foi dito, porém, ter sido intencional e não ocasional o seu emprego na realeza, este símbolo, que é encontrado na fonte iniciadora da humanidade, está em Deus, e sendo Clóvis o primeiro rei Cristão, claro está que sua adoção se prende à religião abraçada por aquele rei. Dentro de sua origem religiosa há quem diga que as lises são as marcas da Santíssima Trindade, pelos seus três florões, que significam sapiência, fé e virtude.

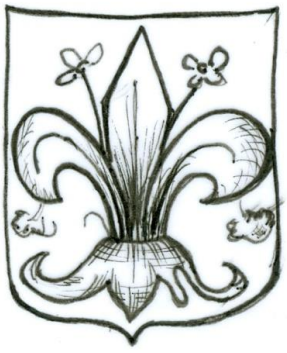
O lis é encontrado nas obras dos ceramistas, dos escultores, dos ourives, sempre mesclado à cruz, formando o duplo emblema "salvação e perdão", isto é: "Cristo e a Virgem". Como conclusão, para nós a flor de lis nada mais é do que o lis, o lírio do cristianismo, absorvido e transformado pela política, perdendo assim sua primitiva origem religiosa.

X (2C acostados) parece as iniciais de Clóvis (Meroveu convertido e Clotilde, sua esposa, que era cristã). X e uma cruz.



Flor de lis (2) – É o lírio dos jardins, estilizado. Luiz VII foi o primeiro dos reis da França a servir-se da dita flor para selar as suas cartas patentes. Tomou este emblema em alusão ao seu nome de Luiz, que então se escrevia Loys. Filipe Augusto e S. Luiz conservaram o lis como atributo real. Os seus sucessores adotaram-no, multiplicando-o no escudo, que ficou semeado de flores – de lis – (sem número definido). Foi Carlos V – 1364 – que reduziu o seu número a 3. Flor de lis com o pé cortado, quando assim se apresenta, estilizada, sem o

pé. Flor de lis aberta – chama-se assim porque se acha aberta e ornada como no exemplo. Este é o chamado "Giglio Fiorentino".



É o brasão da cidade de Florença, que parece ter sido a primeira cidade a adotar a flor de lis aberta como emblema. Por esta mesma razão se emprega a expressão flor de lis florenciada. Lírio é dos jardins. A maior parte das vezes é representada ao natural, mas também se vê de diferentes esmaltes. A flor de lis é o lírio (ou flor de lis), estilizada.

Flor de lis (3) – integridade e pureza desde o século XIII.

Fong-Hang – pássaro de carúnculas na cabeça agressiva e cauda de pavão.

Fortaleza – senhoriado.

Golfinho (Le juge segrais) – Representado em pala com a cabeça (em francês "hure", como para o javali), em chefe, e o corpo em semicírculo. Se tiver a boca aberta e os olhos fechados, chamar-se-lhe-á "pasmado". O golfinho constituía o brasão dos príncipes de La Tour Du Pin (Delfins de Viennois): em 1349 Humberto II, o último príncipe desta casa, fez cessão dos seus estados a Filipe VI de Valois, rei de França, e o Delfinado foi reunido à Coroa de França. Esta província veio a ser apanágio exclusivo dos filhos mais velhos dos mesmos soberanos, passando aqueles a usar o título de Delfim.

Globo terrestre – domínio sobre o mundo.

Hanap (ant, alemão hanpf) – grande vaso de beber na Idade Média, geralmente, honroso, que se fazia em todos os metais. Desde o metal ao alabastro e ao jaspe.

A forma variou muito desde a bacia até o cálice. A forma de cálice com pé e tampa, às vezes fechado à chave e a mais comum. Uma coleção de hanaps entre as senhoras levou a

se fazer um conjunto especial e seu valor fez com que fossem guardadas em estojos – "hanapiers". O hanap era comumente acompanhado de um "aiguière" (gomil, jarro para água). O hanap desapareceu em França no século XVI, mas se manteve na Alemanha até o XVIII.

Jabuti (1) – Tartaruga pequena, animal sagrado entre os aborígenes cujas lendas Hartt narrou (assim como a teoria sobre a grega ornamental lançada por este naturalista). Podemos estudar na epigrafia hieroglífica ou simbólica, descoberta em nosso território e nos escarpados vales dos nossos grandes rios, especialmente os que regam a região amazônica e na "estação funerária de Marajó" (cemitério), da qual Ladislau Neto fez a reconstituição gráfica com a forma do "Jaboti", tartaruga pequena, animal sagrado entre os aborígenes cujas lendas Hartt narrou. Amuleto de boa sorte. Na Ilha de Marajó viveram os mais perfeitos ceramistas. Inscrições lapidares ideográficas ou religiosas (não foram ainda devidamente estudadas). Transcreve o "jaboti", parecem religiosas. Na cerâmica de Marajó encontrada na Ilha, num aterro artificial do lago Arari, com a forma de um jaboti (tartaruguinha). Esta cerâmica, apesar de sua perfeição e elegância, ainda é mais atrasada que outras sul-americanas.

Jabuti (2) – tartaruga terrestre (testudo tabulata, Spix. C. F. Hartt foi o primeiro a publicar uma coleção de aventuras do Jaboti). (Amazonian Tortoise Myths, Rio Janeiro, 1875, oito contos), seguindo conto de Magalhães, no ano imediato. O jabuti é o herói invencível das estórias indígenas do extremo norte, cheio de astúcia e habilidade, vencendo os animais fortes e violentos. Hartt informava em 1875: "o jabuti, como lhe chamavam os portugueses ou Yanti como o denominavam na língua geral, é uma pequena espécie de cágado, muito comum no Brasil e de grande apreço como alimento. É um animal de pernas curtas, vagaroso".

Kua – alfabeto chinês que corresponde a um princípio cosmogômico: céu – terra – lua – sol. A sua escrita é um motivo de ornamentação.

Lagarto basilisco – lagarto fabuloso a que se atribuía matar com a vista. Este animal fantástico cujo nome deriva do "basileus", que significa literalmente reizinho ou rei. Basilisco vem do latim basiliscus. **Lezard couronné** – lagarto coroado é o rei dos répteis.

Lança alabarda – comando.

Licorne (1) (alteração do latim unicornius) – em que não há mais do que um corno (chifre) sobre a fronte. Zool. Licorne do Mar, nome vulgar do narval. Aristóteles e Plínio deixaram descrições desta besta maravilhosa. Animal fabuloso com corpo de cavalo com um único chifre sobre a fonte. O licorne tem forma de cavalo, cuja cabeça era de cor púrpura e o chifre branco na parte inferior, negro ao meio e vermelho na extremidade, foi o animal particularmente apreciado na Idade Média. Ele era o símbolo da força invencível e da virgindade. Pensava-se que só uma virgem o podia capturar. Acredita-se que o seu chifre tinha propriedades extraordinárias: ele protegia contra o envenenamento. Os árabes possuíam do licorne as mesmas ideias lendárias.

Blasonaria – o licorne no brasão sob o aspecto de um animal com um corpo de cavalo, um longo chifre agudo e direito, plantado no meio da testa, uma pequena barba de bode e pés pendidos, bífido, bifurcado. Ele é dito em "en defense" quando abaixa a cabeça e apresenta o chifre para a frente. As armas reais da Inglaterra têm por suportes um licorne direito, alçado ou levantado. Belas-Artes – o licorne aparece também nas artes, na literatura medieval, notadamente numa série de tapeçarias que pertencem ao Chateau de Boussac (Creuse). Estes representam cenas do "Roman de la Dame à la licorne". Estes jogos de tapeçarias (tentures – armação) que trazem as armas da família Le Visle foram compostos no século XV por uma mademoiselle Le Visle, na ocasião de seu casamento com um gentilhome, cuja nobreza era de espada como testemunha o leão, que figura igualmente nesta tapeçaria, onde ele simboliza também a força.

Licorne (2) – constelação equatorial, composta de algumas estrelas pouco luminosas e situada entre o grande Cão, o Pequeno Cão, o Orion e a Hidra.

Mão da Justiça – justiça dos reis e príncipes. França: desde Hugo Capeto.

Mãos – mãos sujas de tinta ou de carvão deixaram suas marcas numa pintura parietal do período orignaceuse do Paleolítico superior, foram uma revelação para o homem primitivo. Renovou a experiência: colocou sua mão limpa e aplicava a tinta ao redor (imagem negativa). Algumas mãos sem algumas falanges (Boximanos da África do Sul) cortavam uma ou duas falanges em sinal de luto. Noutras regiões faz-se o corte da falange para afastar os perigos, doenças e epidemias. Signo de posse e de poder mágico, a imagem da mão será tomada por todos os povos que lhe modificarão o desenho e o símbolo para adaptá-lo a sua própria sensibilidade. Na arte franco-cantábrica ela aparecerá ainda, porém mais tarde estilizada, sob a forma de um "ancinho" de cinco dentes. Será reconhecida sob outra forma, nos rochedos da América e Oceania.

Em seguida será a mão flamejante da divindade Germânica ou a mão de Fátima reduzida, por muitos avatares, a um simples amuleto. Vemos as silhuetas das mãos nas paredes das grutas, no início do paleolítico superior. Encontra-se outra vez estilizada essa mão no período magdaleniano, como símbolo do domínio humano sobe o animal.

Marquesa – Anel de pedrarias de formato alongado.



Marquise (1) – é uma espécie de poltrona de assento baixo e espaldar alto (às vezes em tapisserie de Beauvais). Em geral a "marquise" poltrona é larga e profunda, que fica junto da lareira para a dona da casa se sentar.

Marquise (2) – em construção quer dizer uma espécie de abrigo contra chuva e contra o sol sobre a porta de entrada de um edifício público ou uma casa particular, onde se pode esperar protegido. Um toldo de pano é uma marquise moderna. Em geral, porém, a marquise é de alvenaria, de vidro, de zinco, etc.

Oannés – forma helenizada do nome Deus-Peixe a quem os caldeus atribuem o mérito de ter civilizado o seu país. É representado com um enorme peixe sobre as costas caindo do

capacete, envolvendo as espáduas, cobrindo desde a nuca até os rins como uma capa colante.

Ovo – símbolo da esfera divina, ou a perfeição, o alvo e fim do homem.

Pássaro – na mão de uma dama – distinção.

Pinha – símbolo da fecundidade e da procriação.

Porta – jurisdição, século XII.

Quan – símbolo do coração de Buda. Decoração comum nos bronzes búdicos com outras figuras simbólicas: o elefante, o cão de Jô.



Serpentes – são o símbolo da prudência, da astúcia e as asas designam a atividade. A fábula conta que Mercúrio separou um dia duas serpentes em luta. O caduceu feito da vara de Mercúrio e das duas serpentes tornou-se desde então o emblema da concórdia. O caduceu mais ou menos modificado é o emblema de saúde militar, de serviços de saúde militar. No esoterismo as duas serpentes entrelaçadas representam o sistema nervoso com base na kundalini (lá começa no cóccix, quando a pessoa é muito atrasada fica ali); como a kundalini despertada é perigosa, quando não bem dirigida, acarreta visões etc. O pau do caduceu significa a espinha onde há vários chakras, no topo o "pineal" (que o Budha atingiu a perfeição – o lótus de mil pétalas). O chakra no meio dos olhos é o pituitário (larga visão espiritual). É o terceiro olho (ciclopes, atualmente completamente atrofiado). Serpente em espiral: significa involução e evolução universal da alma. Esse símbolo da serpente original em espiral significa que a alma vem de Deus do alto Uno e desce até a matéria, mergulhando até o corpo, podendo ascender aos planos superiores evoluindo até a integração com Deus, com o absoluto.



Tai-Kih – símbolo fundamental da cosmogonia e da filosofia chinesas de todas as religiões. Compõe-se de um símbolo dentro do qual são inscritas duas figuras parecendo duas grandes vírgulas, uma preta e uma branca. Este diagrama representa o "Primeiro Princípio" ou "Grande Absoluto", causa primordial do universo e de todas as causas que existem dentro do mundo.



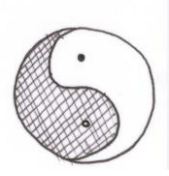
Tartaruga – Numismática: nome dado às didrachmas ou statéres d'argent de Egine que têm por sinal uma tartaruga. Sua emissão remonta às origens mesmo das moedas da bacia do Mediterrâneo. Isto é no século 7 a.C. A tartatuga de Ésquilo – um oráculo predisse que um Ésquilo ia morrer esmagado. Uma águia deixou cair sobre sua cabeça uma tartaruga que ela tinha roubado e que o matou logo. Esta lenda lembra que é difícil escapar a seu destino.

Torre – jurisdição.

Trombeta – símbolo de caça.

Veado – símbolo do direito à caça.

Yin-Yang – chinês – símbolo das forças naturais masculinas e femininas. Disco simbólico dos princípios masculino e feminino. Diagrama mágico. Símbolo do dualismo criador do mundo. Bronzes Taoistas decorados com esta figura e o pêssego da longevidade. Disco japonês, solução ritma clara que se enlaça bem com a forma de uma superfície circular.



Símbolos Egípcios -

Cajado e Látego – de 3 pontas, símbolos da agricultura e da criação de gado. Bastão com cabeça de chacal, bastão da altura de um homem.

Diadema – símbolo da juventude. Os filhos dos reis tinham na fronte um aro envolto em especial pela cauda do Uraes.

Escaravelho – escarabeu, inseto. Muito popular na decoração do Egito. Representado sobre as joias, é o amuleto de porte-bonheur nacional, símbolo da imortalidade e da ressurreição. Os amuletos são feitos de pedra preciosa ou simples ou de cerâmica. De um lado a figura do inseto, do outro as fórmulas mágicas. Sobre as múmias era colocado um escaravelho para simbolizar a ressurreição do morto.

Hôm – a árvore da vida na Mesopotâmia. Na decoração na Mesopotâmia e no Egito se observam com frequência casos de simetria, que consistem em 2 unidades afrontadas a ambos os lados de uma unidade central. Sua significação foi simbólica em sua origem. Mas posteriormente se usa a composição com tema central como simples recurso decorativo, com perda de seu sentido simbólico. Planta que passa por sagrada entre os Persas, que se crê ser de folha de coudrier, Heródoto a chama de triphyllon. Arte Decorativa – Hâoma ou hôm é um dos primeiros motivos decorativos que o Ocidente, desde a mais alta antiguidade, tomou emprestado do Oriente. O haoma é representado sobre os cilindros assírios, os tecidos sassânidas e se transmitiu aos muçulmanos, que reconhecem nela a árvore de seu paraíso. Chegou até nos, ela é flanqueada quase sempre de animais afrontados ou adossados (de frente ou de costas), mosaico de Germigny-des-Prés. Bíblia de Carlos, o Calvo, à Biblioteca Nacional de Paris.

Papiros – é o símbolo do baixo Egito ou reino do Delta, o lótus é aquele do alto Egito. Estes dois símbolos são reunidos para mostrar a unidade do Império. A coroa do baixo Egito é vermelha e a do Alto Egito é branca. Logo que o reino foi unificado desde Ménes, a tradição das duas coroas é sempre observada.

Uraes – era o símbolo da realeza. Uma víbora enroscada com cabeça de abutre, de ouro ou esmalte colorido. O uraes era o símbolo da vida ou morte. Brilhava na fronte real no aro

inferior da coroa, nos ornamentos para a cabeça de plumas e folhas de lodam, na borda do cinto e algumas vezes nas tranças da barba. Pachent – a união da coroa vermelha no Egito inferior e a branca no Egito superior. Era usada a combinação das duas quando o rei governava o Baixo e o Alto Egito. A coroa branca era uma tiara que se usava sobre a coroa vermelha, que tinha um remate pontiagudo no alto e que na parte inferior se alargava em forma de rodela para a nuca.

Substâncias Litúrgicas[82] **– 1. Pão**: serve na consagração do corpo de Jesus Cristo, deve ser feito com verdadeira farinha de trigo, amassado com água natural e cozido ao fogo. A Igreja latina usa pão ázimo ou sem fermento. Várias igrejas orientais empregam o pão fermentado. As partículas sagradas devem renovar-se todos os dias ou ao menos de quinze em quinze dias. **2. Vinho**: serve na consagração do sangue de Jesus Cristo, deve ser verdadeiro vinho de uva, sem alteração nem mistura. A cor e a qualidade são indiferentes. **3. A água**: serve na missa e no batismo, deve ser natural. A água benta ou lustral é a mistura de água e um pouco de sal santificado pelas orações da Igreja; a água simboliza as bênçãos divinas e o sal, a sabedoria cristã. A água benta vem dos tempos apostólicos e tem a virtude de afastar males do espírito, como tentações e ataques dos inimigos da alma, dar saúde ao corpo e contribuir a apagar os pecados veniais. Para facilitar o uso de água benta, na entrada da Igreja, há pias fixas de formas variadas. **4. O sal**: gema ou marinho, serve para a água benta e o batismo. **5. O óleo**: empregado para a administração do batismo, da extrema-unção e da ordem, é óleo de oliveira. Tanto quanto possível, é também o que arde na lâmpada diante do Santíssimo Sacramento. **6. Bálsamo**: é uma resina aromática que ressuma de certos vegetais. O Santo Crisma é a mistura de óleo de oliveira e bálsamo oriental que o bispo consagra todos os anos na Quinta-Feira Santa; serve no bálsamo, na crisma, na ordem e na bênção dos sinos. **7. A cera**: é a substância mole e amarela que as abelhas produzem para fabricar seus favos. Nas funções litúrgicas, os círios, as velas devem ser de cera e não de estearina, carnaúba ou qualquer outra matéria. **8. O incenso**: é resina aromática produzida por várias árvores. Queimando diante de Deus significa: 1) a adoração – o aniquilamento das criaturas perante o criador; 2) a oração que

sobe ao céu como o fumo do incenso; 3) pelo aroma que espalha nas igrejas simboliza as graças de Deus a santificar as almas.

T

Tânagras[83] **(1) –** Figurinhas de cerâmica, obras das fábricas de Atenas no século III a.C. A arte das miniaturas das cerâmicas é antiquíssima no solo grego. Já se descobriramalgumas muito rústicas, em Troia, e grandes depósitos de figurinhas do período, que foram desenterradas nas ruínas micênicas de Tirinto. Eram ex-votos (votos, promessas) a uma deusa sentada que se devia venerar na Acrópole. Há algumas muito mais antigas, pois o uso dos fetiches portáteis na Humanidade é comum. Já tratamos no volume da Arte da Ásia Ocidental desta obra, de figurinhas e relevos mesopotâmicos de cerâmica que remontam ao terceiro milênio antes de Jesus Cristo. Durante a invasão Dória, quando não havia paz nem recursos para empreender grandes trabalhos de arquitetura e escultura, compreende-se que o instinto estético, hurgando sempre na alma do homem, devia obrigar aqueles que o tinham (como as crianças) a fazer figurinhas de barro tratando de imitar os modelos dos agentes anteriores. Temos reproduzido nas primeiras páginas deste livro algumas das estatuetas de cerâmica, imitação em miniatura das grandes Xoana vestidas dos templos. Depois, durante o período arcaico e até a época em que se podia chamar a idade de ouro da arte grega, isto é, os séculos V e IV, se continuaram fazendo figurinhas de cerâmica que reproduzem em menor escala, e com um diapasão mais baixo, as grandes criações dos escultores da Ática e do Peloponeso. As "tânagras", que assim se chamam equivocadamente as pequenas esculturas, têm servido para ilustrar e até descobrir grandes obras-primas perdidas. Ajudam, como as pinturas dos vasos, a restaurar os temas das estátuas, porque, às vezes, se tem conservado em miniaturas de cerâmica o tipo completo de um original do qual quedam só fragmentos. Mas, claro está, de uma época em que temos grandes obras de mármore não nos interessam tanto as miniaturas de cerâmica. É, sobretudo, em finais do século IV e durante o período helenístico quando as figurinhas em terra cozidas se fazem importantes, porque não têm que sofrer a competência de uma arte

maior. Nesta época os vasos pintados de Atenas começavam a degenerar, as representações pintadas são cada vez mais pobres e escassas e por fim os vasos se reduzem a simples vasilhas embetumadas de negro. Faltou, pois, informação que nos procuravam as decorações de vasilhas com cenas da vida diária. As pequenas estatuetas se destacam com novo valor. São mais preciosas porque reproduzem de preferência tipos femininos. São também representados nas pequenas tânagras cenas de ginásio e grupos ou pares de homens e mulheres, porém estas últimas são predominantes. E como a condição da mulher na antiguidade é um tema tão apaixonante – a mulher, por pudor, não nos contou, todavia, a sua história –, o fato de permitir com as estatuetas de cerâmica descobrir sem reservas a mulher na época helenística nos tem enchido de agradecimentos por esses pequenos objetos. Além disso, eles têm uma graça sem rival. Vemos a mulher na grande metrópole de passeio, envolta e cobrindo coquetemente as mãos com o manto, como nossas mãos as cobriam para maior malícia com o manguito. Vemos os pequenos sombrerilhos (chapeuzinhos) em viés que permitem tanta variedade e tanta personalidade ao levá-los. Vemos o abanico (o leque) mais para acompanhar a conversação com um gesto que para refrescar o rosto. Esta é a elegante, acaso a hetaira, a flautista ou cortesã de alto rumbo e venal. Mas esta mesma pessoa vai a dançar a dança ritual, só no templo. Deixando o capítulo das tânagras, vamos ver algo de sua fabricação. Os fabricantes destas pequenas esculturas aproveitavam os motivos do gesto e da roupagem das Musas de Mantinea e outras obras praxitélicas do século IV. Não se pretende que estes artistas de bibelot tenham feito criações extremamente originais. Deviam ter habilidade para a arte feminina e graciosa. O elegante e o bonito são infinitamente mais fáceis de produzir que o belo. A prova é que, contudo, hoje na Grécia se fabricam "tânagras" falsas, impossíveis de distinguir das autênticas, nem tão somente copiam as antigas, algumas aproveitam gestos e o estilo das autênticas, que é o mais difícil; mas outras são inteiramente originais. Nas tânagras antigas tampouco havia uma servil repetição de um modelo. Tem-se dito que todas as tânagras são formosas, mas não há duas gêmeas. Isto é um erro. Temos conservadas duas tânagras gêmeas, mas deviam ter-se feito vários exemplos de uma

mesma figurinha, porque eram feitas com molde. Tem-se conservado vários moldes ou negativos tânagras. Por eles compreendemos que o escultor devia primeiro executar seu modelo em barro e depois fazer um molde, sobretudo da cara anterior. No hueco (oco) do molde vão se aplicando capas de barro fino até fazer uma crosta suficientemente grossa para que pudesse servir de cara anterior. A cara posterior se fazia do mesmo modo que se juntavam as duas metades, embora às vezes no dorso, por ser simplesmente desbastado, não havia necessidade de molde e se fazia diretamente com barro. As tânagras se acabavam com uma brilhante policromia; toda a superfície da figura era recoberta de cor e levava toques dourados no vestido. O nome de tânagras dado a estas estatuetas é inadequado. Tânagras é um lugar na Beócia, onde se descobriram os primeiros ninhos ou depósitos de tais figurinhas. Acreditou-se que ali tinha havido uma fábrica, e que é provável que ali tinham feito tânagras. Mas depois se notou que iam aparecendo em todo o âmbito do mundo grego. Pottier descreveu uma escola de fabricação em Myrina, na Ásia Menor. Fizeram-se em Chipre, em Cirene, na Sicília, em Tarento e em Alexandria. Cada uma destas fábricas tem seus tipos preferidos e uma variedade de estilo. É muito provável que as mais estéticas e graciosas das tânagras tenham saído das oficinas cerâmicas de Atenas.

Tânagra[84] **(2) –** Estatueta feita na cidade de Tânagra: as tânagras, estatuetas de terracota, de trabalho delicadíssimo, foram descobertas numa antiga necrópole. A palavra serve também para indicar qualquer estatueta, fina e elegante. **Arqueologia e Belas-Artes**: a designação de tânagra só deveria aplicar-se às figurinhas originárias da cidade de Tânagra, mas o uso estendeu-se a todas as terracotas compreendidas nesta modalidade da arte grega, qualquer que seja o seu local de origem. As tânagras começaram a ser conhecidas quando em 1872 se iniciaram metódicas escavações na necrópole de Tânagra, embora dois anos antes alguns camponeses, dos arredores da cidade, tivessem aberto clandestinamente vários túmulos pertencentes àquela necrópole, nos quais foram encontradas numerosas estatuetas de terracota. A arte dos coroplastas ou modeladores de bonecas, como lhe chamavam os gregos, é especialmente interessante por revelar um aspecto familiar e

popular da vida antiga, muitas vezes de uma forma imprevista, que não se encontra na maioria das outras modalidades da arte. Um dos elementos mais importantes na classificação destas estatuetas é a sua proveniência; sob este ponto de vista, as regiões do mundo grego que deram as mais valiosas contribuições foram, na Grécia propriamente dita, a Ática, o Peloponeso e Pérgamo. Na África, a Cirenaica. Sob o aspecto cronológico, a classificação apresenta certas dificuldades; com efeito, entre as estatuetas de estilo mais antigo, não resta dúvida de que algumas são contemporâneas do início da arte grega; mas, como nunca se deixou de reproduzir estes tipos com rigorosa fidelidade, o seu estilo não é, necessariamente, uma característica infalível de antiguidade. Contudo, no que diz respeito propriamente às figurinhas originárias de Tânagra, pode-se afirmar com razoável precisão que as mais numerosas e de maior beleza pertencem ao século IV e ao início do século III a.C., tendo em atenção tais restrições de ordem cronológica e também a revolução sofrida pela estatuária e pela mentalidade gregas. Torna-se possível analisar as variações de estilo que se vão sucessivamente manifestando nas terracotas e que, de uma forma concisa, são as seguintes: **1º Estilo primitivo e arcaico**: as primitivas figurinhas, que têm mais um valor arqueológico do que artístico, representam em geral ídolos vulgares que, na maioria dos casos, é impossível identificar, dado que se trata de obras bastante grosseiras, e de uma técnica primitiva. Na verdade, as estatuetas são então rapidamente modeladas à mão. Apenas a cabeça é objeto de mais cuidado, e os adornos, mais como brincos e colares, toscamente representados por bolas de massa; no final aplica-se sobre as figurinhas em geral de uma coloração avermelhada. Na época arcaica, já são bastante mais sensíveis as preocupações artísticas, possivelmente devido à influência que a escultura do século VI exerceu sobre a arte da coroplastia; as terracotas de então formam a transição entre os grosseiros ídolos primitivos e as figurinhas de uma época posterior. **2º Estilo severo**: classificam-se sob esta designação as figurinhas que procedem da chamada arte severa do século V, o século de Fídias e do Parthenon, e nas quais ainda se podem reconhecer, embora atenuados e pouco frequentes, alguns traços de arcaísmo. Estas estatuetas representam em geral divindades e assuntos mitológicos tratados com o espírito religioso

contemporâneo das Guerras Médicas; alguns destes tipos de divindades, femininas em particular, distinguiam-se pelo seu caráter de dignidade austera de que pode ser exemplo uma estatueta de Corésia encontrada em Thisbé. **3º Estilo do século IV**: as figurinhas pertencentes a este século são na sua maioria originárias de Atenas e Corinto, mas muito especialmente de Tânagra. A interpretação dos assuntos figurados pelas estatuetas desta época apresenta por vezes certa dificuldade; contudo, parece que representam em grande parte, e por um curioso flagrante, cenas da vida familiar, embora os temas mitológicos não tenham sido em absoluto abandonados. Na verdade, conforme o dizer do arqueólogo M. Collignon, quando se observa estas figurinhas tão cheias de vida e de uma execução de tal forma plena de espírito, é-se naturalmente levado a pensar num mundo de vivos e não em cenas mitológicas ou nas divindades do Olimpo. É provável que a esta modificação na escolha dos assuntos não tenha sido estranha às alterações verificadas, posteriormente à Guerra do Peloponeso, na mentalidade helênica, especialmente nos domínios filosóficos e religiosos. É talvez neste século que a estatuária grega, começando a libertar-se de excessivas preocupações religiosas e atingindo um grau de perfeição que não tornará a alcançar mais fortemente, faz sentir a sua influência, nomeadamente de Praxíteles e seus discípulos na coroplastia. Também é este o século em que os coroplastas de Tânagra, possuidores de vulgar perícia de execução e de um apurado sentimento artístico na escolha dos assuntos e na maneira de os tratar, não se limitam à copia servil dos modelos que têm à vista; antes, revelam, na realização de uma obra original, notáveis técnicas de interpretação e criação. Embora no princípio do século as terracotas de Tânagra não difiram grandemente das de outras proveniências, começa-se a notar, desde aquela época, o aparecimento de delicadas figurinhas de bailarinas veladas, primeira manifestação da arte do panejamento que vai passar a constituir uma das preocupações dos coroplastas e onde se reflete uma sensível influência da estatuária. É, porém, a partir dos meados do século que, na opinião da maioria dos autores, as tânagras atingem a mais completa perfeição. O motivo que os coroplastas de então tratam frequentemente e com manifesta preferência em cuja execução mostram possuir um gênio inventivo que parece inesgotável é o da vida

feminina. De fato, as terracotas representando figuras de mulher ou de rapariga, quer pela variedade dos seus trajes, parecendo denotar um gesto e capricho individuais e procurando sempre valorizar a forma do corpo, quer pela multiplicidade e naturalidade das suas atitudes, quer ainda pela forma, por parecer pitoresca, como se agrupam duas a duas, provocam, segundo Salomão Beinach e M. Collignon, uma forte sensação de encanto e admiração, que se é levado não só a apreciar em alto grau o partido que os coroplastas podem tirar de um motivo tão simples como também a admitir a sua predileção na escolha dos assuntos que tratam. É ainda deveras interessante verificar que bastantes destas estatuetas, tanto pela fisionomia como, às vezes, por certos aspectos da indumentária, a até mesmo por pormenores do penteado, apresentam um caráter nitidamente moderno. A beleza desta produção, que vai passar a constituir, durante largo tempo, motivo de inspiração para a generalidade dos coroplastas, é de tal modo manifesta que a sua voga se torna enorme e dá origem a uma importante exportação para a Ásia Menor, Mirina em particular – Egito, Cirenaica, etc. A técnica de fabrico das terracotas também se aperfeiçoa sensivelmente nesse século, não só no que se refere à moldagem, mas ainda na maneira de tratar os adornos, que passam a não ser de barro, existindo um artífice especialmente encarregado de os dourar; a policromia das figurinhas torna-se por igual, mais perfeita, sendo as cores predominantes o azul, o rosa com todas as suas graduações, o vermelho e o negro. **4º Estilo do século III**: na sua maioria as terracotas deste século são originárias de Pérgamo, Esmirna, Mileto e, principalmente, de Mirina. Embora as estatuetas provenientes desta última cidade reproduzam com mais frequência as figurinhas fabricadas em Tânagra, uma outra influência se manifesta: a das principais escolas de escultura da Ásia Menor, em especial as de Rodes e Pérgamo. Esta última influência verifica-se nas numerosas reproduções, que os coroplastas executam de uma forma perfeita, de obras de estatuária feminina do século IV, pois os motivos preferidos pelas escolas da escultura asiática são, no dizer de M. Collignon, as divindades graciosas do ciclo de Afrodite; e, assim são frequentes as reproduções da Afrodite de Cnido e da Afrodite Anadiomena, executadas nos vários centros asiáticos produtores de terracota, mas muito especialmente no de Mirina. As

figuras de mulheres e de raparigas são igualmente muito numerosas e, a par de uma delicada beleza, apresentam por vezes um aspecto vaporoso, flutuante, quase irreal, produto da fantasia e da apurada sensibilidade artística própria dos coroplastas de Mirina. O mais recente centro asiático da Ásia Menor parece ter sido o de Tarso, cuja produção forma a transição para a arte helenística. Revela-se na obra dos respectivos coroplastas a influência da escola de escultura que teve os seus principais centros em Rodes e Pérgamo, o que levou mesmo aqueles modeladores a copiar algumas esculturas célebres, em que o estilo é um pouco amaneirado e teatral, como por exemplo no grupo de Laocoonte. Os assuntos tratados não deixam, contudo, de ser interessantes, pois oferecem uma curiosa combinação de tipos derivados da mitologia grega e de atributos orientais, relatando ainda um valioso testemunho da interpenetração das civilizações grega e asiática. Qual é a explicação de estas figurinhas serem apenas encontradas nas necrópoles? É evidente que este fato está em íntima relação com estas formas de crença religiosa, sendo natural que em época de profunda fé, como, por exemplo, no tempo das Guerras Médicas, se enterrassem, juntamente com o morto, imagens representativas das divindades. Porém, quando mais tarde o sentimento religioso enfraqueceu, continuou-se a respeitar a tradição, cujo sentido de resto se tinha obscurecido, e, desta forma, passaram a colocar-se nas sepulturas não as figurinhas representativas das divindades, mas também outras, que resguardassem o morto. Eram personagens e cenas de sua vida real, pois acreditava-se então que aquele continuava a ter uma existência material. Devem-se citar como as mais preciosas coleções públicas destas terracotas as do Museu do Louvre, do Museu Britânico e de alguns Museus de Atenas, Berlim e Estados Unidos.

Bibliografia :

Pottier, E. *Les Estatuettes de Terre Cuite dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Hachette, 1890.

Pottier, E. e Reinach, Solomon. *La Necropole de Myrine*. Paris: _____, 1887.

Rayet, Olivier. *Les figurines de Tanagra no Musée Du Louvre*. ___: _____, 1875.

Collignon, Maxime. Manuel d'Archéologie Grecque.Paris; A. Quantin, 1881.

Tecelagem, Histórico da[85] **–** É interessante conhecer algo sobre a história da tecelagem, pelo que são envidados esforços para, concisamente, dar uma ideia do que foi a tecelagem através dos tempos. A arte de tecer fios foi uma das primeiras de que o homem cogitou. Nossos ancestrais da Idade Paleolítica moravam em grutas e não possuíam roupas, cobrindo-se com peles que os abrigavam das intempéries. Na Idade Neolítica, porém, começou o homem a praticar trabalhos manuais. Começou, é de pressupor, a extrair fibras vegetais, fazendo os primeiros fios trançados, predispondo-os horizontalmente, presos pelas extremidades. Mais tarde, com outros sobrepostos aos primeiros, fabricou a primitiva rede de pescar. A princípio os fios eram trançados horizontal e verticalmente. Mais tarde, com o uso de um terceiro fio em sentido diagonal, que dava ao tecido uma resistência toda especial. Com esta descoberta, é de acreditar que a tecelagem progrediu intensamente, podendo-se deduzir ter sido então que o homem pensou em cobrir com tecidos a sua nudez, a fim de livrar-se das inclemências do tempo. Segundo o testemunho de utensílios encontrados e que são atribuídos à remota antiguidade, é de julgar que já tinha o homem conhecimentos da arte de tecer, desde a idade da pedra lascada, datando daí sua fase primitiva. No período Neolítico ele já possuía tecidos que incontestavelmente produziu em teares. Procurando substâncias corantes, descobriu o homem o ocre, com o qual uma combinação com substâncias vegetais tingiu de cores diversas os primitivos tecidos. Com essa conquista conseguiu agrupar e organizar os primitivos tecidos policromos que, nesse tempo, começavam a apresentar desenhos baseados em figuras geométricas, se bem que muito primitivos. Na Idade de bronze já se fabricavam estofos de lã e ainda estofos cruzados. Mais tarde os persas, assírios e babilônios elevaram a tecelagem a um alto grau de perfeição. No decorrer dos 2.000 anos de nossa era, os tecidos já apresentavam figuras, animais e desenhos em cores. Façamos a seguir um breve relato da evolução dessa indústria, através dos tempos anteriores e posteriores à antiguidade oriental. No Oriente, segundo historiadores dignos de crédito, a tecelagem já era praticada milênios antes da era cristã. No antigo Império Chinês, os desenhos feudais procuravam exceder-se aos outros no luxo dos trajes e adornos de que se utilizavam e, para a consecução desse fim, faziam-se

rodear de tecelões hábeis na arte de combinar cores, urdir e tramar o fio divino. Quando se deu a expedição de Alexandre da Macedônia ao Oriente, já os naturais das regiões invadidas conheciam os segredos da alta tecelagem, pois usavam mantos tecidos com lã e algodão verdadeiramente belos, quer pelo rico colorido de que eram dotados, como também pelos belos desenhos que apresentavam. A arte de tecer veio para o Ocidente muitos séculos antes da era cristã, através da Grécia, tendo concorrido poderosamente para isso as relações amistosas que ligavam esse grande povo com a Pérsia. Philostratos, filósofo grego, conta-nos em suas memórias a viagem que empreendeu à Babilônia, onde encontrou tecidos representando assuntos históricos e mitológicos tirados de fábulas gregas. Assim se explica, pois, por que a Hilade foi a primeira nação ocidental a se aperfeiçoar em alta tecelagem, arte que elevou a tal grau de perfeição que os seus tecidos nada ficavam a dever aos do Egito e da Pérsia. Os gregos aprenderam dos egípcios muitos processos de manufaturas a lã e outras fibras têxteis e isto muito concorreu para a expansão e aperfeiçoamento dos tecidos na Grécia, cujos olheiros, muito embora se utilizassem de teares simples e mesmo grosseiros, manufaturavam com muita habilidade tecidos de raro lavor, inimitáveis mesmo na atualidade, malgrado a profusão de aparelhamentos de que dispõe a moderna indústria. Da Grécia a tecelagem passou ao Império Romano, onde se criaram tecidos de cores e desenhos de grande beleza. Os romanos se dedicaram ao fabrico de tecidos de lã, sendo que foram eles, segundo a história, que iniciaram os bretões na preparação da lã e da tecelagem propriamente dita. Aliás, foi esse grande povo um disseminador da tecelagem entre todos os povos que conquistou. A Grécia e mais os povos Romanos por muitos séculos fizeram uso de utensílios semelhantes aos dos Egípcios; mais tarde, com o progresso sempre crescente da tecelagem, eles trataram de aperfeiçoar o tear, que desde aqueles tempos tem algo de parecido com o que usamos em nossos dias. Todavia a grande evolução da arte de tecer deu-se com o advento da lançadeira por John Kaye, natural da Inglaterra. Até então os tecidos eram feitos verticalmente e o cruzamento era executado por meio de uma vara com um ferro na ponta, por onde passava o fio da trama. Na Inglaterra a manufatura de tecidos foi praticada desde Guilherme, o

Conquistador, por tecelões flamengos que, sob proteção real, se estabeleceram nesse país. Na Espanha a alta tecelagem já era conhecida e praticada nos séculos XII e XIII. Por esse tempo, os espanhóis produziam tecidos muito bonitos. Mas, levados pelo espírito de conquista de que estavam embutidos, não souberam aproveitar essa fonte de riqueza que lhes foi legada pelos mouros, por ocasião de sua estada na Península Ibérica. A tecelagem, contudo, atingiu o apogeu do progresso na França, cumprindo notar que isso muito se deve à boa vontade dos tecelões italianos, germânicos, holandeses etc. Pode-se deduzir, pelo exposto nas linhas acima, que a arte de tecer remonta à antiguidade, época em que se conheciam todos os processos técnicos e de tinturaria. De fato, as conquistas desses remotos tempos serviram de base e modelo aos artistas que viviam em épocas posteriores. Parece que a arte de tecer, desde a antiguidade até séculos recentes, foi mister caracteristicamente feminino. A história nos relata as habilidades das mulheres assírias, persas, egípcias, romanas ibéricas, na arte da tecelagem. Com o advento da tecelagem mecânica, no século XVI, a fabricação dos tecidos passou por uma transformação radical, modificando-se por completo os aparelhos que até então eram usados. A princípio, eram os teares movidos a força hidráulica. Mais tarde DeGeune (em 1678) e Vancanson (em 1745) inventaram teares mecânicos de pouca aplicação. Em 1787, concedeu o parlamento inglês um prêmio a Cartwght pela invenção de um tear mecânico.

Tesoura[86] **–** Origem: desde os tempos pré-históricos os homens procuravam, por engenhos barbante rudimentares, cortar tudo o que lhes estivesse ao alcance. Na Idade da Pedra, usaram lascas dessa matéria, que improvisavam como facas e machados; mais tarde, na Idade do bronze e ferro, apareceram as primeiras feitas desses metais. Através de milênios eles usaram as lâminas de sílex e aço como instrumentos cortantes, mais tarde uma espécie de tenaz e finalmente a tesoura de anéis. Foi em Veneza que, seguindo documentos dignos de fé, foi ela fabricada pela primeira vez. Um doge daquela cidade italiana, achando-a muito interessante, mandou fabricar uma de ouro, guarnecida de pedras preciosas, para ofertá-la a um rei da França, cujo nome a história não precisa. Com o correr dos tempos, sua fabricação aumentou de forma tal que na atualidade há fábricas

de tesouras por todo o mundo, pois é um utensílio indispensável a todos. Constituição e partes: a tesoura é formada por um sistema de alavanca, composto de duas peças ou hastes. Estas compreendem três partes: anéis, lâminas e parafuso ou relite. As lâminas ficam em sentido oposto aos anéis. Cada uma das lâminas separadamente constitui uma alavanca. O ponto de apoio acha-se no parafuso que prende uma à outra as duas lâminas da tesoura. As duas partes (hastes) que constituem a tesoura juntam-se no centro que constitui o fulero do sistema de alavancas. Isto permite às lâminas, dispostas em forma de X, se aproximarem ou se afastarem em toda a extensão de seu fio de corte, cortando destarte o material que lhes oferece resistência, como tecidos, fios, couros etc. A tesoura, sendo uma alavanca interfixa com o braço da potência maior que o braço da resistência, multiplica a força. Conclui-se, pois, que para as tesouras satisfazerem a sua finalidade é indispensável que entrem em ação 2 forças: a resistência e a potência. Esta é exercida pela mão e aquela, pela peça que se deseja cortar. Assim é que obedecem às leis físicas que regem os sistemas de alavancas; qualquer coisa que se deseja cortar é tanto mais facilmente cortável quanto mais próximo do fulero ou ponto de união das duas lâminas. Composição e fabricação: as tesouras são fabricadas de aço forjado e ferro fundido. Esta de ferro fundido é muito inferior à de aço forjado, por isso mesmo pouco útil à costureira, bordadeira, etc. As tesouras de aço forjado dispõem de ótimo corte. São fabricadas à mão. Para se obtê-las, é necessário soldar uma chapa de aço e na parte da frente formar-se o bordo, o fio cortante (lâminas). As tesouras de ferro fundido, fabricadas em grande escala, são por essa razão muito inferiores às primeiras, nunca podem ter um fio de corte perfeito porque o ferro sofre mais rapidamente desgaste que o aço, por não ser purificado.

Traje, Índice da Classe Social – (A hierarquia traduzida na sociedade da Idade Média). Nas sociedades tradicionais, a ordem é fixada pela lei religiosa e pelos hábitos ancestrais, pelo respeito à hierarquia e pelas distinções marcadas entre as classes. Os cidadãos devem usar um traje ou um signo que exprima sua categoria, sua função, que não pode ser mudada senão pela decisão do chefe ou a intervenção de uma lei divina ou humana. A antiguidade levantava verdadeiras barreiras entre os escravos, os homens livres e os nobres. Somente

os cidadãos livres romanos tinham o direito de usar a toga, direito estendido em 202 pelo Imperador Caracalla aos homens livres sujeitos a Roma. Bizâncio tinha estabelecido um protocolo severo para a corte imperial; as roupas de cerimônias eram propriedade do Imperador, e ninguém saía do palácio com estas vestimentas. Na Idade Média, a "cavalaria" ditava a lei da Igreja a toda a Cristandade. Depois de sua sagração, o cavaleiro não deixava mais a sua armadura e suas armas. A necessidade de defender os territórios conquistados durante as cruzadas, ou a obrigação de vir ajudar os peregrinos que iam a Jerusalém, levou à criação de Ordens, às vezes militares e religiosas como a dos Templários e a dos Cavaleiros de São João. O traje daqueles que suplicavam, que oravam, daqueles que faziam a justiça, dos que estudavam, dos que cuidavam deviam dar indícios de suas ocupações e impor respeito. Ao contrário, era necessário marcar de infâmia aqueles que a sociedade tolerava sem os admitir à igualdade no seu meio: os judeus, então perseguidos; os leprosos, que conservavam à distância das aglomerações; as mulheres públicas, vizinhas da Corte dos Milagres e sempre vigiadas pelo carrasco, algoz (bourreau), o qual tinha por função matar e marcar o ferro. **Traje dos praticantes**: um baixo-relevo de Notre-Dame nos mostra os estudantes da Montanha de Sainte-Geneviève: a cena é viva; os praticantes agrupados em volta do mestre usam roupa e capuz. Detalhe curioso, o baixo-relevo é circundado de animais. Com efeito, no século XIII o claustro de Notre-Dame era um pequeno zoológico onde os cônegos criavam cães, macacos, raposas, gralhas e mesmo ursos. Um dia, tendo um urso encontrado sob sua pata uma Bíblia, devorou-a em parte. Informado do escândalo, o Papa Inocente IV proibiu os cônegos de introduzir e criar animais dentro do claustro. Isto aconteceu em 1245. Portanto, é anterior à escultura do baixo-relevo. O traje do Estudante era determinado por seu grau. O nome de "bacharel" (bachelier), do latim baculum, baton, arma tida à mão, faz alusão aos diversos exercícios de preparo guerreiro aos quais se obrigava a mocidade. Depois de ter estudado o trivium[87] (gramática, dialética e retórica) o aspirante passava por um exame em duas partes: uma antes do Natal e outra durante a Quaresma. Estes eram determinantes. Se ele se saísse bem tinha o direito de usar a chape redonda. Seu grau lhe permitia começar a ensinar sob a vigilância de um mestre. Era a

autoridade que determinava o título do "licenciado". Restava em seguida preparar a terceira e última etapa, último grau de "maître ès arts", o que valia ao estudante o bonnet e outras insígnias, entre as quais a robe longa. A barrette ou bonnet carré aparece no fim do século XIII. A beca longa caracteriza os médicos do colégio Saint-Come, que preparava os cirurgiões. Sob Filipe, o Belo, em 1301 se interditou o exercício da cirurgia a todos aqueles que não tinham passado por este colégio. Foi este o começo da luta entre os médicos ditos à robe longa e aqueles à robe courte. No colégio frequentado por Montaigne, o uniforme ordinário consistia numa capa de tecido de lã grosso, fechada na frente, com um capuz que se fechava nas costas. Montaigne designava seus condiscípulos sob o epíteto de *pauvres capettes*. **Traje dos advogados**: os advogados se distinguiram primeiramente pelo sinal, pelo caráter de sua eloquência e seu prestígio. Em Roma eles usavam a mesma toga que os cidadãos. Na sua história resumida da Ordem dos Advogados de 1832, Dupin (o velho) cita que existiam na Antiguidade duas célebres mulheres advogadas: Anastácia e Hortência, mas ele não disse se elas dispensavam um cuidado especial à sua toalete ou traje. É necessário remontar ao XIII século para encontrar a origem da ordem dos "chevaliers ès lois". A Igreja os havia formado, eram sábios doutores em direito canônico. Eles usavam a roupagem dos sacerdotes, o antigo "saie"[88]. Cada ano, nas grandes festas, o rei fazia distribuir uniformes (livrées). Eles desprezaram brigar pela robe curta e conservaram seus vestidos longos. O sentido da nobreza de sua profissão era a sua maior preocupação; no caso contrário, as ordenanças reais se encarregavam de chamá-los a ordem, tal a disposição de 13 de fevereiro de 1327, de Philippe de Valois, que estabeleceu uma disciplina quase militar e sanções severas. Os advogados guardam durante muito tempo o capuz (chaperon) montado sobre um bourrelet. Quando os vestidos longos e os chaperons (capuzes) deixaram de ser usados na cidade, o chaperon passou a ficar fixo sobre os ombros; depois, com o passar dos tempos, diminuiu-se e suprimiu-se a coiffa de tal maneira que não restou senão a rodilha (rondelle) e o pedaço de tecido que nós vemos ainda hoje sobre a toga dos nossos advogados. **Traje dos magistrados**: no XIV século, eles tinham o direito de usar a beca (la robe) à la housse (cobertura capa, xairel), cobertura dos

móveis, o tabard vestido dos antigos, espécie de dalmática, usado pelo Heraldo, bordado de armas. O mantel fendu – persistência do manteau, uma espécie de clâmide carolíngea presa ao ombro direito, tal como na época carolíngia e romana, podendo ser fendida de um lado ou do outro. É um apanágio, privilégio do rei, do chanceler da corte, do primeiro presidente. Neste último caso se chamava soq ou soc. Chamava-se também o manteau real procedente da clâmide antiga. A Housse é um pardessus curto, de mangas largas, pendidas dos lados, análoga à dalmática. Conforme Enlart, ela é talvez a origem do tabard, que é uma vestimenta flutuante, de mangas curtas, formando asas com aberturas laterais muito altas. O traje do magistrado foi regulamentado no século XV. Aquele do primeiro presidente do Parlamento era realçado por ombreiras ou dragonas bordadas a ouro[89]. Compreendia três tiras ou bordados à imitação da guarda, braços da armadura, alternando com três bandas de arminho. O número de letice (banda) é proporcional à categoria do magistrado. Por cima de seu chaperon, o primeiro presidente usava um chapéu de veludo preto; o mortier apareceu no fim do XIV ou no começo do XV século. Os vestidos dos magistrados eram conforme as cores da cidade onde eles exerciam o cargo: em Paris e em Toulouse, vermelho; preto em Dijon; ou dividido em 2 cores. Depois do decreto de 1563 os magistrados não eram obrigados a usar a beca (robe) fora de suas funções. Desde então a beca e o Rabat não variam nunca, a não ser nas suas proporções; a beca era mais vasta, o Rabat maior e feito de rendas. O Musée Carnavalet possui nas suas coleções uma magnífica beca em tafetá faille vermelho (de magistrado do Midi da França – jurado). A Revolução, por decreto de 1790, tinha abolido os usos e privilégios. "Os homens da lei, de agora em diante chamados advogados, não podem formar ordem nem corporação e não terão nenhum traje particular das suas funções." Mas logo se percebeu que a profissão foi invadida por aventureiros que se tinham apossado dos títulos de "defenseues officieux"; e a beca reapareceu com os advogados de Marais. Um novo decreto de nivôre, ano XII (28 dezembro 1802), a restabeleceu. A gente de lei e os "avoues" usam a toga de lã fechada na frente, mangas amplas, o togne preto, a gravata igual à dos juízes. Napoleão não gostava dos advogados. Ele assinou o decreto de 1810 arregimentando a ordem por instâncias de

Cambacérès. “São facciosos artesãos de crimes e de traição; enquanto eu tiver uma espada a meu lado não assinarei tal decreto; eu quero ter o direito de cortar a língua a um advogado que se serve para falar contra o governo.” O decreto de 30 de março de 1808 interditou o uso da beca vermelha e dos tecidos de seda, mas não restringiu o direito de levar a cauda. Durante o século XIX para os advogados e os magistrados, o traje preto é obrigatório como toalete de passeio.



Xoana[90] **–** plural de xoaon. Pausânias na sua descrição da Grécia faz referência a mais de sessenta xoana existentes nos santuários quando os visitou no II século depois de Jesus Cristo.Todas pintadas, com exceção das cabeças, das mãos e pés cor de carne.

Xoanon – primitivas estátuas gregas de madeira. Xoanon = singular.

W

Worth – A casa de Worth foi fundada em 1858 por Charles Frederick Worth, um inglês nascido em 1825 que fez a sua aprendizagem numa casa de comércio de varejo, a Swan & Edgar, em Londres. Em 1846, Charles Worth foi para Paris e durante doze anos foi vendedor e assistente geral a serviço de uma casa de sedas (varejo), chamada Gagelin. Em 1858 ele deixou a casa Gagelin e associou-se com um sueco chamado Boberg. Esta sociedade durou até 1870 e o ocupava de negociar tailleurs para senhoras. Seu estabelecimento foi o primeiro a ser localizado na Rue de la Paix; esta rua agora é famosa no mundo inteiro por suas lojas de alta-costura distinta. Foi no período de 1858 a 1870 que Worth se sobressaiu como costureiro. Luiz Napoleão e a imperatriz Eugênia, imperadores franceses neste tempo, mostravam grande ambição de fazer da corte francesa a mais brilhante no mundo. Todos os esforços foram feitos para rivalizar até as glórias do XVIII século na França. Grande ênfase era posta no traje, como também no mobiliário e na arquitetura. Worth atraiu a princesa Metternich à corte da França. Ela era esposa do embaixador austríaco, uma mulher muito famosa e elegante, uma das primeiras clientes de Worth. Através da Condessa de Pourtalès foi apresentada ao costureiro a Imperatriz Eugênia em 1859, que depois de uma certa hesitação deu uma grande parte da real freguesia à sua firma. Pela hábil arte de Boberg e talvez pela maior habilidade de Worth, o prestígio da casa de Worth alastrou-se rapidamente entre as grandes damas, não somente em Paris, mas também em todas as capitais e centros de moda do mundo. Boberg retirou-se da firma em 1870, depois da Guerra Franco-Prussiana, e Worth continuou o negócio com a ajuda de seus dois filhos, até a data de sua morte em 1895. Worth fez diversas inovações que se tornaram importantes na moda. Enquanto estava empregado na Casa Gagelin ele

desenhou um "manteau de cour", um manto de corte, antigo, de seda, bordado a ouro, que se tornou a moda real. De acordo com seu filho Jean Philippe Worth, ele foi responsável pelo interesse da Imperatriz e do Imperador em proteger as sedas de Lyon que definhavam durante muitos anos anteriormente a 1850, mas que se tornaram muito populares em 1860. Em 1860 ele adotou a crinolina, uma invenção inglesa, um grande passo à frente que tornou desnecessário o uso de grande quantidade de saias, usadas antigamente para manter o que era imaginado ser uma bufante fantasia. A crinolina mantinha as saias esticadas por barbatanas e aço, deixando assim mais leve e confortável a carga a carregar. Mais adiante, em 1860, Worth inventou as saias godê, que assentavam comodamente na cintura e sobre os quadris, projetando-se na base. Também em 1860 a casa de Worth começou a usar o serviço de modelos vivos e de manequins, embora o uso destes morresse e aparentemente não fosse reiniciado até o começo de 1900. A casa de Worth gozou de notável sucesso durante três gerações. Este fato não tem precedentes na costura profissional. Jean Philippe Worth, um dos filhos de Charles Frederic, possuía grande habilidade como desenhista e foi treinado, entre outros artistas, pelo pintor Corot. A grande trágica Eleonora Duse atribui muito de seu sucesso dramático aos lindos vestidos desenhados para ela por Jean Philippe. Outras famosas atrizes e cantoras o procuravam pelos seus trajes. A casa de Worth é agora dirigida por dois netos de Charles Frederick: Jean Charles e Jacques. Jacques Worth – o gerente do negócio – é bem educado, um artista, um "connoisseur", um sportsman, um famoso espirituoso orador, um gerente capaz do negócio. A casa Worth tem sempre tido a reputação de fornecer à realeza, famílias nobres, à aristocracia, famosas atrizes e os muito ricos. Por anos deu uma atenção especial aos requisitos de trajes de senhoras que deviam ser apresentadas às cortes europeias, especialmente na corte de Saint James na Inglaterra. Os estilos produzidos por Worth foram vistosos, grandiosos, reais, imponentes trajes nos quais usavam muito os tecidos de metal, brocados, finos bordados, rendas e longas draperies varrendo o chão. A casa de Worth, mesmo nos nossos dias, é notada por seus vestidos finos de noiva e outros vestidos para uso de cerimônia. Foram muitas as mudanças em seus setenta e cinco anos. A casa

Worth tinha capacidade de ajustar sua arte e produção de modo a se manter na dianteira da costura profissional. É provavelmente a mais antiga firma de costura no mundo, mas ao mesmo tempo é agora uma das mais ativas e eficazes.



Sophia Jobim na sala do Liceu Império, na Rua Ramalho Ortigão, no Rio de Janeiro. Data: ?
Acervo: MHN.

5
Costurando com Sophia

Nós achamos um tesouro precioso. Quando se acha um, é necessário compartilhá-lo, e é o que faremos com a publicação dele: um caderno de corte e costura de Sophia Jobim, inteirinho, com suas falhas, anotações e... enigmas.

Um dos primeiros questionamentos que surgiram foi justamente a data em que foi produzido: não há nenhuma indicação. O que fazer, então? Logo na primeira página, há um carimbo da Casa Mattos, com o telefone do Rio de Janeiro: 2-3552, no que parece ser rua Ramalho Ortigão, 81. Com esta informação, encontramos um anúncio (figura 1) da casa no *Almanak Laemmert* de 1936.

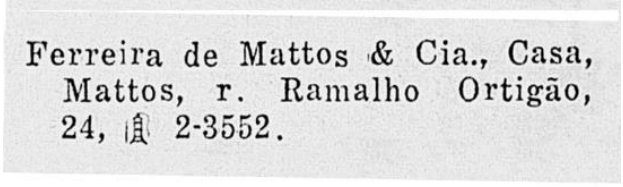

Ferreira de Mattos & Cia., Casa, Mattos, r. Ramalho Ortigão, 24, ☎ 2-3552.

Figura 1 – Anúncio no Almanak Laemmert (Guia Geral do Brasil). Rio de Janeiro: Empresa Almanak Laemmert, 1936, p. 173, seção de Importação e Exportação.
Fonte: Biblioteca Nacional.

Na edição de 1925, o endereço era o mesmo, mas o número na rua era 24 (não 81) e o telefone era só 3552. Ou seja, a compra do caderno teria sido feita entre 1926 e 1936. Com isso, foi necessário saber onde andava Sophia no período. Casada em 1927, ela e o marido (que tinha família no Rio de Janeiro) trabalharam até 1930 na cidade de Santos Dumont (antiga Palmira), onde ele era chefe da 5ª Inspetoria da Estrada de Ferro Central do Brasil. O currículo dele revela que em 1935 ele já trabalhava no Rio de Janeiro, mas não há pistas de onde ficaram entre 1930 e 1935.

Não há, em termos. Sabemos que ela funda uma escola de corte e costura, o Liceu Império, no Rio de Janeiro, anunciando que o estabelecimento ficava "modernamente instalado" na Travessa de São Francisco, 9, 2º andar, sala 1, como podemos ver na figura 2.



Figura 2 – Anúncio do Liceu Império no Diário Carioca, quinta-feira, 6 de outubro de 1932, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional.

Seria o caderno que encontramos um caderno de aulas de Sophia Jobim, que ela usava com suas alunas? De acordo com a Profa. Dra. Izabel Cristina Italiano, professora de modelagem da Escola de Artes, Ciências e Humanidades, não. Para ela, é o caderno de uma estudante, uma pessoa que estava aprendendo a costurar, apesar da firmeza e da qualidade do traçado.

Ela poderia ter comprado o caderno na Casa Mattos e voltado para Santos Dumont, por exemplo, onde estudou modelagem, corte e costura. Ou poderia tê-lo ganhado de presente de alguém que tivesse ido visitar a então Capital Federal do país, o Rio de Janeiro. Isso indica que ela teria estudado modelagem, corte e costura no interior de Minas Gerais. Mas essa hipótese caiu por terra, como veremos.

Ela começou a colaborar com a seção de modas do *Diário Carioca* e na *Noite Ilustrada* já no ano de 1932, com uma coluna chamada "O Modelo do Dia". Assinava como

Mme. Carvalho, usando o nome do marido e valendo-se de um certo afrancesamento que caía bem quando se tratava de moda. Mas também não era esnobismo puro: muitas mulheres usavam *madame* e *mademoiselle*.



O Modelo
:: do Dia ::

Original de Mme. CARVALHO, Directora do Lyceu Imperio — Desenho especial para o DIARIO CARIOCA

O VESTIDO SPORT deve ter a graça das coisas simples.

O que vae. Carvalho aqui apresenta é em tulle de soie branco, combinado com fitinha de seda fantasia de côres berrantes.

Botões de madreperola, brancos, terminando pequena cauda babadinha da propria fazenda.

Para maiores detalhes as nossas leitoras podem escrever a mme. Carvalho, Lyceu Imperio travessa de S. Francisco, 2.

Figura 3 – Uma das primeiras colunas, "O Modelo do Dia". Diário Carioca, terça-feira, 27 de setembro de 1932, p. 2. As imagens estão expandidas para permitir leitura. Fonte: Biblioteca Nacional.

Era para ser uma coluna diária, que ela no início realmente conseguiu fazer todos os dias. Seu irmão, Danton Jobim trabalhava para o mesmo jornal. Mas já em 11 de outubro de 1932 foi publicado um pedido de desculpas do jornal, nos seguintes termos: "Por motivo de força maior, deixamos de publicar hoje a colaboração de Mme. Carvalho. Esperamos que de amanhã em diante possamos estampar diariamente, com absoluta regularidade, os modelos que a diretora do Liceu Império vem criando para as leitoras do *Diário Carioca*" (*Diário Carioca*, terça-feira, 11 de outubro de 1932, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional).

O Liceu Império, como ela anunciava, oferecia "o mais completo curso teórico e prático de costura. O único onde a aluna aprende a teoria do corte ao mesmo tempo que confecciona seus vestidos ou de suas próprias freguesas", e isso tudo com "perfeição e originalidade"! (ver figura 2).

Ficou então o questionamento se o caderno poderia ser usado como ferramenta pedagógica... ou se era mesmo um caderno de aprendiz. A trajetória dela no jornal poderia ajudar a elucidar isso.

Em 13 de novembro de 1932, ela publica uma coluna maior, mais sofisticada, chamada "Elegâncias". A coluna teve certa regularidade no início, saindo aos domingos. Em breve, na coluna, surgiria uma seção de respostas às cartas das leitoras, mais uma vez no feminino, pois nenhuma carta das encontradas foi enviada por um homem.


ELEGANCIAS

Especial para o DIARIO CARIOCA, por Mme. CAR. VALHO, Directora do "Lyceu Imperio"

Costas

Frente

Figura 4 – A coluna "Elegâncias", no Diário Carioca, quinta-feira, 13 de novembro de 1932, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional.

Ela publicaria na coluna de tudo um pouco: roupas de crianças, maiôs de banho (figura 5), trajes sociais para o dia (figura 6), vestidos de noiva (figura 7) e sugestões de traje de Carnaval (figura 8, onde se vê uma nova forma de assinar a coluna: Mme. Carvalho, Sophia Magno de Carvalho).

Em 1933, o endereço já aparece como sendo Rua Ramalho Ortigão, 9, 2º andar, sala 1 (ver figura 6, no cabeçalho), e não mais Travessa de São Francisco, 9 (como na figura 2).

O endereço da papelaria, a Casa Mattos, era na mesma rua, só que no número 24 (em 1936)! O que, na prática, pode significar muitas coisas – até que a rua Ramalho Ortigão foi ampliada e englobou a travessa, e a numeração da Casa Mattos mudou para 81. Nesse caso, ela poderia ter comprado o caderno enquanto já trabalhava no centro do Rio de Janeiro, em um estabelecimento que estava a poucos metros do seu.



Figura 5 – "Graciosa roupa de banho em jersey bege". Diário Carioca, quinta-feira, 18 de janeiro de 1933, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional.



Figura 6 – Trajes de uso social. Diário Carioca, domingo, 18 de junho de 1933, p. 18. Fonte: Biblioteca Nacional.


ELEGANCIAS

Desenho e texto de Mme. Carvalho, directora do Lyceu Imperio

RUA RAMALHO ORTIGÃO N.º 9 — 2º andar — Salas 1 e 2

Figura 7 – Vestido de noiva, ao centro. Diário Carioca, domingo, 26 de novembro de 1933, p. 23. Fonte: Biblioteca Nacional.


MODELOS CARNAVALESCOS

Por Mme. CARVALHO (Sophia Magno de Carvalho)

Directora do Lyceu Imperio

RUA RAMALHO ORTIGÃO, 9

Para o explendor dos bailes carnavalescos da nossa linda capital, offereço ás nossas leitoras tres modelos de minha criação.

1.º MODELO — A minha imaginação materializou a RUMBA, a linda dansa da moda, em tafetá ponco flexivel, numa combinação de vermelho e branco. Os laçarotes debruados internamentes por arame, devem ficar bem armados.

2.º MODELO — Princeza das Czardas, (como eu sonhei) — Saia de setim barrada de velludo preto, lamé dourado e velludo vermelho, além de cordões barbados. Blusa de "heberlain" branco, mimosamente salpicada de "pois". Corpete de velludo preto, atacado, na frente, por um alamar trançado de dourado. A cabeça deve ser guarnecida de flores multicores e de "aigrettes". Tranças postiças de seda preta e botas de verniz vermelho, completam a fantasia.

3.º MODELO — (Cossaco) — Em velludo encarnado, guarnecido de fartas franjas de seda da mesma cor. A manga comprida deve ser em setim branco, bordado de azul, dourado e preto. Este mesmo bordado guarnece o decote. Polainas de pellica prateada — Sapatos de verniz preto. O "motivo" da cabeça deve ser em velludo preto guarnecido de "aigrettes" brancas, presas por [illegible] dourados.

Figura 8 – Sugestões de trajes para Carnaval. Diário Carioca, quinta-feira, 28 de fevereiro de 1935, p. 19. Fonte: Biblioteca Nacional.

O cabeçalho de "Elegâncias" do dia 9 de julho de 1933 indica que os negócios iam bem: o endereço recebe um complemento: Ramalho Ortigão, 9, 2º andar, salas 1 *e 2.* E ficaria melhor em 1934, quando ela publica um aviso em sua coluna do dia 19 de agosto:

> Mme. Carvalho comunica às suas leitoras que na impossibilidade de atender na sede do Liceu Império a todas as candidatas ao seu curso de corte e costura, resolveu abrir uma sucursal à rua Haddock Lobo, nº 10 (sobrado), tornando-o

> assim mais acessível às moradoras dos bairros de Tijuca, Andaraí e subúrbio. As matrículas acham-se abertas às interessadas. (*Diário Carioca*, domingo, 19 de agosto de 1934, p. 23. Fonte: Biblioteca Nacional.)

Muitas pessoas diziam que davam aulas "de acordo com o método de Mme. Carvalho". Sophia Jobim rebatia estes "imitadores" em suas colunas nos jornais. Descobrimos até alguém que vendia moldes, já em 1935, "sob medida e pelo sistema Mme. Carvalho, diretora do Liceu Império, executam-se com perfeição, à Rua Gago Coutinho, 73 – Tel. 25-2055" (figura 9). Entre essas pessoas – às quais Sophia dizia que tinham má-fé – algumas usavam o mesmo nome, "Mme. Carvalho", induzindo os leitores à erro.


MOLDES sob medida e pelo systema de Mme Carvalho, directora do Lyceu Imperio, executam-se com perfeição, á Rua Gago Coutinho, 73 — Tel. 25-2055.

Figura 9 – Anúncio de moldes. Diário Carioca, domingo, 16 de junho de 1935, p. 12. Fonte: Biblioteca Nacional.

Mas o que mais nos interessa no momento são as respostas às cartas dos leitores, pois ajudam a saber mais sobre o curso.

Sobre a quantidade de aulas por semana, respondendo a Mme. M. Castro:

> São duas aulas por semana, uma teórica e outra prática. Nesta poderá fazer seus vestidos ou de qualquer outra pessoa. Há nisso até uma grande vantagem para a aluna: aplicar a teoria para medidas diferentes. Para mim a vantagem é de mostrar à aluna que meus ensinamentos não falham, para qualquer que seja o caso que se apresente. (*Diário Carioca*, domingo, 2 de julho de 1933, p. 19. Fonte: Biblioteca Nacional.)

No mesmo dia 2 de julho, ela informa a M. M. P. (nota: só as iniciais, mesmo) seu horário de trabalho e que terá muito prazer em receber sua visita: "Encontrar-me-á no Liceu das 10 às 18 hs."

Sobre avaliação da aluna no curso: seria preciso fazer uma prova de habilitação. Veja o que ela diz, sem muita delicadeza, para a senhora D. S. S.: "Não basta frequentar meu curso para receber diploma. Tenho nome a zelar e, portanto, só mostrando competência mediante prova de habilitação poderá recebê-lo" (*Diário Carioca*, domingo, 25 de junho de 1933, p. 19. Fonte: Biblioteca Nacional).

Sobre ter aulas teóricas:

> Uma das grandes vantagens da teoria da costura reside na economia de fazenda. Respondendo a sua consulta posso, pois, informar que com três metros e meio de fazenda fará qualquer vestido de passeio. Se se tratar de pessoas de estatura baixo do normal, até com três metros poderá fazer. (*Diário Carioca*, domingo, 4 de fevereiro de 1934, p. 21. Fonte: Biblioteca Nacional.)

E um complemento:

> Em meu Liceu, ao mesmo tempo que a senhora aprenderá teoria terá aulas práticas, onde fará seus vestidos, aplicando, portanto, os conhecimentos teóricos que for adquirindo. (*Diário Carioca*, domingo, 9 de julho de 1933, p. 19. Fonte: Biblioteca Nacional.)

Sobre o pagamento do curso, ela esclarece que "não cobro o curso em conjunto: cobro mensalmente para deixar à aluna inteira liberdade" (*Diário Carioca*, domingo, 4 de fevereiro de 1934, p. 21. Fonte: Biblioteca Nacional) e que não há matrícula: "Houve engano ou 'má-fé' da pessoa que lhe informou que exijo pagamento de joia no meu curso. As alunas do meu Liceu nada mais pagam do que as suas mensalidades" (*Diário Carioca*, domingo, 1º de outubro de 1933, p. 19. Fonte: Biblioteca Nacional).

Foram muitas as festas e as formaturas, das quais destacamos algumas a seguir.



Uma Festa de Elegancia e Cordialidade

Em retribuição ás manifestações de apreço e carinho levadas a effeito pelas suas alumnas, por occasião do seu anniversario natalicio, mme. Carvalho, directora do Lyceu Imperio, e que é uma figura de real prestigio nos meios artisticos desta capital, offereceu-lhes um chá na Confeitaria Paschoal, hontem, ás 17 horas.

A' festa, a que compareceu cento e tantas alumnas de mme. de Carvalho, como ainda elevado numero de pessoas de suas relações, transcorreu num ambiente de maior cordialidade, assignalando-se por um cunho todo especial de distincção e elegancia.

A' mme. Carvalho foi feito, entrega, de um valioso mimo, offerecido pelas suas alumnas, e que é um attestado valioso, não só da capacidade profissional da homenageada, como ainda expressiva prova de amizade.

Mme. Carvalho fez uso da palavra, agradecendo as homenagens que lhe foram tributadas.

A gravura acima dá uma idéa do que foi a elegante reunião.

Figura 10 – Comemoração do aniversário de Sophia Jobim com suas alunas, na Confeitaria Paschoal. Diário Carioca, sexta-feira, 6 de outubro de 1933, p. 3.
Fonte: Biblioteca Nacional.



O ANNIVERSARIO DO LYCEU IMPERIO

Senhoras e senhorinhas de nossa melhor sociedade que compareceram ao chá offerecido por mme. Sophia Magno de Carvalho

Teve logar na tarde de hontem o chá que mme. Sophia Magno de Carvalho, directora do Lyceu Imperio (academia de corte), offereceu ás suas alumnas por motivo do anniversario daquelle importante estabelecimento. A' reunião compareceram figuras de realce nos circulos sociaes do Rio, senhoras e senhoritas de nossa sociedade.

Discursou a senhora Ruth Bittencourt, que se referiu á madame Sophia Magno de Carvalho com palavras carinhosas salientou-lhe os dotes culturaes e o seu talento creador, pondo em relêvo a funcção da sua Academia, como preparadora da mulher para o exercicio de uma util e honesta profissão e para os misteres do lar. Falou em seguida a directora do Lyceu Imperio que, com palavras eloquentes, focalisou o importante papel da mulher no lar, apontou os grandes inconvenientes do feminismo erroneamente interpretado e traçou com brilhantismo a actuação que a mulher brasileira vem desenvolvendo no sentido de elevar cada vez mais seu papel na sociedade.

A festa decorreu muito animada e sempre no mesmo ambiente de cordialidade e alegria.

A sra. Estha Barroso se fez ouvir num magnifico numero de canto durante a elegante reunião.

Figura 11 – Festa de dois anos do Liceu Império em uma confeitaria. Diário Carioca, domingo, 30 de setembro de 1934, p. 7.
Fonte: Biblioteca Nacional.

Na figura 12, é possível ver a publicação, no jornal *Diário Carioca*, da entrega de diplomas do Liceu Império em 1935. Na figura 13, a foto original que foi usada pelo jornal.



Entrega de Diplomas

Grupo de alumnas diplomadas pelo Lyceu Imperio, curso de corte e costura, vendo-se ao centro o chefe do ensino, dr. Odilon Paula Rosa e a senhora Sophia Magno de Carvalho, directora do Lyceu, e collaboradora do DIARIO CARIOCA

Figura 12 – Foto comemorativa da entrega dos diplomas de corte e costura. Diário Carioca, sexta-feira, 8 de fevereiro de 1935, p. 9.
Fonte: Biblioteca Nacional.



Figura 13 – A foto original que foi enviada para o jornal, para a publicação que consta na figura 12.
Acervo: MHN.



O ANNIVERSARIO DO LYCEU IMPERIO

Commemorando mais um anniversario do Lyceu Imperio, Mme. Carvalho, directora desse conceituado curso de alta costura, offereceu ás suas alumnas actuaes e ex-alumnas, um chá, na Confeitaria Colombo. Na gravura, vê-se um aspecto dessa festa, a qual compareceram senhoras e senhoritas da nossa mais alta sociedade

Figura 14 – Aniversário do Liceu em 1940, com festa na Confeitaria Colombo. Diário Carioca, sexta-feira, 20 de setembro de 1940, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional.

Uma questão muito importante se coloca partir de uma resposta à carta de uma leitora, em que Sophia responde da seguinte maneira:

> Já por mais de uma vez e por intermédio desta seção, tenho respondido perguntas semelhantes à sua. Nunca é demais repetir: – Não frequentei nenhum dos cursos de costura daqui nem dos Estados. Se desejar uma prova disso, mande-me o nome da pessoa que diz ter sido minha professora, que eu farei um desmentido público, convidando-a a apresentar provas. Mande-me o nome que eu lhe ficarei muito grata. (*Diário Carioca*, domingo, 10 de junho de 1934, p. 9. Fonte: Biblioteca Nacional.)

A pergunta é: afinal, onde foi que Sophia fez seus estudos de corte, costura e modelagem? Ela diz que não fez no Brasil (daqui ou dos Estados, ou seja, dos estados brasileiros). Na palestra que fez na Casa do Estudante do Brasil, ela disse que quando se

encontrou com Pascoal Carlos Magno, em Manchester, em 1936, antes da guerra, estava estudando teatro e também indumentária histórica. Em seu memorial, ela diz que fez inúmeros cursos, mas não cita nenhum de corte e costura, o que ajudaria a resolver o enigma: afinal, o que é o caderno que foi encontrado no Museu Histórico Nacional? Se ela tivesse estudado no exterior, as anotações estariam em inglês, como em outras anotações que já vimos. Mas o texto está em português.

Teria Sophia estudado por correspondência? Seria Sophia autodidata? Por que ela não elucidou onde ou como estudou?

São estas as questões que deixaremos para o leitor, que poderá enviar sugestões para o e-mail faustoviana@uol.com.br. Depois de aprofundarmos as pesquisas no acervo Sophia Jobim, voltaremos, se possível, com uma boa explicação. Por enquanto, aproveite o caderno de costura de Sophia e também as imagens que fecham esta seção, da coluna "Elegâncias"!

Divirta-se!

Nota do autor: *Nota: perceba que as últimas páginas do caderno não estão invertidas: elas estavam assim no original. As anotações são bem diferentes das do início do caderno.*



CASA MATTOS
RIO
N. 2
P. 3000
TEL. 2-3552
Rua Ramalho Ortigão, 61

SMc.5.2

Grau	Meiaga		Linha cava	Cavado
35	38	Diminue 1	23	11,5
36	39		23,5	11,75
37	40	1,5	24	12
38	41	Diminue	24,5	12,25
39	42		25	12,5
40	43		25,5	12,75
41	44		26	13
42	45	Diminue	26,5	13,25
43	46		27	13,5
44	47		27,5	
45	48		28	
46	49		28,5	
47	50		29	
48	51		29,5	
49	52		30	

Entrenamiento hombro

Puesto	–	Frente	Costas
38 a 45	–	5	– 7
46 a 51	–	5	– 8
52 a 57	–	6	– 9
58 a 63	–	7	– 10

50	–	53	– 30,5
51	–	54	– 31,
52	–	55	– 31,5

2

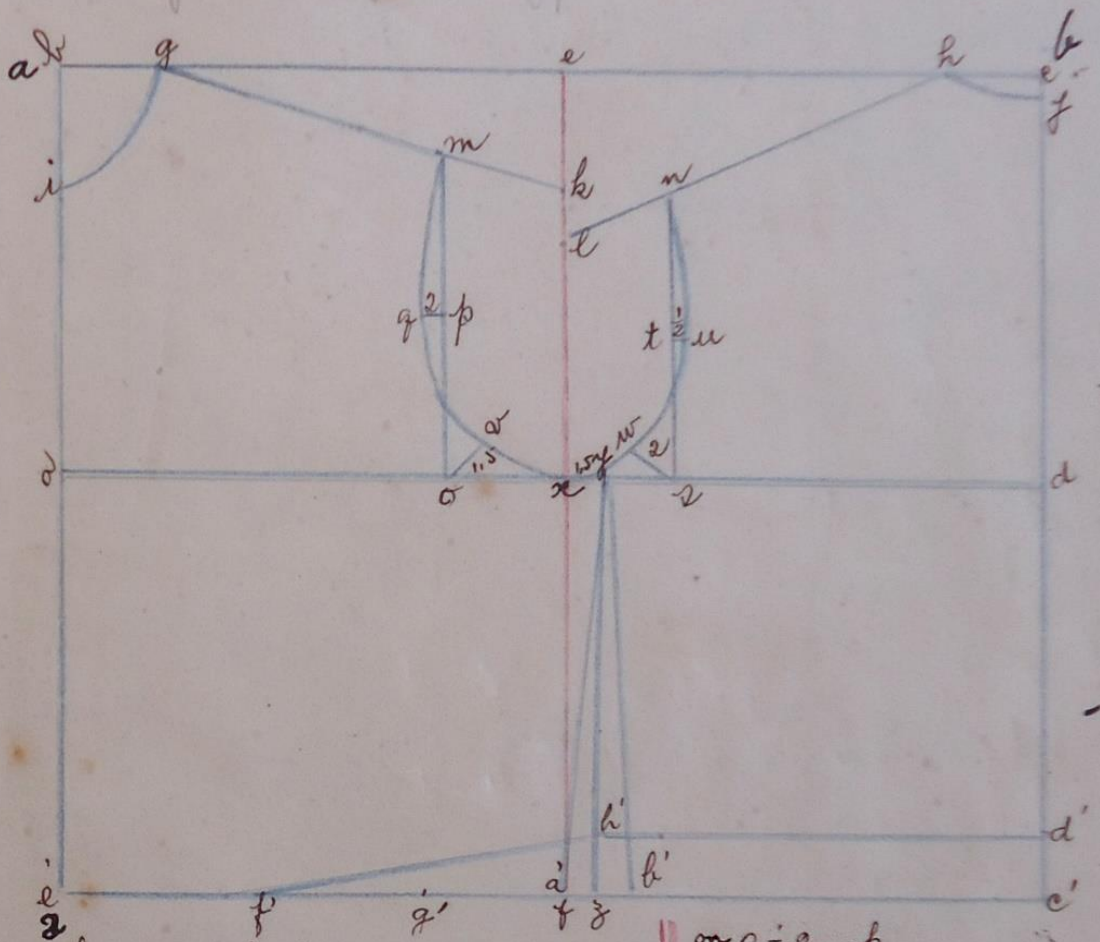
29,5

Molde Basico -

1ª liçaõ

Tabella linha de cava, cahimento de hombro

rectangulo - 48 × 54 -



a b, c d = linha de cava

b c ÷ 2 = e f (linha)

b g, e h = $\frac{1}{11}$ do pescoço - 1,5 } decote

b i = $\frac{1}{11}$ do pescoço

c f' = 2 cms.

e k = 5 } cahimento do hombro

e l = 7

g m = hombro

h n = hombro + $\frac{1}{2}$ (g m + $\frac{1}{2}$)

m o ÷ 2 = p

p q = 2 cms.

n p ÷ 2 = t

t u = $\frac{1}{2}$

o r = 1,5

s n = 2

x y = 1,5

z a, z b' = 2 cms.

c' d' = diff. entre frente e costas

e' z ÷ 3 = f' g'

liga-se b' a' f'

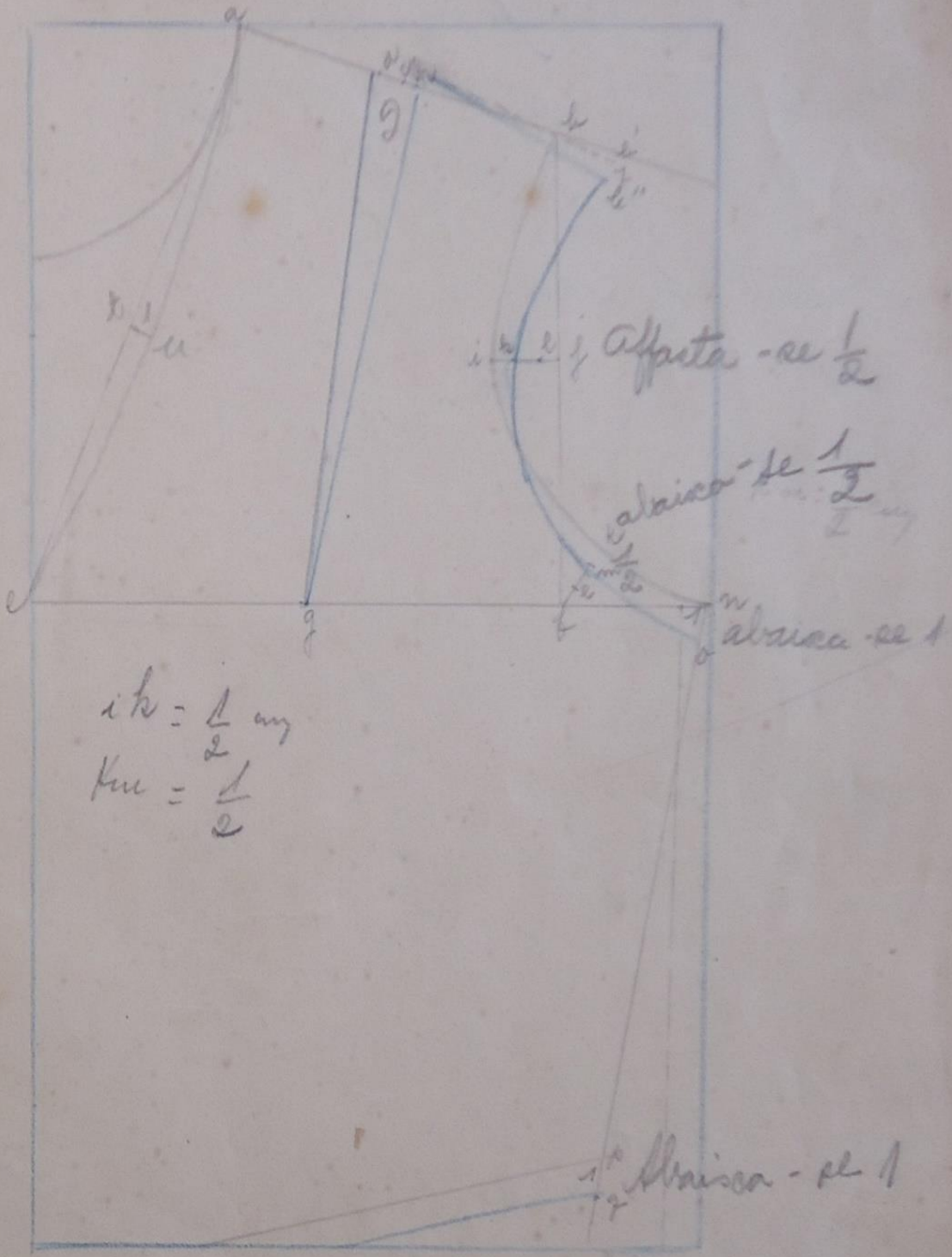
Prima de 2.

Parca em h : 1º terço de i f.
" " m : 1º terço de h f
Abaixa-se em n - 1 cm. ponto o
" " p - 1 cm " g

---

a h = 2 = c
c d = $\frac{1}{2}$ cm
a h = 2 cms (punca)
d b = h b (hombro)
i j = 3 = k l
Abaixa-se 7 cmms. em k (k l)
j k = 5 = l m
n o = 1 cm
p q " 1 cm
Liga-se k", k, m, o.

Linea de 2



Guia de 2

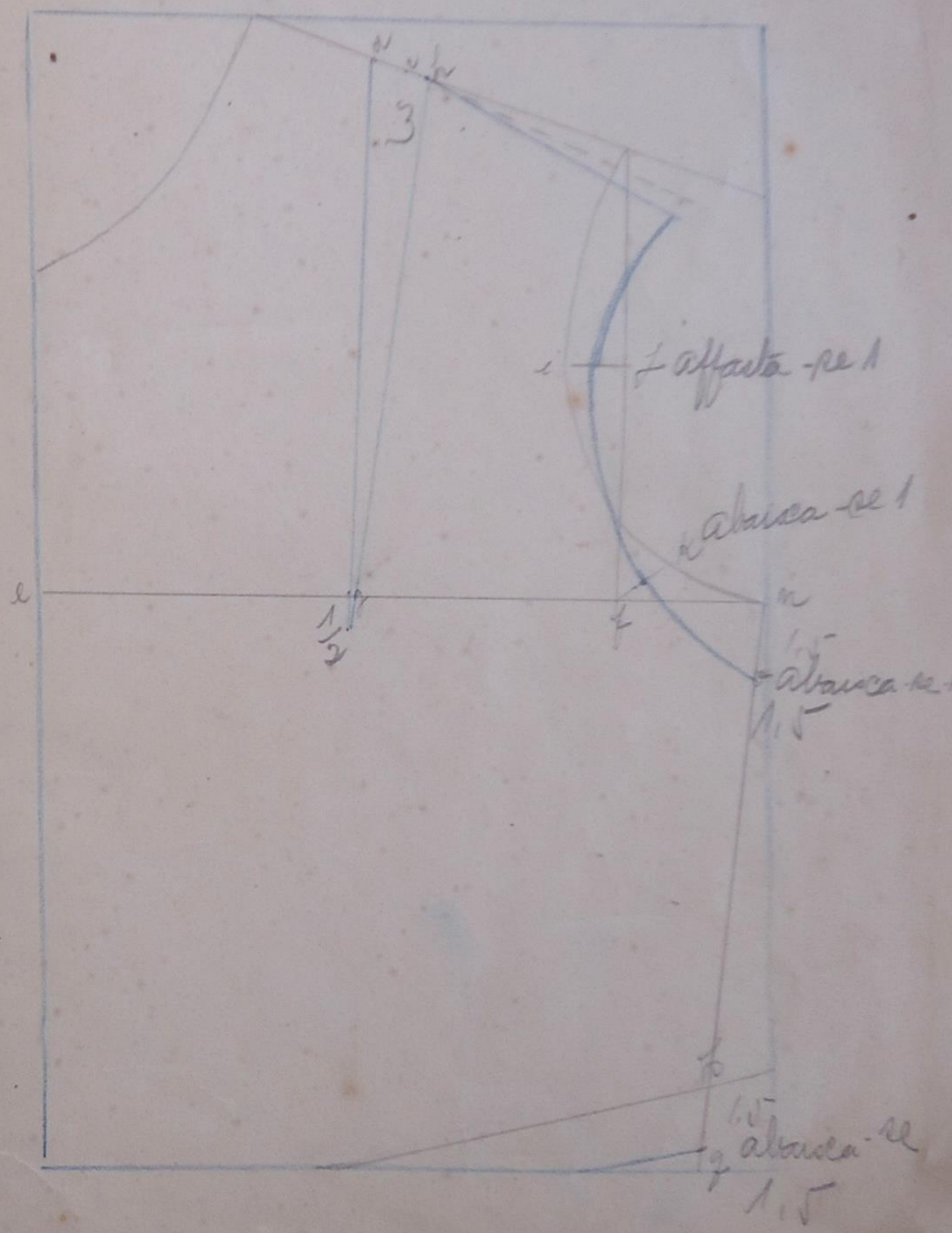
Passa-se $\frac{1}{2}$ de 1 f

" " $\frac{1}{2}$ de 1 f L

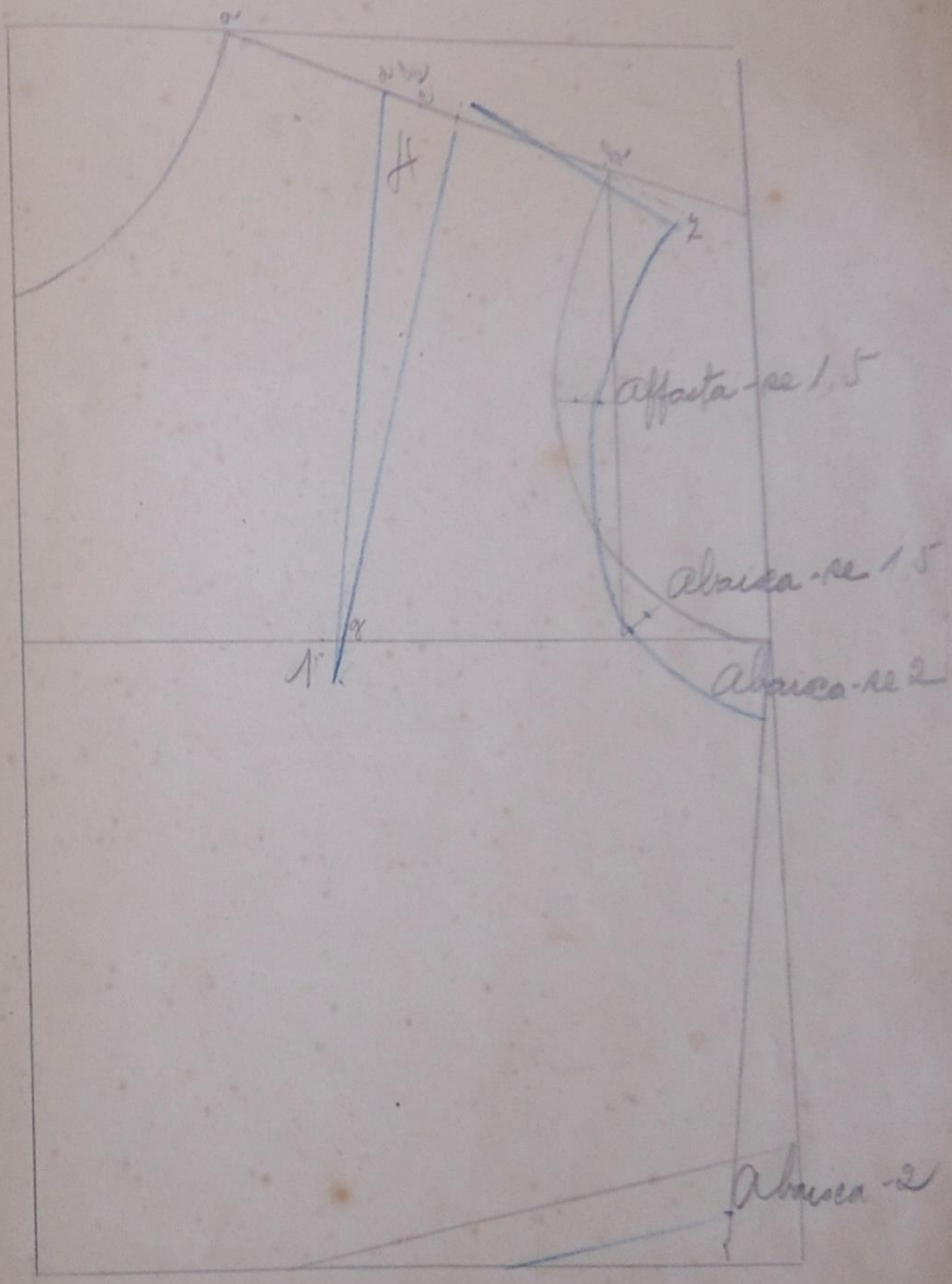
Abaixa-se em cr 1,5-

" " p "

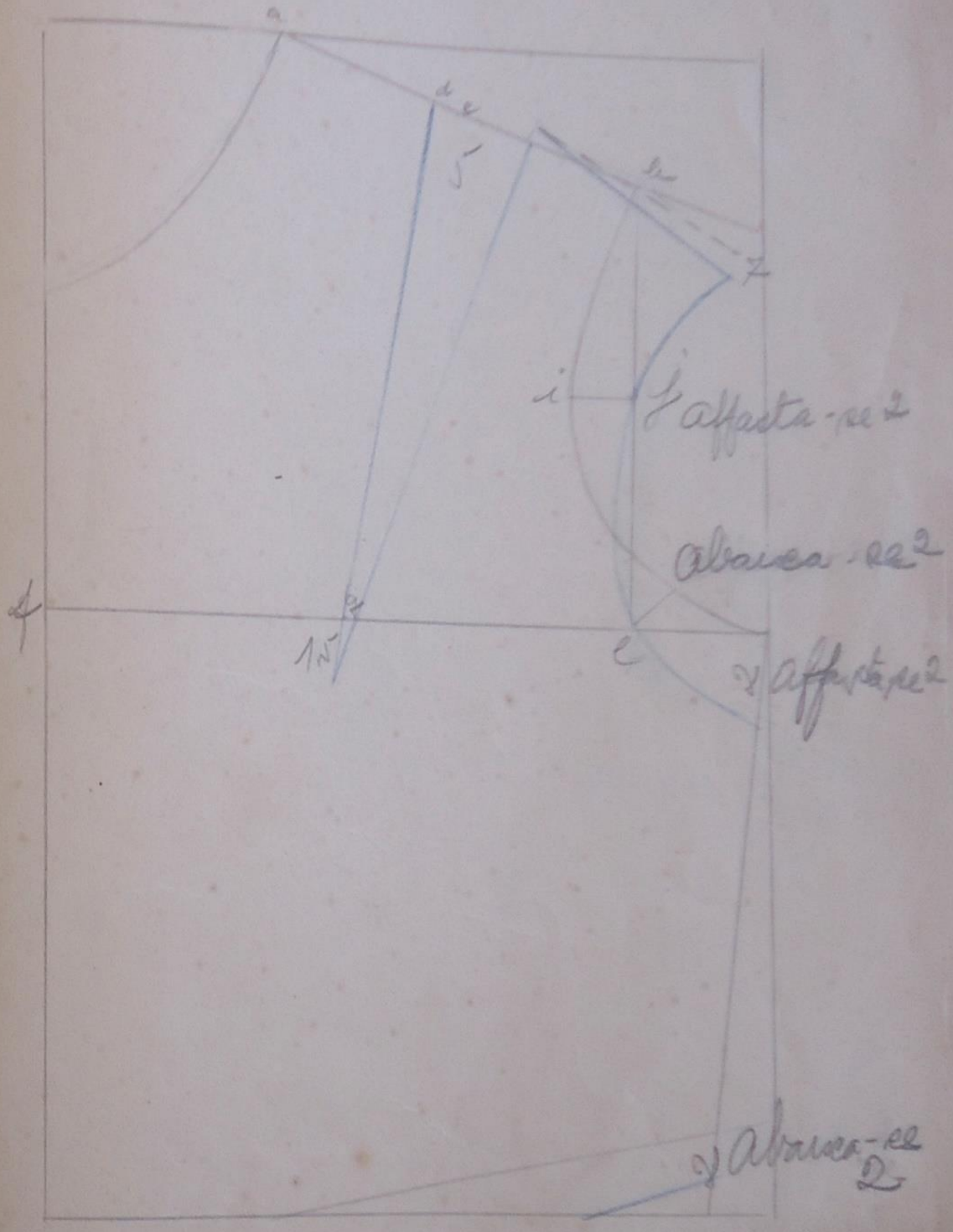
Pinza de 3



Tunica de H



Finire de 5



Saia de 6

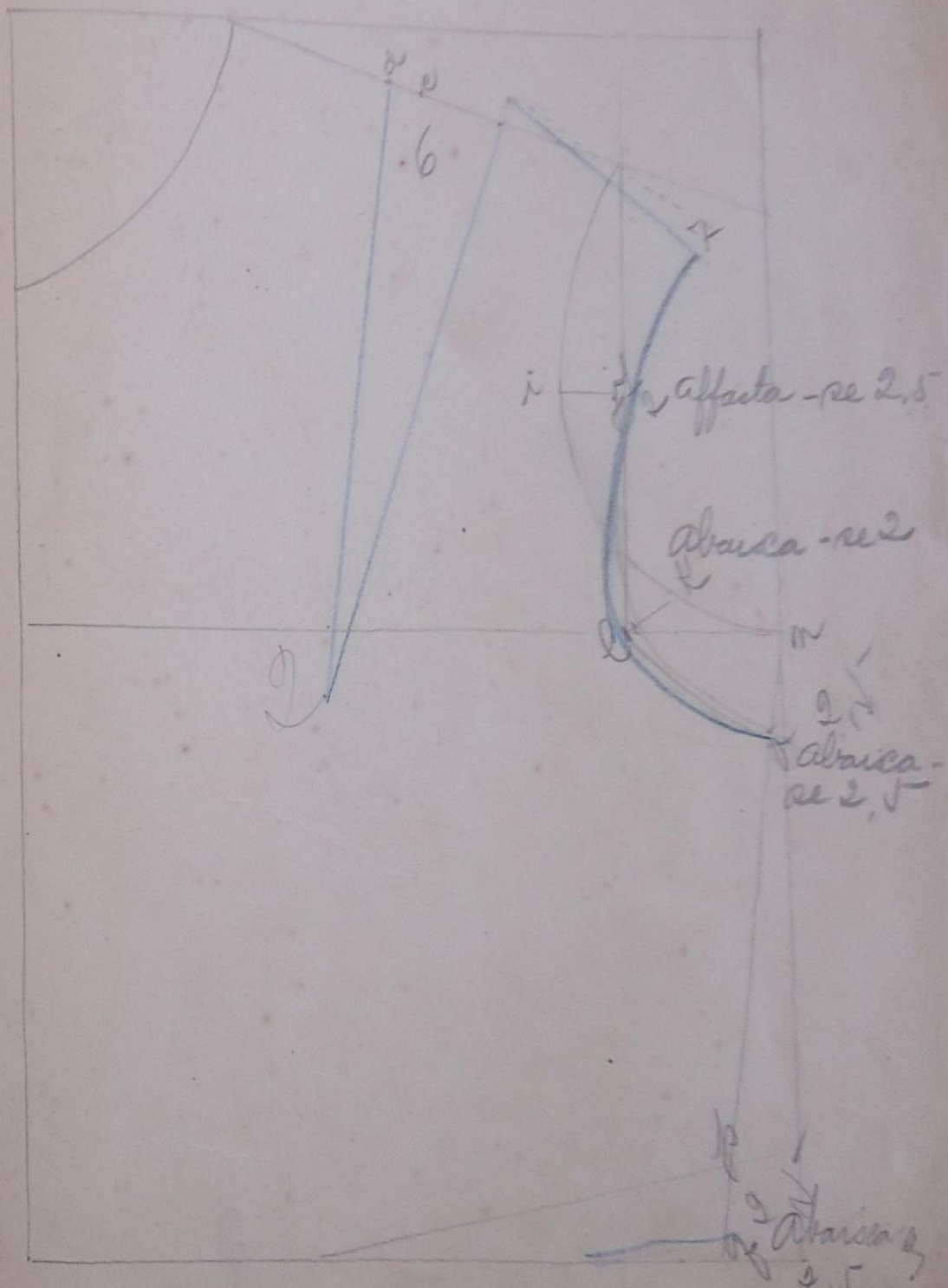


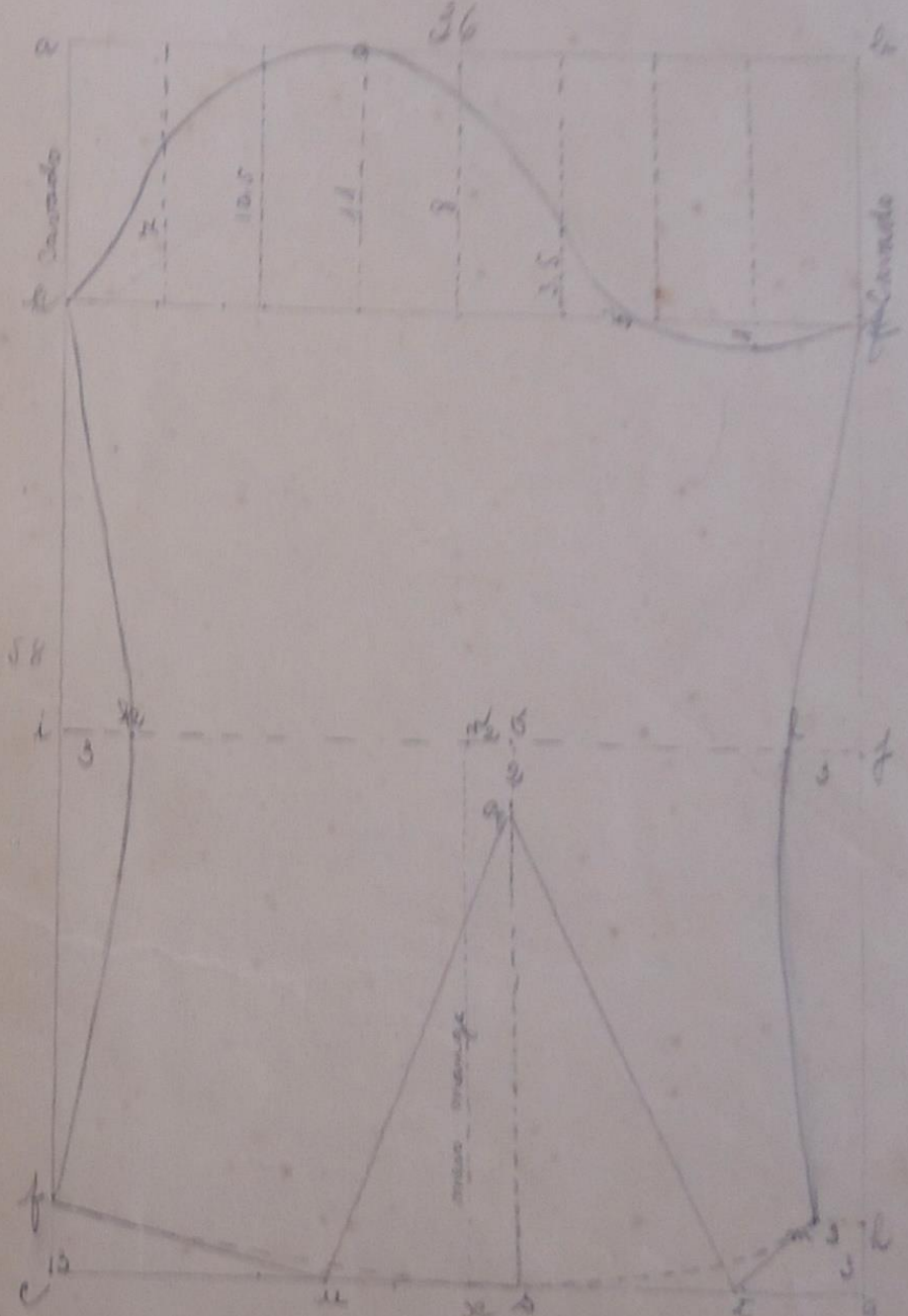
Tabella manga americana

		1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª sbr cuadr
	davado							
1ª	8,5	6	8	8,5	6	3	$\frac{1}{2}$	1
2ª	9	6	8,5	9	6,5	3	$\frac{1}{2}$	1
3ª	9,5	6,5	9	9,5	7	3,5	$\frac{1}{2}$	1
4ª	10	6,5	9,5	10	7,5	3,5	$\frac{1}{2}$	1
5ª	10,5	7	10	10,5	7,5	3,5	$\frac{1}{2}$	1
6ª	11	7	10,5	11	8	3,5	$\frac{1}{2}$	1
7ª	11,5	7,5	11	11,5	8,5	3,5	$\frac{1}{2}$	1
8ª	12	8	11,5	12	8,5	4	$\frac{1}{2}$	1
9ª	12,5	8,5	12	12,5	9	4,5	$\frac{1}{2}$	1
10ª	13	9	12,5	13	9,5	4,5	$\frac{1}{2}$	1

Manga americana

a b, larg. manga
a c = comp. braço
c
a d, b f = cavado
Divide-se rectangulo abdf em 8 partes
d
c g, g h = 3 cms
a g ÷ 2 = i
b d ÷ 2 = f
Liga-se i f
e b, f l = 3 cms
h m = 2 cms
Liga-se d h f por ligeira curva
" a l m = " " "
i f ÷ 2 = n
n o = 2 cms
o g = 2 cms
De g desce-se uma perpendicular sobre e g, ponto s
Punho = larg. manga - 2(m l) - punho ÷ 2 = s u, s t
Liga-se u f, t m.
Manga s/ punho
Liga-se f d m, por ligeira curva

Manga americana

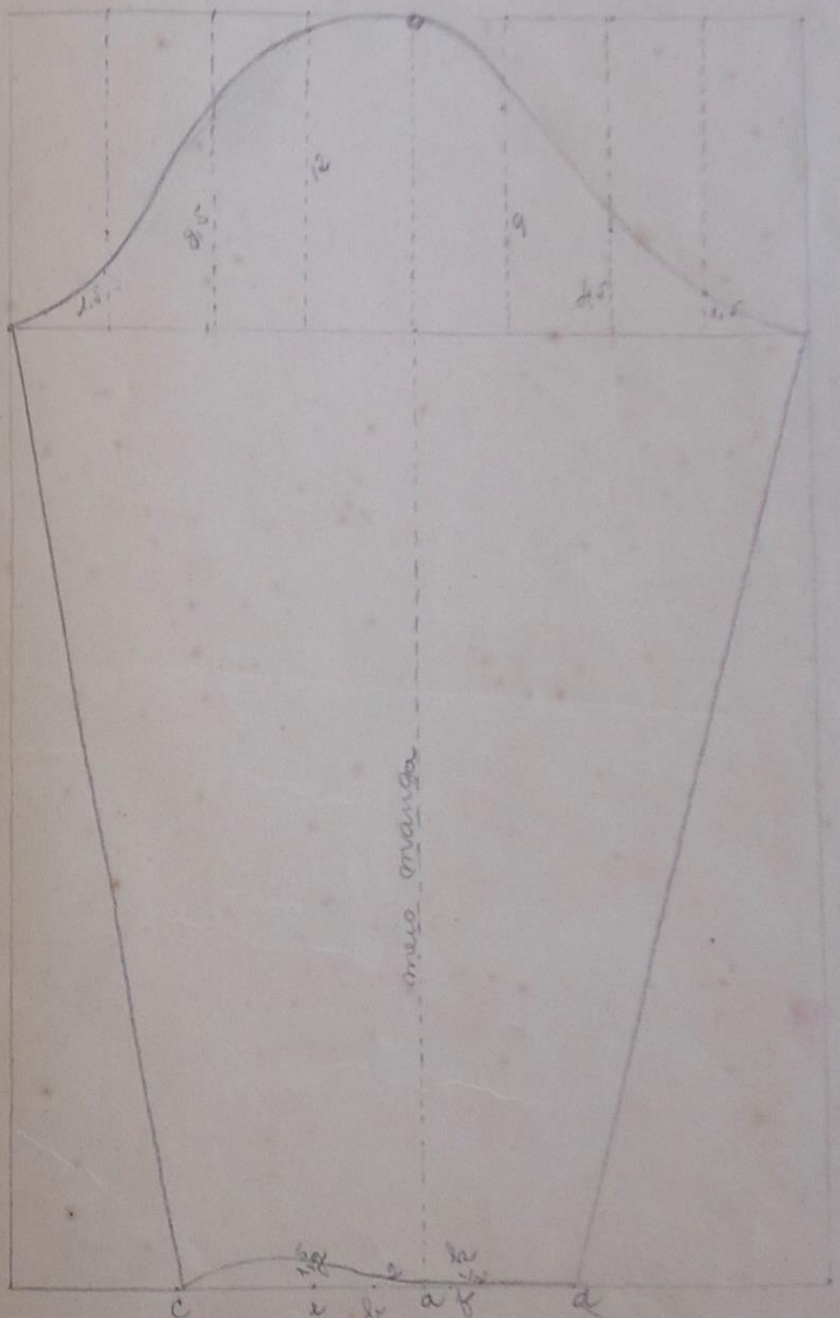


c f = varia de 1,5 a 4 cms. (1,5 – 36) (4 + 6
e d = " " 1,5 a 2

Manga francesa envieijada

	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	5ª.	6ª.	7ª.
deixada							
1ª.	10	1,5	7,5	9,5	10	7	4	1,5
2ª.	10,5	1,5	7,5	10	10,5	7,5	4	1,5
3ª.	11	1,5	8	10,5	11	8	4,5	1,5
4ª.	11,5	1,5	8	11	11,5	8,5	4,5	1,5
5ª.	12	1,5	8,5	11,5	12	9	4,5	1,5
6ª.	12,5	1,5	8,5	12	12,5	9	4,5	1,5
7ª.	13	1,5	9	12,5	13	9,5	4,5	1,5
8ª.	13,5	1,5	9,5	13	13,5	10	5	1,5
9ª.	14	1,5	10	13,5	14	10	5	1,5
10ª.	14,5	1,5	10	14	14,5	10,5	5	1,5

Manga francesa enviezada



a b = 2 cms
bc = 1/8 punho
bd = 1/5 punho

c d ÷ 3 = c f
e g = 1a 1,5
f h = 1/4

Tabellas de mangas francezas a fio direito curtas ou compridas

	Largado	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	Largado
1ª	10	1,5	7,5	9,5	10	7,5	4,5	1,5	10
2ª	10,5	1,5	7,5	10	10,5	8	4,5	1,5	10,5
3ª	11	1,5	8	10,5	11	8,5	5	1,5	11
4ª	11,5	1,5	8	11	11,5	9	5	1,5	11,5
5ª	12	1,5	8,5	11,5	12	9,5	5	1,5	12
6ª	12,5	1,5	8,5	12	12,5	9,5	5	1,5	12,5
7ª	13	1,5	9	12,5	13	10	5	1,5	13
8ª	13,5	1,5	9,5	13	13,5	10,5	5,5	1,5	13,5
9ª	14	1,5	10	13,5	14	10,5	5,5	1,5	14
10ª	14,5	1,5	10,5	14	14,5	11	5,5	1,5	14,5

1
87
3

Manga franceza fr direito

a b ÷ 2 = c

c d = 2

d e = 3

e f = 1.6

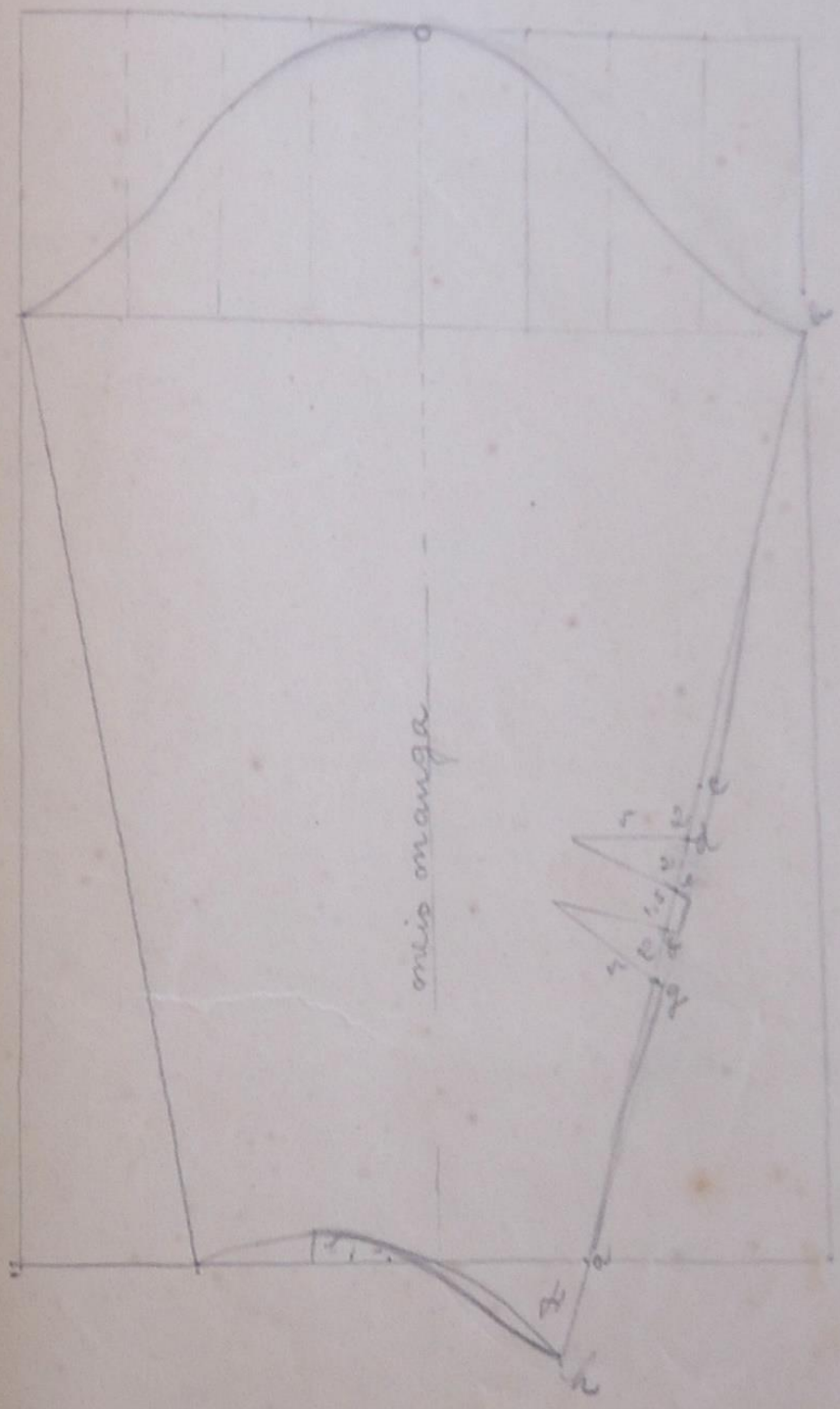
f g = 2

Comp. funil = 5 cms.

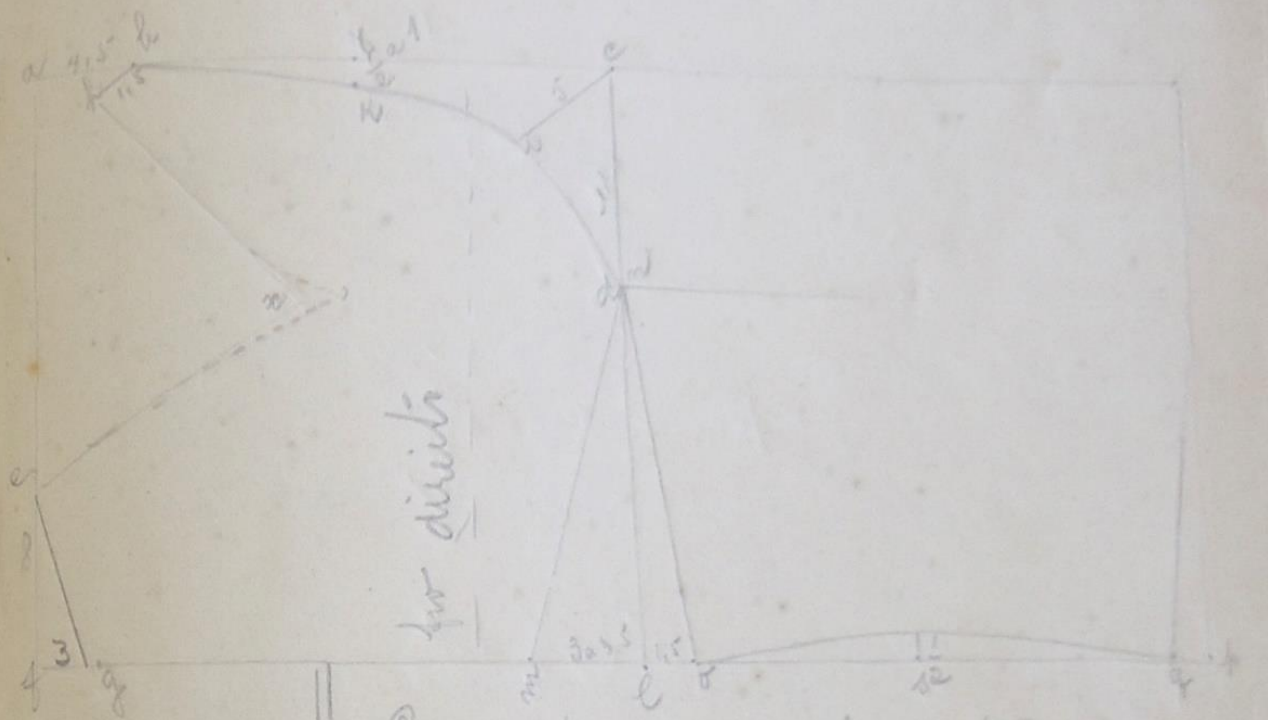
Debram-se as funis e fura-se a regua para acertar

a b = 4

Manga francesa fó. direito



Soutien



ab = 4,5
cd = 11
ef = 8
fg = 3
ci = 11
jk = ½ a 1
Liga-se b-k-i-d
lm = 3a 3,5
dm = lm
pq = 1 a 1
rq = 2 = 1
st = ½

Para se traçar o angulo se toma de um quadrado de 11 cms, e colloca-se de maneira a cobrar partes iguaes para cima de h e para baixo de e.

Para corrigir seios unidos

Seios normaes

Seios separados

Busto até 100 -

Observar rigorosamente o fio.

frente ou costas

frente e costas iguaes

costas ou mais que a frente

quadrado de 2 cms.

Alça - 2 cms adiante de 0.

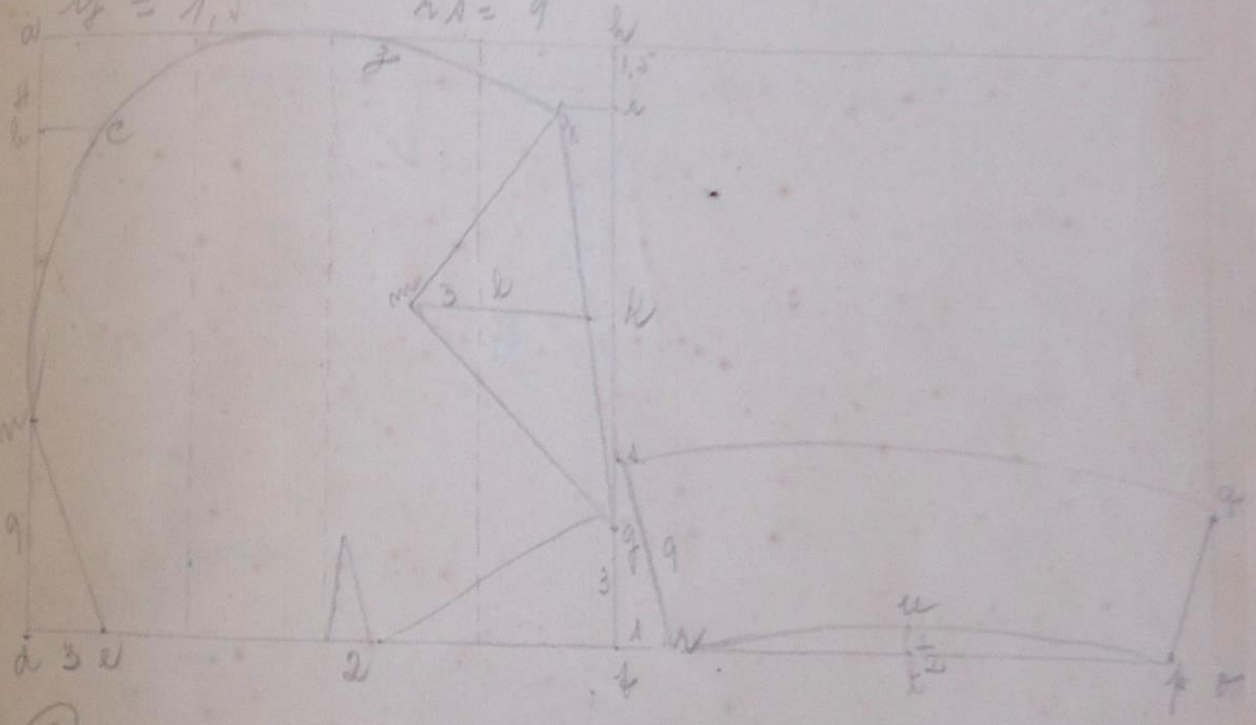
Senhas de cinco grandes - augmenta - se um cm a 2 cms.

Alças - p.s cos unidos collocal-as mais para a frente.

Abotoado: cos unidos fazel-o atraz ou dos lados
" separados " " na frente
com ilhoes, medida do busto - 6
com botões " " " - 3

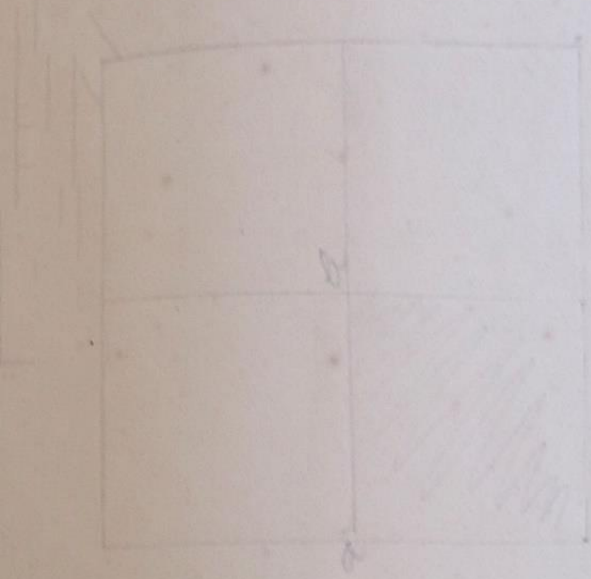
Comprimento = Comprido para tirar o atomago devemos augmentar o comprimento. Nas duendes commendar na fazenda.

Sautien



Finir dos lados : – unir n1 a f3 à 5 cm na frente marcar
" na frente – unir n3 com c n.

Soutien



Reçu ce dix avril

Pyjama -

Medidas

Crea + 10

Entrepernas + 5 ÷ 2

Comp. calça

Cintura

Tendo on.ta tragesia + 7

ab Quadro + 6 cm 10

comp. = metade entrepernas + 5 ÷ 2

a h ÷ e = c

cd = 2.5

de = 2.5

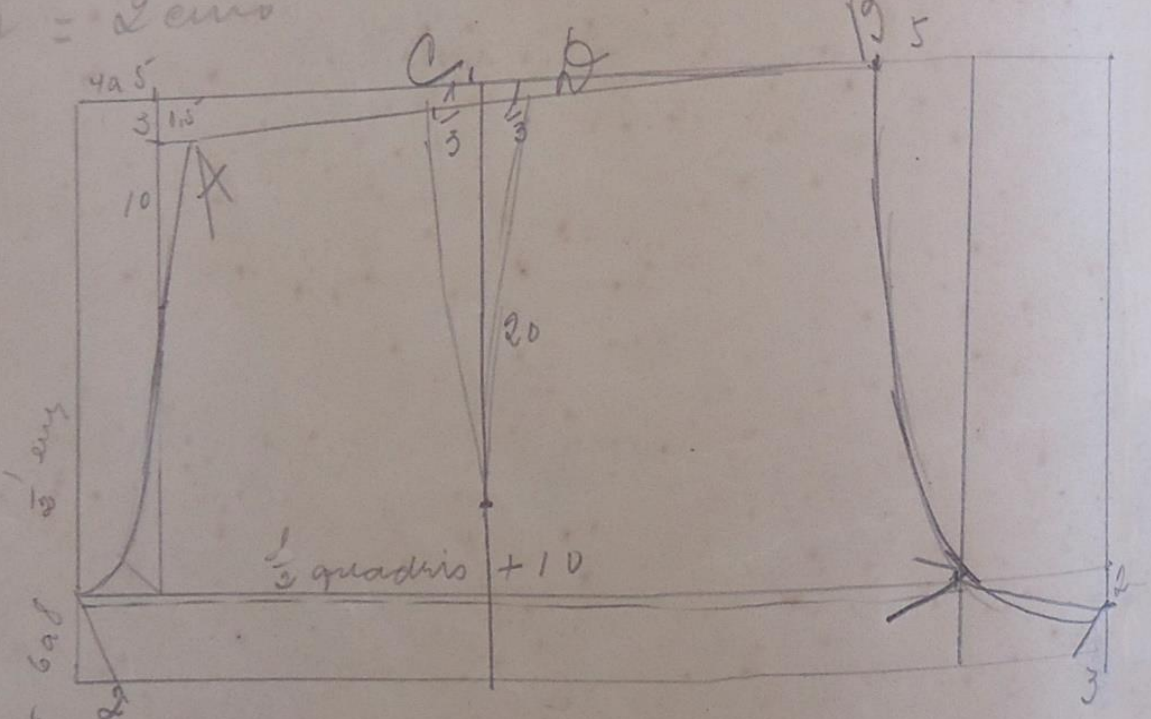
d l = 1/4 da cintura

de = 1/4 da cintura

i h, f l = 8 a 10 cms

l on = 2 cms

f n = 2 cms

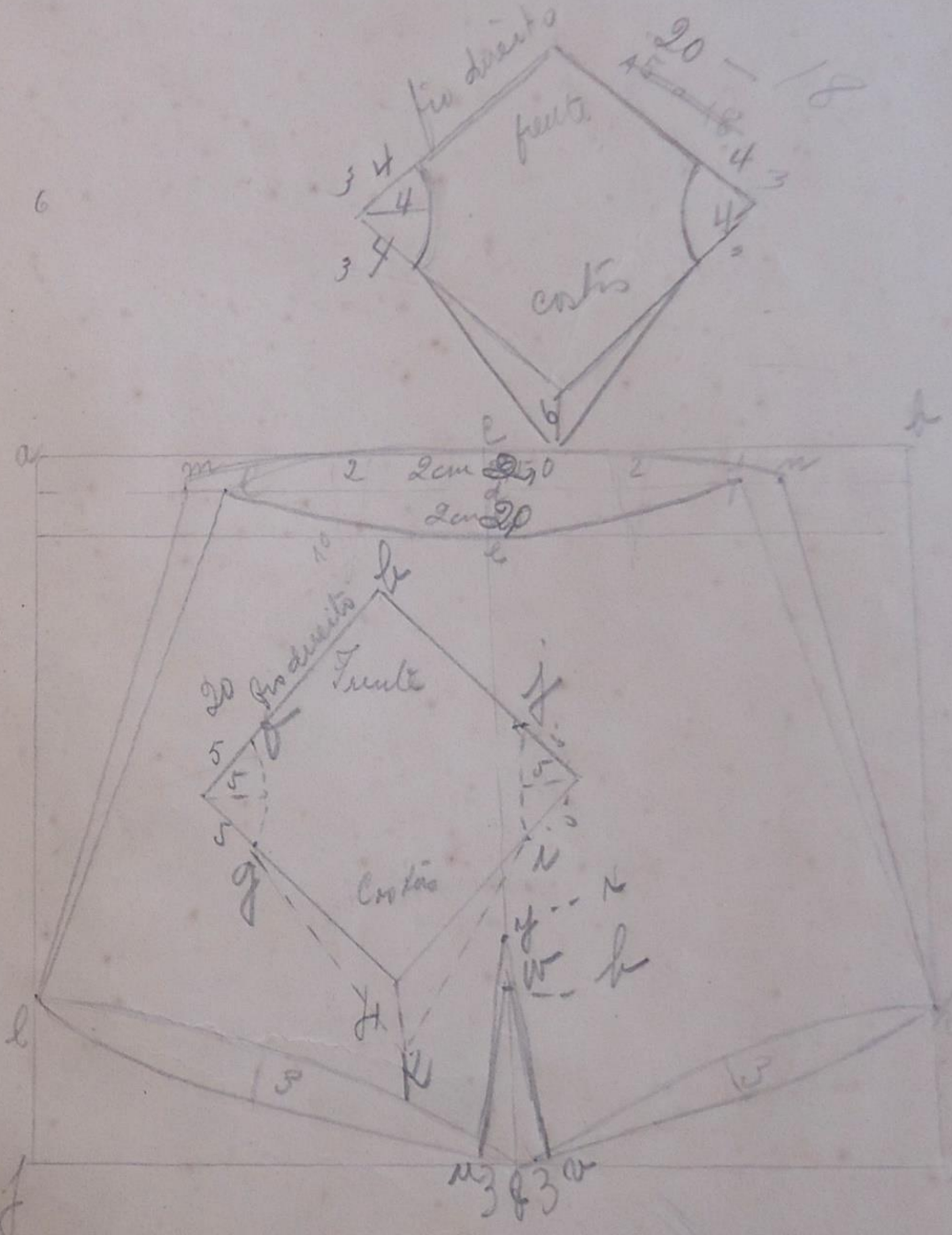


AB - 1/2 cint ÷ 5

2/3 em Cd

Ss paras as pregas

Calça



Creança

Tabella da linha de cavado

Braço	Linha de cava	Cavado
15	13	6.5
16	13,5	6,75 Nas frente.
17	14	7 Tabella - Ver
18	14,5	7,25 o cavado
19	15	7,5 do braço + 5
20	15,5	7.75 e dobra este
21	16	8 cavado :
22	16,5	8,25
23	17	8,5
24	17,5	8,75
25	18	9

Femenino menos 3

Femenino - 2

Femenino - 2,5

Femenino menos 1,5

Femenino menos 1

Femenino exacto

Manga americana "Criança"

Braço	Manga	Cavado	Frente			Costas			
			1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª
Sonar ao braço 5 cm	17-18	6	4	5,5	6	5	3	1	½
	19-20	6,5	4	6	6,5	5,5	3	1	½
	21-22	7	4,5	6,5	7	6	3,5	1	½
Esp. 1945-23 →	23-24	7,5	5	7	7,5	6	3,5	1	½
	25-26	8	5,5	7,5	8	6,5	3,5	1	½
	27-28	8,5	6	8	8,5	6,5	3,5	1	½

O cavado da manga de criança (menina) é verificado pela tabella, 2º o tamanho da manga (até do braço) afim de permittir dar o augmento preciso.

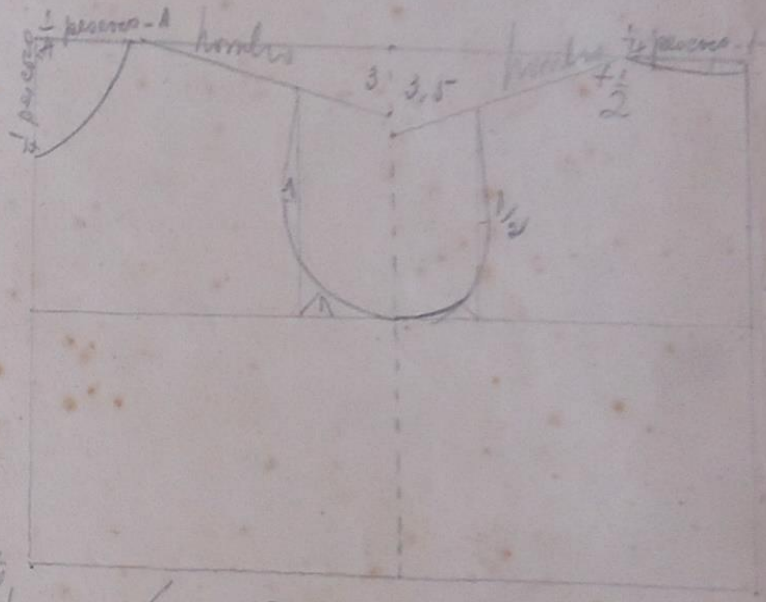
O cavado da manga de menino é ½ cm menos que o da menina. Verifica-se pela tabella menos ½ cm.

Ao braço dá-se o augmento de 5, procura-se entre na tabella pelo braço + 5.

O cavado da manga do menino é menor devido o cahimento do hombro (+ cahido que a menina)

Base de menina

Busto 7 + 5 cm + 10
Cint. 56
Ombro 7
Cava 29
alt cinta 26
Braço 18 + 5 = 23



Caimento ombro:

Menina e menino até 5 anos: 3 frente, 3,5 costas — 6,5

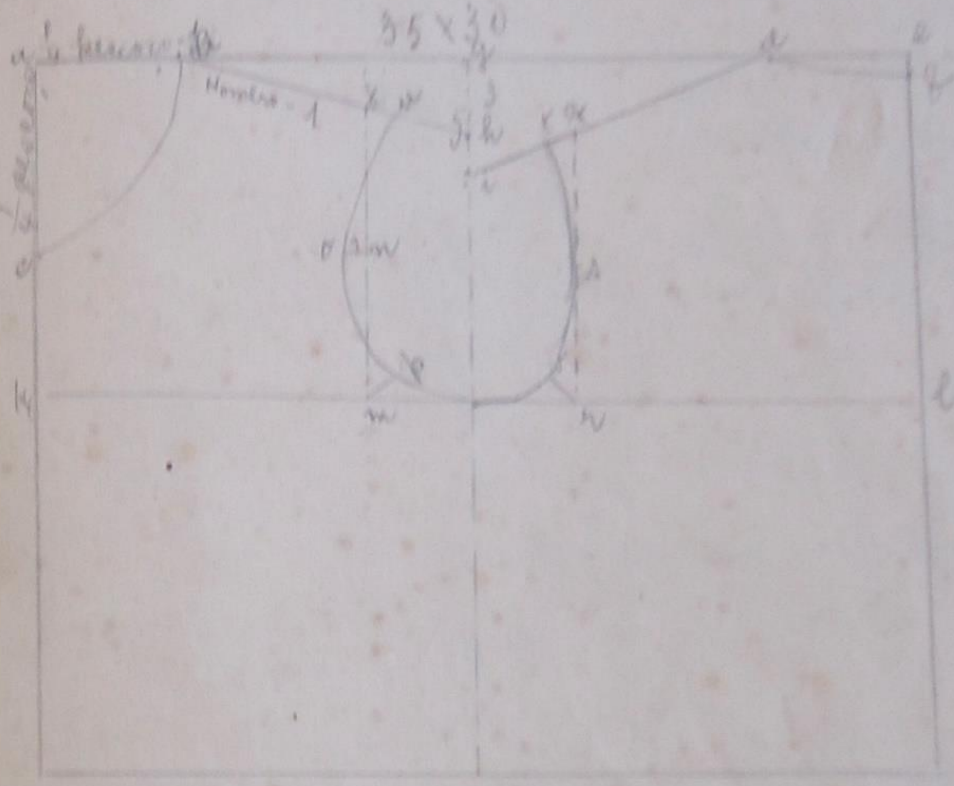
menina menino até 7 anos: 3,5 frente, 4 costas, menina; 3 frente, 3,5 costas, menino — 7,5

menina menino até 10 anos: 4 frente, 5 costas, menina — 7,5; 3,5 frente, 5 costas, menino — 9

Depois de 11 anos: 4,5–5,5 menina; 4–6 menino — 10

Base de menino

Pescoço 28
Hombro - 9



ab = $\frac{1}{4}$ pescoço - 1
ac = $\frac{1}{4}$ pescoço
de = $\frac{1}{4}$ pescoço - 1
ef = $\frac{1}{2}$ cm.
ae ÷ 2 = g
gh = 3 cm
gi = 5 cm
fg = Hombro - 1
a k, el = linha de cava
mn ÷ 2 = n
no = 1

mp = 1
dq = $\left(\text{Hombro} - 1 + \frac{1}{2}\right)$ fg ÷ 2
qN ÷ 2 = s
tq = ju = 1 cm
nv = 1 cm

Na manga do menino dimi-
nue-se $\frac{1}{2}$ cm. no cavado.
Esta manga 23-24 = 7 5 na
Tabella Feminina, 7 para
manga masculina.

Calça de criança

ah = cinta + 6 ou + 10

ac = comp. calça

ab ÷ 2 = d

a e, bf = entrepernas + 5 ou 10

dg = 1,5 a 2

Cintura 68 + 2 = bf ÷ 4 = 16

gh = 1/4 da cintura com augmento de 2

gi = 1/8 " " " de 2

hj = 5 cms

gk = 1,5

Liga-se j k i

Com k faz-se uma pequena ponta de 4 cms, 2 de cada lado com um comp. de 10 cms

Desce de j, i, uma perpendicular sobre cf, pontos l m.

lm = el ÷ 2 + 1

mo = fa ÷ 2 + 1

pq = 1,5

re = 1,5

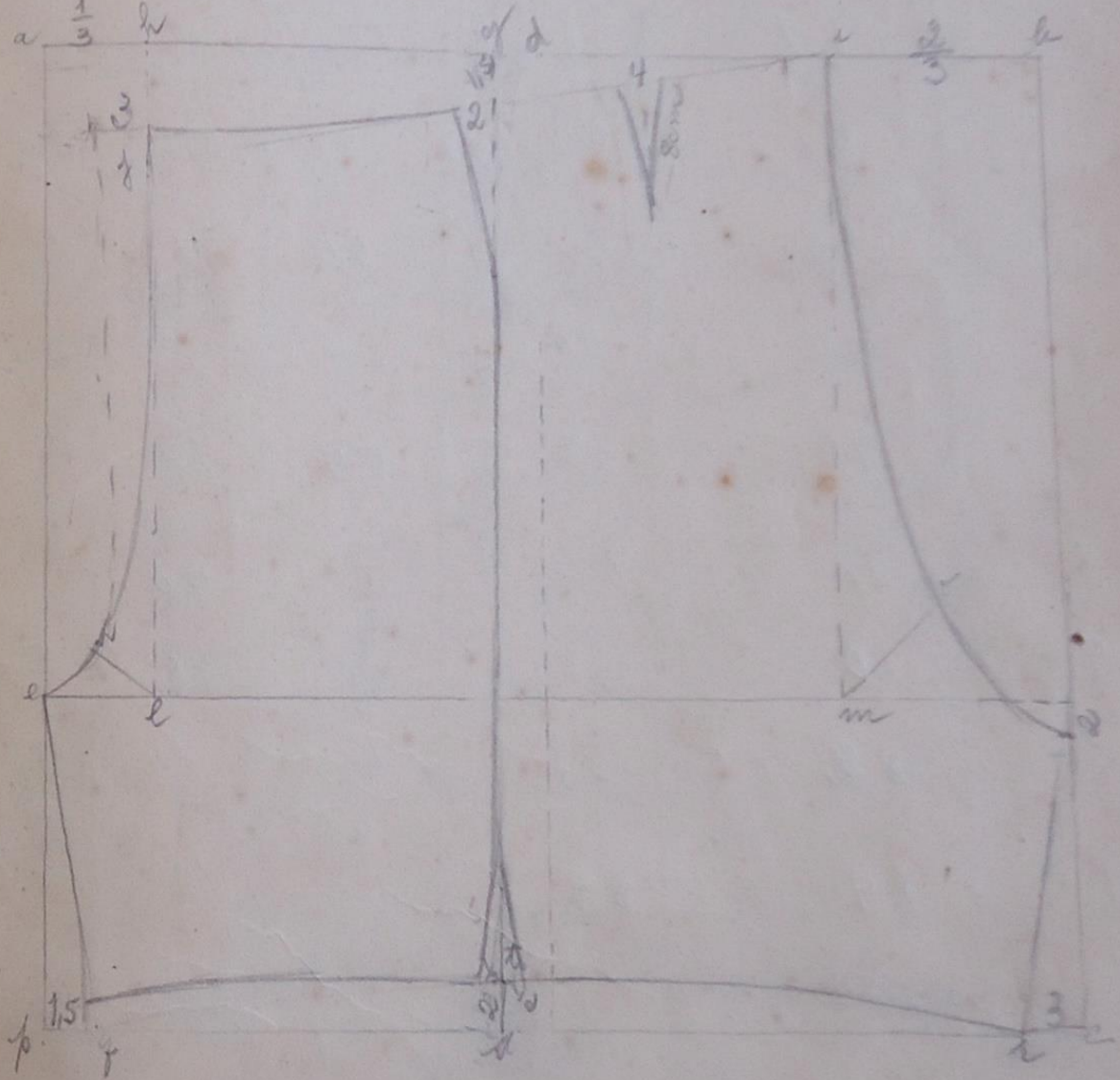
st = 2 cms

Com l faz-se 1 ponta de 1/2 cm de cada lado com 1 cm de comp.

Calça de criança

Augmento da entrepernas 6 ou 10 conforme a largura

Medidas:
Entrepernas 52+5÷2=28
Comp calça ~~29~~ 35
Grossura coxa 40+6=46
Cintura ½ 62



Corrige-se r f por q e

Idade	Busto	Costas		Comp.	Comp manga	Larg manga
Recemnascido	48	19		24	18	18
Jamais	60	24		40	25	19
2	64	25	4,5	43	28	21
3	68	26	5	45	30	22
4	70	28	5,5	48	32	23
5	72	30		50	34	24
6	74	31		52	36	25
7	76	32		54	38	25
8	78	32		58	40	26
9	80	33		60	42	27
10	82	33		62	44	28
11	84	34		65	46	29

1/3 das costas

Os calções obedecem a medida do comp.

Os g. se abaixa na cava da manga e a altura parte do busto ou vega a mesma parte dupla

Recemnascido

Larg. do seio 5 0
Comp. 6 0
" manga 20
Camisa 2

Calções - para comp.

1 anno - 1 - 46 a 48
2 . - 49 - 51
3 - - 52 - 53
4 - 54 - 56
5 - 56 - 58
6 - 58 - 60

Decote = $\frac{1}{3}$ das costas

Raglan con 1 pince



Gola chalé

a b = 5 cm.

b (angulo recto)

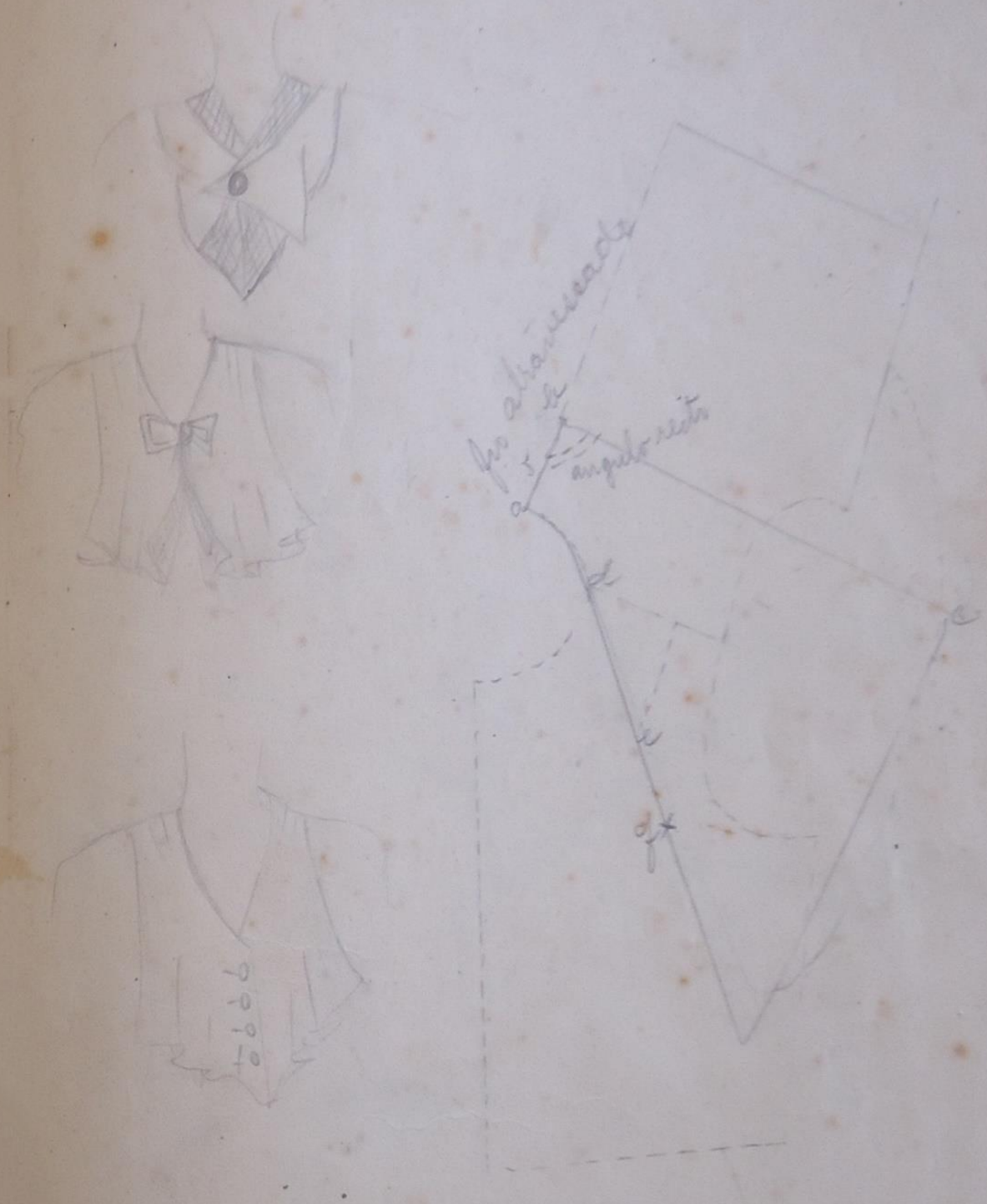
bc = comp. da nuca à altura desejada.

ad = prolonga-se por e passando por ⊥ fim da fuice, até alcançar recta c

c) angulo recto

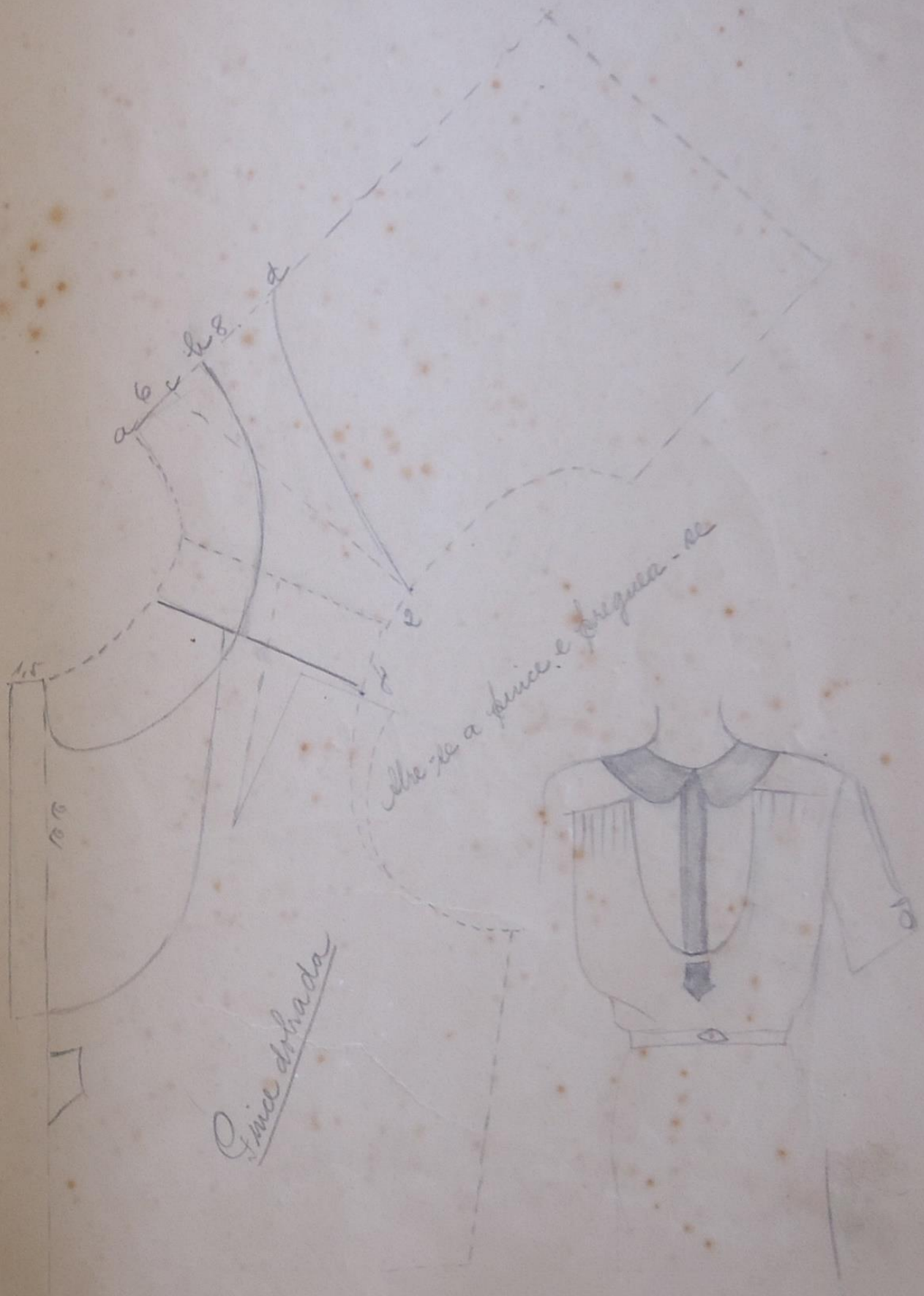
a f = decote desejado

Gola chale

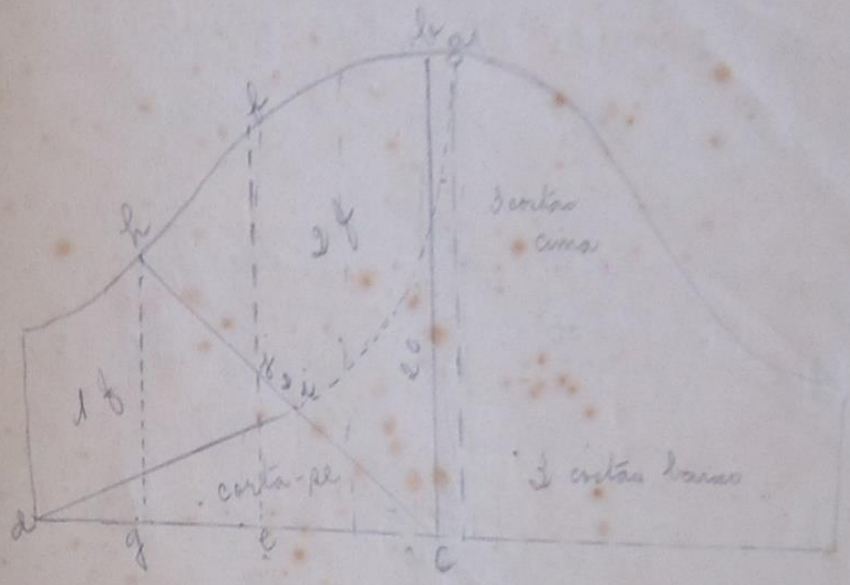


Base de blusa. Colla - se punho e hom-bros.

Camiseta



Manga drapié envolvente.



ab = 1cm

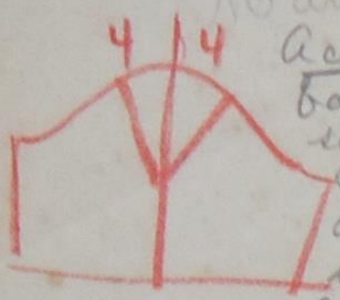
ac ÷ 2 = linha ef

d e ÷ 2 = gh — Liga-se hc

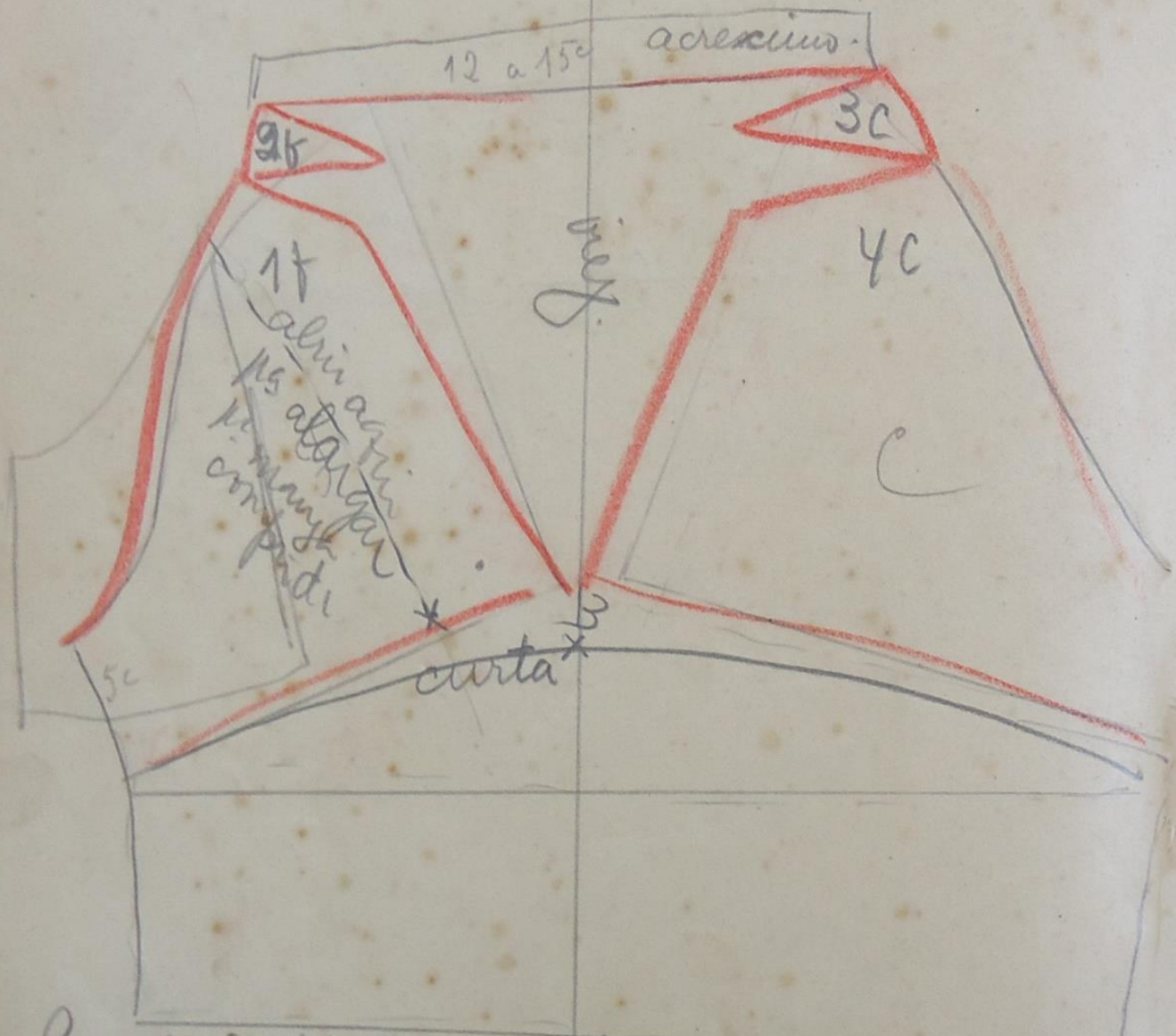
f = cruzamento de hc com ef

if = 2cms

Manga drapée simples.



A cunta Convém ficar bastante justa em baixo na boca. O drapé nunca deve ser cortado reute (na parte superior) convem deixar um acrescimo de 2 a 3 afim de rematar finguido uma ultima ruga. Deve ser sempre cortada a manga drapée ao viez



Pa a manga comprida convem alargal um pouco na boca manga cunta, pa og se corta verticalmente, dando-se ies- so Lm baixo. Essa neca deve ser o suficiente pa q a boca da manga cunta fique da larg. da parte in-

ferior da manga 9. completa ai
1ª comprida.
1ª manga drapée com prega 2 f, e 3c. 2 cm p.
cima, cozendo-se depois em prega esta inter-
valo.

Manga drapé envolvente



a e, d b - 5

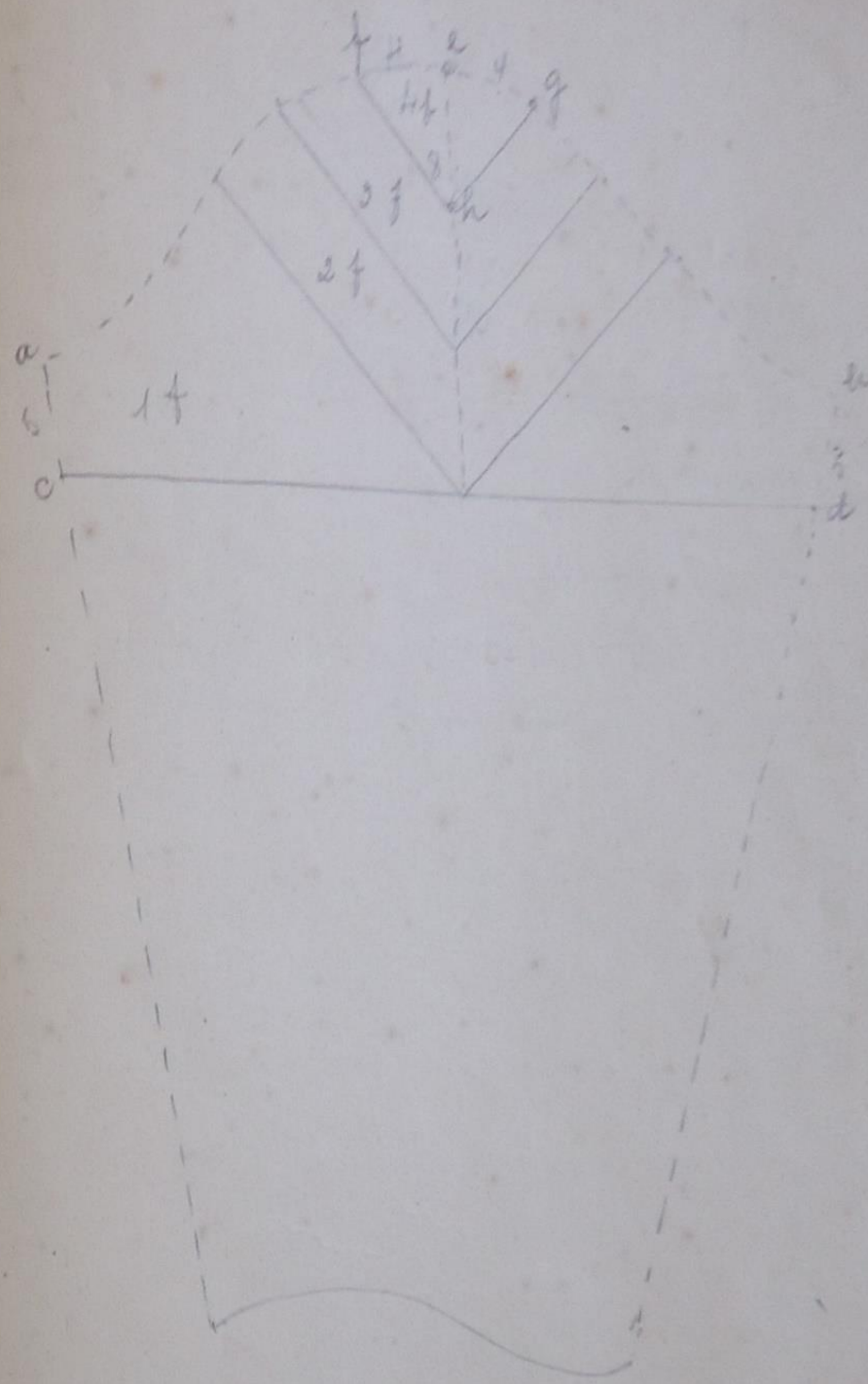
e f, e g = 4 cms

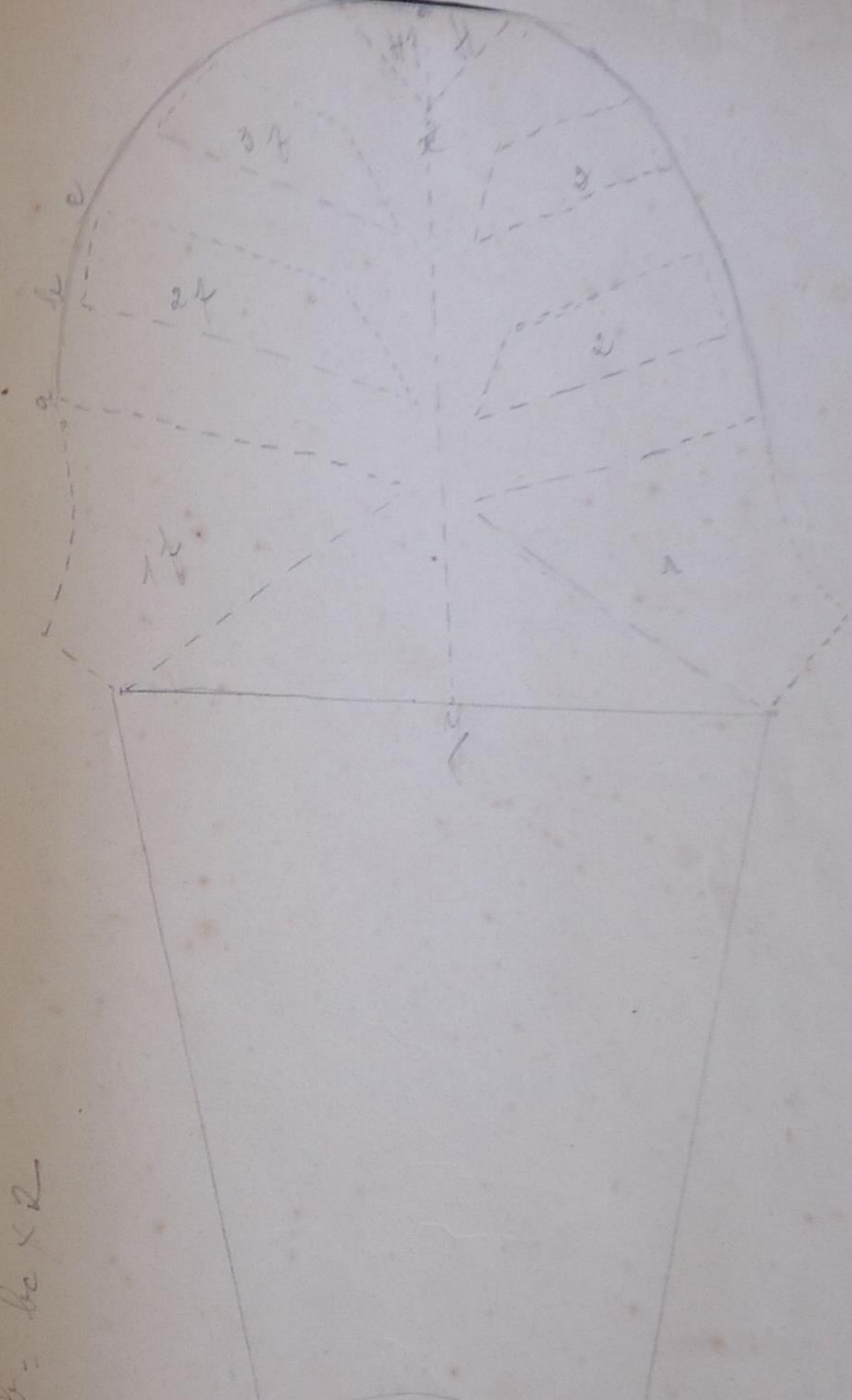
e h = 8 cms

Traçam duas parallelas a e h

Corta-se pela linha c d

Colla-se um rectangulo de papel na parte superior do molde, traça-se uma vertical dividindo a orança ao meio linha x y


a
c
d


a b = bc × 2

Manga cachimbo

Base de manga americana (Modelo

a d = 3

b c = 3

e f ÷ 2 = g

g h = 5

Liga d g ($\frac{1}{2}$ manga), d h e x ($\frac{1}{2}$ manga)

Toma-se medida antebraço e de d, h, e, e acha-se a differença

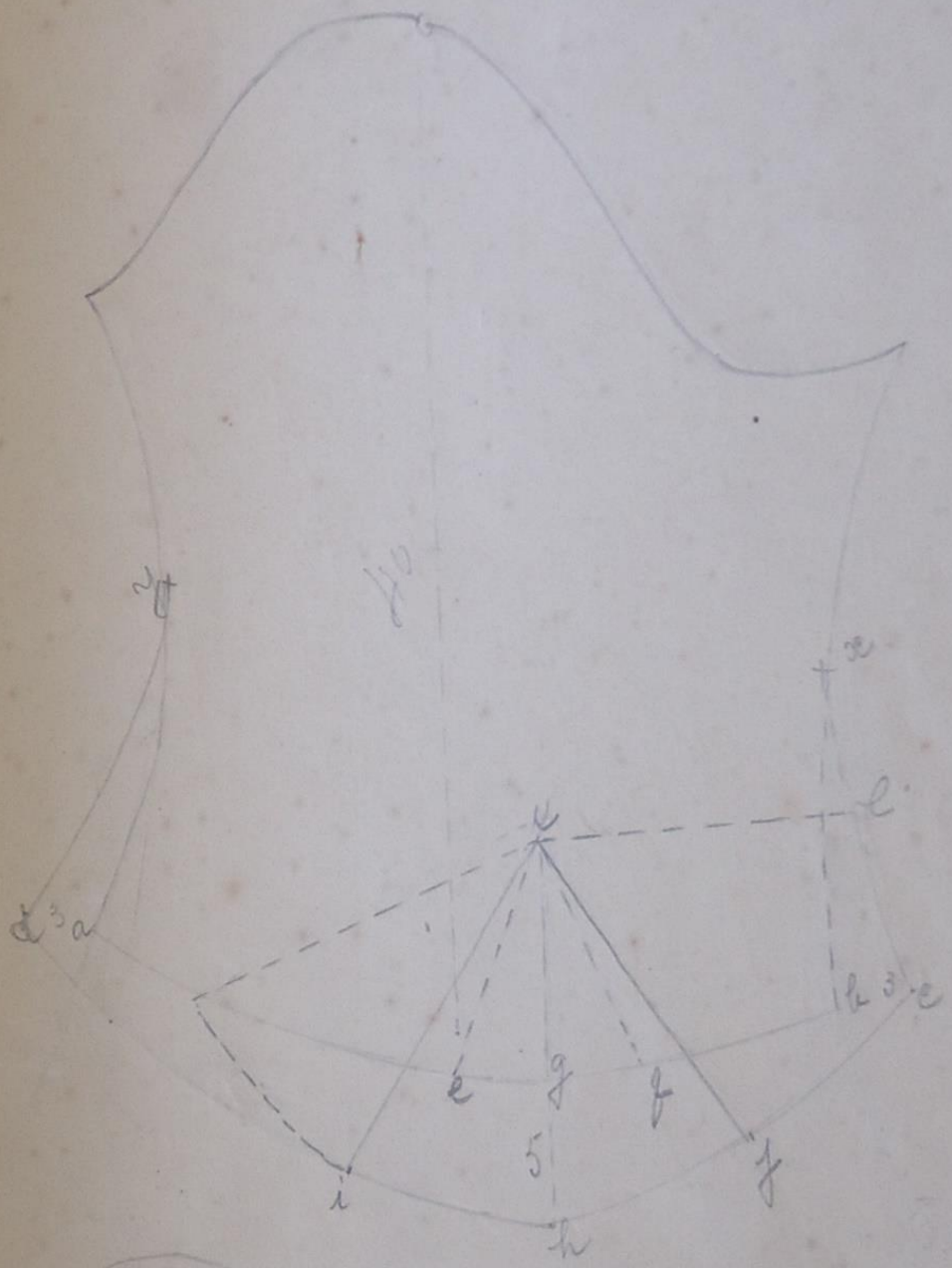
d h e - antebraço ÷ 2

(42 - 22,5 = 19,5)

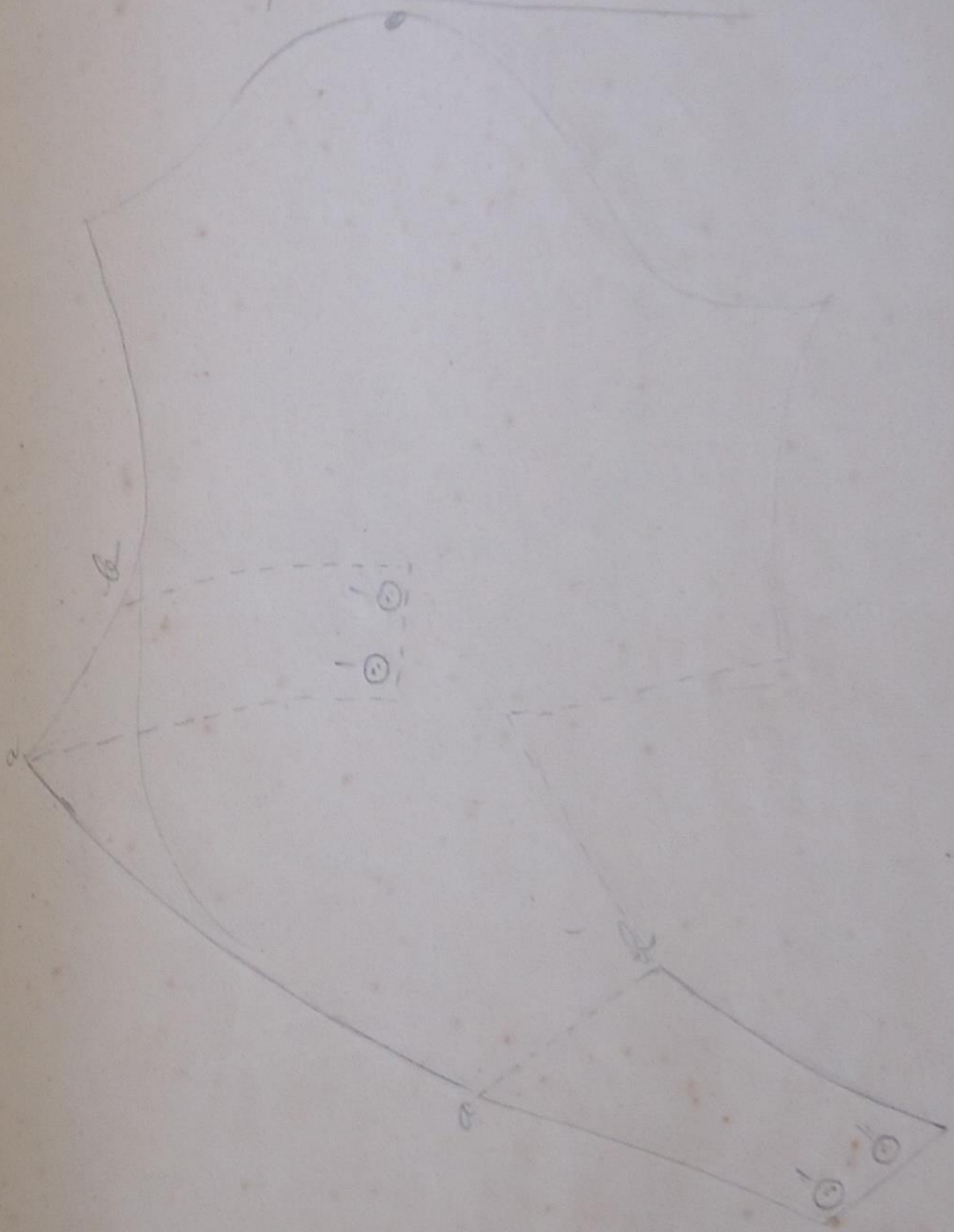
h i, h j = d h e - antebraço ÷ 2

Liga i k, j k (k no vertice antiga punce)

Dobra-se k j sobre i k ou colla-se e dá-se uma prega de k l.


a
b
c
d
e
f
g
h
i
j
k
l
5

Manga ca chimbos



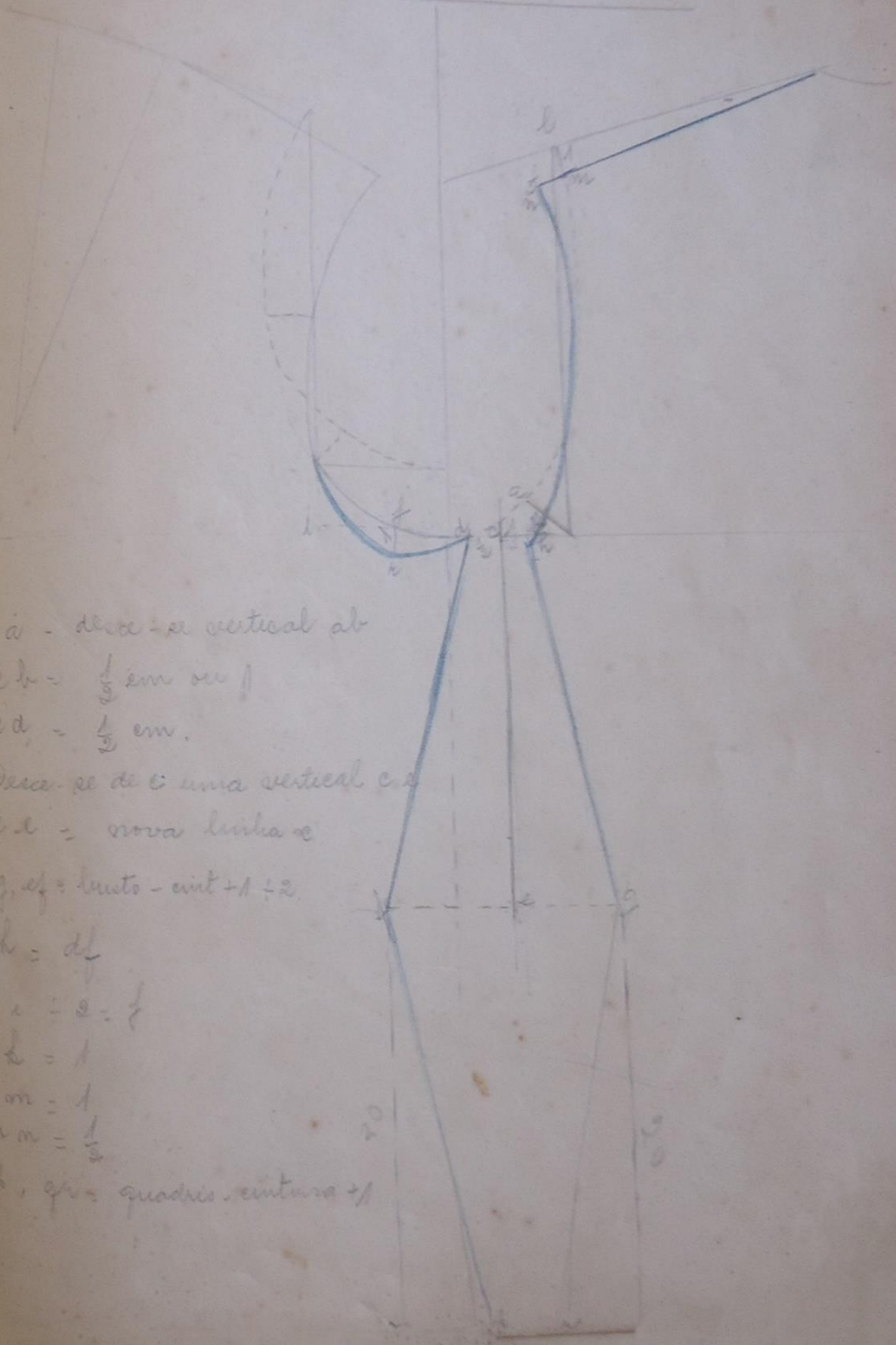
Vestido inteiro

1º Corta-se o molde pela linha vertical, linha de (c) recortar
2º Acolla-se cava das costas com a cava da frente
3º a - ua ponta da diagonal das costas
4º Desce-se de a uma vertical até horizontal da cava, ab
5º Marca-se de b para esquerda $\frac{1}{2}$ cm. bo = $\frac{1}{2}$ cm ou 1 cm.
* que se deseje ajustar na blusa
6º) De c para esquerda marca-se $\frac{1}{2}$ cm ou 1, ponto d, cd = $\frac{1}{2}$ ou
7º) Desce-se pela letra c uma vertical que será a nova linha cc
8º Corta-se pela nova linha cc (cl), separando-se a frente das costas
9º Acha-se a differença entre a $\frac{1}{2}$ do busto e $\frac{1}{2}$ da cintura + 1. ex.: (busto) 48, - (cintura + 1) 37 = diff. = 10
Marca-se a metade desta differença pa esquerda e direita de c
Liga-se d f, gh.
Toma-se a medida de df e marca-se sobre gh, ponto h

Cava = Marca-se a $\frac{1}{2}$ d i = f { frente
f k = 1 cm
Abaixa-se 1 cm e prolonga-se $\frac{1}{2}$
l m = 1 cm
m n = $\frac{1}{2}$ } cava costas

Prolonga-se de f 1 e g duas verticaes. Acha-se a diff entre cintura e busto e marca-se a $\frac{1}{2}$ na altura da linha
p q r = $\frac{1}{2}$ diff. quadris pela cintura

Vestido inteiro



a - desce-se vertical ab

cb = $\frac{1}{2}$ em se //

cd = $\frac{1}{2}$ em.

Desce-se de c uma vertical c.e

c.e = nova linha c

eg, ef = busto - cint +1 ÷2

gh = df

ai = 2 = f

$\frac{1}{2}$ k = 1

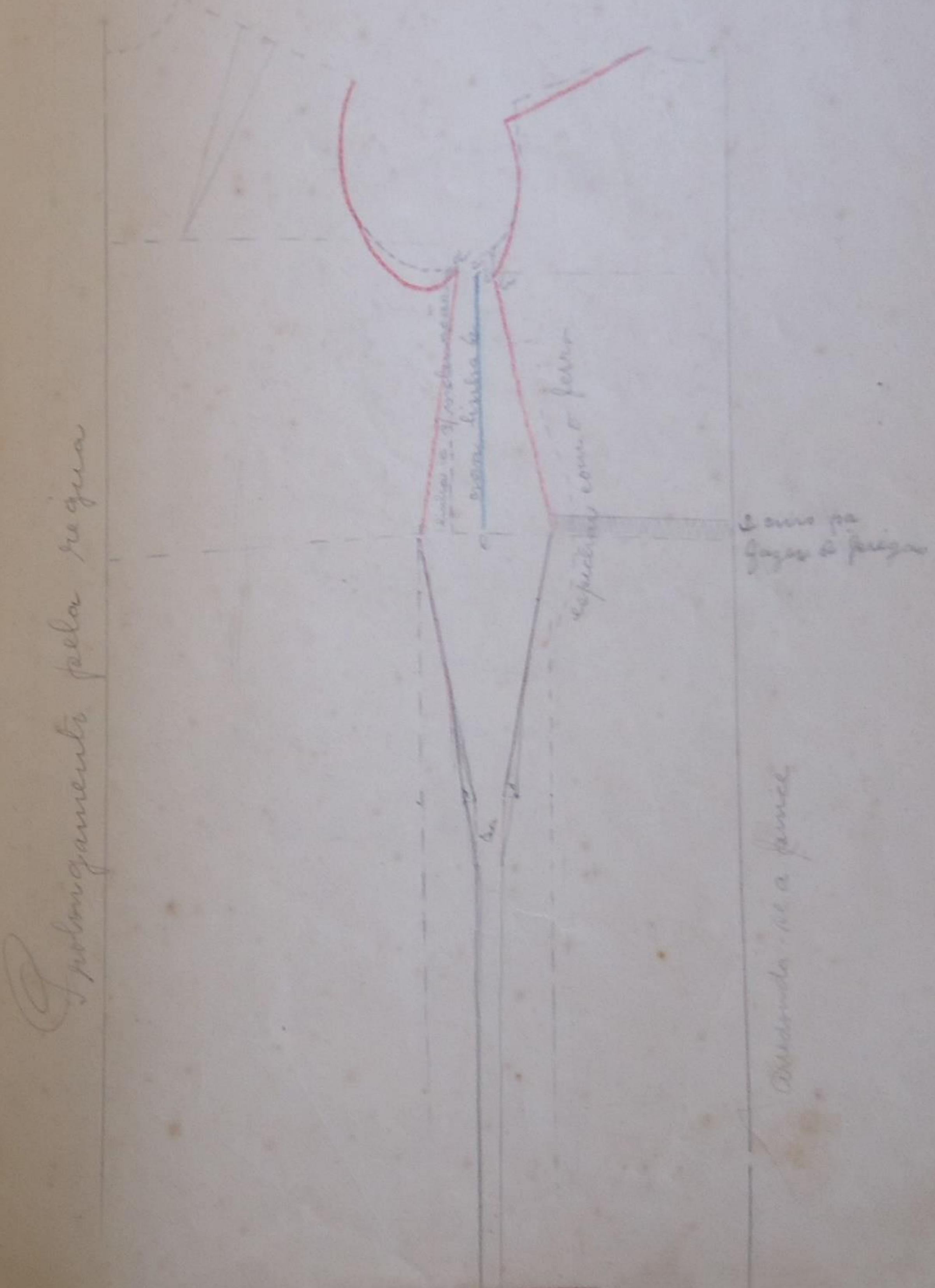
l m = 1

m n = $\frac{1}{2}$

pf, qr = quadris - cintura +1

Nota: encarna-se na cultura como o fogo-se
2 frágeis (costas)

Vestido inteiro



Gabarit de Fillama

a b = 2 = c

c e = cahimento hombro (frente) = d

c f = " " (costas) = 8

a g, h i = $\frac{1}{4}$ pescoço - 1

g i = hombro + 2 (frente)

h j = hombro (frente) + 1 (hombro + 2 + 1)

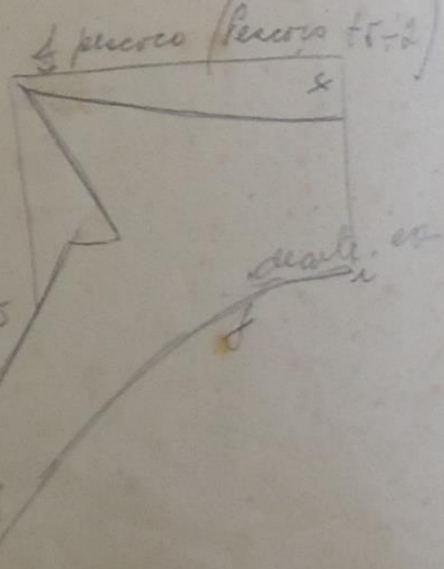
b k = 1,5 cm

e f = $\frac{1}{4}$ pescoço

d l, k m = linha de cava

Para encontrar a linha de cava para homem toma-se medida de braço + 5 = manga e acha-se a linha de cava na tabella de cintura, considerando a manga como manga. Diminue-se 1 na linha de cava.

Exemplo - braço 58 - 5 = 53 (manga)



d f = 2 = f

f g = 2

g e = 1 1/2

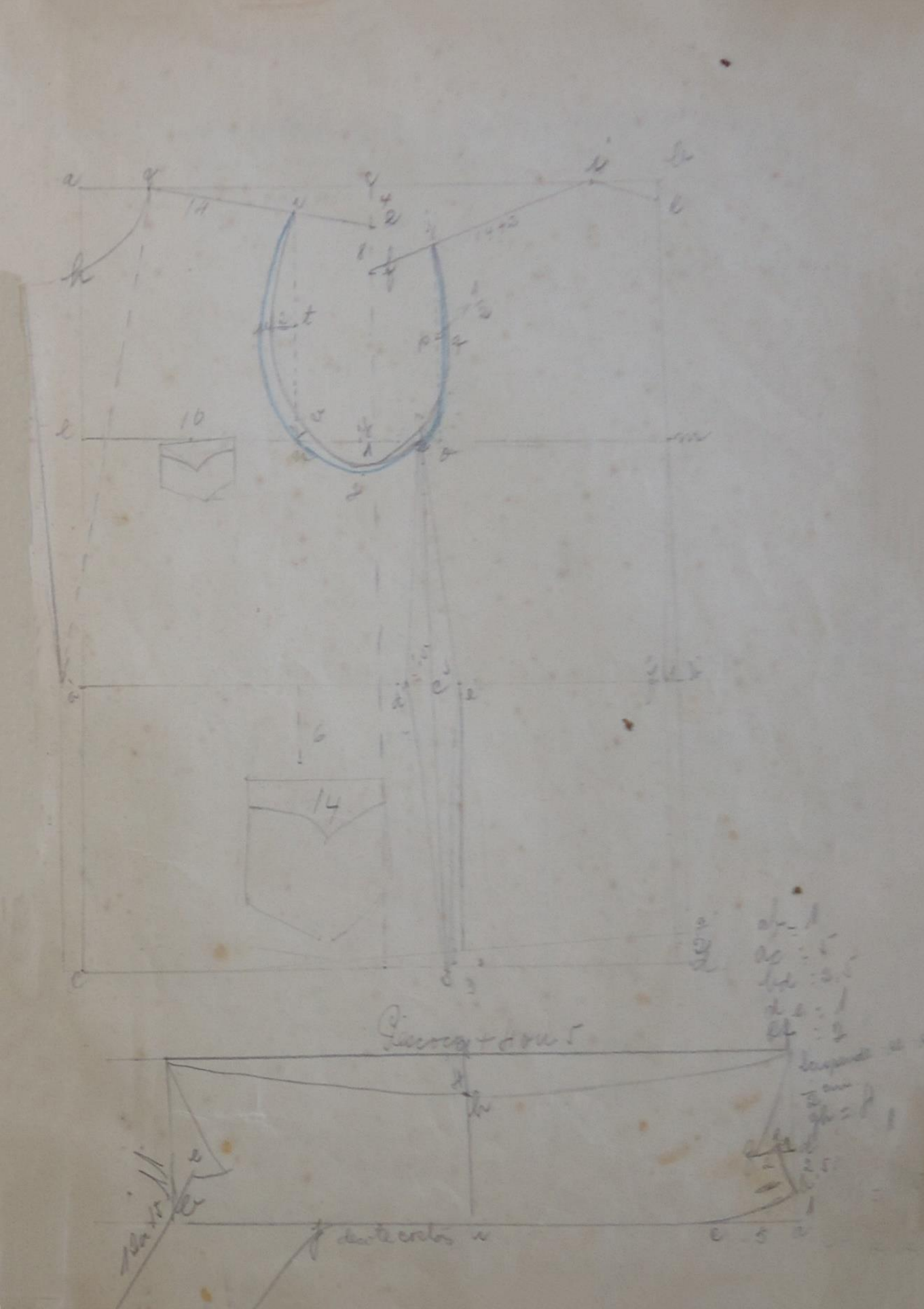
Traça-se uma vertical - vai

Liga-se f, g, i

m i - 2 = t

t u = 2

n u = 1



a a ÷ 2 = y

Em y decide-se a 2 cm conforme a necessidade

y y' = 2 a 3 cm.

Liga-se d, e, c, f, a.

Acerta-se a cava das costas.

a a', b b' = altura cintura

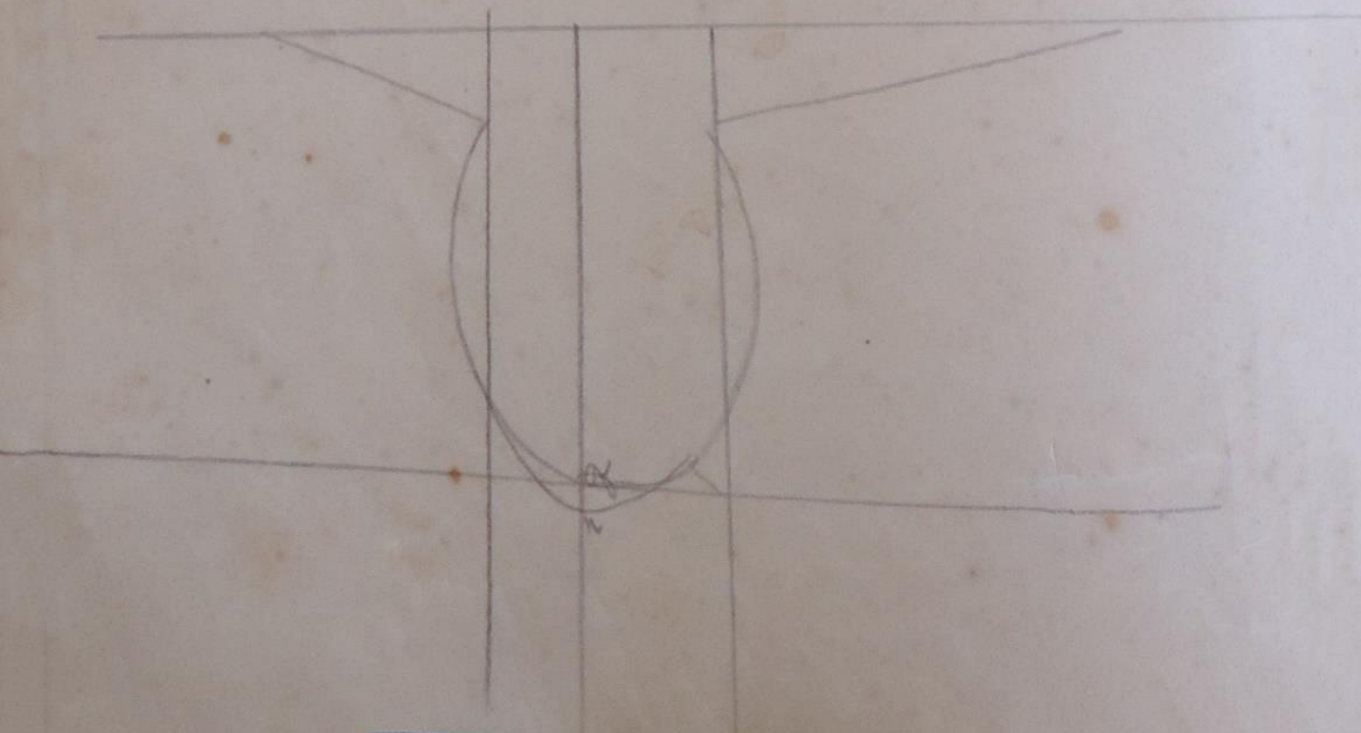
c' d', c' e' = 1/5

b g' = 1

d g' = 2

Manga Manga de cavado com 0 cavado.

Cavado = Linha de cava ÷ 2 - 1

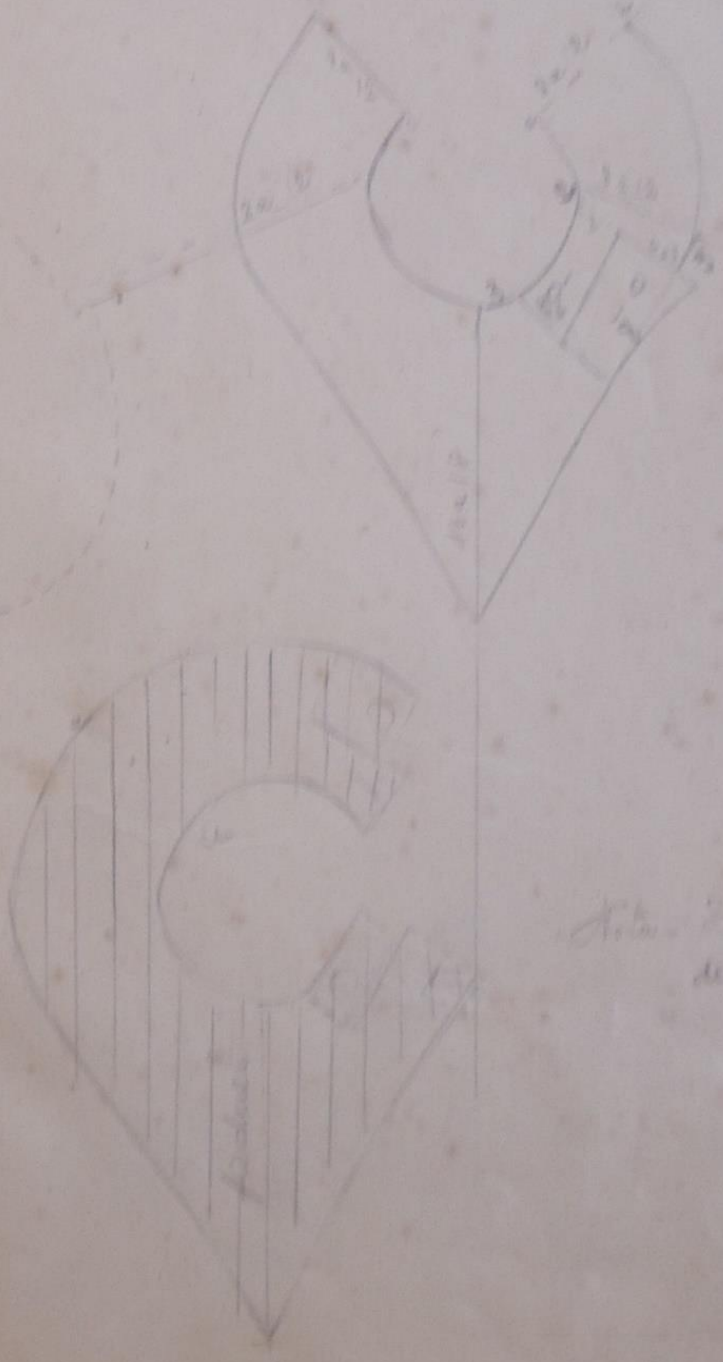


Golas. (8ª aula)

Vou ver 2 tipos de gola: - colegiais, alta



Folha 1ª asa



Nota: Deve-se cortar a asa depois de esticada e costurada

Cosa + 10 cu 12 ÷ 2 = 58+10=68-2=34



(65-5=60 ÷2=30)

Rhabdus-5÷2=

Dividir o rectangulo ao meio
AB = 3 a 5 cm conforme maior ou menor largura

Diff^a entre quadra e coxa

Ex.: 48 + 10 = 58

Quadra = 88 + 4 = 92 ÷ 2 = 46

Vertical - Entre pernas = 67 + 5 = 72 ÷ 2 = 36

Cintura 72 ÷ 2 = 36

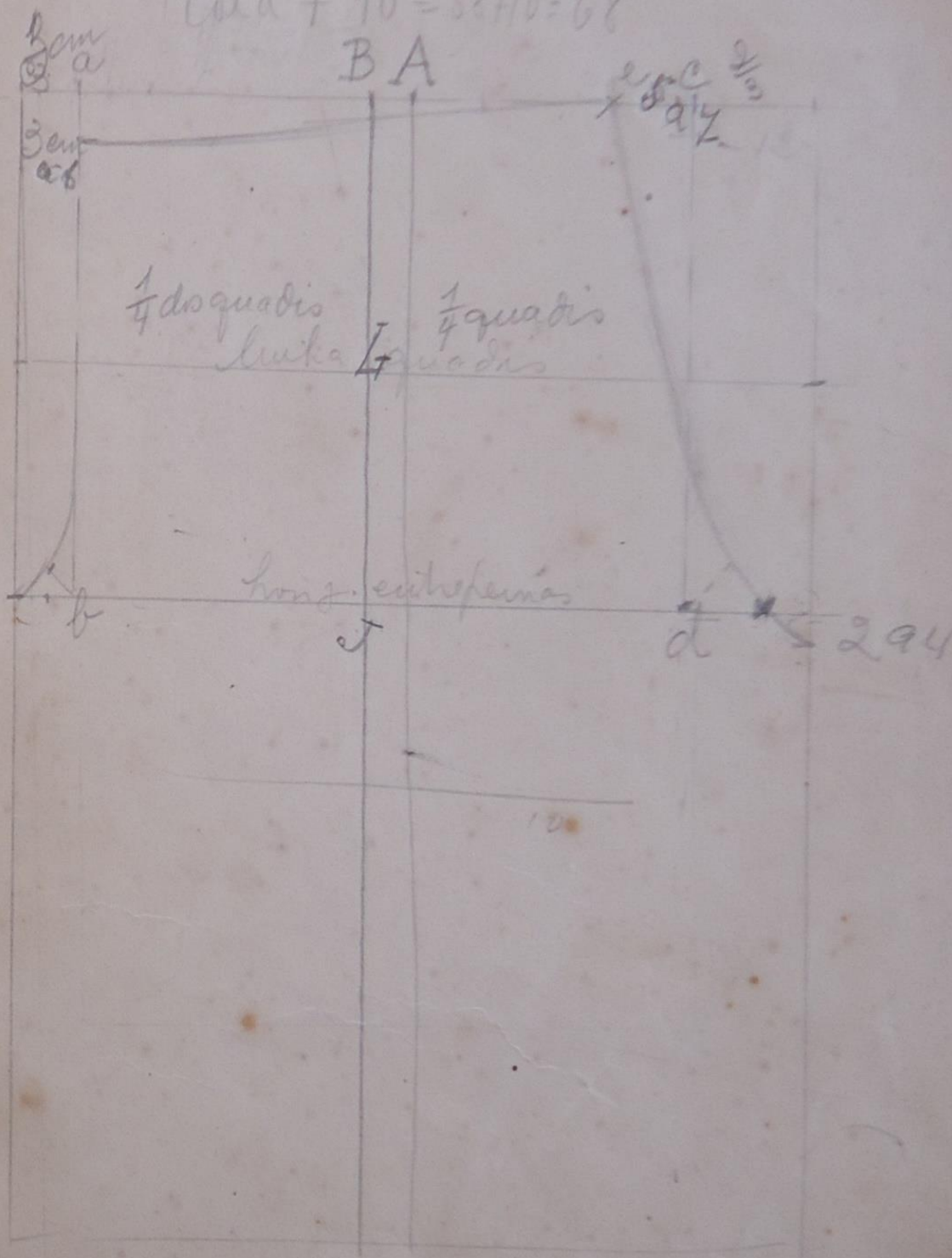
Comp. 100

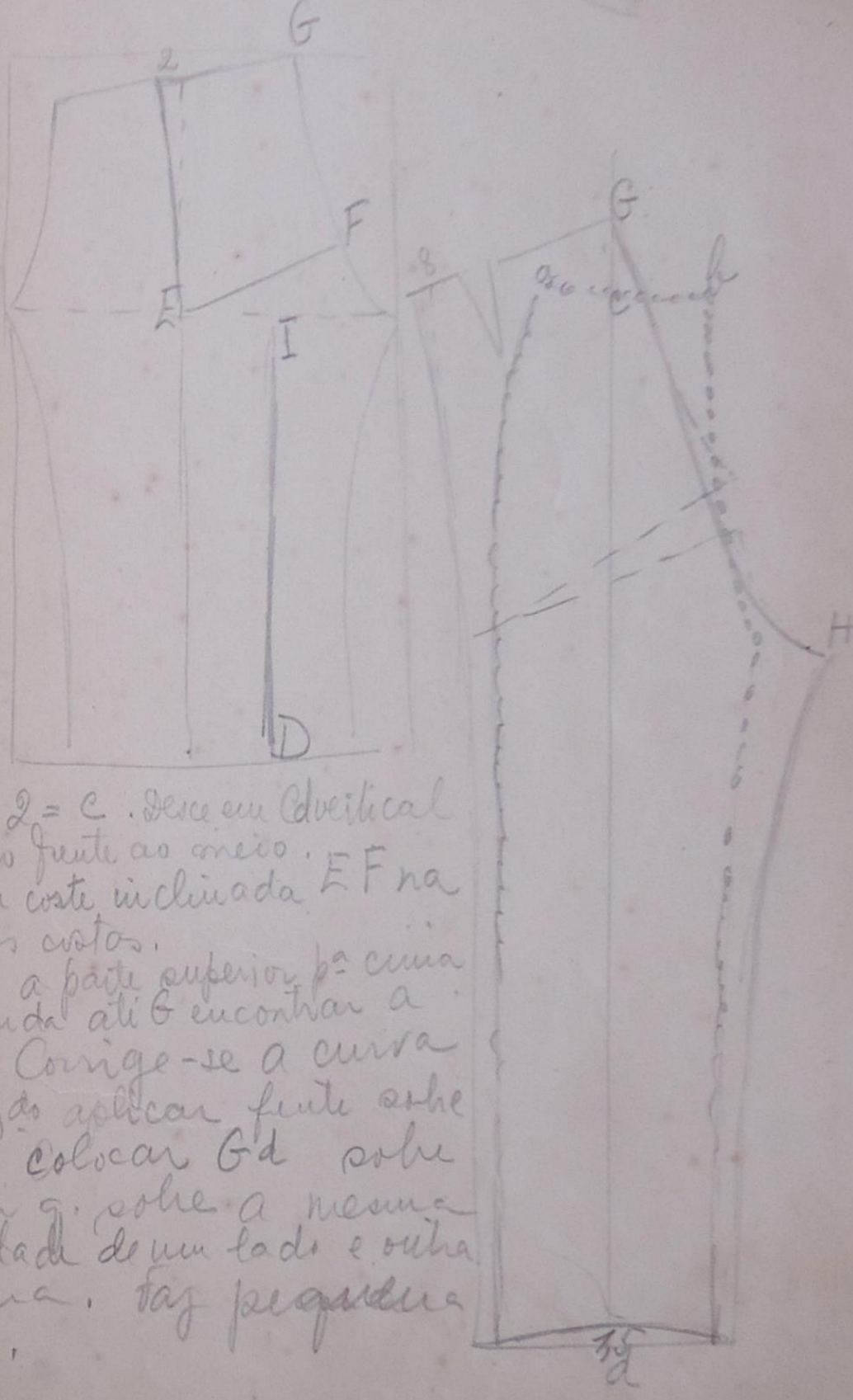
Diff^a entre coxa 58

Quadra 46 / 12 | 3 / 4 frente

Diff^a ÷ 3 = 1/3 (4 frente) } para cortar as
2/3 (costas) } verticais a-b, c-d

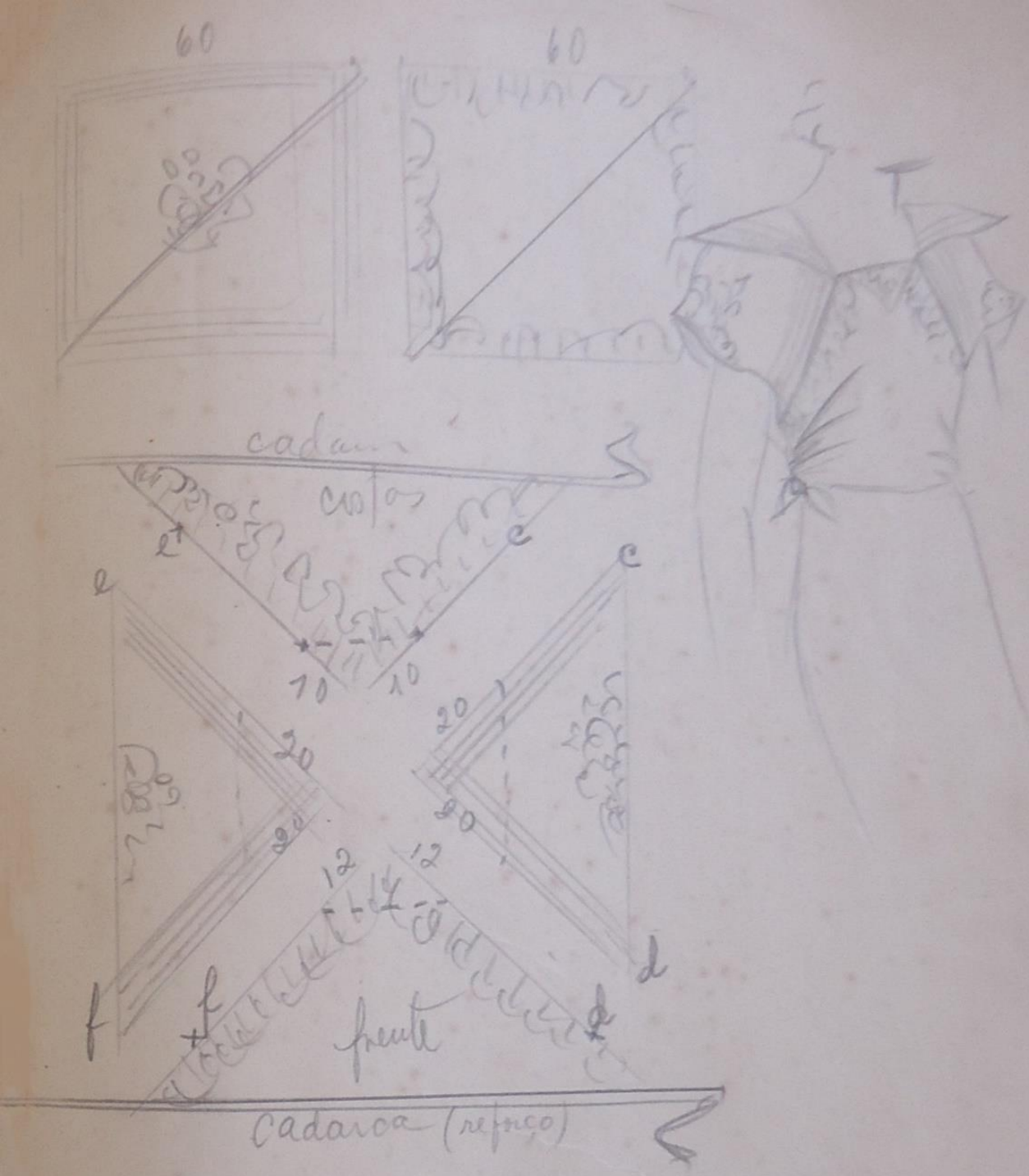
ce = 5 cm

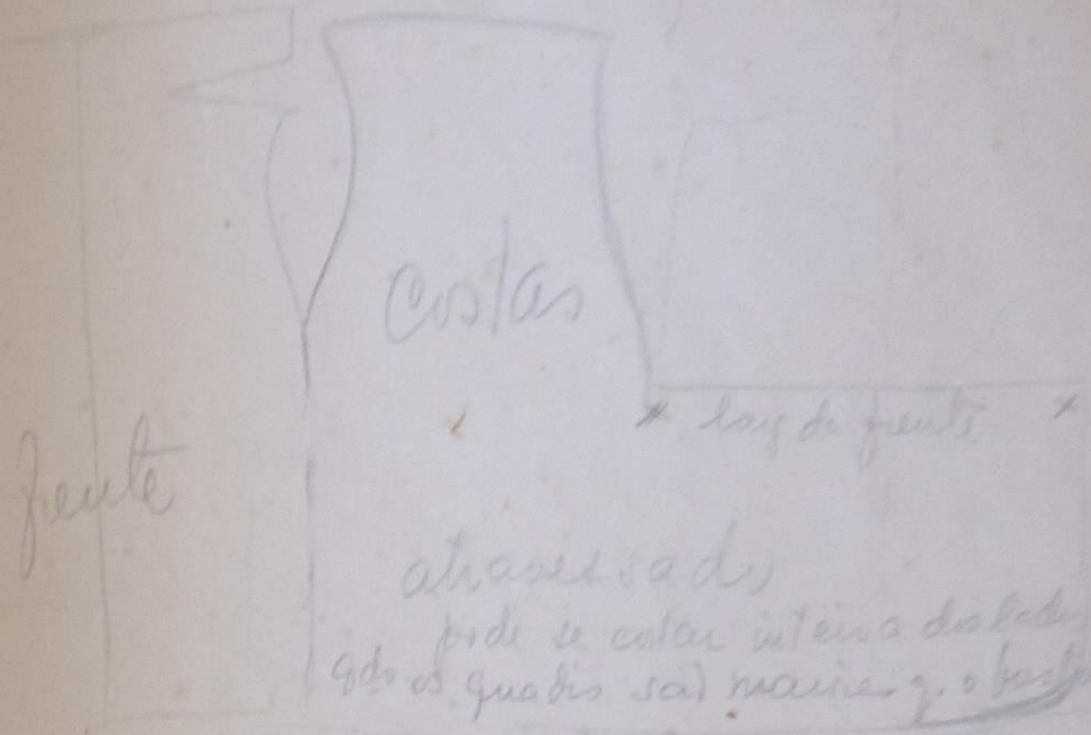

Coca + 10 = 58+10=68
Zero
a
B A
c
2/3
a/2
Zero
a b
1/4 do quadro
1/4 quadro
Linha
Linha
Front. entre pernas
b
J
d
294
120

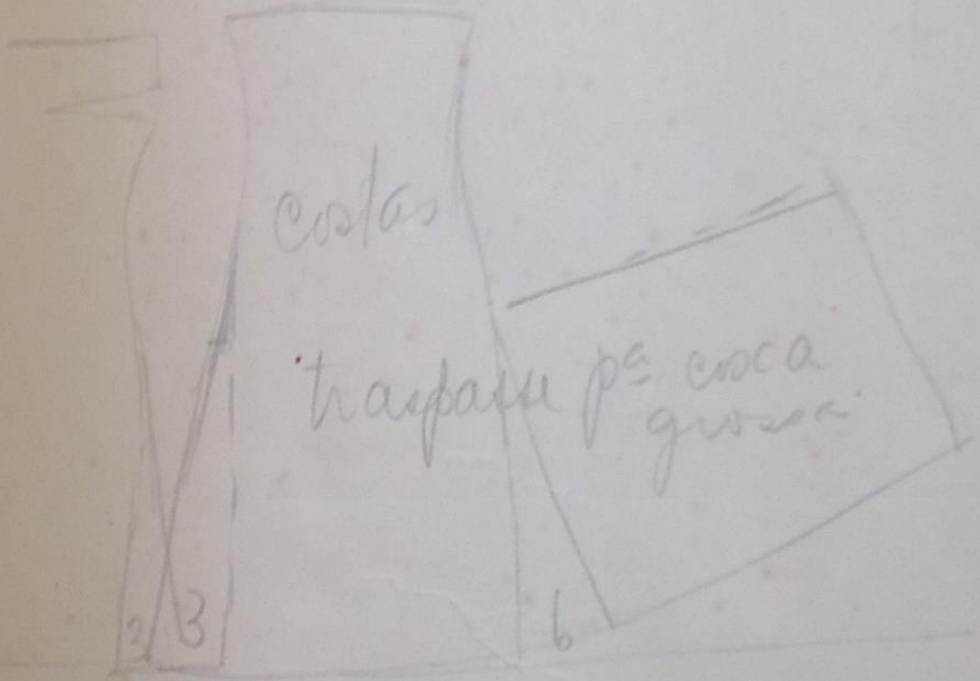


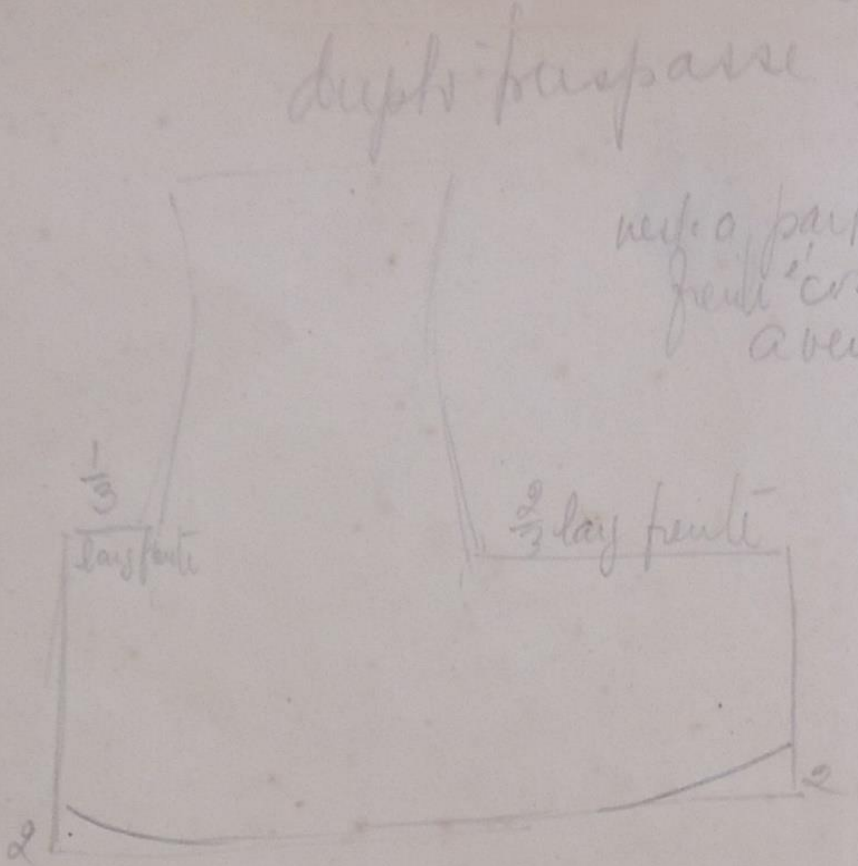
ab ÷ 2 = c. Desce um c/vertical dividindo frente ao meio. Dá se um coste inclinada EF na parte das costas.

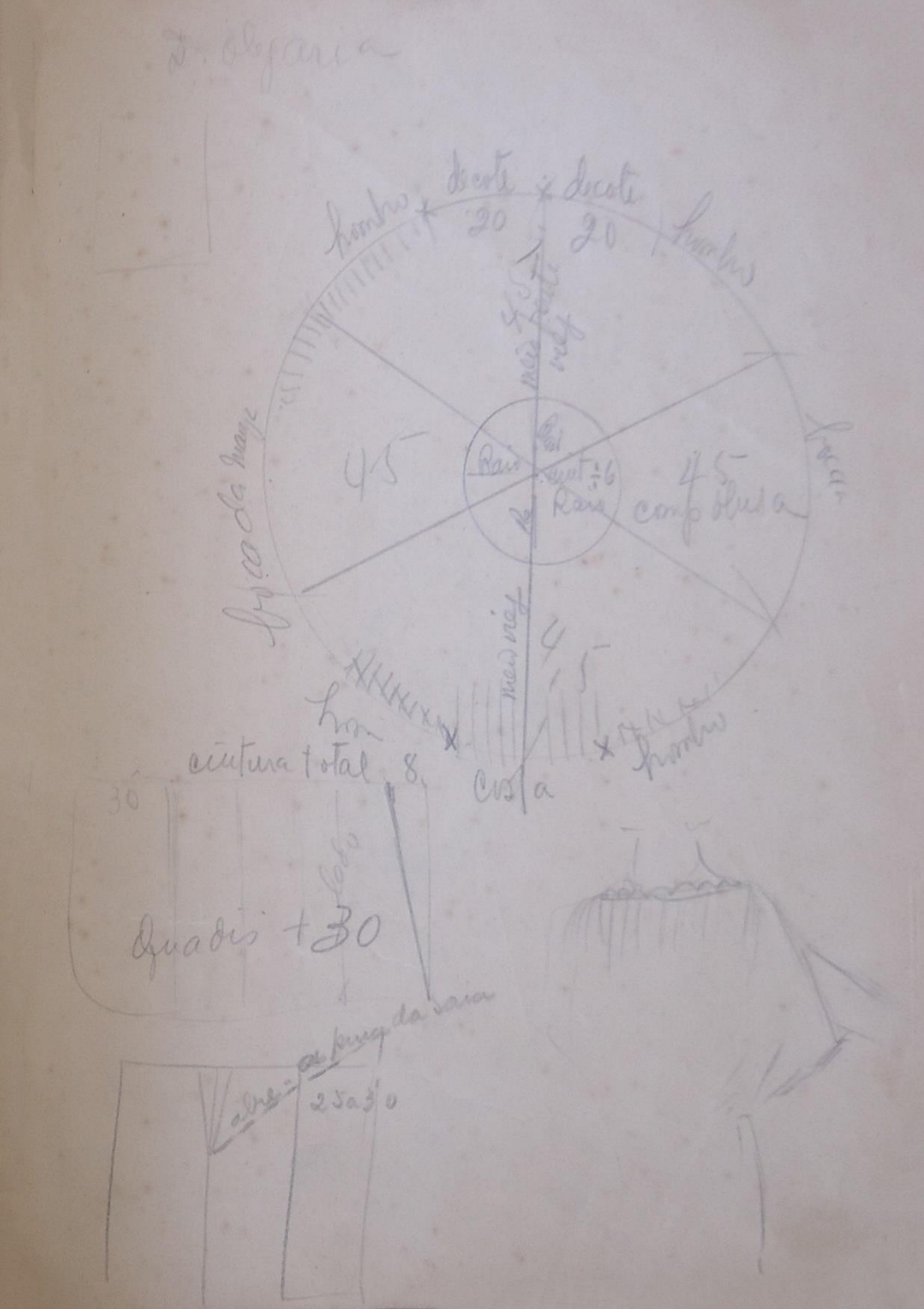
Abre-se a parte superior p.ª cima e p.ª esquerda até G encontrar a vertical. Corrige-se a curva GH. Ao aplicar frente sobre as costas colocar Gd sobre ID afim q. sobre a mesma quantidade de um lado e outro da perna. Faz pequena pince.


60
60
cadarço
e
c
10
10
20
20
20
20
12
12
f
d
frente
cadarço (reforço)


costas
frente
atravessado
pode ir cotar inteira dos lados
qdo os quadris sai maiores q o busto


costas
traspasse pç casaco
grossa
3
3
6


depth transparent
verte à partie de
feuille commune
aventail
1/3
Long feuille
2/3 long feuille
2
2


Ombro
20
Decote
Decote
20
Ombro
Manga
45
Raio
Raio
45
Cava
Manga
Manga
Cava
Cintura total
8
30
Quadris +30
Lado
Altura da barra da saia
Altura
25 a 30

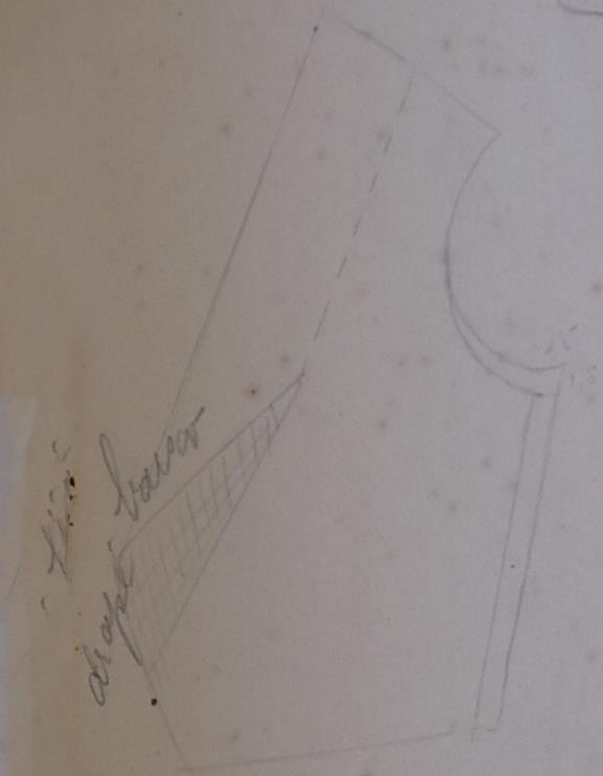
Peito

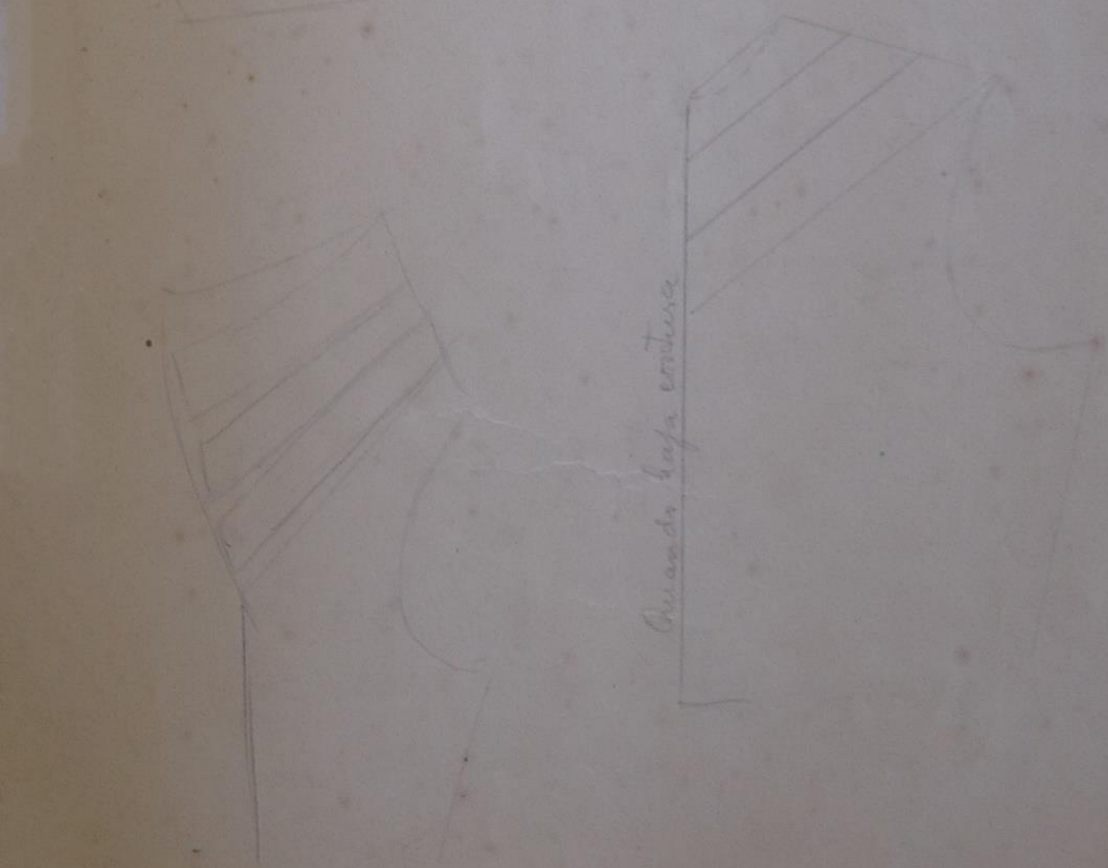
B



decote redondo = ½ 5"
a b, a c, a d = raio = 1/3 do decote redondo
b e, c f = ligular
f g = comp. blusa + 4

Diapi





Camisa homem

a b, cd = largura = busto + 10 ÷ 2

a c, bd = comprimento = 50

a e = $\frac{1}{4}$ pescoço - 2

b f = $\frac{1}{4}$ pescoço - 2

a g = $\frac{1}{4}$ pescoço - 4,5

hh = ag + $\frac{1}{3}$ (3)

Liga-se g e fh

a b ÷ 2 = i

a f = 7 cms. } acabamento homem

i h = 7 cms } efeito

Liga-se e f, fb

dl = hombro - 2

fm = dl + 2 (hombro - 2 + $\frac{f}{2}$)

Fura-se a linha de cava pela manga

fn = linha de cava

fo = linha de cava (certa)

De fm desce-se uma vertical fp q

fr = 2 cms

fl = ÷ 2 = s

st = 1

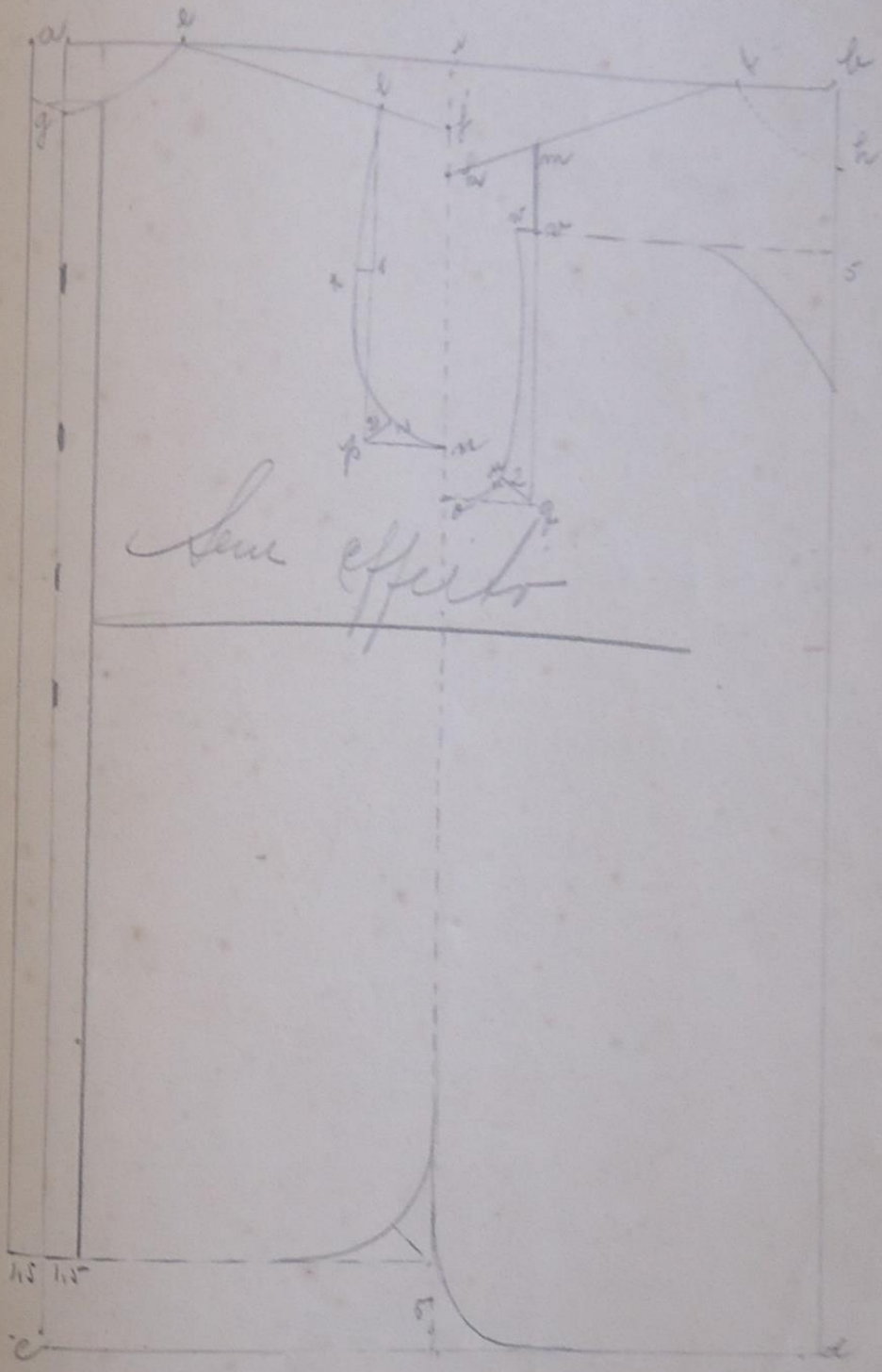
Liga-se lt, rn

qu = 3 cms

mv = 5 cms

vw = 1,5

Liga-se w, u e


Sans effet

a h, largura = braço +10

ae ; bd = comprimento +5

ab ÷ H = e f g

cavado = 8 a 10

a h, lu = 9 = cavado

ej = a h - 1°

g h = ej - 1

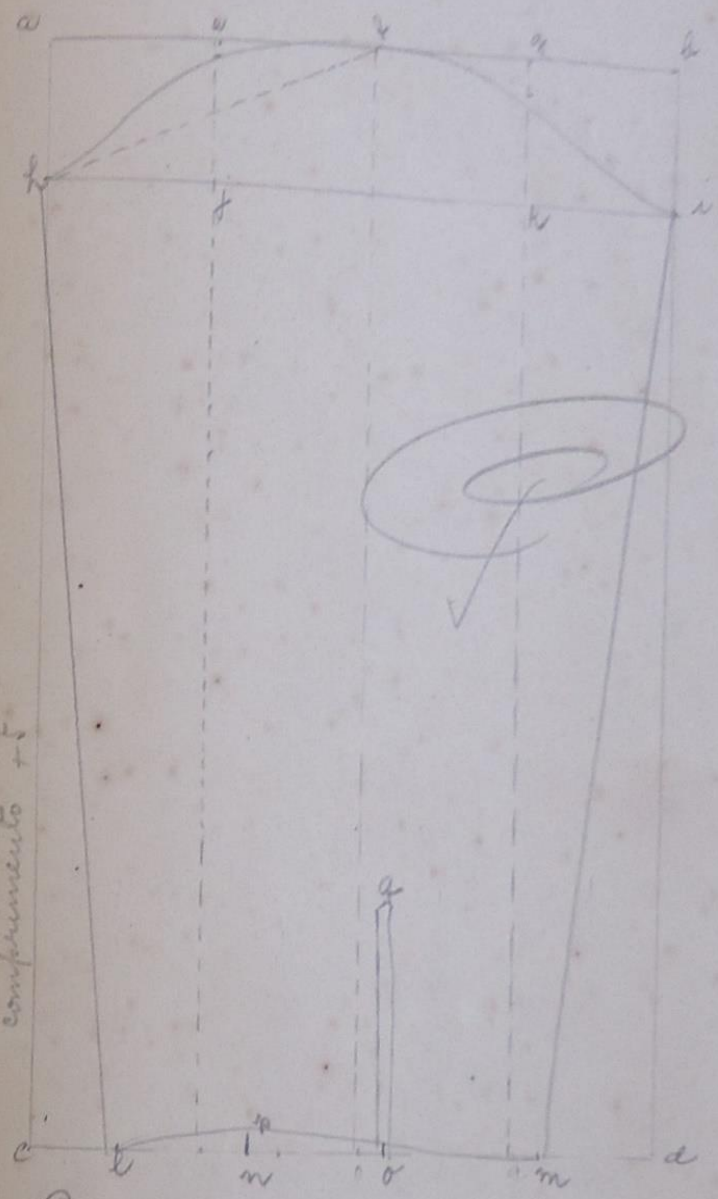
c l = 5 ano

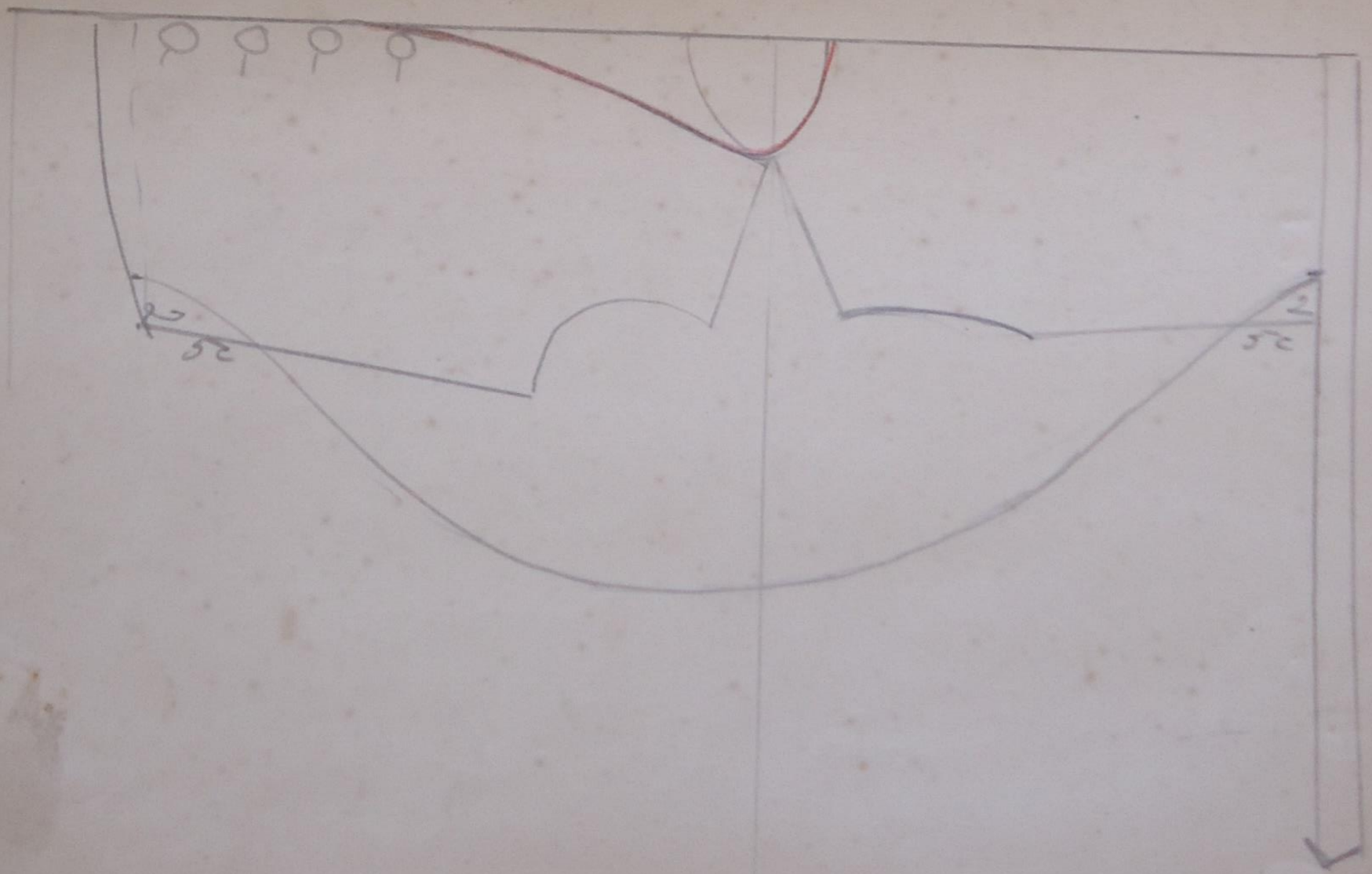
d on = 7 ano

l m ÷ 3 =

np = 1,5

linha de cava = h f - 1


comprimento + f
Pescoço + ff
1,5
1,5
Pescoço + 3 para o trespasse
8
8



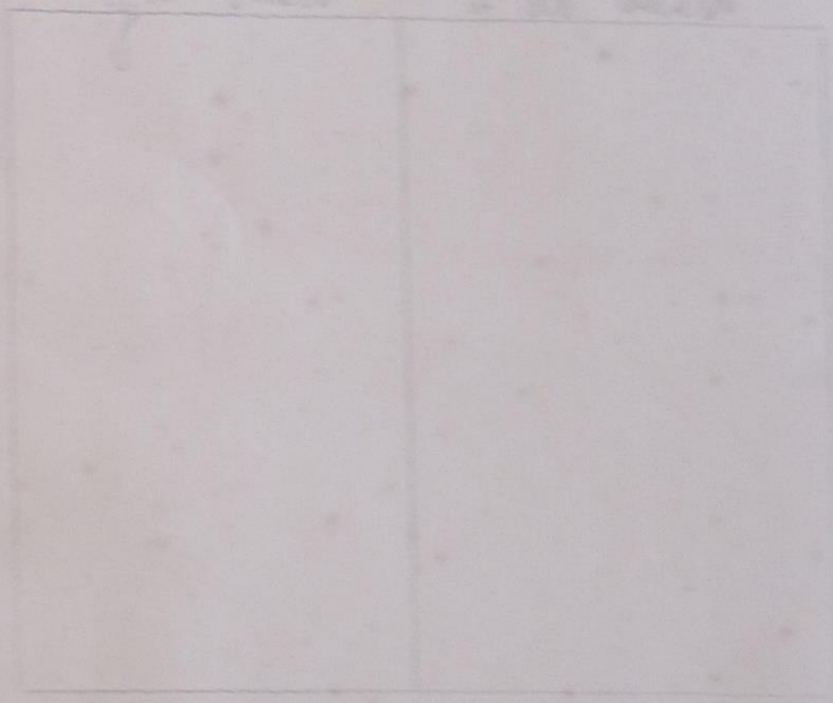


Feira de Amostras - São Paulo

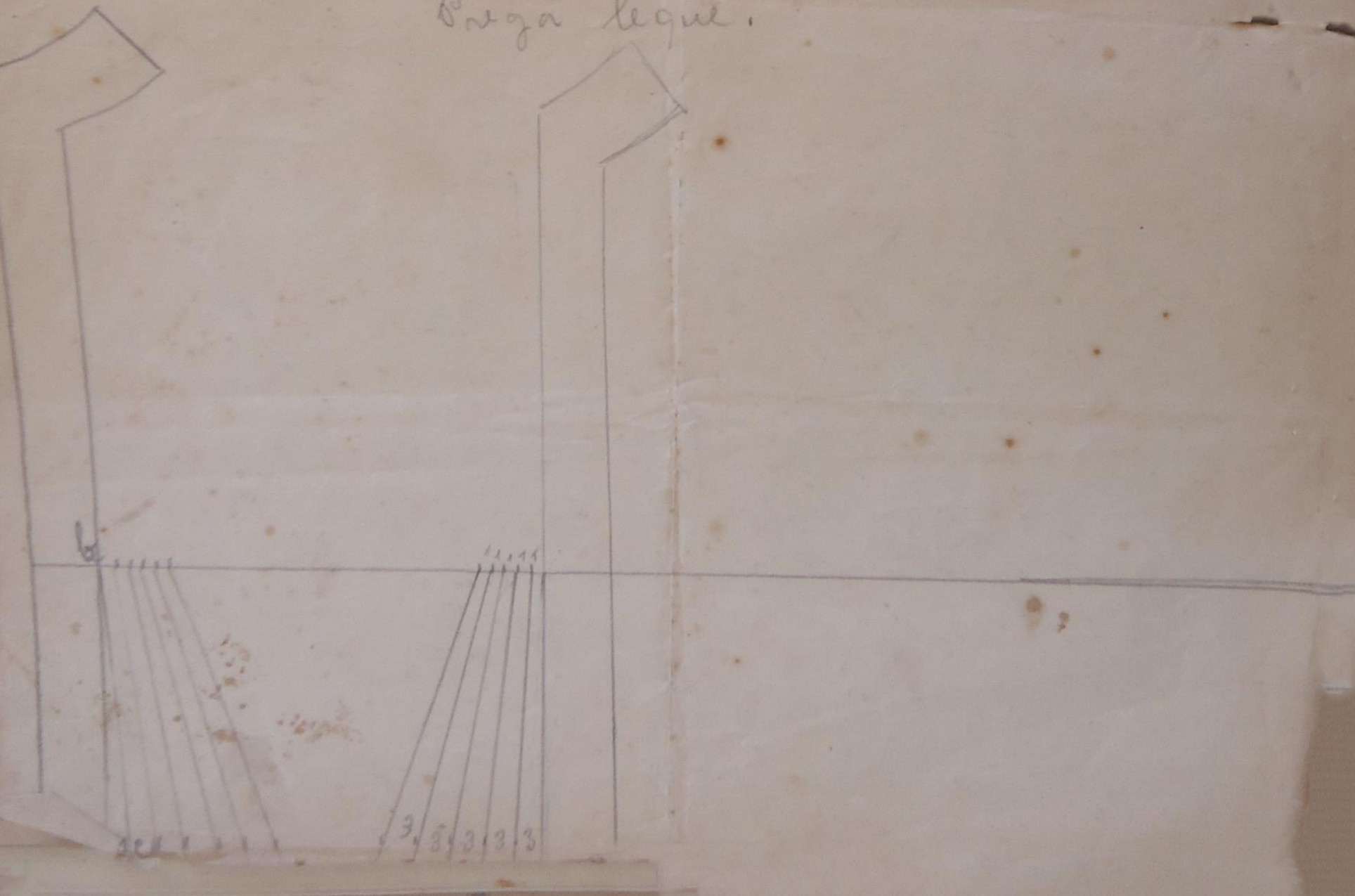
Pavilhões da Directoria de Industria Animal — Secretaria da Agricultura — Av. Agua Branca

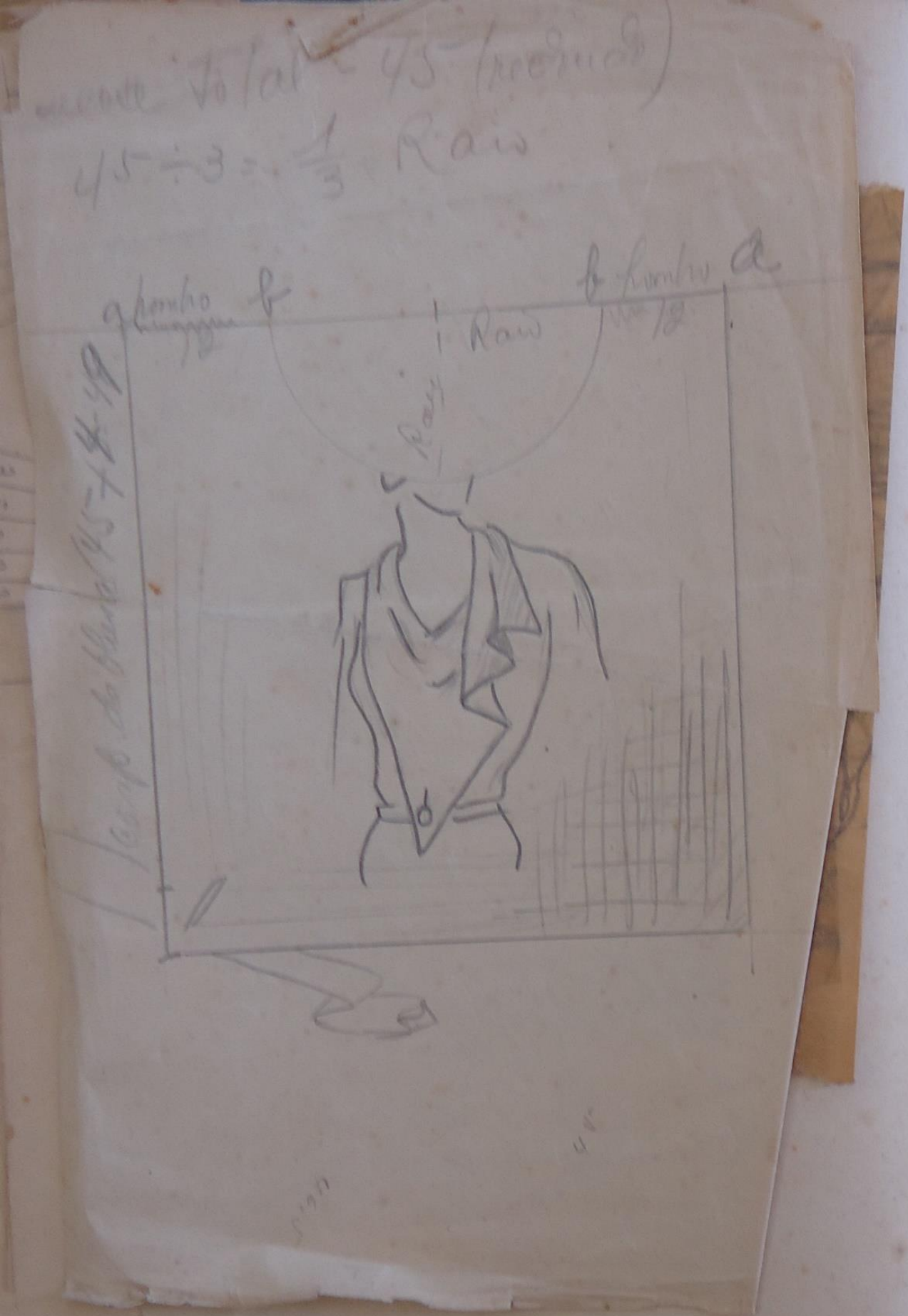
Commissariado Geral: Praça Ramos de Azevedo, 18 — Salas 21-22-23

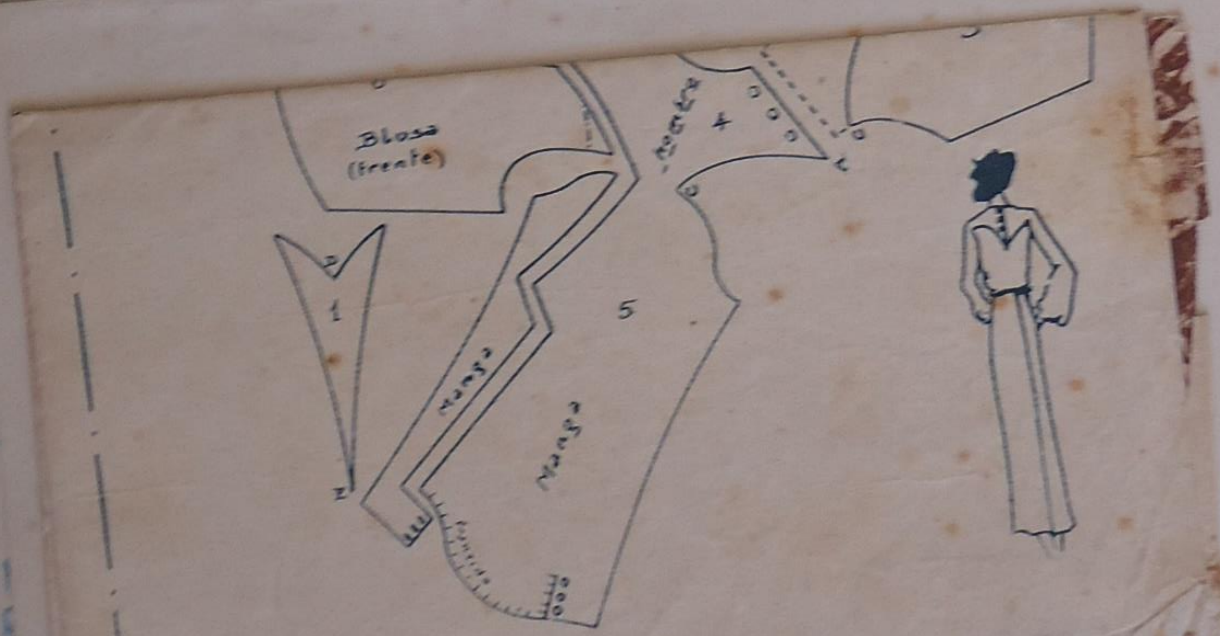
Telephone 4-1364

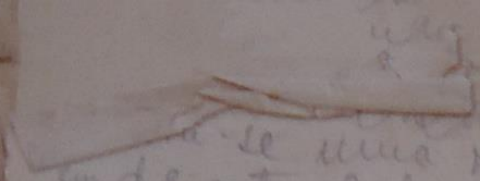


Prega legue.




Total 45 (inches)
45 ÷ 3 = 1/3 Raw
1 Raw


Blusa
(fronte)
manica
manica
1
4
5



...liga curva

...se uma manga franzida com a inclinação natural da manga curta, isto inclinação de 2 a 3 cm

a b = 1 cm
a c = 2 cm (ab = ac = 2)

d e = 3 = fg

Liga-se fe, gb

Cortam-se pelas c f, g b

Toma-se a medida justa do braço

Braço = 3 (braço = 27 $\frac{27}{3} = 9$)

Traça-se um arco com o raio de $\frac{1}{3}$ do braço - 1

1/3 braço = 9 9 - 1 = 8 (raio = 8)

h, hl = $\frac{1}{3}$ do braço - 1

...ca-se 3 cortes de maneira que e coincida com b e desenha-se
...brada, frente " " d " " f "

...ga-se fg (linha pontilhada)

...ca-se a frente, o ponto zero fica sobre a vertical

...se c e, b b (cai em descair drapê)

...2 = m

...= 5 — Liga-se m c, nc (faz uma curva

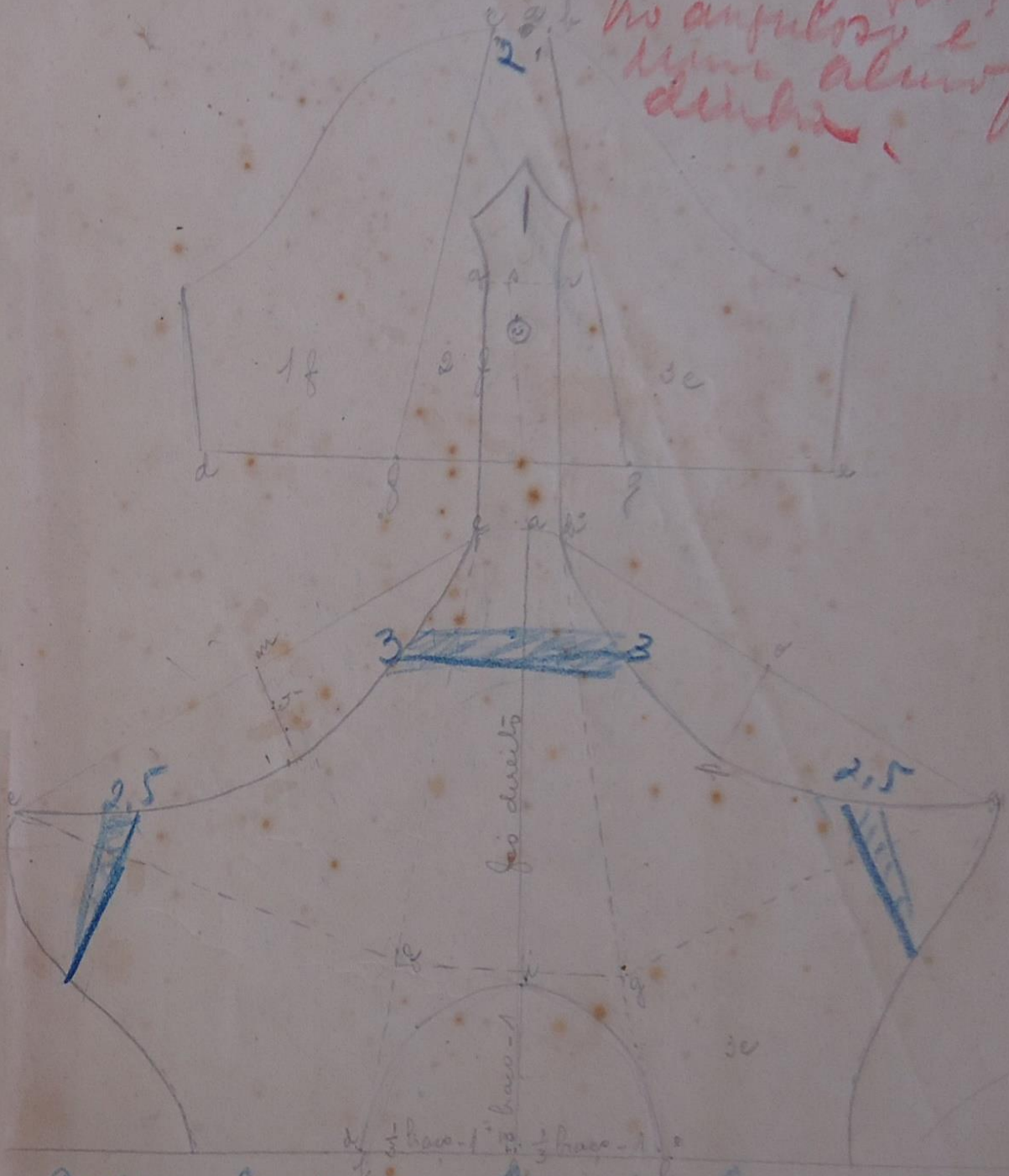
...2 = o o fp = 5 cm (varia de acordo com o gosto)

...r = homlis

...= 1 rr = 3

Manga cava

A armação no caso de ser um ombro angulos e uma alma



quando se quiser usar o ombro angulosa pode se abrir depois de pronto na altura com ferro a cerca da metade da espessura. a parte 1 e 3 abre-se em triangulo 2,5 cm e a parte 2 centro em vez suspende-se

Elipse [illegible]

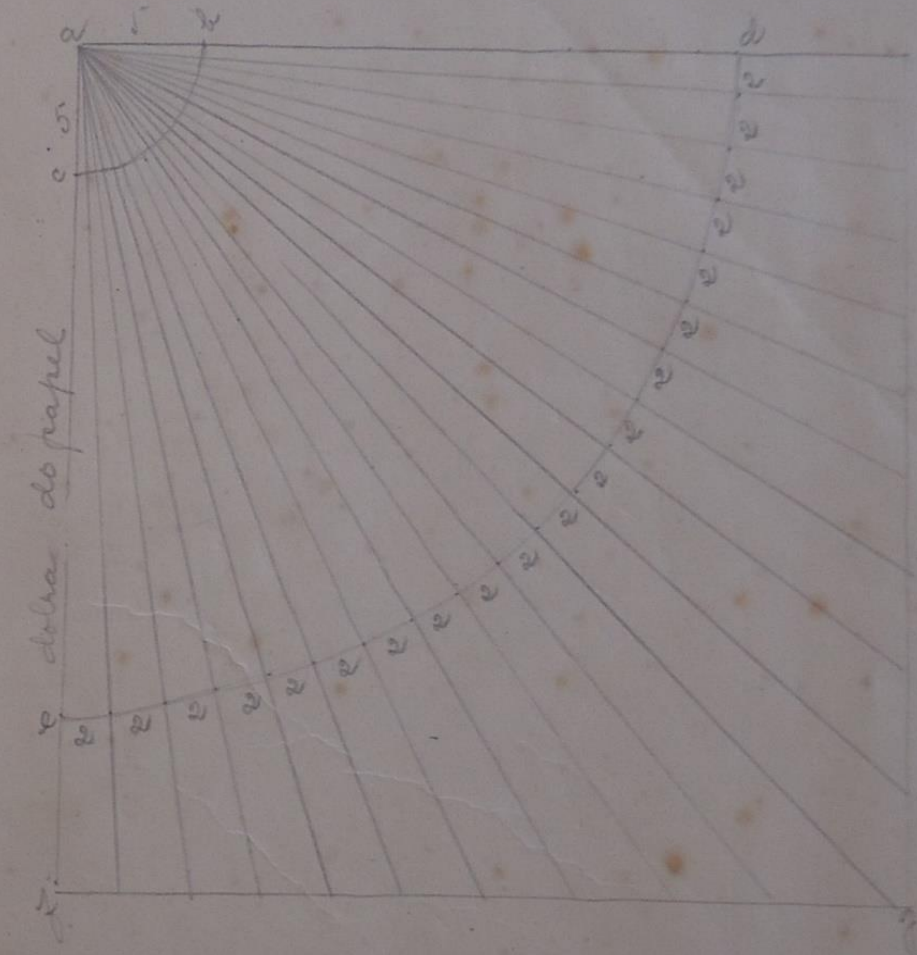


Material necessário:

Cartolina não muito grossa

Alfinete.

Corta-se um retangulo de cartolina e dobra-se ao meio por af



ab = 5 cms

bc = 5 cms

bd = comp. desejado

De ed marca-se 2 cms

Dobra-se o retangulo com alfinete na meia e traça-se a linha ag (marca com alfinete)

Partindo de a

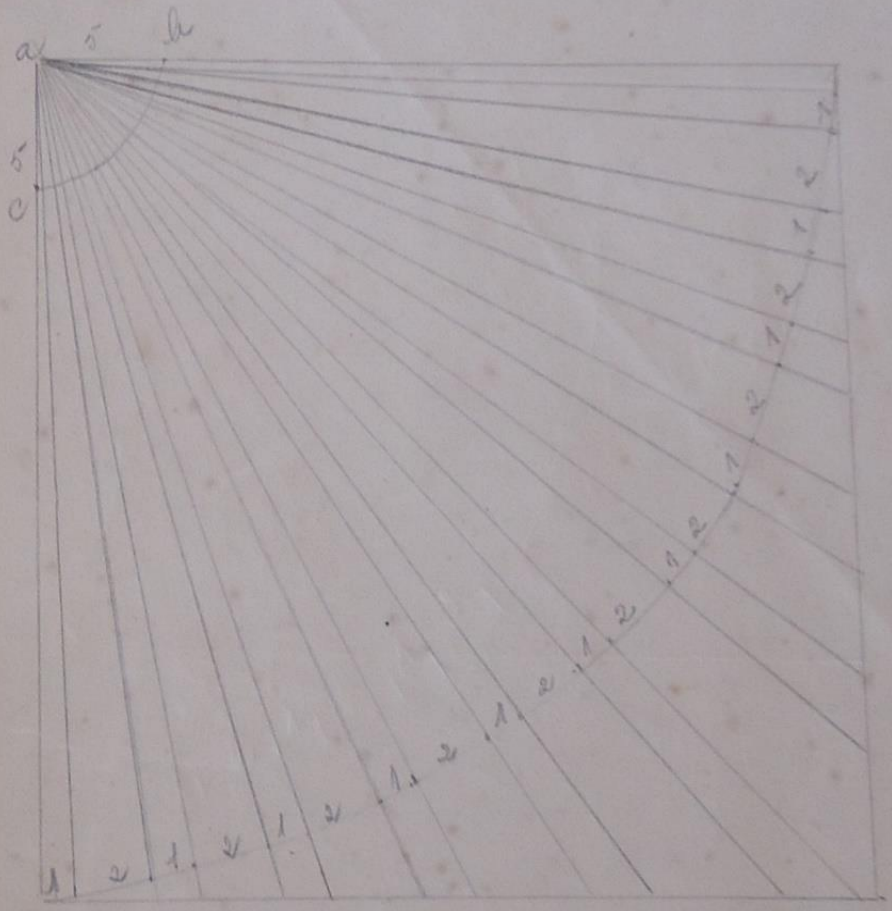
Traçam-se duas linhas passando pela marca dos 2 cms. da parte das costas marca-

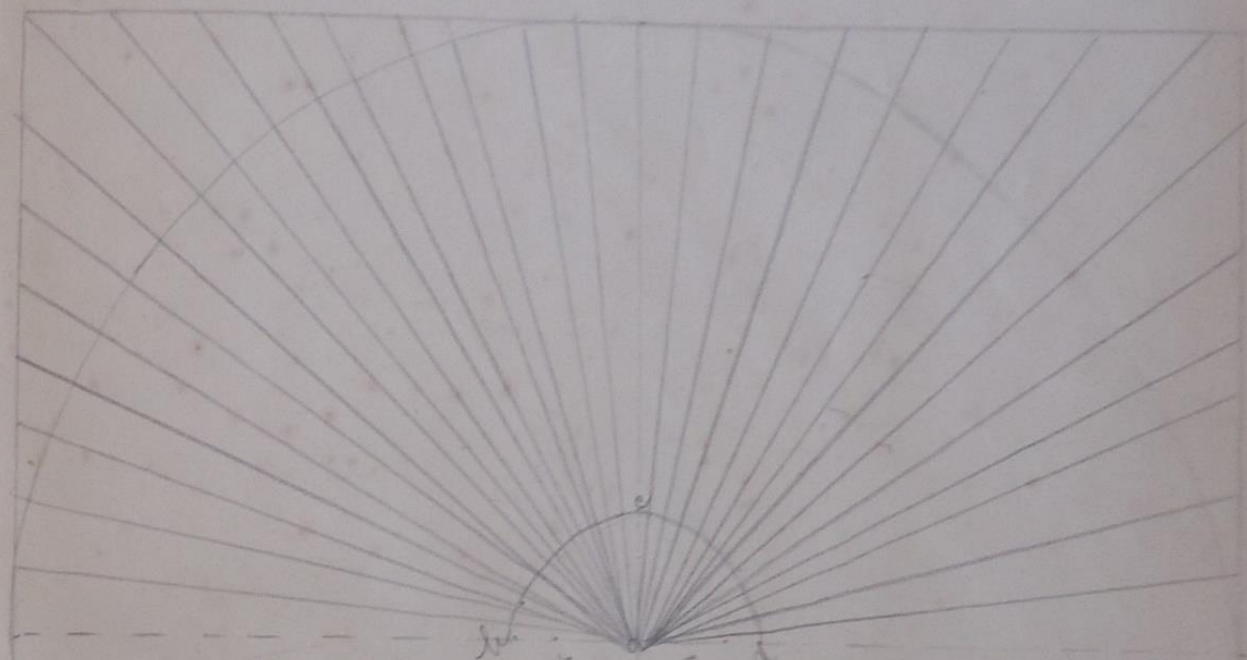
remos a mesma coisa

Corta-se o arco cb

Plinéo soleil - plat

Cartolina e fazenda: 3 reyes mais





a b x 2 ÷ 3 = Raio

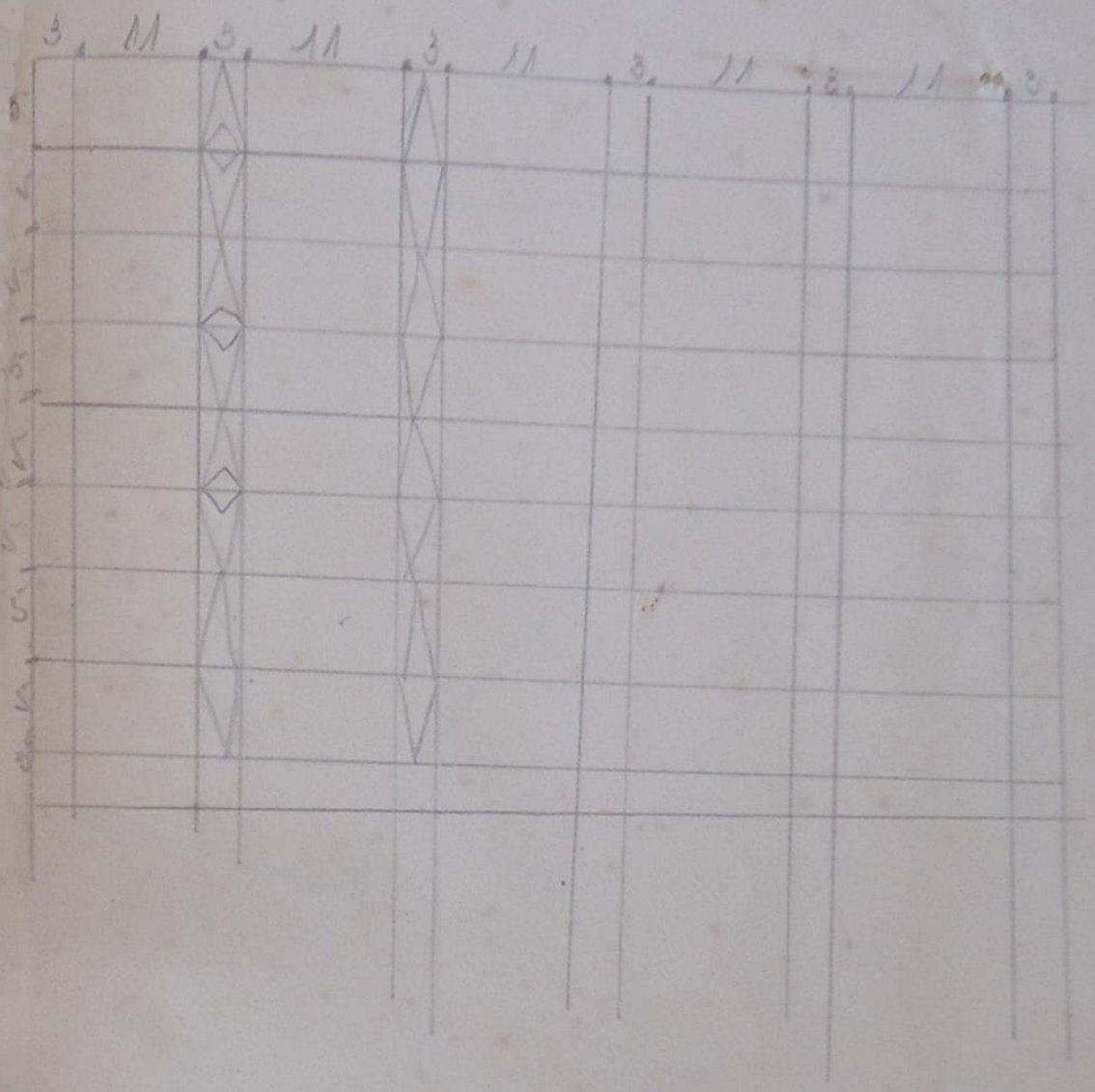
Raio x 3



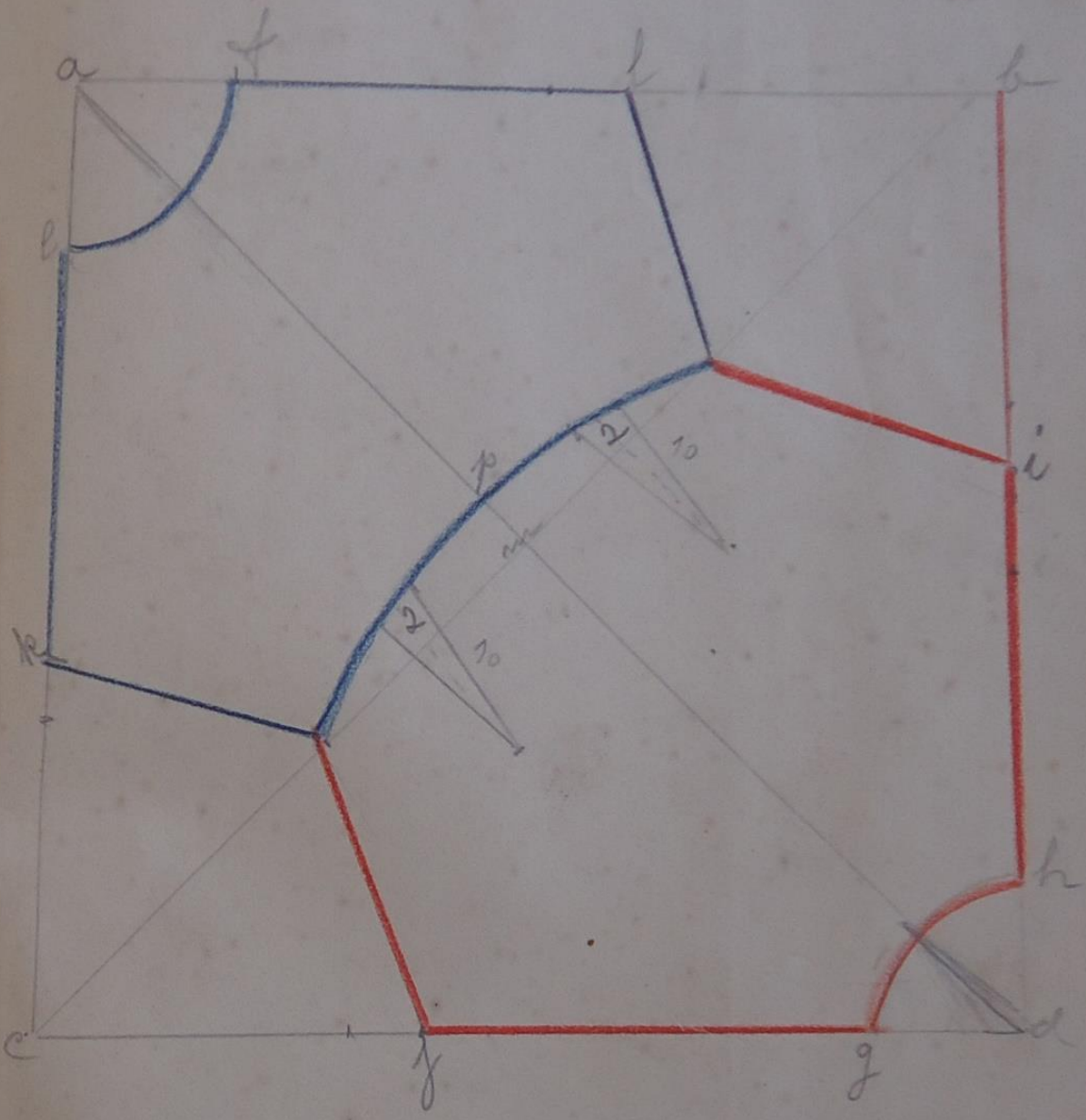
Nota. Talot

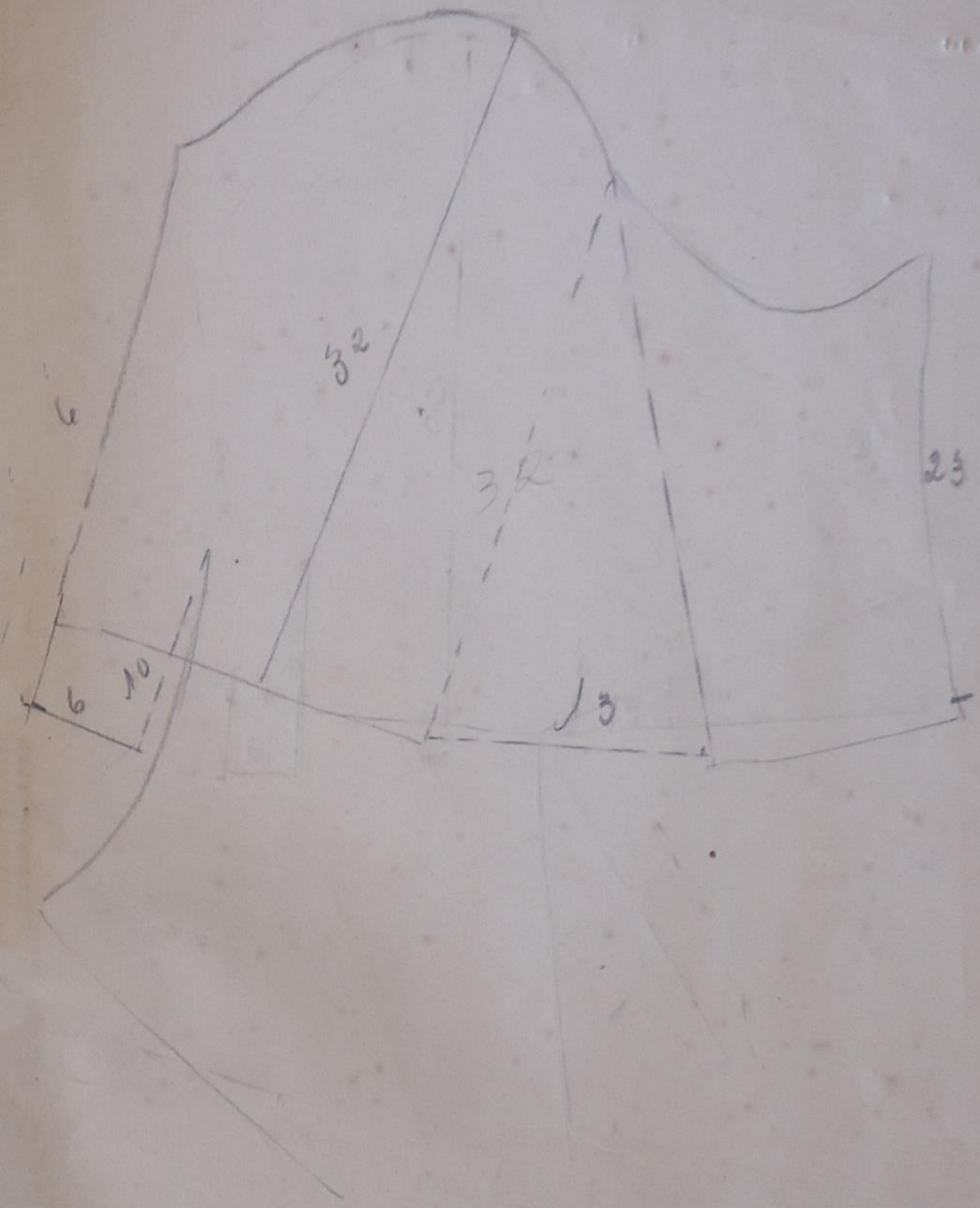
Quando se deseja de 1 pé ponta fazer
1/4 de circunferencia
H
Com 2 pontas fazer um quadrado
em meia roda.

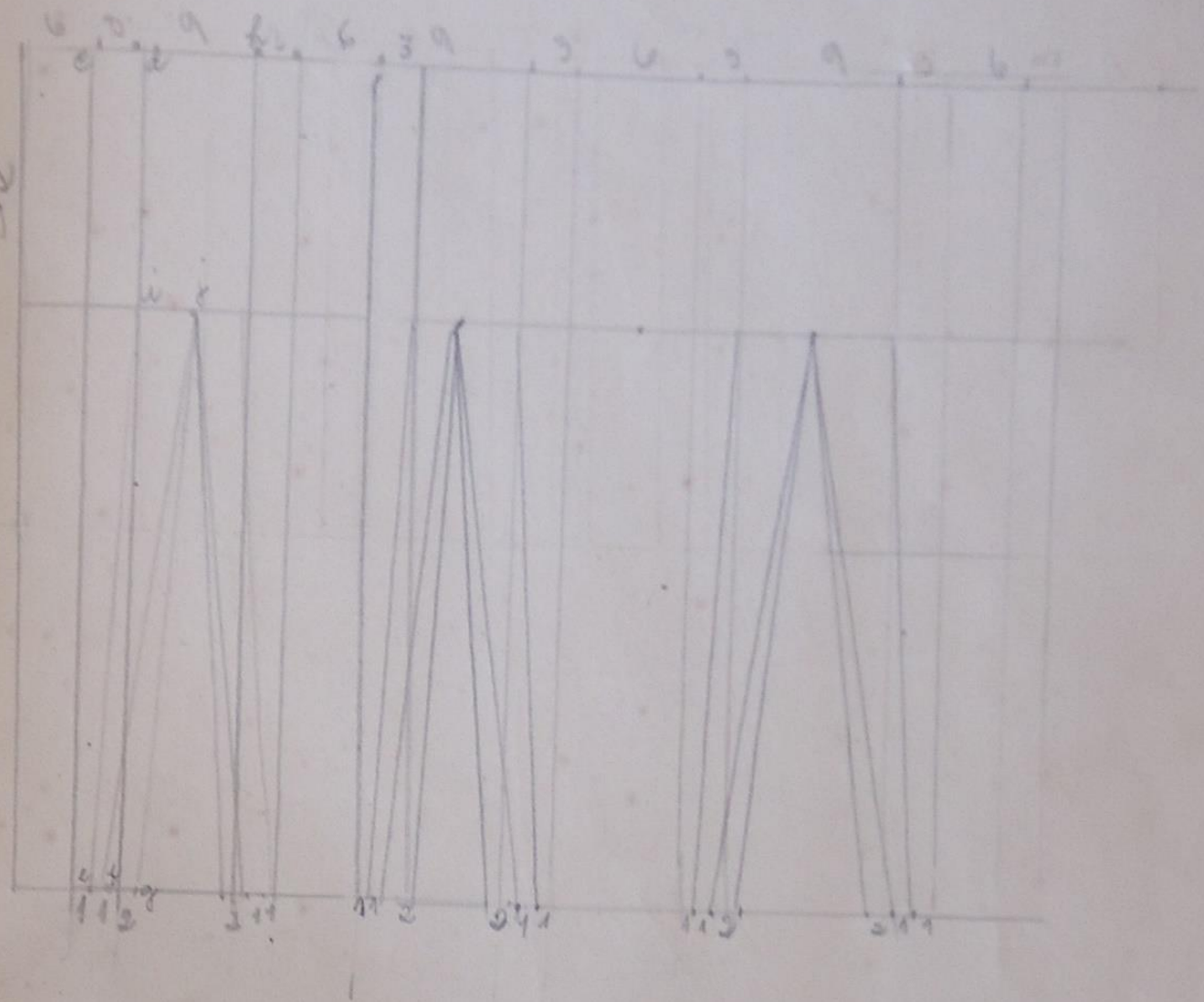



3
11
3
11
3
11
3
11
3
11
3

60 X 60




6
32
32
23
6
10
13



Marca-se 6 - 3 - 9 - 3 - 6 - 3 - 9 - sucessivamente 3 - separa 6 e 9

Em cd - 3 marca-se 1, 1, 2 = e f g

Une-se fg ao centro do dh na altura de 12 cms ponto f

11 e d i,

c = prega exterior e f = prega interna, g = prega externa

Camisa de homem

Busto 100 + 10 ou 15 ÷ 2

Pescoço 39 + 1 = 40 . . 40 ÷ 6 = 6,6

Ombro 15

Braço 40 + 10

ab = busto + 10 ÷ 2

ad = $\frac{1}{6}$ do pescoço

be = $\frac{1}{6}$ do pescoço + $\frac{1}{2}$

bg = $\frac{1}{6}$ do pescoço - 1,5

ah = $\frac{1}{6}$ do pescoço - 1

ci = 1,5

af = ombro

linha da cava = braço + 10 ÷ 2 = 40 + 10 = 50 $\frac{50}{2}$ = 25

ah = linha de cava

cm = 31,5

en = ombro

no = 5 a 6 cms (altura da pala)

op = 2 cms

Desce-se de p uma vertical 3 cms abaixo da linha de cava

qr = 3 cms

afasta-se r até linha e = 1

st = 2 a 3 cms

pc = 20 cms - Liga-se s à c $\frac{1}{2}$ de pc, liga-se qt 1 cm reg. de cint. da roda de pap. manteiga

Se desejar cintada tira-se 1,5 na altura da cintura

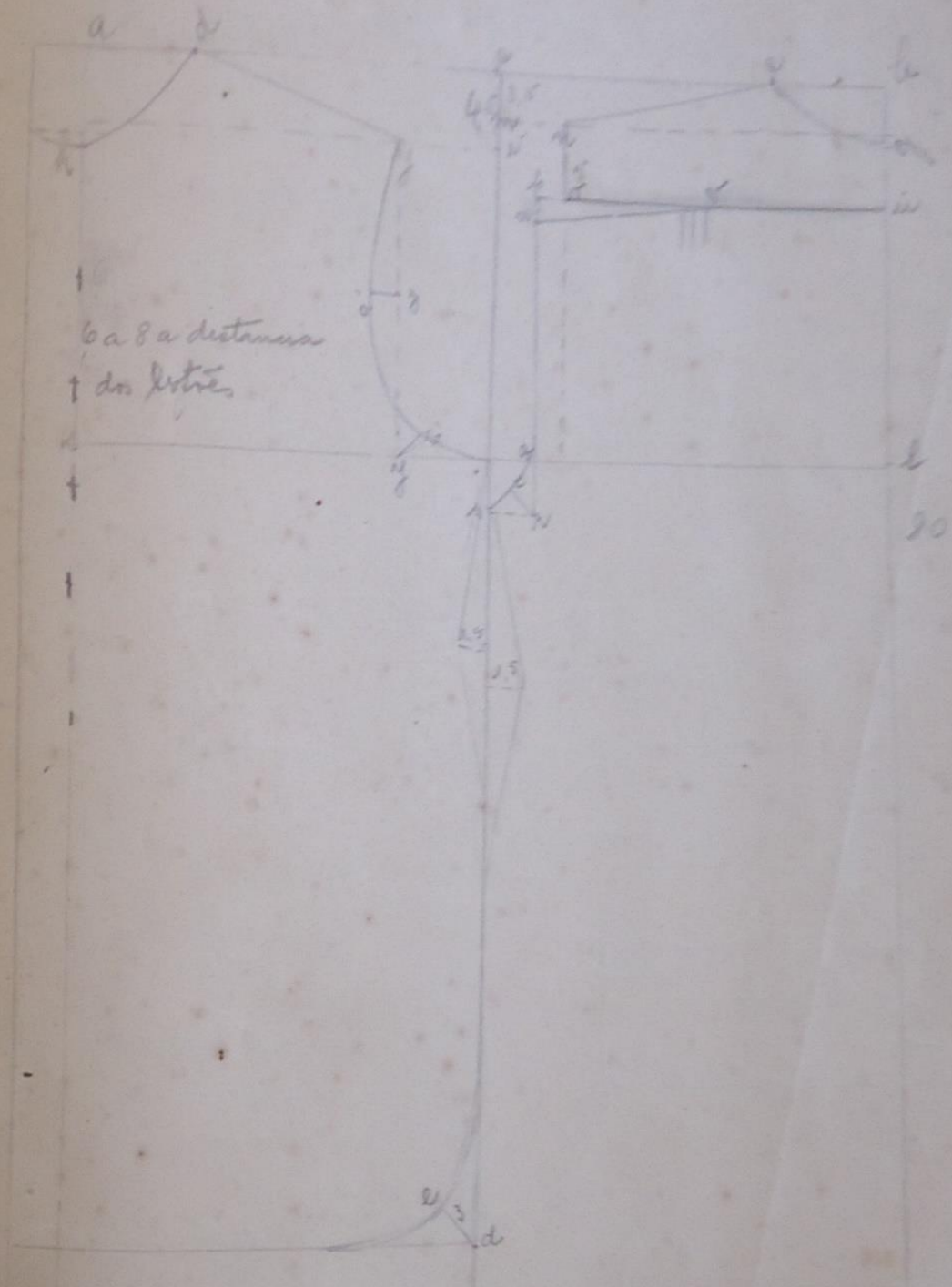
$\frac{yy}{2}$ = y

za = 1 a 1,5

yb = 2 cms

cd = 3 cms

de = 2 cms



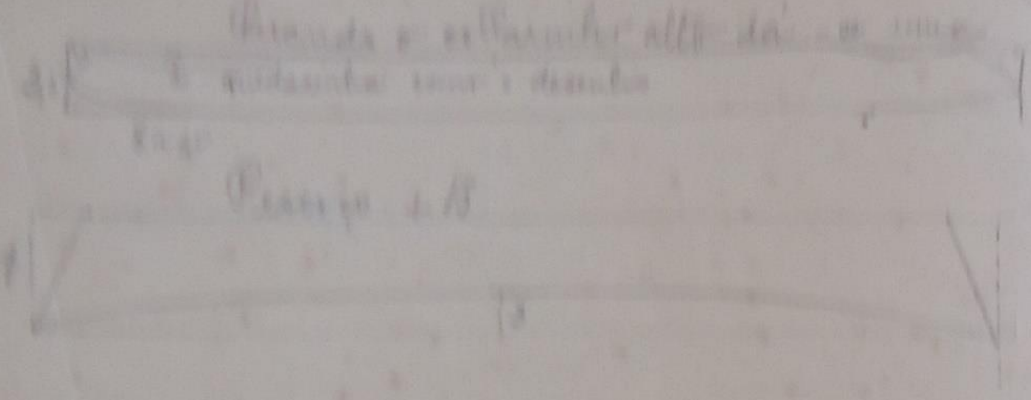
(Busto + 10 ÷ 2) 55

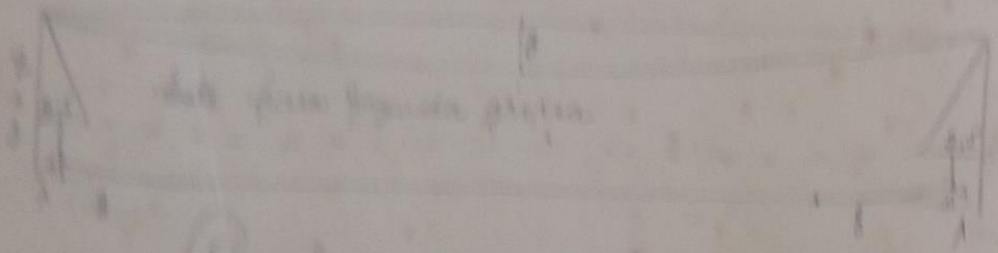
Pescoço + 3

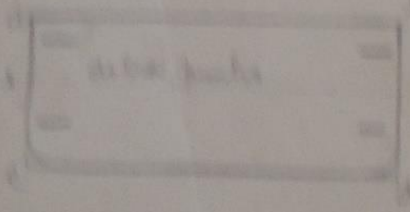
Cava da camisa

Pescoço + 4

Cava para collarinho inteiro







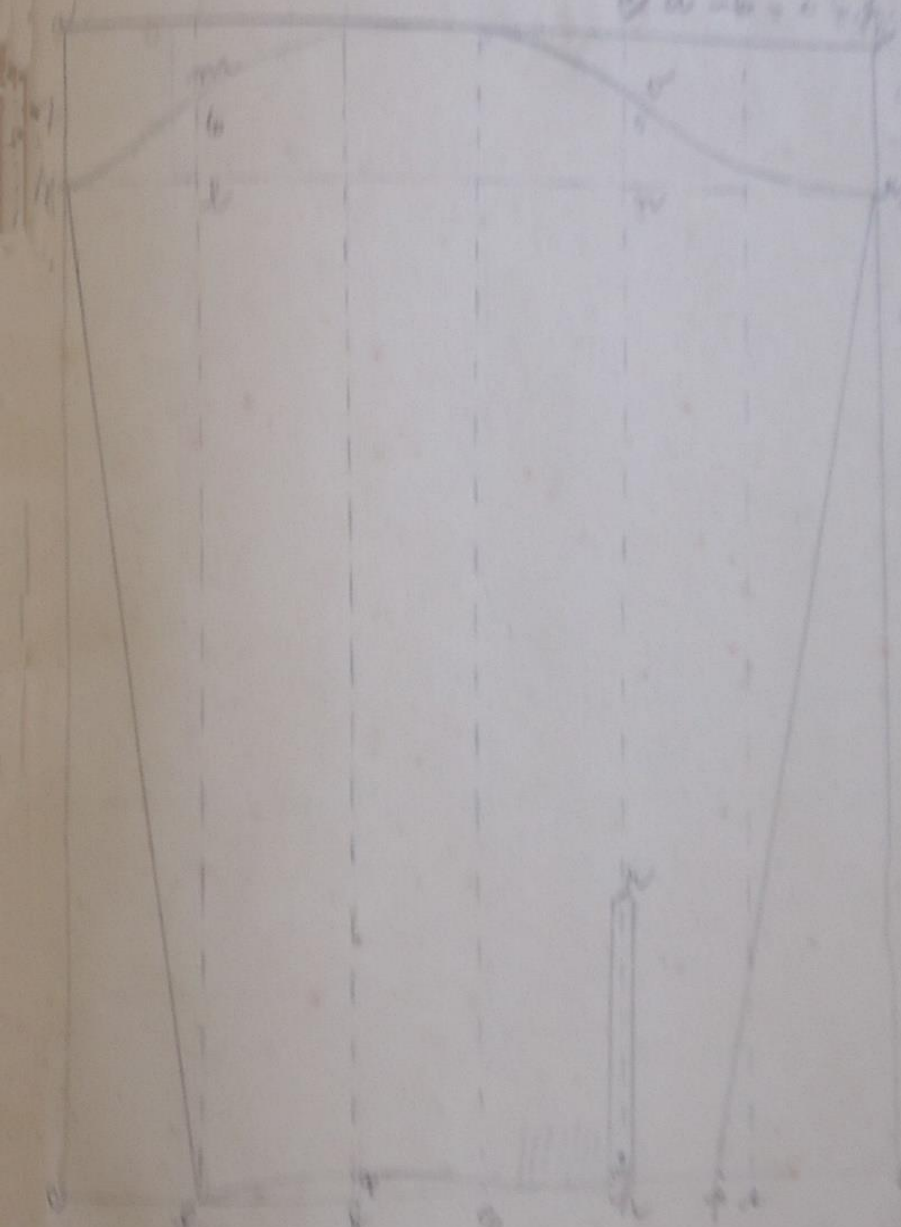
Manga de cimento

Espessura braço 10 a 10

ala, espessura braço 10

aj. base, corpo da manga = 5

aj de 1 a 2 p. t. c.



Nota. a cavada da manga de homem redonda deve exceder de 10 c.

Cavada: 7 a 9

1 para braço relativo

frente para

8 " " meio

9 " " grosso

bw: aj. 1

ac: aj. 2

liga de j e

ag = 2 cm

fg = 1 cm

h n = 10 a 20

a = ponto zero

Ligação da manga: a junta para da manga deve ser ligeiro. Como abaixo de o ponto a. Ligação que deve ser pela a fala

Medidas:

Cossa - 58 + 10 — Comp. da cintura ao chão + 5" = 103
Quadris - 51 — Entrepernas 68 + 2 = 70
Cintura - 75 — Semopelle - 2.2

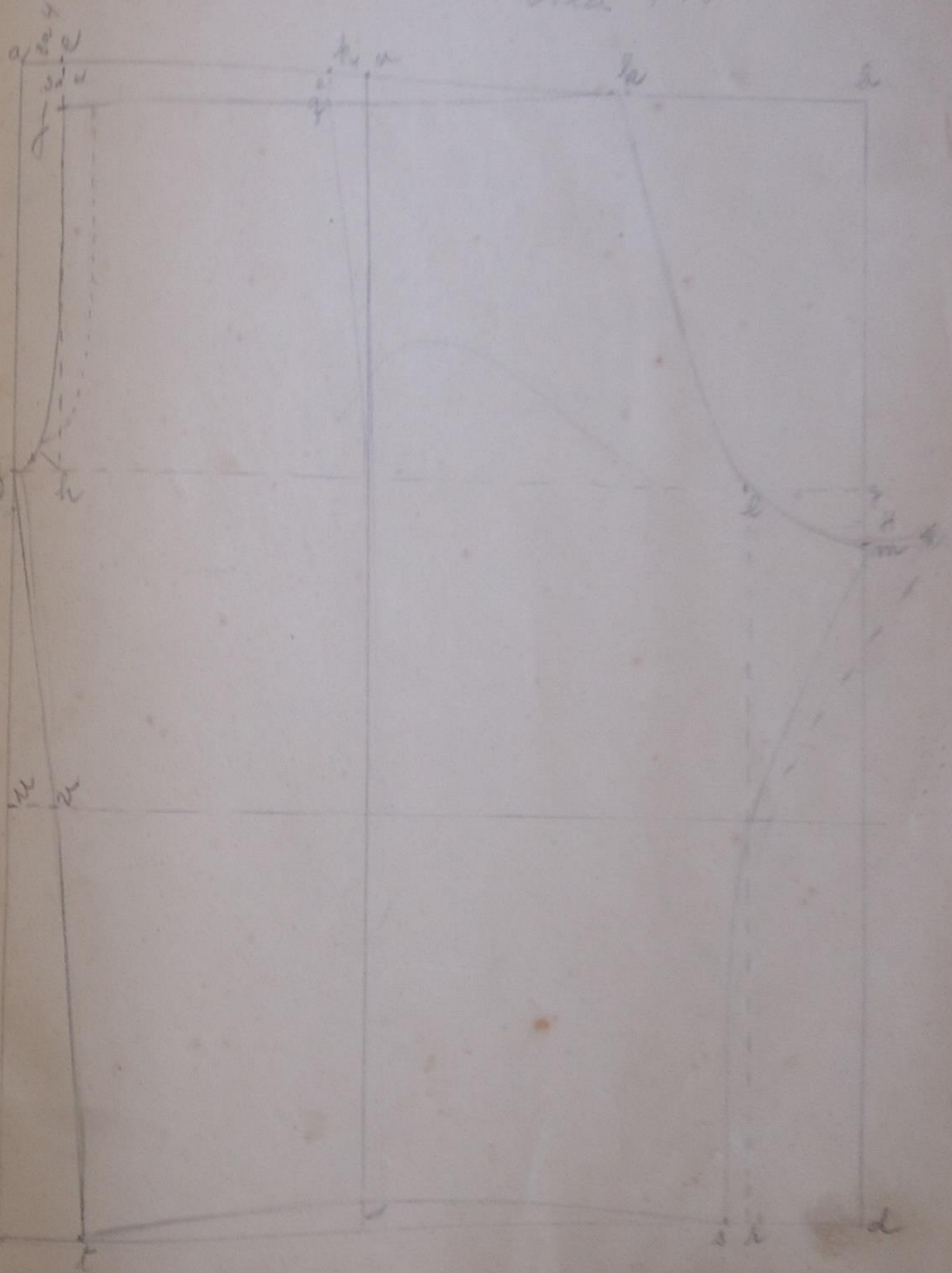
a b = Cossa + 10
ac = comprimento da cintura ao chão + 5"
a d = 3 a 4 cms

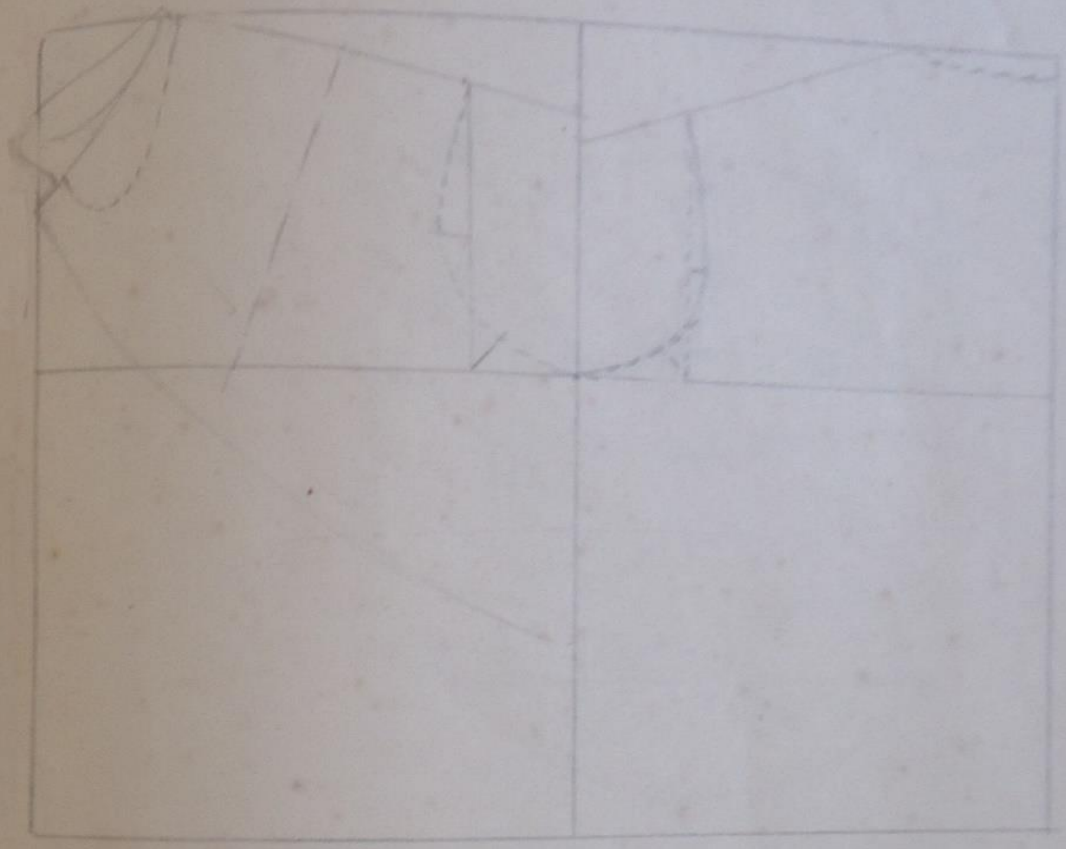
2.

a f = entrepernas + 5 ÷ 2 - 4
b g " " " "
Liga-se fg
Trace-se de f 1 linha até alcançar a horizontal fg = h
h i = 2.5" a 3
i f = 3 a 4 cms. Marca-se menos gds homens barriga
Liga-se f à f
ak = ½ cintura + 10
g l = ½ quadris + 10
jm = 4 cms
a k ÷ 2 = n
n o = 4 cms
np = 2 cms
Trace-se de l 1 vertical até r
r s = 4 cms
e t = 6 cms
f o ÷ 2 = u
u v = 1.5

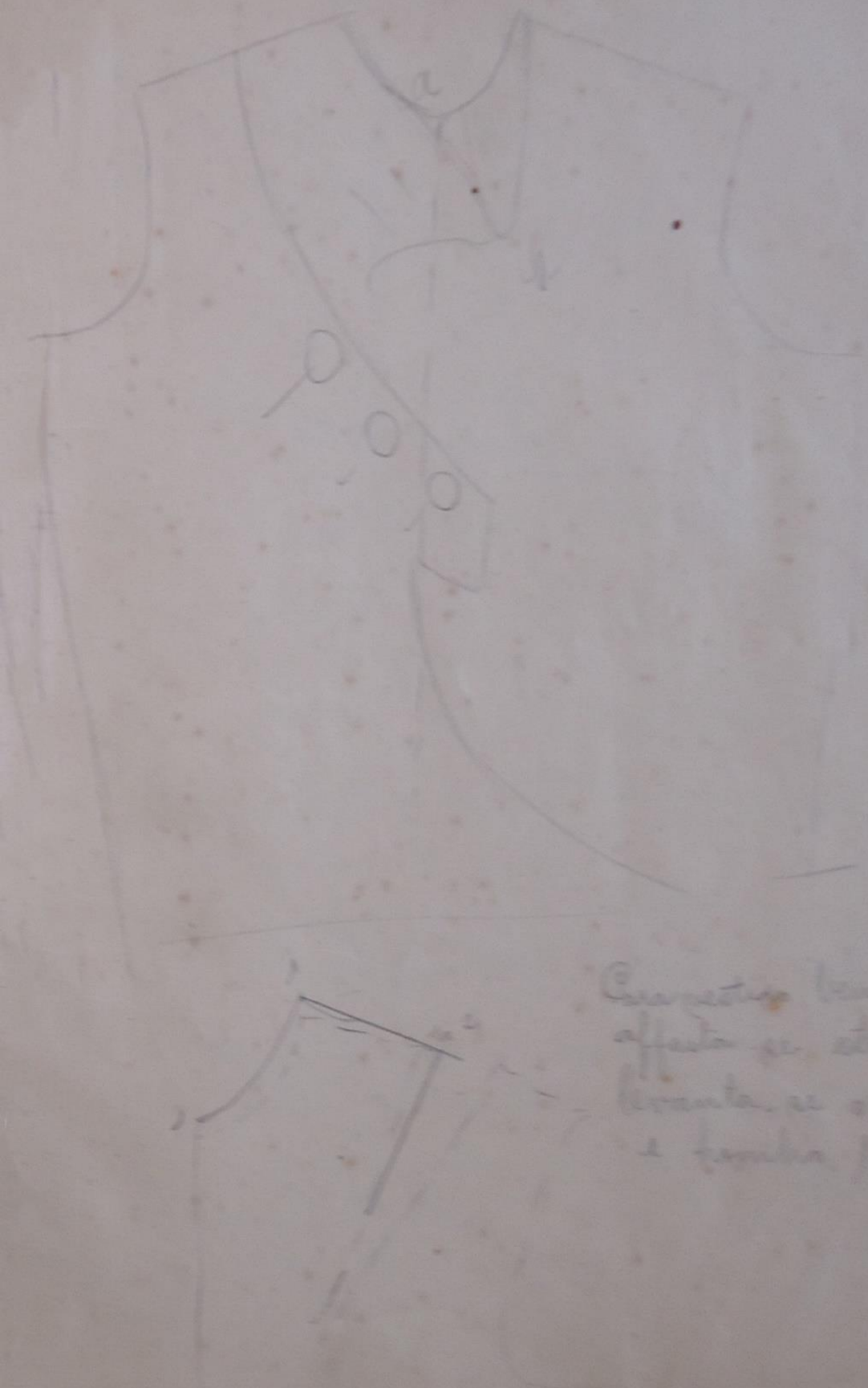
Calça de pijama de homem

Coxa + 15





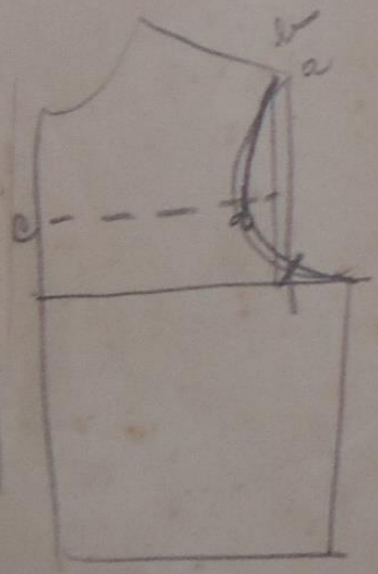




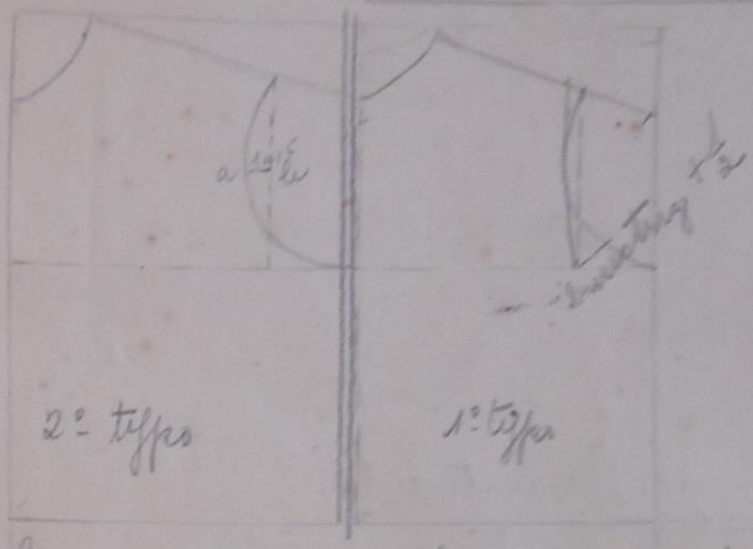
Ombros largos { c/ peitoral largo
c/ " estreito – corpo triangular
Traça-se base c/ ombro – 1 x
depois aumenta – de 1 a 1 e meio
na linha de cava

Diferenciação entre busto e ombro

Ombros estreitos { c/ peitoral estreito
" largo



Ombros estreitos



Hoa dois tipos de ombros estreitos.

1º. Ombro estreito e peitoral estreito: - augmenta-se a bussetinha da frente $\frac{1}{2}$ cm. se augmenta-se o hombro $\frac{1}{2}$ cm e faz-se o molde com 1 molde normal.

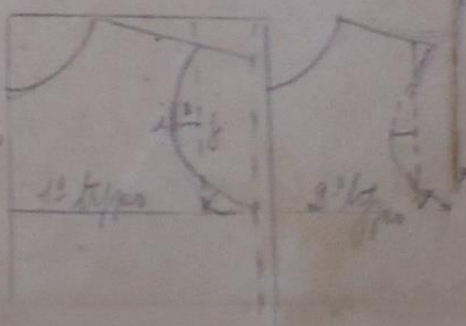
2º) Ombro estreito e peitoral largo - affasta-se em 1a 1.5 em vez de 2 cms.

Ombros largos

Hoa 2 tipos de hombros largos em relação ao busto.

1º tipo - hombro largo c/ peitoral largo; altera-se a medida;

2º tipo - hombro largo, peitoral estreito = corpos triangulares - Faça 1 base e augmenta-se os hombro $\frac{1}{2}$ cm ou 1, mais pronuncia o defeito



Hombros torcidos



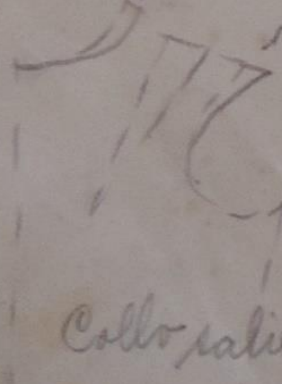
1º Typo

Collo reentrante

Vêem duas causas que obrigam a torcer o collo reentrante, o collo saliente (ponto de prova)

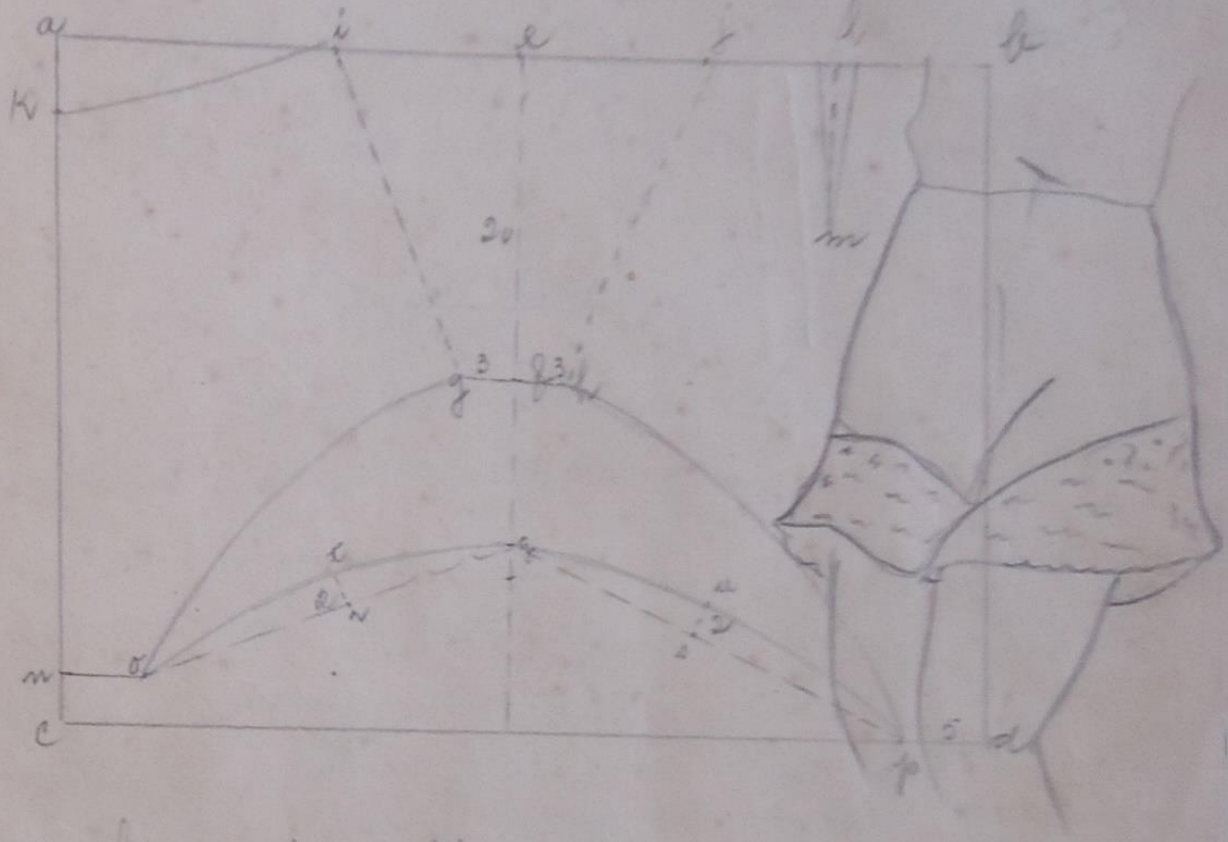
Ca collo reentrante tira-se 1 na cava, um no decote e junta para o lado decote.

Ca collo saliente tira-se 1 no decote e augmenta-se 1 no hombro. Verifica-se entas si ha necessidade de desviar a junta



Collo saliente

Calça



ab = larg. retangulo = coxa + 10

aac, bd = " " = entrepernas + 10 ÷ 2

ab ÷ 2 = e

lf = 20 cms = comp. funca

fg, fh = 3 cms

ai = $\frac{1}{4}$ cintura

ly = $\frac{1}{4}$ cintura

ak = 5 cms

liga-se a N

ly ÷ 2 = l

lm = 10 cms

Say-se cm

cn = 2 cms

no = 5 cms

dp = 5 cm

pq = 10 cm

pontilhada

qo ÷ 2 = w

pq ÷ 2 = A

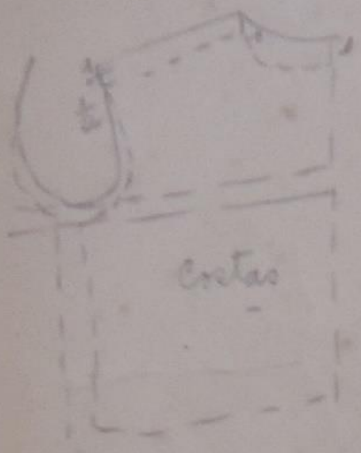
l 1 funca de 2 cms

liga-se oz, dk ou l cm

" qp por 1 linha

xt, su = 2 cms

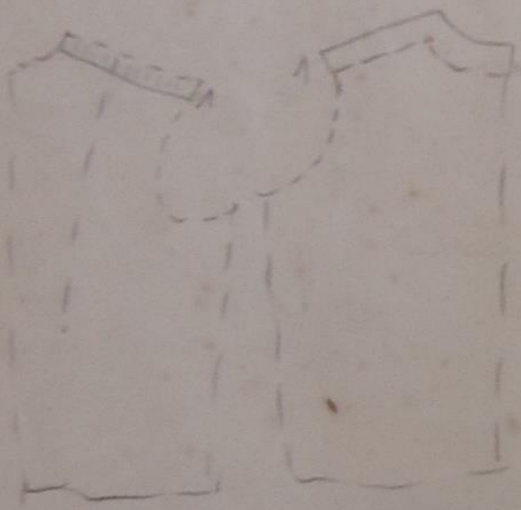
Ombros masculinizados



A blusa seguindo para trás aumenta - se 1 cm e diminue a metade do aumento que se deu no ombro, tanto na frente como nas costas.

Correção de aspecto

A blusa caindo tem a costura do ombro para trás, seguindo para trás. Diminua - se a linha de ombro 1 cm para trás aumenta - se 1 cm para fora das costas. Esta modificação é para o caimento e aspecto. Ou pode - se tirar ombro ou só junto a cava (fig 2)



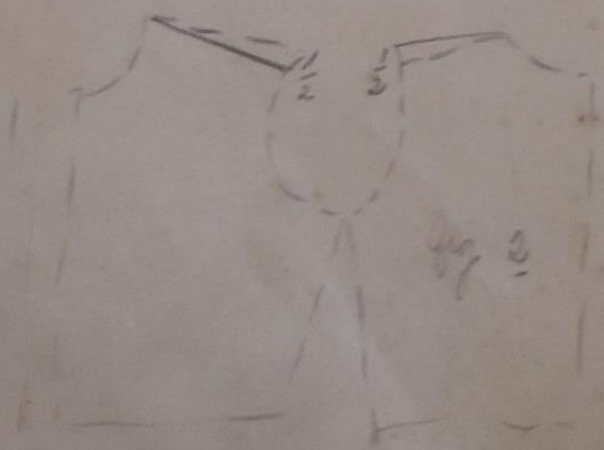
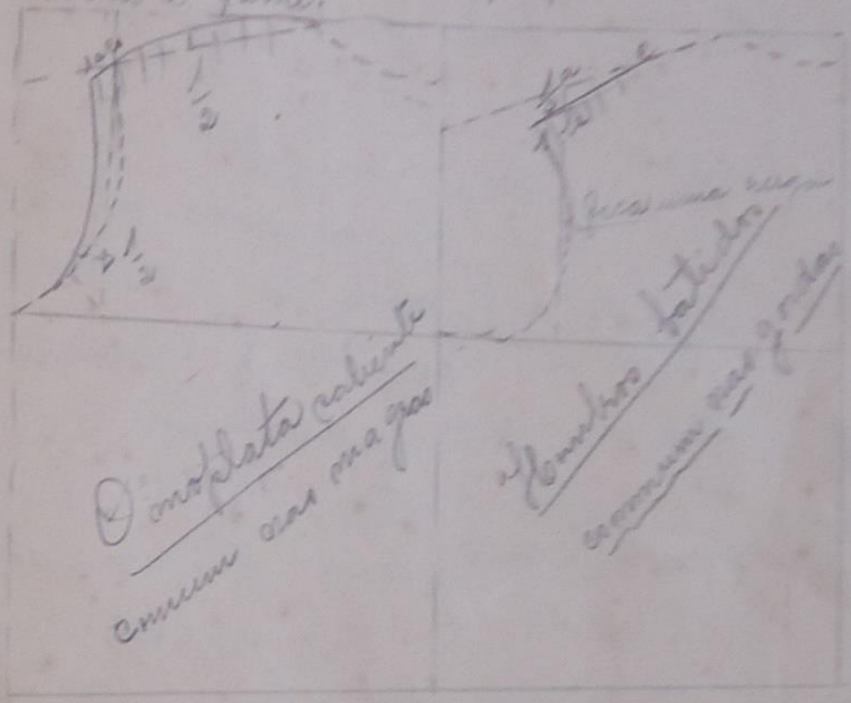


fig 2

Omoplatas salientes

Defeito muito comum, dando nas costas como mas magras.

Como geral as peças bem proporcionadas têm 3 cms de diff. entre costas e frente.



Na costa do hombro das costas levanta-se 1/2 cm e aumenta-se no hombro 1 a 2 cms conforme a necessidade do corpo diminue-se 1/2 na curva da cava. Esta anomalia é commum em peças copdas de omoplata saliente. E pouco tem carne junto as espaduas.

Ombros latudos

- Quando a cava fica bamba nas costas alarga-se o hombro 1/2 e prolonga-se 1, liga-se 1/2 do hombro.

Ombros caidos

Quando faz rugas verticaes junto ao hombro dando nas costas como na frente. Faz-se a base pequena e na prova que está enrugado. Tira-se 1/2 no calcanhar do hombro. Faz esta modificação depois do molde normal está feito. A cava augmenta-se o que se tirou

no ombro



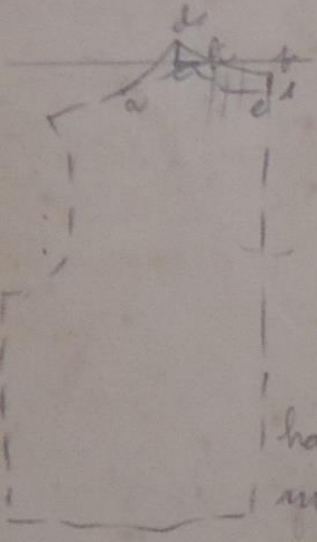
Quando o calcanhamento do hombro é exaggerado chama-se hombro gaufo

Hombros cahidos

Cangote

Cangote alto

Cangote alto abre-se no decote ou, conf. necessidade



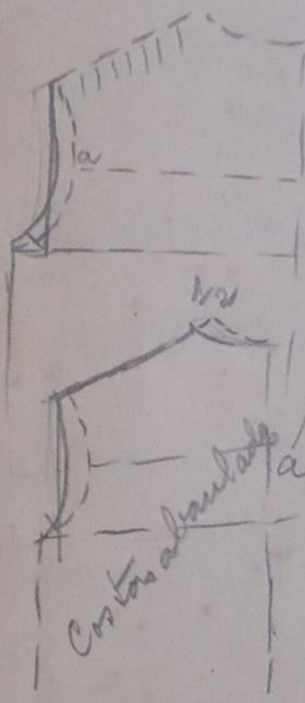
Marca-se a $\frac{1}{2}$ do hombro = a
b = começo decote. Affasta-se b horizontalmente $\frac{1}{2}$ em pa esquerda = c
Suspende-se c $\frac{1}{2}$ ou mais conforme a necessidade. cd = $\frac{1}{2}$.
Liga-se d a . Ha casos que não ha necessidade de suspender-se c, pois no acto de ligarmos a com c, c suspende naturalmente. Levanta-se 1 cm no meio do decote ef = 1 Pode-se pregueal ou franzir.

Clavicula saliente

Sobre a base com pince. A clavicula saliente faz um defeito junto a cava, perto hombro Marca-se $\frac{1}{2}$ ou 1 Linha fica como que forçando Levanta-se a $\frac{1}{2}$ ou 1 cm. =

Cavas largas

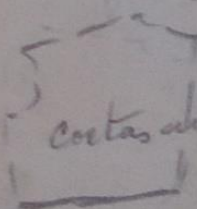
Cavas largas ou seja braço implantado para frente
Quando no molde basico verifica-se que a
distancia ab não corresponde á medida de
verificação $+\frac{1}{2}$. Augmenta-se o bombro o que for
necessario e traça-se nova cava.
Embebe-se o bombro



Quando as costas não abauladas
augmenta-se no decote $\frac{1}{2}$ cm no
sentido horizontal depois de feita
a modificação.

Costas curtas

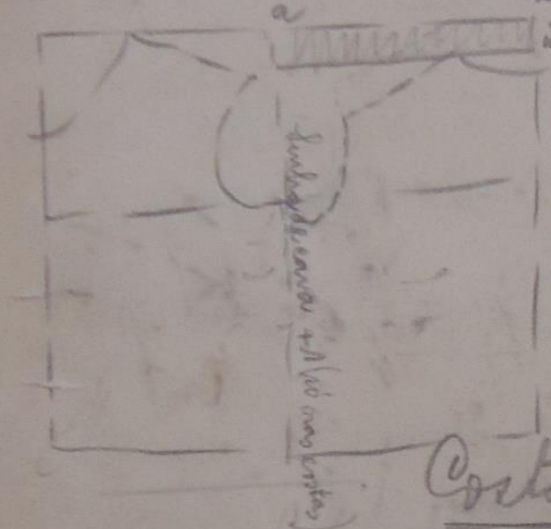
Ha 2 typos de costas curtas: Costas curtas
propriamente ditas, (cintura curta atraz
2º typo - omoplatas planos.
No 1º typo tira-se toda a differença da frente
para as costas na cintura.



2º typo - Omoplatas planos. Verifica-
se na prova que o vestido faz uma dobra
no meio da cava no sentido horizontal

Faz-se uma prega retirando-se o excesso de pano. mede-se o tamanho da prega e dobra-se no molde, cortando-se novamente. isto faz-se fazer praticamente qdo o vestido estiver feito.

Teoricamente. Traça-se um molde. Abaixa-se a linha de cava $\frac{1}{2}$ cm. Aumenta-se a linha de cava $\frac{1}{2}$ cm. só nas costas.



Costas longas

Costas longas { cintura comprida (costas de rectangulo p/ comp. das costas)
omoplata saliente
Costas abauladas
Ombros masculinizados

Pessoas corcundas ou pessoas idosas

c/ costas muito recurvas

Dá-se um pique horizontalmente na altura da cava c. Pode-se fazer um corte ao meio

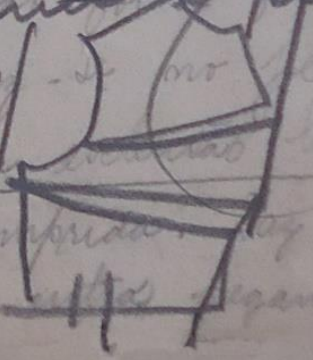


Tira-se a medida do contorno do busto passando pela parte + alta

Odo a ... volta a corcunda + perto no pescoço prolonga-se a linha de um ponto q. fica maior do que o precedente

Odo a corcunda for + perto da cintura prolonga-se a linha da parte cima e o q precede fica abaixo fazendo 1 ponto ou meio ponto.

2do a corcunda for muito grande além da dit. na linha da cava abre-se + ou no fim da cava e volta-se junto a 2 ou + prolonga-se a linha da parte do cinto para cima e pa baixo fazendo um ponto ou meio ponto abaixo



mas segunda é que deve crescer.

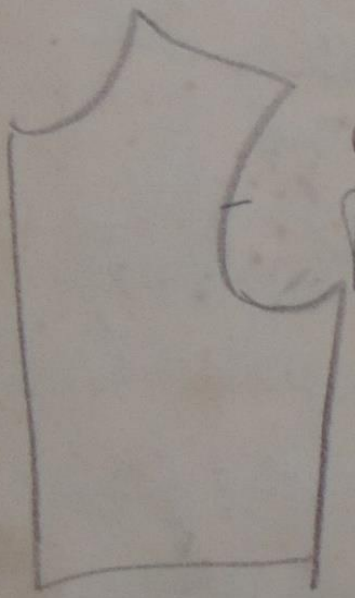
Abulhado cozido ou lestonado podemos usar
as fazendas que desfia muito.

Abulhado com fio = Quando a fazenda desfia
muito colloca-se um fio e chuliza-se.

Encommendas

Tiorgandi vai se esse e abre costura

Hombro estreito · busto largo



Marcada a m. de V.
ondeda-se essa medida
p.ª determinada 2 cms
ab = 2 cm
Traça de b p.ª
baixo nova linha
vertical Traça-se
nova transversal

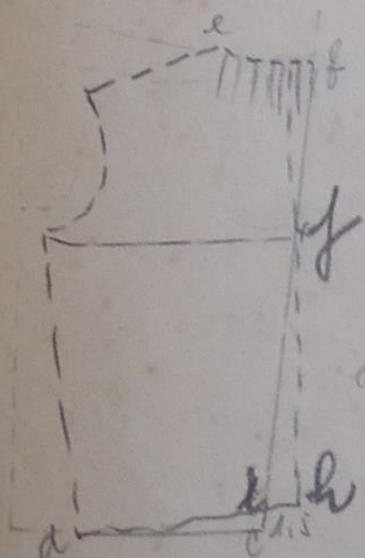
Decotes e cavas



Augmenta-se, abaixa-se o bico 1 cm, levanta-se 1 cm o decote

Corpos esparteilhados

(Blusas excessivamente justas)



Traça-se em ~~b~~ 2 cm. = i

~~Levanta-se a linha de cava e~~

Traça-se a linha de cava

Liga-se i f

Prolonga-se a linha i f até altura do decote. Reduz-se ef ao tamanho do decote com pregueadas

Blusa justa na frente

Nunca se deve fazer frente justa sem as costas soffrer modificações. – Ha duas ma-

curva de se fazer linha justa
2ª base de contorno interno
2ª base de corpo esparrilhado

a- extremidade da horizontal
ab situada a 2 cms. abaixo
da curva da cava.
Tira-se em c 1,5 a 2 = cf
Liga-se d a prolongando-se
Toma-se o tamanho de ef -
marca-se em g = h = i.
Teremos gh, gi = ef
Augmenta-se o justo o
tamanho e h
hf = eh
Liga-se k f (fig 2
Tem d abaixa-se $\frac{1}{2}$ cm =
$d\,l = \frac{1}{2}$

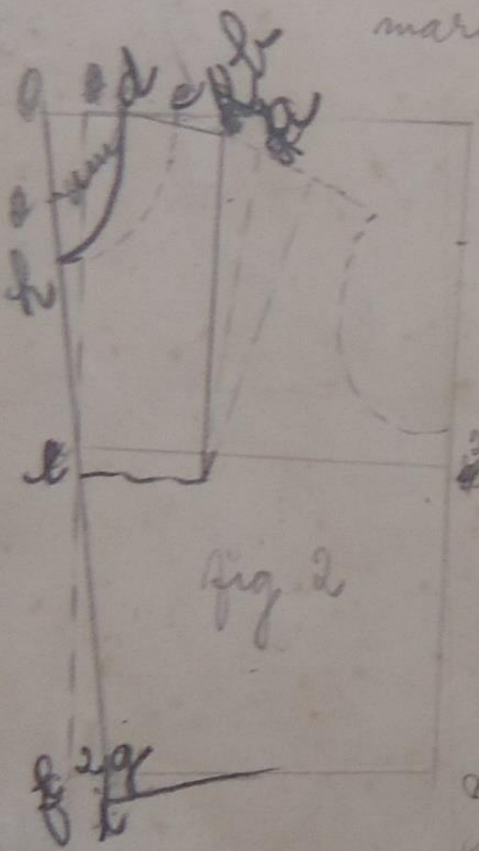
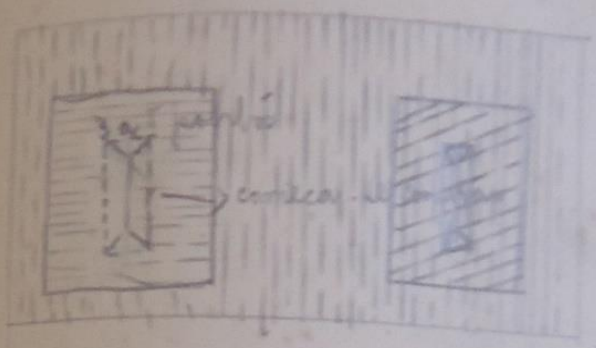


fig 2

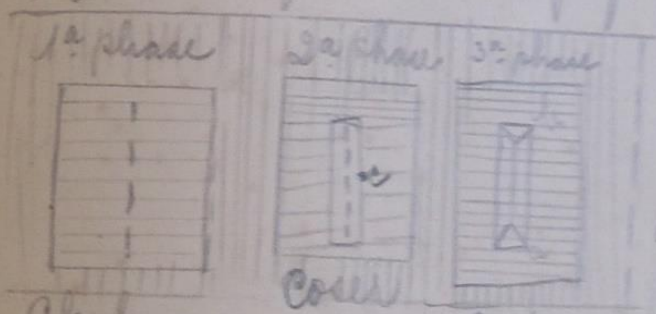
Quando a pessoa não tiver
muito busto a linha ab
ficará abaixo da curva
da cava
* ~~Liga-se~~ g e prolongando até alt.
deste ponto h - gi = $\frac{1}{2}$
Pode-se apresentar este augmento de casaco

Casas



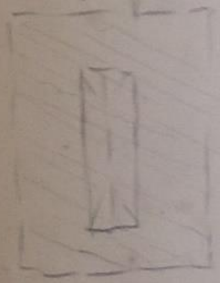
ab = 1a fio
cd = alt
lugar de le
pince ficará mais
pequeno
Traça-se da ponta
da pina até à linha
horizontal = e *
ef = a

Traça a fio direito, de preferencia ao fio contrário ao da agulha.

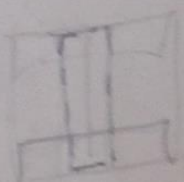


1ª phase - Ti a agulha por ao comprido e pennho deve ser atravessado - fazer ao contrario
2ª phase determina-se o tamanho da casa (para casa de 2 cm 14 a 15 pontos mais ou menos)

alinhava - é marcar-se
Corta-se e fura-se o canto. A casa recta deve-se de fora dentro - Começa-se coser em ⊆



Na casa ao ver vira-se 1 vez.
e remata-se fazendo
como a do fio direito



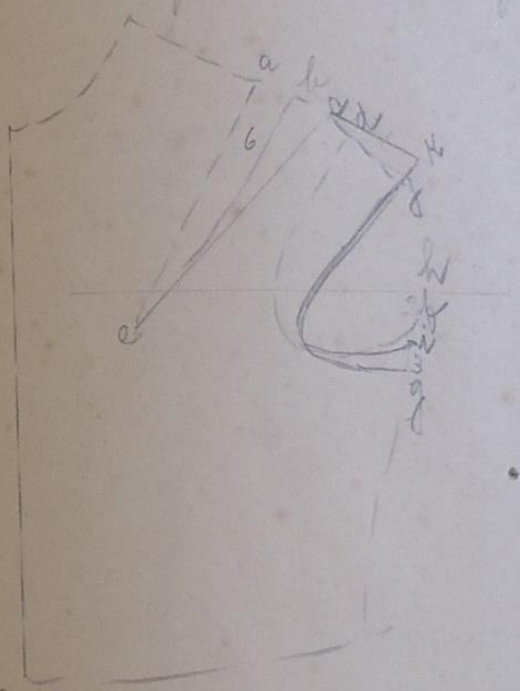
Casa de 2 vezes
2ª vez não tem
fazer



Augmento de pince

Para pessôas que têm necessidade de pince maior que a de 6.

Para isso traça-se uma base de 6, augmenta-se a pince da seguinte maneira



ab = 6 cms
bc = o que se deseja augmentar na pince

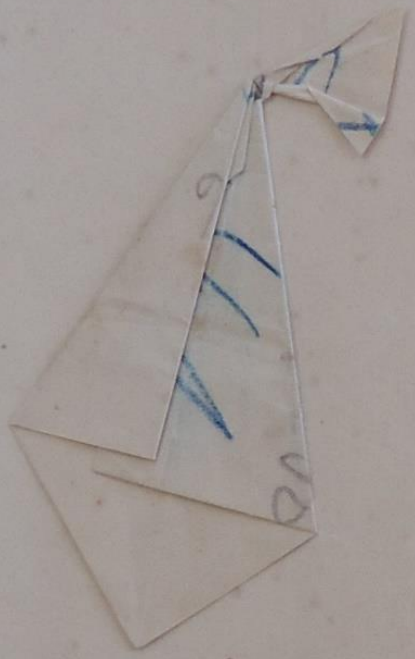
Seja ab = 6
bc = 2

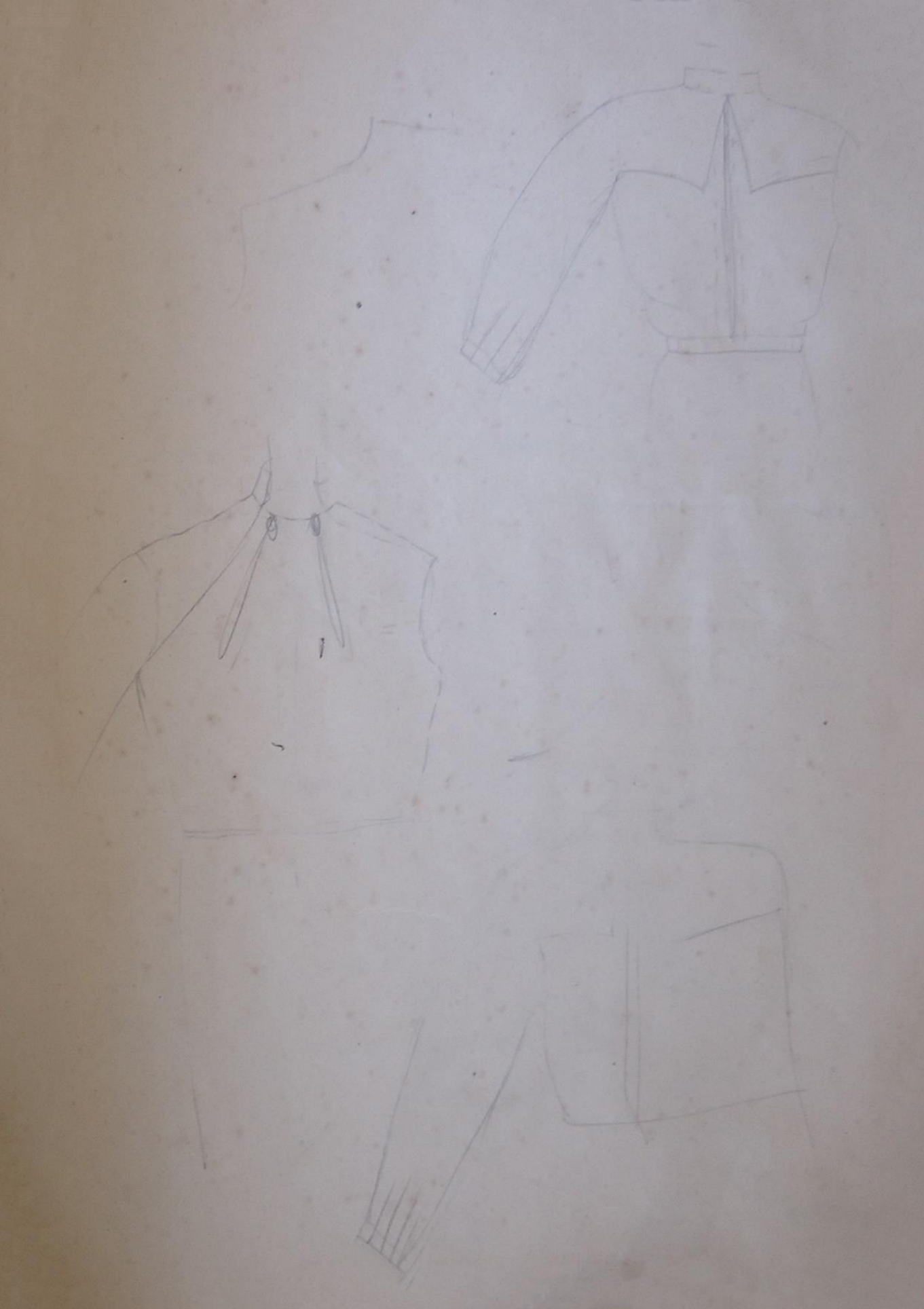
Transporta-se a pince para 8 cms. ac = nova pince

Risca-se o molde da figura bd e f e desenha-se completando a nova pince

bg ÷ 2 = i

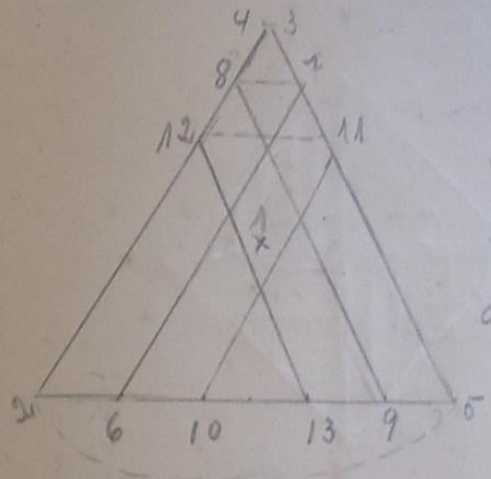
bm f levanta-se 1 cm





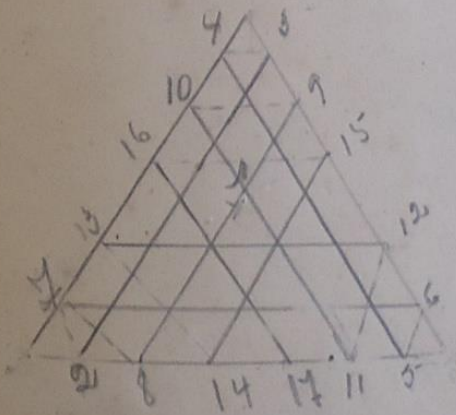
Meadas

Meada de 1 espiga



Corria-se a agulha do 1 para o dois, do 3 para o 4 passando pelo avesso, de 5 para o 6 passando pelo avesso, de 6 pa 7 pelo direito, de 7 para 8 pelo avesso, assim succes-sivamente.

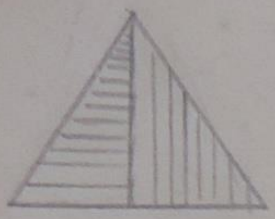
Meada 3 espigas

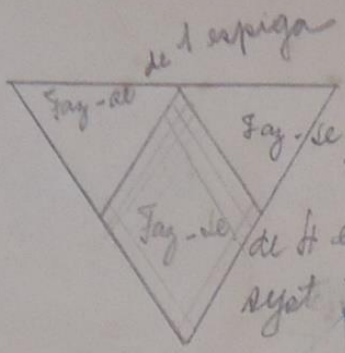


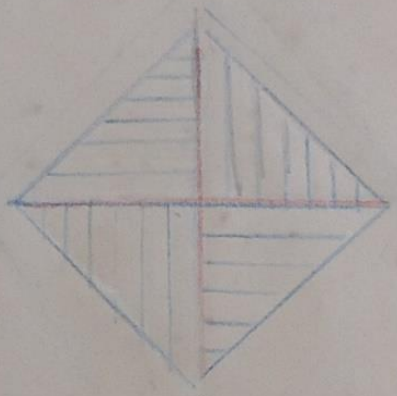
Esta faz-se até o logar que a linha se encontre, o ponto solto, prende-se no

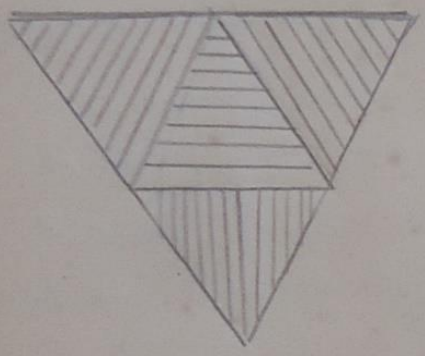
Dá o ponto de 1 para 2 pelo avesso, de 2 pa 3 pelo direito de 3 para 4 pelo avesso

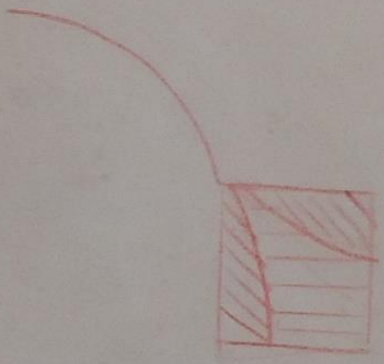
Meias para roupa de linho

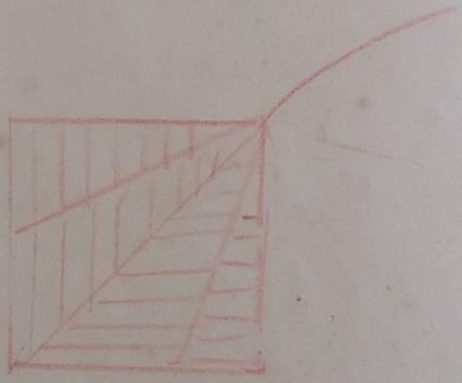


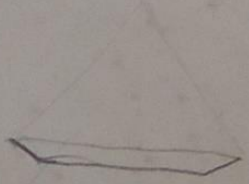


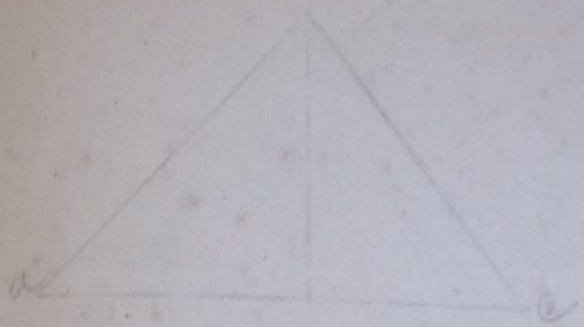












Triangulo abc

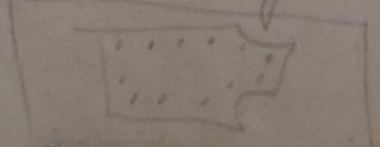
Dobra-se o lado

Detalhes

Póde-se marcar as fazendas da seguinte maneira: com a carretilha; com alinhavo de alfaiate, com o ferro com alinhavo simples, com carbono ou com o giz de alfaiate

Com a carretilha Sempre que as fazendas o permittam, forra-se a mesa com um panno grosso, algodãozinho etc, estica-se a fazenda sobre este panno, e marca-se os contornos com a carretilha.

Com alinhavo — dobre a mesa, a fazenda dobrada ou aberta applica-se o molde. Prega-se todo ao redor com referencias bem fininhos, passa-se em fio o alinhavo em todo o contorno nas 2 partes da fazenda, depois corta-se 2 Alinhava-se c/ linha differente, abre-se as costuras. Em seguida retira-se o alinhavo.



Cabimento faz-se o molde em papel de seda

Querendo-se um vestido de baile enviado a que dar a forma ao corpo faz-se o molde em papel grosso e applica-se sobre as costas.

Alinhava-se armando a blusa de encosta e experimenta ajustando ou destando se preciso, em seguida volta-se a essa sobre o papel pardo e arranja como que um manequim. Sobre esta faz-se o modelo desejado.

Quando as fazendas espicham muito prega-se dobrada sobre o molde de papel pardo pelo meio do busto para ver q.to despedida

Mede-se q.to cresce e faz-se um molde com menos medida de pescoço menos largura busto, menos linha cava, menos hombro etc. se a fazenda cresce tambem no comp. diminue-se o comp. da blusa.

Com este novo molde é que se vae cortar na fazenda.

Pontos de machina

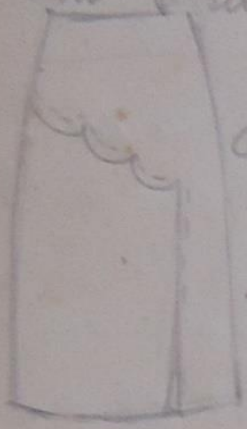
Nas sedas não se deve coser com o ponto muito miudo.

Nas las tambem deve se usar o ponto medio ou mesmo grande para as costuras internas, os bosquetes porem devem ser com ponto miudo.

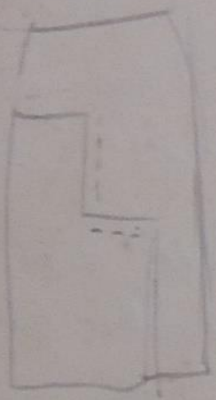
Nas roupas grosseiras, de linho, nova

de, roupas de cama e mesa posposto deve ser minido.

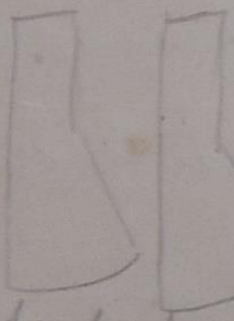
Nunca se deve alinhavar sobre o feitio armando um vestido.



Numa peça de feitio em recorte muito caprichoso, alinhava-se bem miudinho as curvas dobrando o contorno nesse caso bem o folho. Quanto mais miudo for contada melhor fara a curva.



Num feitio angulozo forras-se 1º os contorno, devendo ser bem pequeno, o forro e cera-se. O forro é posto e cozido pelo direito para depois virar pelo avesso.



Sempre que tiver uma parte enviesada que esgarça, deve-se alinhavar pelo avesso e cera-se a costura, passando um novo alinhavo pelo direito quando ja posposto.

Quando tiver uma parte enviesada e outra a fio direito colloca-se sobre uma mesa a parte de cima, deixando cahir os panos esgados para ver quanto a esgarça mais



que o outro com o peso natural da fazenda. Prega-se ligeiramente este cahimento vertical e depois colloca-se sobre a mesma esbichando conforme ceder o enviesado. Applica-se a regua para que fique perfeito. Tão se deve alinhavar pelo avesso um feito em curva, reintrante, alinhava-se por fora dando-se pequenos picotes por dentro na curva reintrante. Ao alinhavar emprega-se agulha longa e fina sempre que for possivel.

Chuleados

Estes devem ser feitos com agulha fina e cortar da direita para esquerda.

Pode-se fazer no joelho ou no dedo, prende-se na paia, chuleia-se. Quando a fazenda é a fio direito é que chuleia no dedo. Quanto mais depressa + bem feito.

Chuleado numa costura longa

Deve-se fazer com agulha fina e linha longa e de um lado para outro, pegando pouca fazenda. A mão esquerda é que mesce amachando ao dobrar a fio tinha da fazenda.

Chuleado cacado ou festonado

podemos usar nas fazendas que desfiam

muito.

Alinhavado com fio quando a fazenda desfia muito, põe-se por fora um fio da propria fazenda e chuleia-se junto com este fio (isto é si a fazenda permitte) si não se puder tirar o fio da fazenda põe-se um fio de linha brilhante da cor da fazenda.

Emmendas?

Quando si quizer emenda em uma costura de filó, pregar renda, godet, etc, cerra-se primeiro as costuras, deixando-se para isso um lado maior que o outro, chuleia-se e passa-se a machina —

Roulleauté commum Corta-se a tira muito ao viez, espicha-se muito com o ferro, alinhava-se e cose á machina com ponto médio. Corta-se ao viez com 4 cmm. de largura, alinhava-se, costura-se á machina, apara-se bem, bate-se a ferro prende-se no joelho e dobra-se só uma vez ao viez a beira ficando bem rente á costura com a agulha de mão dobra-se pelo meio outra vez, cosendo-se com a agulha bem fina junta, sobre o ponto da machina

Vivos

1º typo. Prega-se o viés e por baixo mette-se um cordão, cose-se com agulha bem fina, pelo direito, prendendo-se em cima do ponto da machina para não apparecer o ponto. Ao fim uma volta & remata-se o viés pelo avesso com ponto furtado.

Ponto furtado Dá-se um ponto e espeta-se a agulha pelo viés, este ponto deve ser bem horizontal em direcção onde sae a agulha e bem deve-se segurar a fazenda um pouco abaixo do viés p.ª não fiar apparecendo no avesso (p.ª voile, cambreta, etc)

2º typo. Para roupas grosseiras para terminar barra de calça este faz-se o viés pespontado por cima.

P.ª se fazer folho espe-se com ponto largo o viés, bate-se o ferro e cura-se; alinhava-se sobre o outro panno, com ponto de machina médio

a babado de organdi; corta-se.
dos ao viez todos do mesmo tamanho
ca-se uns sobre os outros, aparam-se
beiras e com gomma dura de polvilho
ncila-se rapidamente as beiras e separa-se
um dos outros e enrola-se com o dedo.
2º - remate - Põe-se ondão, enrola-se
e vae-se cosendo miudinho. Optimo pª
jabot etc
3º remate Pª roupa de criança. Numa
tira enviesada vae-se cosendo a mão com
pontos miudos em zig-zag
fusa-se e franze-se todo
4º Remate serve para gollas de roupão, casaco
etc Faz-se em V o 1º da beira em
bico e as outras car-
neiras formando qua-
drados e a ultima
resta. Desenha-se
a gola 4 vezes maior
a largura e o com-
primento desta, ao
viez de preferencia,

Vieira Ferreira

...ço

...leve - de fazer todo e qualquer franzido
...com uma calcanhar; assim numa secção
...de crianças a saia faz 2 a 3 franzidos e
...com calcanhar se funda-se, e prega-se a pala.
...Os franzidos servem de guarnição.
O lado de fato é applicado ao fio direito das
fazendas leves e é dobrado para o lado do cimo
direito -

Havendo enchumbido - Deve-se lavar antes de alinhavar. Ainda a mesma da anterior

Vestido mousseline - Como esta fazenda é muito corta-se e moldes duplos. 1 com as medidas exactas em papel manipula e outro em papel de seda com 1 a 2 cms de margem. Abre-se a fazenda inteira sobre a mesa e por baixo desta (avesso) abre-se todos os moldes em papel de seda, blusa frente e costas mangas, saia etc. e por cima os moldes exactos. Prende-se ao redor com percevejos e abrange-se todo o contorno dos moldes exactos, cortando fora os moldes de papel de seda e fazenda. Corta-se alinhava-se e só depois a prova e de vestido na machina e depois retira o papel.

Se applicarmos um babado plissé ou fazer plissé mais ou menos largo - passa-se o papel antes de coser-o a machina

---

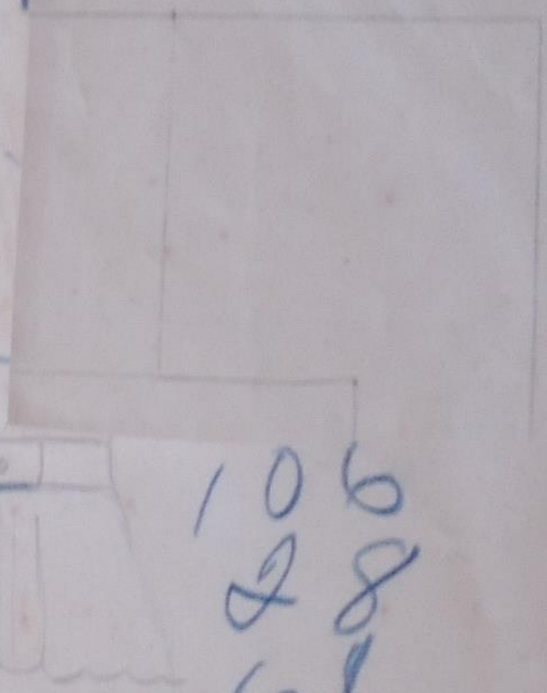
Em certos moldes o mais usual faz-se na machina, outros em papel de seda como saia, uma pelerine, nos bordados, nos drapés que queremos ver ou menos o effeito real do

Alinhavo de alfaiate. Este alinho faz-se com o ponto atraz, procedendo assim, — ∩ — ∩ — ∩ — depois de pregar a fazenda dupla e o molde sobre ellas e perdurepos, passa-se este alinhavo em toda a volta; depois de cortar vae-se abrindo o alinhavo, contando-se as $\frac{1}{2}$ ficando marcado dos dois lados com os seus pontos.

Com ferro quente Prega-se o molde sobre fazenda e vae-se dobrando esta sobre aquella, marcando com o ferro quente. Só em costuras rectas ou algumas curvas é que se pode marcar assim.

Com giz de alfaiate; marca-se só as fazendas pesadas pelo avesso, porque depois vae com a escova. Os alfaiates usam geralmente o giz no alinhavo. Depois de riscar convem alinhavar. Com carbono Antes de usal-o deve-se limpar com 1 flanella o excesso de tinta que está marca-se pelo avesso.

Detalhe importante - Nunca se deve fazer uma costura alinhavada a ferro e posteriormente, pois ficará quadrado



Mme — Dias

Busto — 9

Altura —

Cintura —

Quadris — 106

Braço — 28

Comp. Braço — 68

Perna — 90

Pescoço — 34

Sutiã — 13

Calcar — 16

Vestido —

Fralda — 37

4a

S-feira

Signal

Alinhavo de ab

faz-se com o

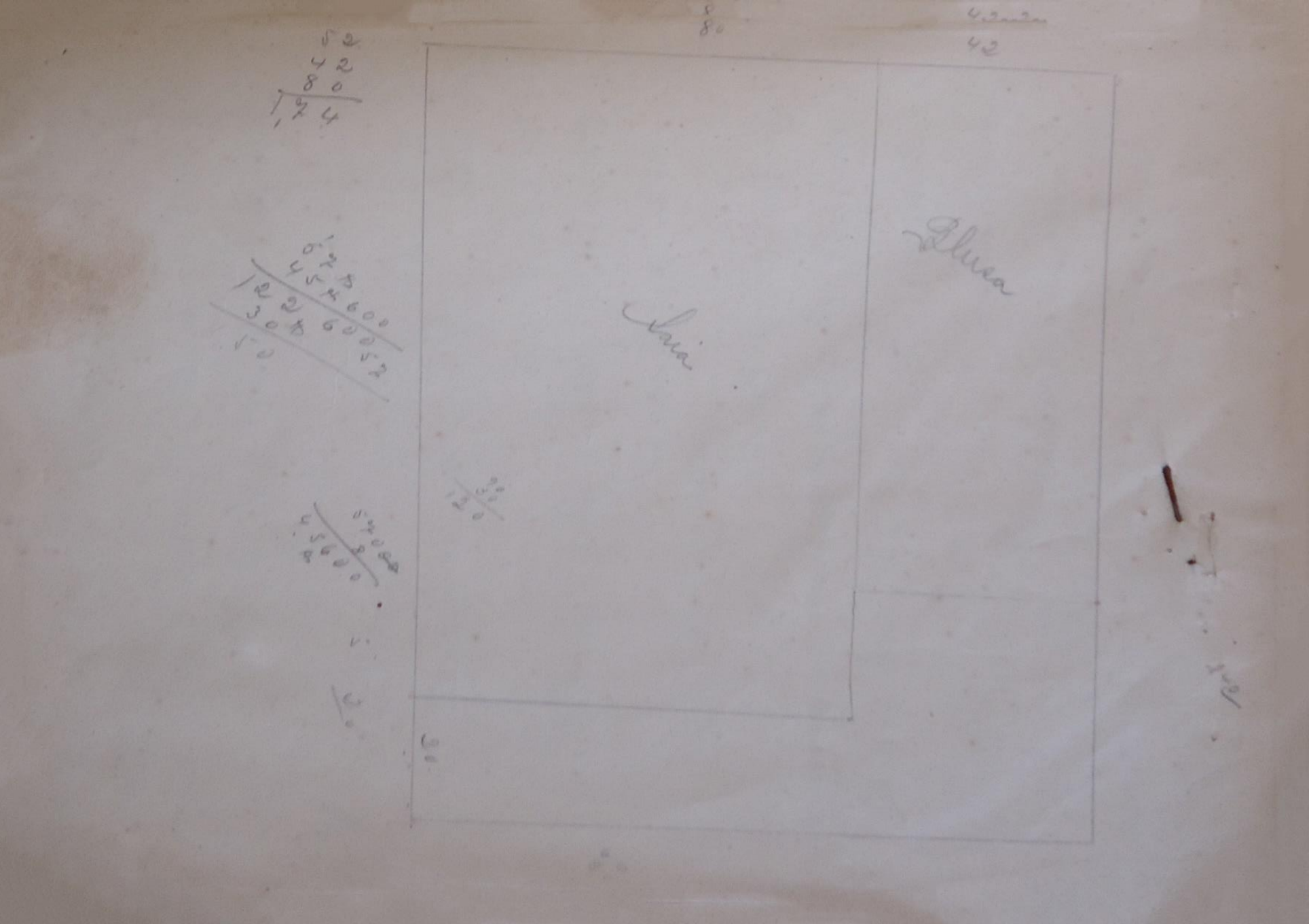
assim: — ∩ — ∩ —

por a fazenda dupla

e percorrer, para

toda a volta; dep

alinhavo o alinhavo


Casa
Pluvia

Diploma

Peignoir anglais. Kimono e retangulos
japonez antebraço. (2 typos)

Pregas em fórma. Detalhes de
costura. Bolso de alfaiate
Entretelamento.
Applicação de ferro para modelar os
vestidos e casacos

Costura modelo

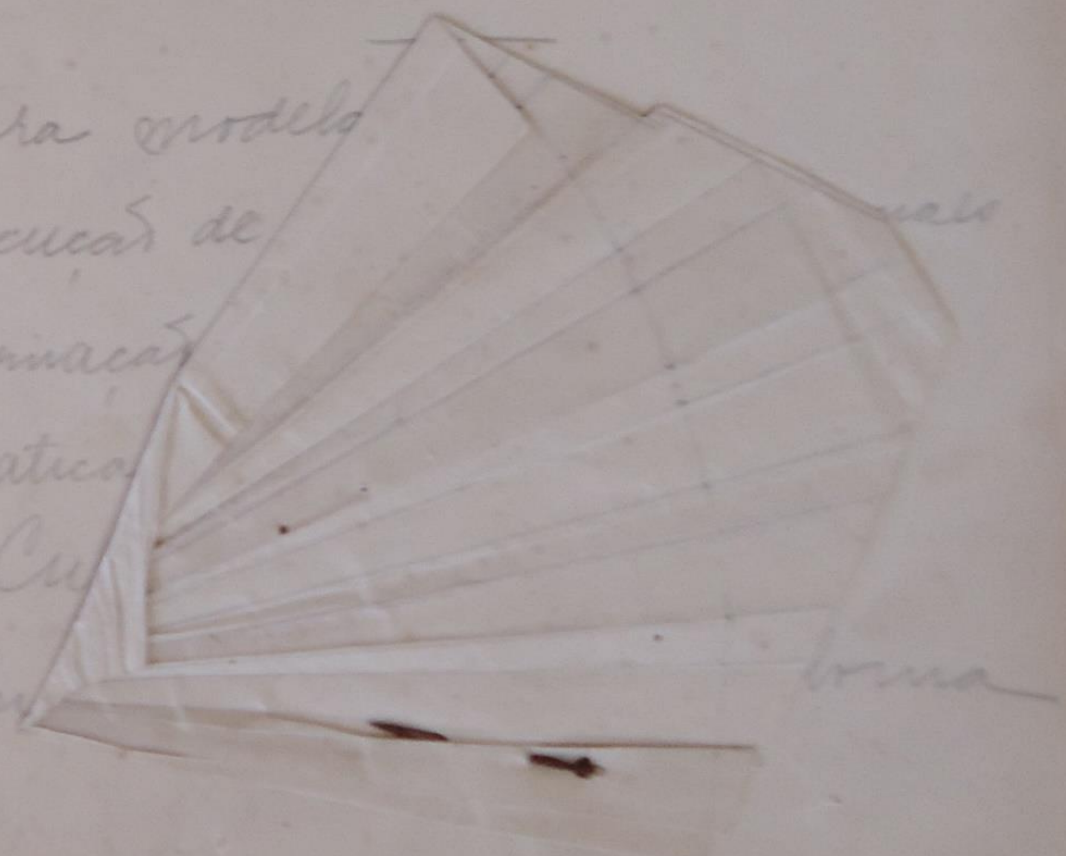
Execução de

Combinação

e pratica

Cu

Con



-1) Lenços (3 tipos) pequeno
médio e grande

-2) Cintas de panno e flanella.
Modelador.

-3 - Camisa de homem

-4 - Cueca. Casaco de pijama
Tipo short, tipo smoking.

-5 - Concurso -

fabrico inteiriços, demi - facket.

23) Gyolla xpbit interiça (2 typos)
Gyolla chale. Fabrico em pregas e
volantes. Fabrico drapeadas (3 typos)

24) Gyollas para pelles. Pelerines etc.

25) Blusas fronceza - vestidos princeza
em estylo e moderno.

26) Casaco princeza. Jaquetão. Gyolla.
Casaco à caçadora.

27) Casaco de alfaiate. Hemisphericos.
cilindricos.

28) Capa raglan

29) Combinações de trasparente (simples
duplos. Envicesadas. Fronceza etc

30) Calças de pyjama. Lenoise postico.
Cavalete. Hexagonicadas. Camaveliças. etc

31) Calças - enveloppe (pregas) Calças
de praia. Calças.

13) Kimono de encaisar c/ manga comprida. Kimono de encaisar fechado. Kimono francez. Kimono raglan. Kimono bouffant. Idéa kimono.

15) Manga geometrica — curta comprida (Cava geometrica. Fechos)

17) Vestido inteiro, drapeado na cintura. Vestido inteiro bouffant. Vestido inteiro drapeado no decote.

Blusa russa

19) Blusa drapé em pregas ou franzido nos hombros. Drapé pequeno. Trasparencia drapeados. Drapé geometrico.

21) Folhos — Aberto, godets, com

Curso completo

1ª. Manga americana c/ punho enviesada e c/ punho horizontal - 2) Punhos horizontais simples ou c/ franzidos

2) Blusa c/ 2 punhos, 3 e c/ pregueado

3ª Saias de linhas verticais, saias de pregas simples, duplas, pregas godets leques plissados simples e c/ macho.

4.ª) Godets embutidos (3 tipos) simples, em desenho e saliente, godets vertical roda.

5º) Babados em phantasia, assimetricos - godets angulosos, 4 angulos, 8 (roda simples) 8 angulos (roda dupla) godets em separado, godets esquerda

11) Raglan de manga, punho abotoado raglan direito cobrindo apenas o hombro, raglan de pelerine, raglan 1/ punho sobre a base do hombro.

Dinah Dithirs Silva.
Conde de Bomfim 617.
Telefone 8.6514.

fls. 24 - V/24

Mme Bragança —
Mme Castello Branco —
Isaltina —
Fortunata —
Fca Brasil
Georgina Rodrigues

Desenhos de Sophia Jobim para o jornal Diário Carioca



ne Porto, com destino a Buenos Aires e escalas.

O Modelo :: do Dia ::

A blusa e a manga, cortadas numa só peça, devem ser em tecido liso, vermelho "brique". O peito e a saia em tecido listado de "brique", marron e branco.

Se não se encontrar uma séda listada em diagonal, poder-se-á cortar os pannos ao viez. Obter-se-á o mesmo resultado, desde que as tiras sejam cortadas em espiga, como indica o modelo.

A moda tomou, agora, um cunho inteiramente novo. E, como tudo que é novo desperta interesse, o vestido moderno nos parece mais seductor que os outros.

De extrema simplicidade em linhas geraes, porém de talho difficil, o vestido de hoje, de poucos enfeites, precisa ser executado por mãos de mestra.

As mangas escandalosas (kimonos ou raglans) difficultam o córte dos nossos vestidos de rua.

As saias, ao contrario das blusas e das mangas, têm ganho muito em simplicidade e perdido em amplitude.

O modelo que aqui apresentamos é criação e desenho de mme. Carvalho, directora do Lyceu Imperio, travessa de São Francisco numero 9.

Até o momento, esta é a coluna mais antiga encontrada, publicada no Diário Carioca, 25 de setembro de 1932.
Fonte: Biblioteca Nacional



O Modelo do Dia

Original de Mme. CARVALHO, Directora do Lyceu Imperio — Desenho especial para o DIARIO CARIOCA

A BLUSA RUSSA

A blusa russa tem sido o encanto da estação. Ahi vae um modelo de mme. Carvalho.

Deve ser executado em georgette branco, guarnecido de ponto de cruz (preto e encarnado) na pala e na frente da blusa. No punho, duas aguias russas tambem em ponto de cruz dão a esta blusa uma nota classica.

O franzido da cintura, da pala e das mangas, executado em ninho de abelha, completarão o acabamento desta peça.

Nota — Qualquer detalhe deve ser pedido á mme. Carvalho, travessa de S. Francisco, 9.

Em 29 de setembro de 1932, no Diário Carioca, uma curiosa publicação de Sophia: a blusa russa. Fonte: Biblioteca Nacional.



Onze dias depois de publicada o que parece ser a primeira coluna, surge o primeiro reclame publicitário do Liceu Império. Seria uma permuta ou Sophia pagava por eles? Diário Carioca, quinta-feira, 6 de outubro de 1932.
Fonte: Biblioteca Nacional.



No domingo, 9 de outubro de 1932, a coluna O modelo do dia trouxe três modelos: seria a base da futura coluna Elegâncias?
Fonte: Biblioteca Nacional.



ELEGANCIA

Desenhos Feitos Especialmente Para o DIARIO CARIOCA por Madame Carvalho, Directora Do Lyceu Imperio

O GOSTO exotico das nossas modas actuaes empresta aos nossos vestidos a graça inedita das coisas originaes.

Nada porém mais difficil, do que donarmos a nota extravagante dos nossos vestidos, na moda do dia.

O limite dessa extravagancia ás vezes ultrapassado, é o que nos leva ao ridiculo do espalhafato. Chamamos então attenção pelo "escandalo", o que ás vezes é tambem o synonimo do "máu gosto". Noutras vezes, a ausencia dessa nota caracteristica no vestido moderno, dá-nos a impressão de um vestido banal e sem graça, que nos faz passar desapercebidas de todos, o que não agrada nunca a uma mulher.

A moda de hoje, pois, requer de nós, o trabalho intenso da technica e da artista.

Além do talho impeccavel, nosso vestido exige criterio e gosto na escolha dos seus pequenos detalhes de acabamento, para assim não feirmos o encanto e a harmonia do seu conjuncto esthetico.

Afim de orientar a leitora, desenhei hoje, especialmente para o DIARIO CARIOCA, dois modelos ineditos.

O 1º modelo mais discreto, obedecendo linhas rectas de preferencia, pode ser envergado indifferentemente, sem prejuizos para a silhueta, por uma elegante "forte", ou "fina" de corpo.

E' uma saia-suspensorio de "marrocain" marinho, em prega "macho". A blusinha de georgette rosa secco, com pala em bainhas abertas ou nervuras, deve ser talhada em kimono.

O 2º modelo, tambem uma saia-suspensorio, executar-se-á em "romain" sarjé" um ponto emcarpado, branco, em godets; completando-a, uma blusinha do mesmo tecido, porém mais leve, de um tom vermelho-"brique"; marcada em "point de croix" preto e branco. Na saia, á altura da cintura, só na frente, sobre um retalho de marrocain vermelho-"brique", o mesmo bordado da blusa em preto e branco, dá a impressão que é o cinto desta que apparece sob a saia.

Esta 2ª modelo deve ser preferido pelas silhuetas mais delgadas: só'vo as se modificar as cores do "ensemble" ou a amplitude da blusa.

Uma semana depois da publicação da primeira coluna com três modelos, surge o esboço da futura coluna Elegâncias, ainda no singular: Elegância. Domingo, 16 de outubro de 1932. Fonte: Biblioteca Nacional.



ELEGANCIAS

Mme. CARVALHO — Tv. S. Francisco,9

Approximam-se os dias torridos do nosso verão desolador.

Nada mais tremendo que a canicula carioca, tirando-nos o gosto pelas toilettes caras, que exigem de nós disposição e attitudes.

Nada mais ridiculo que uma toilette "princesse" elegantissima, ajustada ao talhe da silhueta grande roda, muitos enfeites accessorios, envergada sem preoccupação de linha e de pose. São vestidos que exigem da elegante que os veste, um porte (como o proprio vestido o diz) de "princeza".

E' preciso que estejamos dispostas, nesse dia, a uma attitude de elegancia artificial, que nem sempre o calor admitte.

Nosso organismo, sacrificado pela transpiração excessiva, convida-nos á commodidade das posições naturaes. Desejamos estar á vontade, sem a preoccupação de poupar, o vestido caro, que não póde ser constantemente lavado.

Escolhemos nestes dias, o vestidinho mais despretencioso do nosso guarda-roupa. Nos acenam, então num convite amavel, os vestidos praticos, que não exijam uma cinta muito apertada, nem tolham os nossos movimentos nervosos.

Como nos sentimos bem dentro duma toilette simples nestes dias abrasados de calor!

Para isto, deixo hoje, aqui, os dois modelos que desenhei especialmente para o DIARIO CARIOCA, afim de suggestionar a nossa gentil leitora.

O modelo 1 — Vestido em "piqué de soie", de recortes caprichosos, rematando, na saia, em godets. Cinto e laço de peito, num tecido escossez, de côres destacadas, emprestam a esta toilette, uma nota de contraste e alegria.

Modelo n. 2 — Vestido de éponge cinza-claro-azulado, bordado em pequenos "pois" azul-rei. Saia godet-ligeiro.

Boina do mesmo tecido, egualmente bordada.

Uma bolsinha em galalite azul-rei, bem como, um cinto tambem em galalite, combinado com a bolsa, serão o complemento desta toilette.

Para a elegante muito sensivel ao calor, a gravata póde ser abolida sem prejuizo para o feitio.

Dentro de qualquer destes dois modelos, graciosos pela sua simplicidade, qualquer de nós se sentirá bem, nos dias mais torridos do nosso inspiedoso verão.

No dia 23 de outubro de 1932, domingo, surge finalmente a coluna Elegâncias. Fonte: Biblioteca Nacional.



Este caderno de recortes das colunas de jornal, montado pela própria Sophia, se encontra hoje no Museu Histórico Nacional. Ele não está, por mais estranho que possa parecer pela sistemática adotada sempre por Sophia, organizado por ordem cronológica. Muitas páginas não contém as datas em que foram publicadas, mas ainda assim decidimos publicá-las para o gosto do leitor.



ELEGANCIA

Especial para o DIARIO CARIOCA, por Mme. CARVALHO, Directora do "Lyceu Imperio"

MODELO 2

MODELO 1

O espirito feminino é essencialmente analytico. Por isso, arrastados, ás vezes, pelas nossas inclinações naturaes, nos perdemos em detalhes de somnos importancia, sacrificando o nosso conjunto esthetico. Em arte, devemos nós obstar de grande dose da nossa facilidade analytica, procurando synthetisar, num golpe de vista, a harmonia de linhas. Geralmente, nós, mulheres, a despeito de nossa grande perspicacia, deixamo-nos suggestionar por uma originalidade da moda, que nem sempre é o feitio adequado á nossa silhueta. E' preciso que ponhamos o nosso senso artistico e o nosso criterio, na escolha criteriosa de modelos que nos façam graciosas, disfarçando nos as imperfeições.

Assim, as mulheres de ombros

ELEGANCIAS

(Especial para o DIARIO CARIOCA por Mme. CARVALHO)

Modelo 1

Modelo 2

DESCRIPÇÃO DO MODELO 1

Vestido em seda fôsca azul "pervenche", guarnecido nos hombros em nervuras, bordado a "cordonet" da mesma côr do tecido.

No cinto, junto á fivella, o mesmo motivo dos hombros.

Sala em pregas, ou "nesgada".

DESCRIPÇÃO DO MODELO 2

Vestido para mocinha, em organdy branco. Pala da blusa e entremeio da sala, em rendas irlandezas do mesmo organdy. Ruches franzidos ou godets superpostos. Parte da saia, é bordada em grandes flôres inglezes, á guisa de "laise".

-Faixa, em velludo marron.



...a — Domingo, 25 de Setembro de 1934 MODAS

ELEGANCIAS

Desenho e texto de Mme. Carvalho (SOPHIA MAGNO DE CARVALHO)

Directora do LYCEU IMPERIO — R. RAMALHO ORTIGÃO, 9 2.º andar, salas 1 e 2 — Suc. R. HADDOC LOBO, 10 sob

...ta, os vestidos de grande elegancia, as mangas ...ssantes" etc. Entretanto ha ...ituação delicada têm uma ampla ...ta nas criações da moda. ...s. Aqui ficam conselhos que a ...tora elegante não póde despre...ar.

MODELO 1 — Vestido em crepe ...rocain beige queimado. Um laço ...a blusa, numa combinação de ...a côr e beige obscuro o feitio de ...m grande laço embutido. Se ...preferencia da nossa leitora recai ...sobre o vestido encarnado, ...em você, poderá executar este mo...delo nesta côr, escolhendo o preto ...e o branco para a fantasia do laço.

MODELO 2 — Vestido "sport", ...em "sinelle" branco, de linhas ...muito simples e supermodernas, de ...uma ...ta de seda preta, vermelha e ...linha de Fabrine combinante com ...branco. O bordado, em 3 côres de sine...lle.

O chapéozinho que acompanha ...a toilette, deve ser um gracio...so "cloche" estylisado, de bocka...

Modelo 1 — E' um lindo vestido de festa em flanisol azul claro, guarnecido de velludo mousseline azul saphira.

Modelo 2 — E' um vestido, de tecido branco abotoado por agrafes de metal. E' corpo e bainha de seda encarnada estampada de pastilhas brancas.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL BIBLIOTECA
Nº Registro 25.3.2005 Patrimônio 68.550 Origem D
68 955


ELEGANCIA
Desenhos Feitos Especialmente Para o DIARIO CARIOCA por Madame Carvalho, Directora Do Lyceu Imperio


ELEGANCIAS
Mme. CARVALHO — Tv. S. Francisco,9

A — Domingo, 3 de Fevereiro de 1935 23

ELEGANCIAS

Desenho e texto de Mme. Carvalho (SOPHIA MAGNO DE CARVALHO)

Directora do LYCEU IMPERIO — R. RAMALHO ORTIGAO, 9 3.º andar, salas 1 e 2 — Sue. R. HADDOC LOBO, 16 sob



Desenhado especialmente para o DIARIO CARIOCA, o meu modelo de hoje foi inspirado num lindo tecido listrado (preto e branco) — Em desenhos formado pela propria fazenda, em fios desencontrados, este modelo de minha criação deve ser



O Modelo do Dia

A moda tomou, agora, um cunho inteiramente novo. E, como tudo que é novo desperta interesse, o vestido moderno nos parece mais seductor que os outros.

De extrema simplicidade, em linhas geraes, porem de talho difficil, o vestido de hoje, de poucos enfeites, precisa ser executado por mãos de mestra.

As mangas escandalosas (kimonos ou raglans) difficultam o corte dos nossos vestidos de rua.

As saias, ao contrario das blusas e das mangas, têm ganho muito em simplicidade e perdido em amplitude.

O modelo que aqui apresentamos é criação e desenho de mme. Carvalho, directora do Lyceu Imperio, travessa de São Francisco numero 9.

O Modelo do Dia

Original de Mme. CARVALHO, Directora do Lyceu Imperio — Desenho especial para o DIARIO CARIOCA

Vestido em linho e "voile", finge uma sala suspensorio.

A blusinha em "voile" branco guarnecida de nervuras ou bordada a cordonê "fraise", no peito e nas mangas, deve ser talhada em kimono.

A saia em linho grosso "fraise" sôbe pospontado sobre a blusa remetando numa tirinha estreita que dá a impressão de um pequeno suspensorio.

O cinto em linho branco e seis botões grandes "fraise" completam a graça deste vestido.

Vestidinho em organdy rosa rococo, guarnecido de nervuras. Cinto e laço do pello, em velludo côr de pecego.

O contraste do organdy com o velludo, dará, á fatá toilette, a graça nova das cousas originaes.

Caso a leitora não tenha a silhueta fina, ficará mal de organdy; assim deve preferir o tulle para esta confecção.

ELEGANCIAS

(Especial para o DIARIO CARIOCA por Mme. Carvalho, orientadora do Lyceu Imperio)



As blusas, que tantos annos dormiram esquecidas pela volubilidade da moda, voltam agora a retomar o seu logar antigo, porém, com a graça das coisas evoluidas.

Hoje, a blusa não constitue apenas uma peça simples de talho fácil, como o foi ha annos passados. Ella tem sempre, agora, um capricho de "corte", ou de recortes, que lhes substitue os enfeitos accessorios.

Varias blusas postiças, em diversos tecidos: estampados ou lisos, sedas ou linhos, facilitam-nos variar, economicamente, a nossa toilette, de accordo com a inconstancia do nosso clima, ou a exigencia da hora.

Estas peças são praticas e economicas, agora que o calor augmenta, reclamando o renovamento constante das nossas toilettes, quando a crise, infelizmente, nos assoberba.

Modelo 1 — Vestido em crêpe leve rosa pallida. A blusa, postiça, em traspasse, poderá ser de um tom differente, da propria fazenda, ou ainda estampada. Pequenos botões de crystal rosa, secco, abotoam a manga direita sobre a blusa, prolongando-a para as costas, até rematar no laçinho do hombro opposto; enquanto a esquerda, vindo das costas, prolonga-se para a frente, entrando pela casa do traspasse, indo morrer na cintura, no laço das costas.

A saia obedece á simplicidade actual dos quatro pannos, quasi rectos, o que permitte, variando as blusas, não estabelecer contrastes de feitios, sem sempre harmoniosos.

Modelo 2 — Vestido em "marrocain" branco. As mangas, modernissimas, em renda irlandeza da propria fazenda. Peitilho e forro da gollla, em crêpe setim vivamente encarnados.

A saia, como a do modelo 1, em quatro pannos quasi rectos, dispostos, porém, differentemente daquella, tem como unico enfeite um bolso grosseiro, superposto. E' um vestido de grande simplicidade e distincção.

ELEGANCIA

DESENHO E TEXTO DE MME. CARVALHO (SOPHIA MAGNO DE CARVALHO) — DIRECTORA DO LYCEU IMPERIO



ELEGANCIAS

Desenho e Texto de Mme. CARVALHO Directora do Lyceu Imperio.
(Especial Para o DIARIO CARIOCA)



Apresentamos, hoje, alguns modelos para a nossa estação de inverno. Não sendo ella porém muito rigorosa, ou constante, no nosso clima, é necessario que estes vestuarios possam se transformam de pesados em leves, caso a accenção da temperatura assim o exija.

Jaquetas variadas, pellerines, mangas postiças, echarpes, etc., podem reformar a nossa toilete, de accordo com as exigencias da hora e das variações barometricas.

DESCRIPÇÃO DOS MODELOS

Modelo 1 — Costume em "romano" de lã beije, de linhas muito simples. Apenas triangulos com vertices convergindo para o mesmo ponto, executados no mesmo tecido em tres tons de marron (emendados sem posponto) dão uma nota original aos punhos e á golla assymetrica.

Uma pequenina flor, de camurça marron, remata o motivo da golla, sobre o peito, deve combinar com o sapato, a bolsa e o chapéo desta mesma camurça.

Modelo 2 — Tambem muito pratico, é um "ensemble" formado por um vestido simples de crepe de lã gris-perle, e um collete muito original, que se prolonga até ás costas, á guisa de um cinto. O traspasse, é abotoado por agraffes metallicos.

A golla é uma tira enviezada, de jersey listado, que deverá ser cosida no collete, completamente postiço do vestido.

Os punhos, tambem em listas, para maior facilidade no vestir, poder-se-á fazer uma especie de meia manga justa, apertada por um elastico, um pouco acima do cotovelo.

Assim permittirá variar a toilette, conforme suggestionou á minha leitora no:

Modelo 3 — Que é um conjunto formado do mesmo vestido simples do modelo 2 e de uma jaqueta em pellerine, de tecido fantasia, ou de velludo preto, se a leitora preferir. Deve acompanhal-o, uma pequena boina do mesmo tecido.

Modelo 4 — Original tailleur em rebouldingue verde-jade, guarnecido de herminete marron na golla, nos punhos e no cinto. Completará a toilette uma boina deste mesmo tecido.



ELEGANCIAS

Desenho e texto de Mme. Carvalho, directora do Lyceu Imperio

RUA RAMALHO ORTIGÃO N.º 9 — 2º andar — Salas 1 e 2

BOLSAS...

Certifique-se desta verdade em seu proprio beneficio!... BOLSAS só as que lhe offerece a REAL MODA — producto de sua propria fabricação: MODERNAS, GARANTIDAS e ECONOMICAS!

REAL MODA — Uruguayana, 84

A moda actual continúa a se caracterisar pela extrema simplicidade de linhas.

Ha já algum tempo, que foram abolidos os vestidos cujos numeros de recortes desafiavam a paciencia chineza.

Hoje em dia, procura-se reduzir, ao maximo, essas recortes. Esta simplicidade apparente, no entanto, exige muito mais conhecimentos technicos.

Graças, porém, á theoria da costura, essas difficuldades são resolvidas satisfactoriamente.

O MODELO 1 — E' um elegante vestido em ripsinge de lã verde encrodão, de linhas muito sobrias.

Dando-lhe vida, ha na frente da saia um nacho, cuja viés é de tecido escossez, acompanhando o peitilho da blusa.

As mangas são, muito originaes, talhadas em raglond.

Um cinto de couro marron e uns botões do proprio tecido servirão o complemento deste modelo.

O MODELO 2 — E' um gracioso toilette amarello canario, guarnecido por uma echarpe estampada em marron azul e amarello.

O MODELO 3 (Para menina) Deve ser em crepe da china rosa claro, combinando com crepe rosa salpicado de ponto.

O MODELO 2 (Para menina) Deve ser executado em flanella branca combinando com o mesmo tecido em salpicos rosas.

CORRESPONDENCIA

M. J. S. — Um modelo para corpo normal não poderá ser adoptado ao seu caso.

O espaço usual não comporta uma explicação detalhada.

Nina — Segunda-feira, dia 15, haverá uma nova lição.

Convem para comparecer ás horas ao meu Lyceu, pois as alumnas das inscripções falhar com vaga poderá ser preenchida pela seguinte.

Raul Guedes — Acconselho-o a guarnição de seu vestido um discreto escossez sobre um fundo [illegible]

Jacyra — Nos tempos é necessario para satisfazer a sua [illegible] muito bastante.


Diario Carioca — Domingo, 22 de Outubro de 1933
ELEGANCIAS
Desenho e texto de Mme. Carvalho, directora do Lyceu Imperio
RUA RAMALHO ORTIGAO N.º 9 — 2º andar — Salas 1 e 2

ELEGANCIA

Desenho e texto de Mme. Carvalho, directora do Lyceu Imperio

RUA RAMALHO ORTIGAO N.º



O modelo 1 — Deverá ser executado de cambraia ou crepe japon, guarnecido de preguinhas.

O modelo 2 — Em crepe romano marinho combinado com cassa heberlain branca de salpicos encarnados. Cinto e remate da gravata da côr dos salpicos.

MME. ZILAH — Sinto não poder aceitar a sua incumbencia. Embora conheça bem este assumpto, não me especializei nelle, motivo por que me furto do prazer de aceitar o seu convite.

Agradeço penhorada a a sua grande confiança e gentileza.

MARIETTA BEZERRA LINS — Pretendo iniciar uma turma em meados de março. Se lhe interessa peço inscrever-se o mais breve possivel. Do contrario só daqui ha 2 mezes.

CENYRA GUSTAVO PRADO — Não me encarrego de confecções, posso no entanto lhe indicar um atelier de minha confiança, peço comparecer ao meu curso, á rua Ramalho Ortigão, n. 9.

Cartas respondidas pelo Correio: Maria José Frish — Zulmira Reis — Paulina Costa — Victoria R. Carmo — Marly Doria — Vicentina Collenzo — Jacyra Portella — Martha Ramovisk — Germania Queiroz — Maria Lopes.

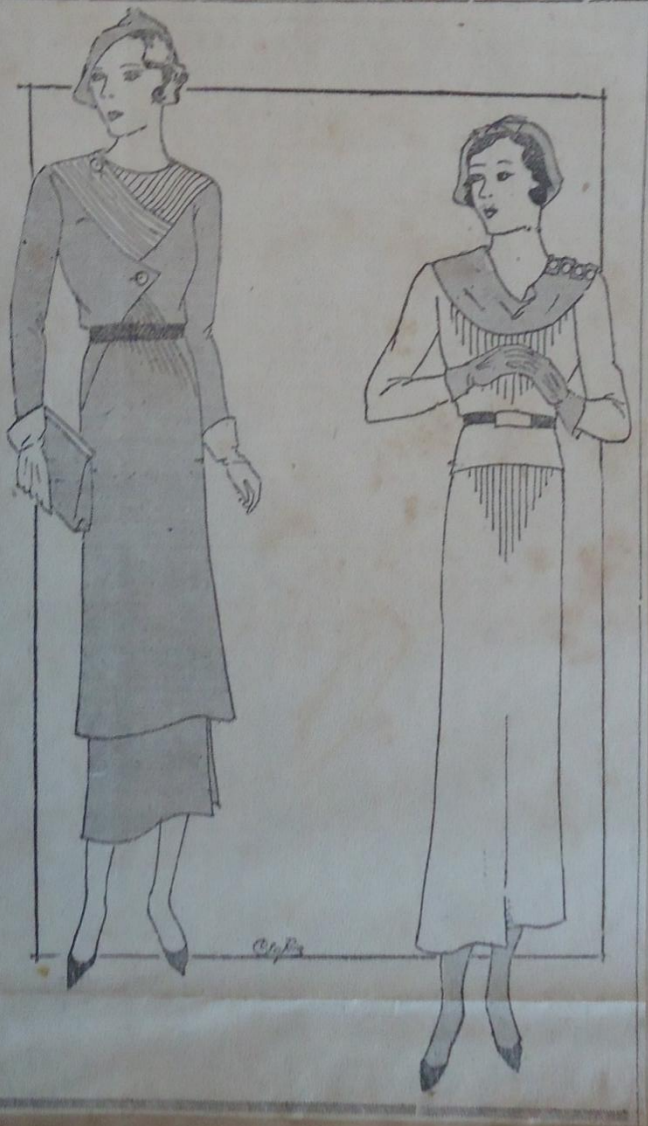
MODAS

Diario Carioca — Domingo, 29

ELEGANCI

Desenho e texto de Mme. Carvalho (SOPHIA MAGNO DE CARVALHO)

Directora do LYCEU IMPE



A moda nos descortina
quanto a escolha do ete
mirará nesta estação.
O verde e o azul d
entre si, o preferencia.
O marinho e o subtil
tentam um logar de dest
A esthora porém é que
rá; pois, apezar de Paris
da moda, a nossa patricia
ligente reserva para si o
independencia artistica,
lhe empresta um cunho
e original.
O MODELO 1 — Deve

6 Cozinhando com Sophia



Sophia Jobim carregando prazerosamente um prato em sua casa.
Será uma pizza? Data desconhecida.
Acervo MHN.

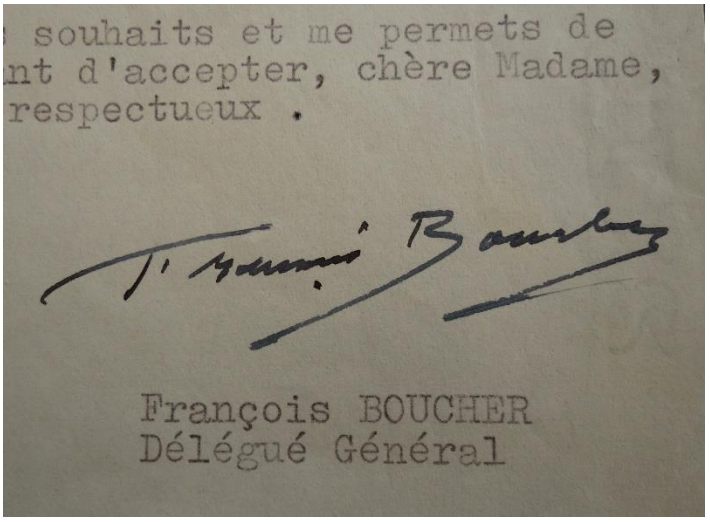
Não são poucas as fotos em que Sophia aparece mostrando algum prato bonito e provavelmente gostoso. Suas recepções são sempre cheias de gente e o preparo das refeições fica a cargo dela ou sob sua supervisão. Como dissemos na Introdução, amoda,desde Luís XIV (1638-1715), na França, esteve sempre ligada a um estilo de vida que incluía a gastronomia.



Recepção na casa de Sophia Jobim: comida abundante e brasileira! Ela é a senhora que serve, e o esposo aparece parcialmente, apenas um pedaço do rosto. Final dos anos 1950? Acervo: Quita Jobim.

Sophia recebe em casa diversas autoridades políticas, jornalistas, atrizes e até seus próprios alunos. Ela também temboa circulação internacional, tanto por sua participação nos movimentos feministas como pela indumentária em si: cursos, compra de trajes e

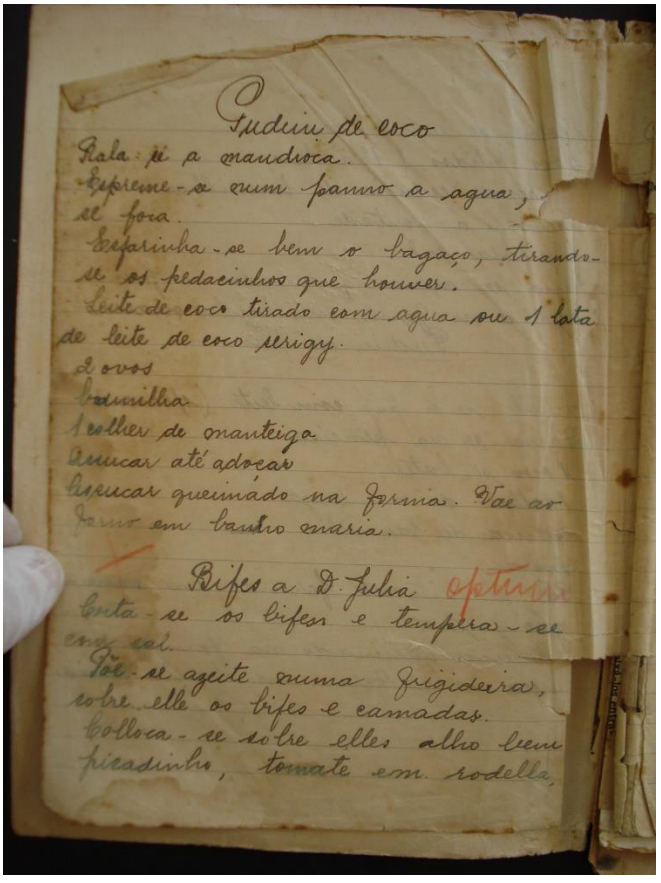
livros... Veja, porexemplo, que em 1961 ela recebe uma carta do delegado geral da União Francesa das Artes do Traje, François Boucher, em que ele comenta que gostaria muito de recebê-la em Paris, saber mais sobre o museu que ela inaugurara e também sobre a viagem que ela contou ter feito em busca de trajes etnográficos brasileiros.


souhaits et me permets de
nt d'accepter, chère Madame,
respectueux .

François BOUCHER
Délégué Général

A assinatura de François Boucher em carta endereçada a Sophia, em 17 de fevereiro de 1961. Acervo: MHN. Registro: Sm cr30.

Pois nós desejamos que os nossos leitores também pudessem entender melhor esta perspectiva, então trouxemos as receitas do Cadernode Receitas de Sophia Jobim! O caderno em si é muito simples, bem manchado e marcado, como convém a um caderno que é muito usado. Não há data na primeira página, mas na receita do patê de carne há o registro “Rio-1939”.



Pudim de coco

Rala-se a mandioca.
Esprime-se num panno a agua, que fora.
Esfarinha-se bem o bagaço, tirando-se os pedacinhos que houver.
Leite de coco tirado com agua ou 1 lata de leite de coco serigy.
4 ovos
1 mancilha
1 colher de manteiga
Assucar até adoçar
Assucar queimado na forma. Vae ao forno em banho maria.

Bifes a D. Julia optimos

Bata-se os bifes e tempera-se com sal.
Põe-se azeite numa frigideira, sobre elle os bifes e camadas.
Colloca-se sobre elles alho bem picadinho, tomate em rodella.

Folha do caderno de receitas de Sophia Jobim. Veja que os Bifes à D. Júlia são "óptimos!".
Acervo: MHN. Registro: SMc1.

Selecionamos então algumas receitas e decidimos que precisávamos experimentar se davam certo. Que boa experiência! Chamamos para dar reforço ao time a Flávia Monteiro Vedixosquie o Jefferson Silva dos Santos, da SweetLab, na Vila Mariana, que fizeram dez receitas para nós. Eu, pessoalmente, fiz nove e ainda contei coma ajuda do Eduardo Torres para o pudim de pão.

As receitas que foram marcadas como "Óptimas" ficaram, por graça, com um carimbo de "óptimas". E quem fez a receita teceu pequenos comentários para ajudar o leitor moderno que não saiba cozinhar muuuuuito– o que é o meu caso.

A última receita – e as imagens que a ilustram – é do Cuscuz do Imperador. Incluímos o cartão desenhado à mão por ela, que pode ser visto em cima da mesa, com os

versos que ela escreveu e que podem ser lidos na seção "Poesia" deste *Almanaque*, a foto da recepção em que foi oferecido e também uma página ilustrada de um futuro caderno de receitas bem ilustrado que Sophia não concluiu.

As receitas foram mantidas na ordem em que estavam no caderno e as marcadas com foram feitas por Fausto Viana. As demais, com , pela Sweet Lab.

Que seja uma bela e curiosa viagem gastronômica!



Sophia servindo algum prato – reparar na "boquinha" de "Hummmmm!". Data desconhecida. Acervo: MHN.

Pudim de pão

Amolecer o pão com leite (sem casca)
Passa-se na peneira
1 ovo sem bater
1 colher de manteiga
Essência de baunilha
Passas
Põe-se leite até formar um mingau grosso.
Açúcar queimado na fôrma.
Assa-se no forno em banho-maria.

COMENTÁRIOS: Delicioso. Fizemos com e sem uvas-passas, porque elas ficam meio inchadas no cozimento. Sem passas é o nosso voto!



Pudim de pão de Sophia Jobim.
Foto: Fausto Viana.

Pudim de coco

Rala-se o coco.
Espreme-se num pano a água, jogando-se fora.
Esfarinha-se bem o bagaço, tirando-se os pedacinhos que houver. Leite de coco tirado com água ou 1 lata de leite de coco Serigy
2 ovos
Baunilha
1 colher de manteiga
Açúcar até adoçar
Açúcar queimado na fôrma. Vai ao forno em banho-maria.



Anúncio promocional da loja Mappin &Webb, na revista O Cruzeiro, de 18 de novembro de 1939.
Acervo: Biblioteca Nacional.



Receita de Bifes à D. Júlia.
Foto: Fausto Viana.

Bifes à D. Júlia

Óptimos!

Corta-se os bifes e tempera-se com sal.

Põe-se azeite numa frigideira e sobre ele os bifes em camadas.

Coloca-se sobre eles alho bem picadinho, tomate em rodela, louro, orégano. Deixa-se cozinhar em pouquíssimo fogo, panela tapada. Depois de cozido, destapa-se e panela para secar um pouco o molho.

COMENTÁRIOS: Ai, que coisa boa! Todo mundo comeu e adorou. Rápido, cheiroso, bonito.

Substituto para o creme chantilly

Bata em neves claras juntamente com 1/8 de colher (chá) de pó Royal, um pouco de sal e uma fatia de banana para cada clara usada.

Pode ser servido adoçado ou não.

Doces da Laurinha

4 ovos

Claras batidas em separadas, juntam-se a elas 2 colheres cheias de geleia de damasco. Unta-se uma fôrma com açúcar queimado, enchendo-a com a massa.

Vai ao forno em banho-maria.

Leva 1 hora mais ou menos no forno.

Tira-se do forno e emborca-se sobre um prato sem tirar da fôrma e deixa-se esfriar.

Na hora de servir é que se tira da fôrma e põe-se ao redor 1 creme com 4 colheres, digo, gemas, 2 xícaras de leite, baunilha e 1 colherinha de maisena.

Patê de carne





1 kg de alcatra, cebola, tomate, cheiro, alho, limão, bacon, tudo passado na máquina.

200g de pão descascado embebido numa xícara de leite

2 ovos inteiros, sal

1 colher de manteiga, 2 colheres de queijo ralado

Tudo misturado.

Unta-se a fôrma com manteiga, polvilha-se com farinha de rosca e com queijo ralado.

COMENTÁRIOS: Minha mãe fazia algo parecido, que ela chamava Meatloaf, uma espécie de bolo de carne. É gostoso, mas não vai ser um hit de verão, não.



Receita do Patê de carne.
Foto: Fausto Viana.

Pãezinhos (Sofia)

2 xícaras de farinha de trigo
4 colheres rasas de pó Royal
1 xícara de leite
1 colher de manteiga
Mistura-se tudo muito bem e estende-se a massa com um rolo com a grossura de sete centímetros e unta-se com um pirão de queijo parmesão ou minas, com manteiga e enrola-se como rocambole.
Corta-se da grossura que se queira.
Forno quente.



Massa que dura15 dias

1 xícara de manteiga
½ xícara de açúcar preto
½ xícara de açúcar branco
1 ovo
1 colher de chá de soda
¼ colher de sal
½ xícara de nozes
½ xícara de passas
2 xícaras de farinha de trigo
Mistura-se tudo, faz-se um rolo e põe-se sobre a geladeira.
24 horas depois corta-se em rodelas finas, põe-se canela com açúcar e vai ao forno quente. Esta massa dura na geladeira 15 dias.

Bolo de araruta

Óptimo!

4 ovos (claras e gemas batidas separadas)
2 xícaras de açúcar
Mistura-se o açúcar com os ovos, bate-se bem.
Mistura-se 2 xícaras de araruta e 1 colher de pó Royal (colher de chá) por último.
Bate-se bem, põe-se um pouco de essência de baunilha.



Pastéis da Dora

Óptimos!

½ xícara de água
2 colheres de banha
2 ovos quebrados inteiros
3 xícaras rasas de farinha de trigo
1 xícara de, digo, 1 colherinha de sal
Põe-se a farinha numa vasilha, faz-se um buraco no meio e coloca-se os ovos, banha e água.
Mistura-se levemente.
Cobre-se com um pouco de farinha e deixa-se descansar aquele mingau.

Nhoque (D. Cândida)

3 xícaras de farinha de trigo bem cheias
3 xícaras de água fervendo em ebulição, mal cheias
Coloca-se numa vasilha as 3 xícaras de farinha de trigo, faz-se um buraco no meio e coloca-se a água no meio (água fervendo) e mexe-se bem com uma colher.
Depois de bem misturado, põe-se sobre a mesa e sova-se bem.
Enrola-se e corta-se o nhoque.
Aperta-se com o dedo.
Põe-se em água fervendo para cozinhar, quando subir está bom.
Tempera-se como molho e queijo.
Óptimos!...



Doce Glorinha

Bate-se 5 claras bem batidas como para suspiro (bem duras)
8 colheres de açúcar
Raspa de limão
Unta-se a fôrma com açúcar queimado.
Põe-se no forno em banho-maria.
Molho de creme ao redor.

Suflê

Doura-se uma colher de farinha de trigo bem cheia com uma colher de manteiga.

Quando estiver bem dourada põe-se 3 xícaras de leite quente.

Deixa-se ferver bem este mingau mexendo sempre.

Quando estiver grosso tira-se do fogo, põe uma gema, 1 pires de chá de queijo, sal e a batata cozida.

Põe-se no prato de ir ao forno com a clara batida por cima e queijo ralado. Vai ao forno.

Sopa francesa (da região da Provence)

4 cebolas cortadas em fatias

150g de manteiga sem sal

Fritar até dourar

Acrescentar caldo de sopa

½ folha de louro

1 galho de segurelho

3 tomates

Ferver até 2 horas e meia em fogo brando.

Coa-se o caldo.

250g de queijo gruyère ou de macarrão ralado

Pão dormido em fatias finas

Arrumar num prato de ir ao forno fatias de pão, queijo embebido no caldo, e enche-se o prato com pão, queijo, caldo.

Engrossa-se o resto do caldo com 2 gemas e termina-se de encher o prato.

Serve-se com leite fervendo.



Folha do que seria um livro de receitas ilustrado. Acervo: MHN.

Pastel da Lourdes

250g de farinha de trigo (2 xícaras)
1 xícara de café de manteiga
1 gema cozida
Faz-se um buraco no meio da farinha, coloca-se a manteiga e a gema cozida misturadas e vai-se deitando salmoura até amolecer.
Deixa-se descansar.
Mistura-se a gema cozida com a manteiga e bate-se bem.

Sardinha à moda da Lourdes

1 lata de sardinha com molho de tomate
2 ovos
1 colher de manteiga
2 colheres de leite
Mistura-se os ovos batidos (primeiro a clara e depois a gema), a sardinha, leite e manteiga e leva-se ao fogo e não se deixa secar. Serve para rechear *sandwich*.

COMENTÁRIOS: Verdade seja dita, é o que é: ovo com sardinha. Fácil demais de fazer e de pôr no pão e comer. Nada de alta gastronomia aqui.



Receita de Sardinha à moda da Lourdes.
Foto: Fausto Viana

Pudim de castanha do Pará

1 xícara de castanha do Pará (ralada)

1 de açúcar

2 ovos passados na peneira

1 colher de manteiga derretida

1 colher de café de maisena

Calda queimada grossa passada na fôrma.



Canequinhas

Óptimas!

3 ovos

1 colher de chá de manteiga e sal

3 colheres de queijo ralado

1 copo de leite

Batem-se bem as claras, depois junta-se as gemas e o resto. Vai ao forno em forminhas dentro de umabandeja com água.

Creme com calda(Não gostei)

Leve ao fogo uma caçarola com ½ litro de leite.
6 colheres de açúcar
2 colheres de maisena. Ferva até a consistência de mingau.
Logo que retirar do fogo, junte uma colher de essência de baunilha.
Deixe esfriar e junte 6 gemas e 125 g de ameixa picada de compota e uma colher de chá de manteiga.
Forminhas untadas, em banho-maria. Quando estiverem assadas as forminhas, deixe esfriar e vire em pratinhos.
Cubra com calda da compota já de antemão misturada com um ¼ de folha de gelatina vermelha e passada num pano.

Sopa da roça Óptima!

Bom caldo de galinha, cenoura em rodelas, cebola inteira, um galho de hortelã. Passe na peneira. Engrosse com fubá, ferva bem e sirva com rodelinhas de banana.

COMENTÁRIOS: Ô, gente! Coisa boa para aquecer a alma e o coração. Pode fazer, comer e não esquecer as bananas. É pra lá de bão!



Receita da Sopa da roça.
Foto: Fausto Viana.



Receita do Pãozinho de minuto. Foto: Fausto Viana.

Pãezinhos de minuto

Óptimos!

3 xícaras de farinha de trigo
2 colheres de manteiga (gordura de coco)
1 colher de fermento
1 colherinha de sal
1 xícara de leite

Mistura-se tudo, faz-seos pãezinhos. Forno quente.

COMENTÁRIOS: Rápido, limpo, gostoso e perfeito para o homem e a mulher moderna. Quente, com manteiga, é quase como falar direto com Deus.

Bom-bocado D. Jovina

½ kg de açúcar em calda grossa
½ quilo de coco ralado
1 pires de chá de queijo mineiro ralado
12 ovos (sendo 6 com claras e 6 sem elas)

Quebram-se os ovos na peneira, passando já misturados. Depois da calda fria, mistura-se o coco, queijo, ovos.

Unta-se as fôrmas com gordura ou manteiga. Banho-maria. Forno quente.



Receita do Bom-bocado D. Jovina. Foto: Andrés Morales.

DICAS DOS CHEFS: o pires de queijo meia cura pesamos 250g, a calda aquecemos até a temperatura de 110 graus, para facilitar usamos forminhas descartáveis de papel e assamos dentro de uma fôrma para cupcakes.

COMENTÁRIOS: São "óptimos" também! Injustiça da Sophia não dar o título para eles. Saborosos, uma delícia. Mas parecem queijadinhas.

Receita Jusanita



Receita Jusanita.
Foto: Fausto Viana.

3 ovos cozidos
Pão frito no azeite
Faz-se à parte um molho grosso de tomate, se houver necessidade põe-se maizena. Deixa-se esfriar, põe-se um copo de leite, noz-moscada ralada. Corta-se os ovos ao meio e coloca-se sobre o pão. Sobre eles o molho.
Não se deve deixar o molho quando estiver no fogo.

COMENTÁRIOS: Jusanita: não sei quem a senhora é, mas que comidinha boa! Rápida, saborosa, bonita e a turma adorou. Sobrou só o prato.

Pasta de carne e legumes

1 kg de carne passada na máquina
Junte 1/2 cebola ralada.
Sal, noz-moscada, salsa picada, tomates sem pele
Misture bem 2 ovos inteiros e uma xícara de molho branco.
Reserve. Prepare um bom guisadinho de cenoura e misture
um creme de espinafre.
Arrume num tabuleiro untado e polvilhado, metade da carne moída (por todo o tabuleiro), deite os legumes na mesma fôrma e cubra com a outra metade da carne. Deite pedaços de manteiga e leve ao forno quente. Depois de assado, corte em pedacinhos e sirva.

Biscoitinhos de fubá Dona Jovina



Receita dos Biscoitinhos de fubá Dona Jovina. Foto: Andrés Morales

2 xícaras de chá de araruta
1 xícara de chá de fubá mimoso
1 xícara de chá de açúcar
2 colheres de manteiga
1 colher de banha
1 colher de pó Royal
2 ovos
Mistura-se a araruta, fubá, açúcar.
Faz-se um buraco no meio, quebra-se ali os ovos, coloca-se o fermento, a manteiga e a banha.
Sova-se bem. Faz-sepequenas bolinhas amassando com um garfo.
Forno brando.

DICA DOS CHEFS: Para finalizar os biscoitos,pode-se passar as bolinhas em açúcar de confeiteiro ou açúcar cristal, antes de levar ao forno, para dar um aspecto diferente.

COMENTÁRIOS: Não coma sem café. São uma delícia.

Suflê de queijo

3 ovos – batidas as claras primeiro
12 colheres de queijo ralado (de macarrão)
1 xícara de leite
1 colher de manteiga derretida no leite
1 pitada de sal, se precisar
Forno quente mais ou menos 20 minutos

Manjar róseo

Ferva 1 l de leite e despeje sobre um coco grande ralado.
Esprema bem e junte 6 colheres de açúcar.
Junte um copo de groselha e 5 colheres de sopa de maisena.
Leve ao fogo e ferva bem mexendo sempre.
Na hora que retirar do fogo junte uma colher de baunilha.
Despeje na fôrma molhada e leve à geladeira.

DICA DOS CHEFS: O manjar pode ser servido acompanhado de alguma calda de frutas, como preferir.

COMENTÁRIOS: Doce da infância de muitas crianças. Gostoso, mas tem coco demais na receita.
Dá para tirar metade, eu acho. É coco que não acaba!



Receita de Manjar róseo.
Foto: Andrés Morales.

Pastel

250 g de farinha de trigo
1 colher de manteiga
2 gemas
3 gotas de limão
Amassa-se e deixa-se descansar de 2 a 3 horas.

Sequilho

1 pacote de polvilho refinado Mais (250 g)

2 colheres de café de sal

1 colher cheia de manteiga

1 colher de banha de coco

2 ou 3 ovos. Coloca-se ovos até que dê para amassar bem (sovar).

Massa dura. Forno brando.

Biscoitinhos de coco

1 prato de sobremesa de araruta

1 coco ralado

1 prato raso de açúcar

1 colher de manteiga

1 colher de fermento inglês (sopa)

1 colher de café de sal

2 ovos

Mistura-se primeiro o açúcar, araruta, o coco, depois o resto.

Forno regular.

Bolo de fubá

Bate-se uma xícara de açúcar e 2 colheres de manteiga.

2 ovos quebrados dentro do açúcar e manteiga, bate-se bem.

1 xícara rasa de farinha de trigo.

1 xícara cheia de fubá.

1 xícara de leite fervido com canela, cravo, erva-doce.

Deixa-se esfriar o leite.

1 colher de chá de pó Royal.

Mistura-se tudo, batendo-se bem. Em tabuleiro untado vai ao forno. Corta-se em quadrados.



Receita de Choux.
Foto: Andrés Morales.

Choux





Ponha numa caçarola:

1copo d'água

Sal

1 colher bem cheia de manteiga

Deixe ferver e junte de uma só vez 2 xícaras de farinha de trigo.

Deixe esfriar e junte 2 ovos inteiros.

Bata muito até abrir bolhas.

Ponha montinhos com um saco próprio em tabuleiro untado.

Forno quente.

Recheie a gosto.

DICAS DOS CHEFS: O saco que utilizamos foi um saco de confeitar com bico redondo, para definir melhor o formato. O ideal é assar com um bom espaço entre um e outro, pois crescem bem.

COMENTÁRIOS: Óptimo é pouco, dá vontade de, sei lá, comer a mão junto. Recheado com creme de baunilha, como a SweetLab fez para nós, na hora e com café, é muito gostoso.

Fritada de camarão

Faça um bom refogado com coentro, cebola, tomate e azeite.
Junte ½ quilo de camarões.
Refogue em fogo forte até ficarem bem vermelhos.
Os camarões anteriormente são postos em sale limão.
Retire-se do fogo e deixe à parte.
Prepare então 4 claras em neve, junte as 4 gemas, uma colher de sopa de farinha de trigo, sal e bastante salsa picada.
Por fim, adicione uma colher de manteiga, misture bem.
Deite em fôrma que vá à mesa também os camarões, cubra com ovos batidos, pulverize com queijo e leve ao forno.

COMENTÁRIOS: Parece um omeletão, né? Mas não é: o camarão fica muito gostoso, a receita foi um sucesso. Nem chegou a ir para a geladeira, não deu tempo.



Receita da Fritada de camarão.
Foto: Fausto Viana.

Mayonaise

1 gema crua
1 gema cozida
Amassa-se bem a gema cozida e mistura-se à crua.
Bem batida, vai-se pingando azeite (quase uma xícara), uma colherinha de limão e sal a gosto.
Mexendo sempre com uma colher de pau. Bater bem devagar.



Receita de Pudim de coco.
Foto: Andrés Morales.

Pudim de coco (receita antiga)

450 g de açúcar

Faz-se uma calda grossa em ponto de espelho, deixa-se esfriar.

10 gemas batidas

1 colher de manteiga

1 coco ralado

1 colher de chá de maisena

Mistura-se tudo.

Unta-se a fôrma com açúcar queimado.

Banho-maria, forno brando.

DICAS DOS CHEFS: Testamos usando o açúcar sem fazer calda e o resultado é bem próximo. Caso não tenha facilidade com o ponto de calda, é uma boa alternativa. O pudim assou a 180 graus em banho-maria, coberto por papel-alumínio. Por 1hora e 30 minutos a 2horas, é importante verificar o ponto com uma faca ou um palito, conferindo se não está ainda líquido.

COMENTÁRIOS: É muito gostoso, mas o de pão é mais gostoso ainda. Uai, fazer o quê, se eu tenho um quê de caipira?

Suspiro

Para cada clara 2 colheres de açúcar

Não se põe o açúcar de uma vez só, vai-se pondo aos poucos e batendo.

Forno brando. (Muito brando).

Põe-se raspa de limão.

Doce de leite

6 copos de leite

3 copos de açúcar

1 colher de café de bicarbonato (mal cheia)

1 pitada de sal

Deixa-se no fogo brando. Quando escurecer, mexe-se para não pegar. Põe-se cravo, canela. Está bom quando fizer barulho de papel despegando-se da panela.

Quando se quiser em pedaços: põe-se partes iguais de leite e açúcar.



Receita do Doce de leite.
Foto: Fausto Viana.

Ponto de bala. Tempera se com canela e cravo.

Tira-se do fogo batendo-se bem.

Despeja-se sobre o mármore sem untar. Corta-se morno.

COMENTÁRIOS: É muito simples e fácil, mas não saia de perto do fogo, mexendo sempre. Cuidado com o tempo: demora, mas nem tanto. Quando esfria, fica bem mais duro do que parece na panela. Se ficar cozinhando tempo demais, não corta nem com faca, pode jogar fora!

Fios de ovos (Mariana)

Sobre uma peneira, assente uma tigela, quebram-se3 dúzias de ovos, só as gemas e as claras finas que ficam junto às gemas, pois a clara grossa vai separada antes.
Deixa-se escorrer por si. Quando sobre a peneira as gemas estejam difíceis de serem coadas, esmaga-se levemente com um garfo, peneirando tudo, mexendo levemente no fundo da tigela.
Calda: 1 kg de açúcar, faz-seuma calda com água. Quando começar a espumar em volta,limpa-se a calda.
Primeira maneira com cascas vazias de ovos.
Segunda com uma clara batida.
Tempera-se a calda com baunilha.
Com uma concha, enche-se o funil e vai-se deixando escorrer sobre a calda, num movimento lento e circular.
A calda deve cobrir os fios. O funil pode ter 3 bicos.
Quando o funil se esvaziar, tiram-se os fios com a escumadeira, cuidadosamente e deixa-se escorrer sobre uma peneira de taquara, enquanto se renova a operação de encher o funil.
Depois separam-se os fios com a mão ou 2 garfos.
Quando os fios sobre a peneira começam a melar, juntando, salpica-se um pouco de água fria para separá-los melhor.

Pão de Loth

6 claras batidas, juntam-se as gemas.
6 colheres de açúcar e bate-se novamente.
Em ½ xícara de café de água morna, dissolve-se ½ colher de café de sal e com essa salmoura rega-se os ovos batidos, mexendo-se bem. Peneira-se sobre eles 6 colheres de farinha de trigo, misturando-se sem bater mais. Vira-se em fôrma de 6 a 8 cm untada de manteiga, forno brando. Meia hora, mais ou menos. Tira-se quente da fôrma e vira-se num esfriador de arame.
Em fôrma, sem forno, molha-se de vez em quando a tampa para esfriar umas 2 vezes mais ou menos.

Balas de ovos (assombrosas!) da Mariana

12 gemas
6 claras batidas
12 colheres de açúcar, caldo de um limão
1 colher de manteiga
Mistura-se, como para uma gemada, os ovos com o açúcar.
Derrete-se bem no fogo sem queimar a manteiga e vira-se por sobre ela os ovos e o caldo de limão para não talhar. Mexe-se bem até despegar da panela.
Faz-se com essa massa bolinhas (na mão untada com manteiga).



Receita de Balas de ovos.
Foto: Andrés Morales.

Calda: faz-se uma calda com o ponto bem apertado; quando vai ficando loura,pega-se uma bolinha de ovo de cada vez dentro do caldo, com o auxílio de um garfo untado de manteiga.
Outra pessoa deve ir retirando essas bolinhas muito rapidamente para que não açucarem.
Deixam-se secar as bolinhas sobre uma pedra mármore untada com manteiga.
Nota– de preferência usar o garfo em vez da espumadeira, que esfria muito a calda. Põe-se uma colher de sopa de vinagre na calda para não açucarar.

DICAS DOS CHEFS: Para não correr o risco de talhar as gemas, pode-se adicionar uma colher pequena de amido de milho no início do cozimento. Também pode-se adicionar baunilha a gosto para saborizar levemente a bala.

COMENTÁRIOS: Não gostei, não. Se você é fã dos ovos de Aveiro – sabe, o doce de Portugal? –, vá em frente. Você vai amar. Eu, hein? Textura mole, estranha...

Pudim tropical (de batata-doce) Receita Sophia (Óptimo)

Cozinha-se e passa-se na peneira ½ quilo de batatas-doces.
1 pitada de baunilha.
Faz-se uma calda com 300 g de açúcar (10 colheres cheias) em ponto de pasta.
Coloca-se nela a batata e deixa-se esfriar.
Junta-se o leite puro de um coco inteiro (1 copo e ½ mais ou menos), 1 colher cheia de Maisena, 8 gemas (gemas podem ser diminuídas, faço com 4).
Mistura-se tudo bem e vai ao forno, em banho-maria, em fôrma forrada de calda (clara).
Nota: não deixar secar muito, leva às vezes 20 a 30 minutos para assar.

Pamonha

½ litro de leite de vaca
6 colheres bem cheias de fubá de arroz. Uma pitada de sal.
Açúcar quanto adoce. Leite de 2 copos.
Modo de fazer:
Tira-se o leite puro dos cocos, despeja-se no bagaço o leite de vaca fervendo eespreme-se. Deixa-se esfriar e misturam-se o fubá de arroz, o açúcar e o sal.
Leva-se ao fogo e deixe cozinhar até formar um mingau duro; vai-se então juntando, aos poucos, o leite de coco.
Enchem-se depois tigelinhas de louça untadas de leite de coco, e deixe esfriar gelando-se a seguir.

Ovo poché

Óptimo!

Põe-se no fogo para ferver, numa panela pequena, água sem sal com bastante limão.
Quebra-se dentro um ovo de cada vez e deixa-se ferver 2 a 3 minutos (marcados no relógio com precisão), 2 minutos ficam mais duros.
Tira-se com cuidado, põe-se num prato, cobre se com queijo ralado e rega-se com molho espesso de tomate.

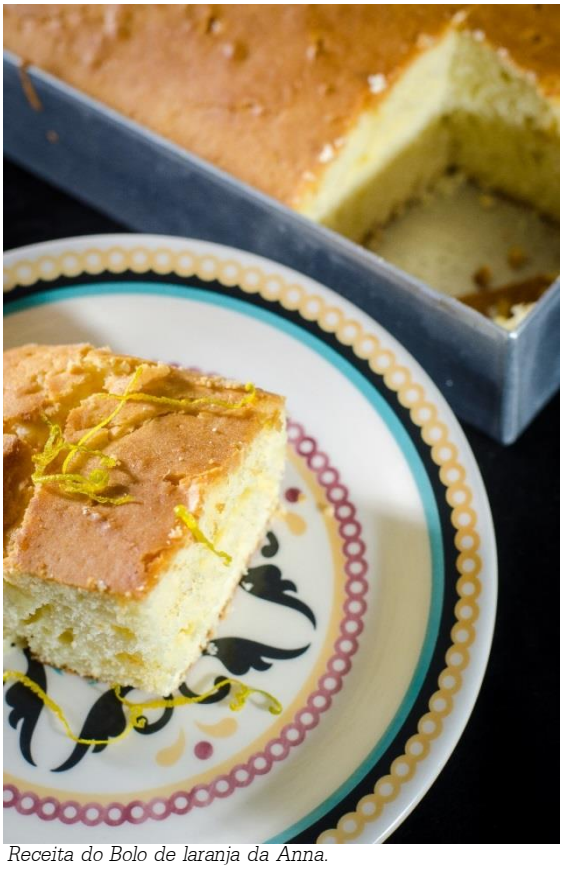
Serve-se bem quente.

Pizza

50 g de fermento Fleischmann
2 colheres de sopa de farinha de trigo. Desmancha-se os 2 com água morna. Deixa-se descansar 4 horas.
Peneira-se 1 kg de farinha com uma colher de café de sal.
Amontoa-se e faz-se um buraco no meio e coloca-se o fermento.
Amassa-se tudo no ponto de massa para pão com água.
Deixa-se descansar para crescer até a hora de ir ao forno.
Abre-se a massa com 1 cm de altura e forram-se as fôrmas.

Bolo de laranja (Anna)

Óptimo!



Receita do Bolo de laranja da Anna.
Foto: Andrés Morales.

1 xícara de maisena
1 xícara e ½ de farinha de trigo
1 xícara rasa de açúcar
1 colher de sopa rasa de pó Royal
2 colheres bem cheias de manteiga
1 colherinha de sal se a manteiga for sem sal
2 ovos
Leite– 1 xícara, mais ou menos, ou que dê para amolecer a massa; fica como um mingau.
Bate-se a manteiga bem batida com açúcar. Junta-se as gemas e bate-se até que misture bem com a manteiga e o açúcar. Bate-se a clara em ponto de neve e mistura-se ao açúcar e gemas. Coloca-se a farinha, fermento e o leite necessário, mistura-se tudo bem. Coloca-se no forno muito quente; quando crescer, diminui-se o fogo.
Fôrma untada de manteiga.
Depois de pronto, bate-se uma xícara de caldo de laranja com açúcar (fica um caldo grosso). Bate-se até engrossar, até tomar como que ponto de calda (sem ir ao fogo). Espalha-se este caldo sobre a massa morna e vai-se furando-a com palito, para penetrar o caldo de laranja. Deve ficar úmida. Deixa-se esfriar bem e corta-se.
30.05.1941.

DICA DOS CHEFS: Caso queira um sabor mais forte de laranja, pode misturar as raspas de uma unidade na massa.

COMENTÁRIOS: Pode fazer e comer, mas ponha bastante calda. Muito bom. E lindo. E cheiroso.

Carne genovesa

2 kg de lagarto de vitela ou boi.

Tempera-se de véspera.

Coloca-se assim na panela, com um pouco de água, banha que cubra, 1 ramo de cheiro, sálvia, alfavaca, alecrim, 1 cebola inteira, 2 cenouras inteiras. Deixa-se cozinhar até secar a água.

Escorre-se toda a gordura. Retire-se a carne da panela e o cheiro-verde, os pedaços de cenoura e cebola, se houver.

Põe-se no fundo da panela, para tirar a ferrugem do fundo, uma colher bem cheia de manteiga. Torra-se nela, sem deixar queimar, umas 2 colherinhas de chá de farinha de trigo, põe-se um pouco de vinho branco (uns 3 dedos), fogo muito baixo. Adiciona-se água. Coloca-se de novo o cheiro, cebola e cenoura.

Deixa-se ferver um pouco. Coloca-se a carne no molho e deixa-se ferver até que esteja bem mole.

Não deve ficar escura como carne de panela, fica dourada.

Brioche

4 colheres de fermento de cerveja ou meia bolacha de fermento.

4 colheres de farinha de trigo.

Amassa-se com leite morno e deixa-se crescer algumas horas.

Bate-se 250 g de manteiga com 6 colheres de açúcar e vai-se misturando 8 gemas, uma de cada vez, e aos poucos mistura-se ½ quilo de farinha de trigo, um pouco de sal e as claras batidas em neve. Bate-se com uma colher de pau até arrebentar olhos. Deixa-se crescer mais. Põe-se em fôrmas grandes ou pequenas. É feito à tarde para assar no dia seguinte. Deixa-se em lugar quente e coberto, antes de ir ao forno põe-se ovos batidos por cima. Querendo, um pouquinho de açúcar. Forno quente.



Receita do Risoto da Eva. Com a carne do molho, fiz um refogado na panela. Foto: Fausto Viana.

Risoto (Eva)

Toma-se uma quantidade de arroz suficiente para o número de pessoas (um punhado para cada uma). Não se lava o arroz, bate-se na peneira, bem escolhido, depois limpa-se bem com um guardanapo.

Para 6 pessoas mais ou menos, coloca-se na panela 250 g de manteiga da melhor qualidade, cebola cortada bem fina. Deixa-se refogar bem até alourar. Coloca-se sem lavar o arroz. Refoga-se o arroz muito bem até que se sinta o barulho de vidro quebrado. Coloca-se depois um copo de vinho branco (Grandjó seco), deixa-se refogar uns 5 minutos. Coa-se o caldo que foi feito à parte com 1 kg de músculo, cheiro, tomate, alho e põe-se sobre o arroz. Deve cobrir o arroz. Quando o arroz estiver meio cozido, coloca-se o açafrão que se compra na farmácia (½ g), deve ser desmanchado num pouco de caldo.

Não se deve deixar o arroz papa nem muito duro. Deve-se mexer continuadamente o arroz com colher de pau. Serve-se com queijo parmesão e mais manteiga se for necessário. O arroz deve ser agulha da melhor qualidade. O arroz deve ficar amarelo-canário.

COMENTÁRIOS: Sucesso! Delicioso. E ainda servi o músculo que usei para fazer o caldo. Muito bom! E a receita serve de base para diversas variações: camarão, carne, frango etc.

Pudim de leite

12 ovos inteiros

14 colheres de açúcar

6 xícaras de leite

Mistura-se tudo e passa-se na peneira diversas vezes até que caia sozinho da peneira (10 vezes).

Põem-se em fôrma com açúcar queimado e assa-se em banho-maria no forno.

Pãezinhos recheados

Pães redondos salgados.

Raspa-se no ralo com cuidado a casca. Faz-se um buraquinho cônico na parte superior do pão com um garfo pequeno. Raspa-se por dentro com cuidado o miolo.

Prepara-se um bom ensopado de camarão com massa de tomate e molho de tomate, digo, inglês.

Do molho do ensopado faz-se um creme mais ou menos duro, mergulha-se os pães no leite até amolecer sem desmanchar. Polvilha-se com queijo ralado internamente e põe-se bastante recheio dentro.

Bate-se uma gema e pincela-se o pão e no buraquinho. Tapa-se com a rodelinha e pincela-se.

Separa-se um pouco de molho com alguns camarões.

Põe-se no forno com um tablete de manteiga em cima. Tira-se do forno, põe-se no prato para servir, polvilha-se queijo ralado e rega-se com molho.

Pudim de abóbora

Cozinhe e passe pela peneira um pedaço de abóbora que dê para encher uma xícara de chá (a abóbora deve ser bem enxuta).
Faça uma calda com 300 g de açúcar em ponto de fio. Adicione uma colher de sopa rasa de manteiga, deixe esfriar um pouco e junte a abóbora, um pires de café de farinha de trigo, leite de ½ coco ralado, 1 colher de canela em pó, 6 gemas e 3 claras (os ovos são peneirados). Misture e deixe em fôrma untada de caramelo e leve ao forno.



Rabo de Galo(cocktail)

½ copo de vermute
1 cálice de gim
2 cálices de licor de cacau
½ copo de groselha
½ copo de água



Banana com queijo

Corte fatias finas de queijo e una-as de 2 em 2 com bananas fritas polvilhadas com açúcar. Deite as fatias de queijo sobre fatias de bolo e leve-as ao forno apenas para amolecer o queijo.

Rosquinhas de cerveja

½ quilo de farinha de trigo

½ copo de cerveja

sal

200 g de manteiga

2 conchas de açúcar

Amassar e fazer as rosquinhas que são cobertas com açúcar refinado e vão ao forno.

Bolo de cerveja

1 xícara de manteiga

2 xícaras de açúcar

3 xícaras de farinha de trigo peneiradas com uma colher de sopa de pó Royal

1 xícara de cerveja

4 ovos

Bate-se a manteiga com o açúcar, depois juntam-se as gemas batidas antes um pouco, em seguida a farinha, aos poucos, intercalando com a cerveja e por fim as claras batidas em neve.



Receita do Bolo de cerveja.
Foto: Andrés Morales.

DICAS DOS CHEFS: Essa receita testamos com a cerveja Pilsen e a Malzbier. Ambas ficaram boas, mas a Malzbier trouxe mais dulçor, cor e um pouco mais de sabor também.

COMENTÁRIOS: Gostoso, mas não mudou minha vida.

Cebolas recheadas

1 dúzia de cebolas grandes brancas.

Fervem-se durante 20 minutos em água salgada.

Enxugam-se com um guardanapo e deixa-se que esfriem. Tira-se com uma colherinha o miolo.

Passa-se numa tábua o miolo.

Juntam-se ao miolo 2 punhados de migalha de pão fresco. Pica-se tudo bem miudinho, vai ao fogo com bastante manteiga e salsa quase invisível, pimenta e sal. Faz-se a mistura e enche-se a cebola.

Coloca-se assim num prato de ir ao forno, com pão ralado por cima e uma bolinha de manteiga em cima de cada cebola. Leva-se durante ½ hora ao forno até ficarem douradas.

Pão de D. Adelaide

50 g de fermento Fleischmann

Mistura-se com 2 xícaras de farinha e uma de água.

Coloca -se uma bolinha num copo com água até subir.

Quando subir, amassa-se o pão com o resto da farinha de trigo deixando-se apenas uma xícara e 3 xícaras de água morna com sal. Amassa-se até levantar bolha e não grudar na tábua.

Mistura-se à massa 3 batatas inglesas cozidas bem amassadas. Amassa-se muito e põe-se para crescer. Num copo com água coloca-se uma bola da massa. Quando a bola subir, será tempo de se colocar no forno que se fará da seguinte maneira: separa-se a massa em pães, que se coloca no forno bem quente, durante 2 horas.

Panetone

Separa-se um pouco da massa de pão, coloca-se uma colher de manteiga, 2 ovos (clara batida e gema), açúcar à vontade, canela, raspa de limão, erva-doce e passas.
Fôrma untada.



Pudim Conceição

Cozinhe 200 g de abóbora, escorra a água e passe-a por peneira. Junte 1 colher de sopa de Maizena, 100 g de farinha de trigo, 6 gemas, 2 claras e o leite grosso de 1 coco.
Passe na peneira 2 ou 3 vezes. Deite em fôrma forrada de caramelo e leve ao forno em banho-maria.



Canelonifarcis

(Receita em francês)
250g de caneloni (gros macaronis à farcis)
Farce quelconque, jus de veau, tomate en purée, 100g de parmesan râpé.
La farce qui l'on met dans ces macaronis peut-être faite avec un reste de viande cuite hachée mélangée avec des champignons, de la sauce tomate des fines herbes, des oeufs, etc. Si on les farait avec du porc, il faut supprimer les oeufs.
Cuire les cannelons dans l'eau bouillante. Les retirer lorsqu'ils sont aux ¾ cuits. Les égoutter sur un linge et au moyen de la poche et de la douille les remplir de farce.
Les ranger dans un plat à gratin et les poudrer de parmesan, les recouvrir d'un bon jus tomate les poudrer encore de fromage et les faire gratiner en mijotant doucement pendant 15 à 20 minutes pour finir de bien les cuire.

Pudim moreno

Amoleça em ½ litro de leite 150g de pão.

À parte bate-se 4 gemas, 2 claras e 150g de açúcar. Junte o pão já passado na peneira.

1 colher de sopa não muito cheia de manteiga.

100g de nozes moídas.

½ colher de chocolate em pó. Passas, 1 colher de chá de essência de baunilha.

Unte forminhas, deite o pudim, asse no forno em banho-maria.



Bolo de fubá

½ kg de fubá

3 ovos

1 colher de manteiga

1 coco

1 colherinha de erva-doce

1 colher de sopa de açúcar

Rala-se o coco, tira-se o leite de coco com água quente, deve dar um copo.

Põe o fubá, açúcar, pitadinha de sal, manteiga, quebra-se os ovos dentro do leite de coco.

Mexe-se tudo e põe-se em fôrma untada.



Pamonha

Descasca-se o milho e rala-se.

Tempera-se de açúcar e sal, um pouquinho de queijo ralado duro.

1 pouquinho de leite para tirar o milho que fica no ralo. Passa-se em peneira fria (taquara).

Depois põe-se na palha e amarra-se, coloca-se na água fervendo. Enfia-se um garfo: saindo-se seco, está boa.

Cocada

1 coco ralado

1 quilo de açúcar num copo de leite

6 gemas de ovos bem batidas

Põe-se as gemas no doce quando estiver fervendo, quando engrossar, retira-se do fogo.



Bolacha de soda

1 quilo de farinha de trigo passada na peneira

½ quilo de açúcar refinado

8 ovos, 1 colherinha bem cheia de bicarbonato desmanchado na água ou no leite. Raspa de limão, 1 colher de manteiga. Amassa-se bem e faz-se a bolacha. Forno brando.



Biscoito de amêndoas

250g de amêndoas peladas

Mistura-se as amêndoas com 5 claras bem batidas e com 475 g de açúcar. Dissolve-se com um pouquinho de água 250 g de chocolate em pau.

Mistura à massa o chocolate já dissolvido e mexe-se bem tudo.

Estende-se a massa numa pedra mármore e cortam-se os biscoitos com a boca de um cálice. Deixa-se 1 quarto de hora em fogo brando (fraco).

Doce que não vai ao fogo

250g de manteiga
250g de açúcar
Bate-se bem a manteiga com açúcar.
Depois ponha-se na vasilha 3 gemas.
Mexe-se outra vez bem, tudo. Acrescente 150g de chocolate em pão bem ralado. Mexe-se bem. Depois colocam-se as claras bem batidas. Ponha-se este creme em cima de 1 camada de biscoitos palitos umedecidos com licor ou pouquinho de conhaque, 1 camada de biscoitos, 1 de creme até encher a fôrma. No dia seguinte retira-se da fôrma.



Caçarola italiana (Adelina)

5 ovos inteiros
½ quilo de açúcar
1 coco ralado
1 colherinha de baunilha
5 colheres de queijo parmesão
5 colheres rasas de farinha de trigo
1 garrafa de leite
Fôrma untada com açúcar queimado em banho-maria.



Pudim veludo (Adelina)

½ quilo de açúcar dividido em 3 partes iguais: uma para queimar e as restantes para bater com 12 ovos (só claras)
1 colher de farinha de trigo
1 garrafa de leite
Bate-se bem o açúcar com os ovos e depois o leite e farinha em seguida o açúcar e baunilha (1 colherinha).
Fôrma com caramelo em banho-maria, 1hora e meia no forno.

Pudim de ameixa (Adelina)

250g de ameixas
1 coco ralado
3 xícaras de açúcar
2 colheres de manteiga
8 ovos
Bate-se a manteiga com açúcar, depois vai-se deitando os ovos um a um batendo sempre até engrossar.
Em seguida mistura-se o coco e as ameixas sem caroço e em pedaços (cozidas, em calda).
Forno regular – fôrma untada com manteiga.



Sopa beterraba

Cozinha-se 4 beterrabas, um chuchu, 1 cebola picada no caldo de carne coado (sem refogar) e desengordurado e 2 folhas de repolho.
6 rabanetes picados miúdos.
Ferver bem até desmanchar, coloca-se ½ xícara de vinho Único, deixe ferver bastante. 3 dentes de alho socados, 3 cravos, 1 pitada de açúcar, espremer um limão em cima e uma colherzinha de café de molho inglês. Joga-se na sopa esta mistura. Deixa-se ferver e passa-se na peneira. Ferve-se novamente. Na hora de servir, junta-se ½ xícara de creme e bate-se muito bem.
Nota – é bom antes de pôr o creme de leite passar num pano molhado para desengordurar.

Biscoitinhos da Mathilde

1 pacote pequeno de maisena

Abre-se o pacote e despeja-se num prato fundo e acaba-se de encher o prato com farinha de trigo (o prato bem medido).

Põe-se a farinha e a maisena no mármore, fazendo-se um buraco no meio. 4 colheres de açúcar.

2 ovos inteiros sem bater.

1 colher de chá de pó Royal.

Mais da metade de 250g de manteiga.

Amassa-se como pastel e depois se faz os biscoitinhos.

Passa-se farinha no tabuleiro.

Passa-se em cima dos biscoitos gema e polvilha-se com açúcar.

Quando for fazer, acende-se o forno e na hora de botar os biscoitos, abaixa-se.

Rocambole de batatas

½ quilo de batata passada no espremedor

1 ovo inteiro

1 xícara de café de leite

3 colheres de farinha

Sal

3 colheres de queijo

Coloca-se em fôrma untada e passa-se gema por cima.

Recheia-se.

Biscoitos de cerveja

500g de farinha

250g de manteiga

1 xícara de cerveja

Amasse tudo até fazer rosquinhas bem finas, as quais devem ser passadas em açúcar antes e depois de irem ao forno.

Também pode enrolar como um lápis e cortar a cada três centímetros.

Bavaroise



Receita da Bavaroise.
Foto: Andrés Morales.

7 colheres de açúcar

2 copos de leite

4 gemas

6 folhas gelatina (3 brancas e 3 vermelhas)

Cortam-se as folhas de gelatina e dissolve-se na água.

Mistura-se as gemas, leite e açúcar.

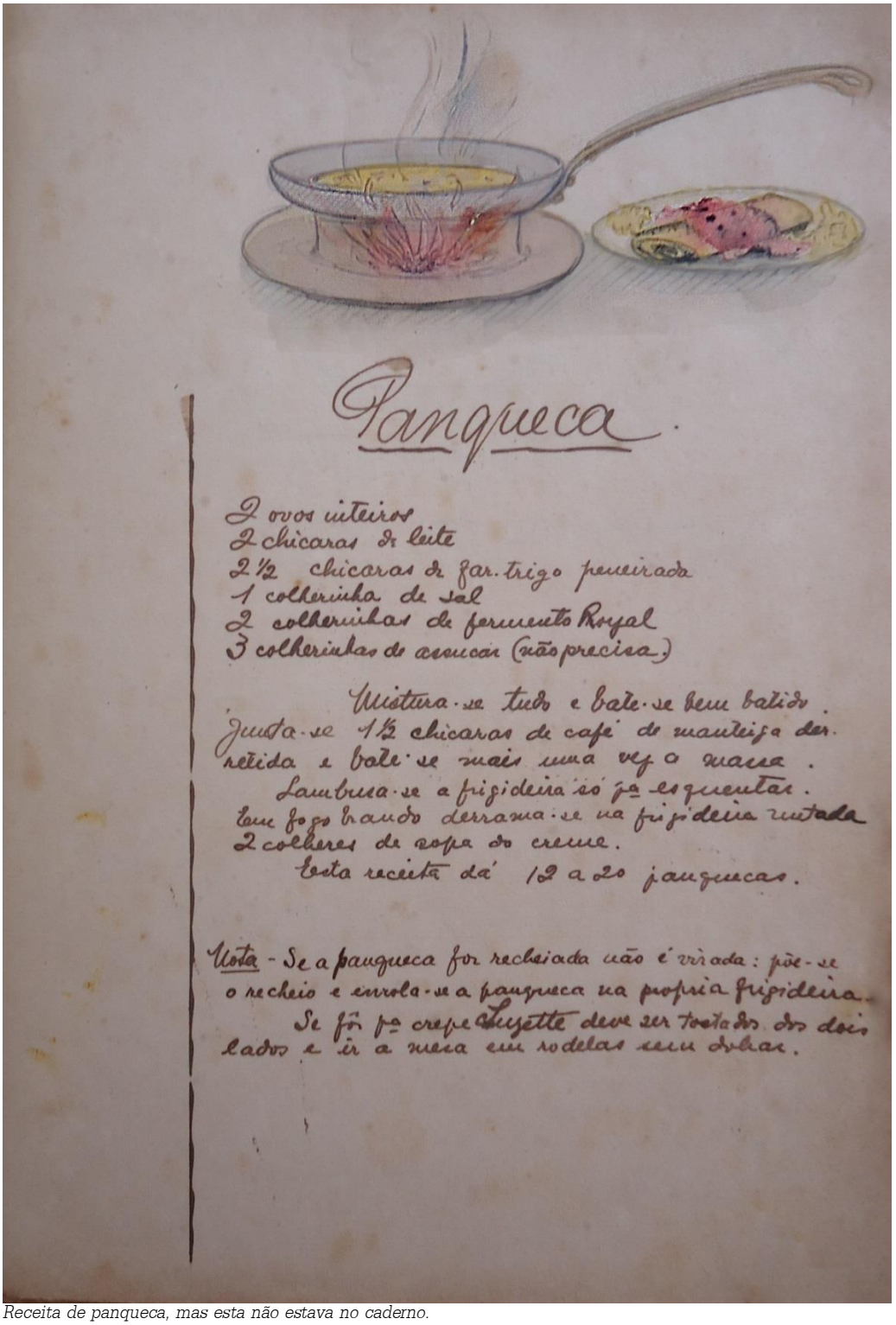
Deve-se desmanchar muito bem as gemas.

Quando estiverem cozidas, tira-se do fogo e junta-se um cálice de anis e 4 claras batidas.

Põe-se para esfriar 1 hora antes de ir à geladeira.

DICAS DOS CHEFS: Caso não tenha o licor de anis, pode substituir por outro de sua preferência. Nós testamos com licor de amêndoas e licor de avelã e os dois ficaram muito bons. Servimos com uma calda de frutas vermelhas, mas pode ser servido com qualquer outra calda de fruta que se goste.

COMENTÁRIOS: Bem gostoso, mas tem mais cara de doce para crianças do que para adultos.



Panqueca.

2 ovos inteiros
2 chicaras de leite
2½ chicaras de far. trigo peneirada
1 colherinha de sal
2 colherinhas de fermento Royal
3 colherinhas de assucar (não precisa)

Mistura-se tudo e bate-se bem batido.
Junta-se 1½ chicaras de café de manteiga derretida e bate-se mais uma vez a massa.
Lambuza-se a frigideira só p/ esquentar.
Com fogo brando derrama-se na frigideira untada 2 colheres de sopa do creme.
Esta receita dá 12 a 20 panquecas.

Nota - Se a panqueca for recheiada não é virada: põe-se o recheio e envola-se a panqueca na propria frigideira.
Se fôr p/ crepe Suzette deve ser tostada dos dois lados e ir a mesa em rodelas sem dobrar.

Receita de panqueca, mas esta não estava no caderno.
Acervo: MHN.

Hot pot

Põe-se a cozinhar na água fria com pouco sal. 3 aipos – 2 cenouras – 2 batatas – 4 tomates partidos – 2 nabos – 2 cebolas inteiras e 1 boneca de cheiro e 250g ou ½ quilo de carne magra (pontas, ossos, etc.). 3 horas depois coa-se num pano molhado e põe-se a ferver novamente com 1 colher de chá de molho inglês e ½ folhinha de louro. 1 colher de suco de carne.

Quando o caldo está fervendo bem, passa-se na máquina ½ quilo de filé cru bem sangrento e põe-se este suco dentro da sopa à última hora. (Ponho o picadinho sobre a peneira sobre a panela de caldo a ferver e vou passando um pouco do caldo quente sobre o picadinho cru de maneira a escorrer bem o suco dentro do caldo). Servir logo bem quente (sem ferver muito o suco). Enfeita-se o caldo com coraçõezinhos de cenoura ou beterraba.

Serve-se em xícaras grandes, como *hors-d'oeuvre* antes de começar o jantar.

Serve também para depois do jantar, tarde da noite, quando a visita demora.

Canjiquinha

Rale o milho; se estiver muito duro, passa-se na máquina e depois na peneira.

1 coco ralado. Tirar o leite do coco sem água (tira-se o leite de coco esquentando o coco em banho-maria. Põe água no bagaço de coco e tira-se o leite).

Junta-se com o milho ralado.

Põe-se uma boneca de erva-doce, canela, cravo.



Receita da Charlote russe.
Foto: Andrés Morales.

Charlote russe

½ litro de leite
6 folhas de gelatina
250 g de açúcar (2 xícaras)
Baunilha
250 g de creme de leiteria batido
Derreta a gelatina em meia xícara de água fervente.
Bata as gemas com açúcar como para gemada, despeje por cima o leite a ferver, com a baunilha e leve ao fogo brando para cozinhar sem ferver. Junte a gelatina e passe tudo por peneira fina. Leve a gelar em qualquer vasilha e quando principiar a coagular junte o creme de leiteria, 6 claras em neve, bata tudo rapidamente e despeje numa fôrma untada de geleia e forrada ao redor com biscoito champanhe com a parte abaulada para fora e bem unidos.

DICAS DOS CHEFS: O creme de leiteria a que ela se refere é o creme de leite pasteurizado fresco. A decoração é a gosto, o creme é neutro e pode ser acompanhado por frutas vermelhas, somente morangos, calda de outras frutas ou somente o creme e os biscoitos. Pode-se usar a criatividade na decoração dessa sobremesa!

COMENTÁRIOS: Não há o que comentar, e sim comer. Estava deliciosa, uma textura e sabores incríveis. E eles capricharam muito no visual!

Bife com pão torrado

Tire de uma peça de 2 quilos de alcatra 12 bifes redondos iguais, frite simplesmente na manteiga.

Parta 12 fatias de pão de fôrma com a grossura de 2cm e corte com o cortador 12 rodelas. Molhe com leite, passe porcima uma camada bem grossa de queijo amassado com manteiga.

Leve a tostar no forno. Devem ficar douradas e estufadas. Arrume sobre os bifes e no centro do prato cenouras sautés.

Macarrão – Molho

2 quilos de tomate

1º– Faz-se um refogado com 1 colher de manteiga e 1 de banha, de alho, cebola, salsa picada, etc.

Quando estiver bem refogado, mistura-se o tomate picado.

Depois de cozido, passa-se numa peneira e mistura-se uma colher de extrato de carne Armour.



Anúncio do extrato de carne Armour na revista O Cruzeiro, da década de 1930. Acervo: Biblioteca Nacional.



Receita do Cuscuz paulista, em folha do que seria um livro de receitas ilustrado. Acervo: MHN.



O cuscuz na mesa posta.
Década de 1950(?).
Acervo: MHN.



O cartão ilustrado por Sophia, com os versos de Sophia.
Acervo: MHN.

Cuscuz paulista

(Esta receita não estava no caderno, mas é muito importante para ser deixada de fora!)

1 quilo de farinha de milho (Maripá)
1 pires de chá de farinha de mandioca
1 lata de sardinha
200 g de gordura
1 xícara de salmoura
500 g de camarão
500 g de lombo salgado
Palmito, ervilhas, ovos cozidos, cheiros etc.

Juntam-se as farinhas, umedecendo-as com a salmoura. Juntam-se as cebolas verdes, saladas, manjerona, tudo picadinho. Faz-se um bom refogado de camarão com bastante caldo. Faz-se um ensopado de lombo de porco, cortado em quadradinhos, com alguma gordura própria. Refoga-se também as ervilhas e o palmito, separados. Juntam-se os caldos de tudo: camarão, lombo, ervilhas etc.

Forra-se o cuscuzeiro com um guardanapo úmido. Arruma-se no fundo e dos lados tiras das sardinhas sem pele e sem espinha. Faz-se desenhos com rodelas de ovo, petit-pois, tomate etc. Vai-se pondo uma camada leve da farinha "Cheirosa", sem calcar. Uma camada de camarão, rega-se com o caldo. Põe-se mais farinha, uma camada de lombo, uma camada de farinha, outra de palmito etc. Sempre regando bem. Quando terminado, cobre-se com uma folha de couve, fecha-se sobre a couve o guardanapo, tampa-se o cuscuzeiro, veda-se a entrada da panela com angu de farinha de trigo e cozinha-se meia hora.

BIBLIOGRAFIA

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

BOLTON, Andrew; KODA, Harold. *Poiret*. Nova York: The Met, 2007.

DOURADO, Estela Moreira. *O almanaque enquanto documento de informação e comunicação popular escrita*. Tese de doutoramento do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.

NOTAS DE FIM

[1] Adriano, imperador romano nascido em 76. Reinou de 117 a 138 (21 anos). Filho adotivo de Trajano, a quem sucedeu, protegeu as letras, as artes e a indústria. Construiu em Roma o castelo chamado hoje de Santo Ângelo: protegeu o Império contra os bárbaros, por meio de fortificações contínuas na Germânia e na Inglaterra.

[2] Atual Istambul, na Turquia.

[3] Esta frase estava exatamente na sequência no texto original. Optou-se por manter assim, apesar de não parecer, inicialmente, estar ligada aos "defeitos" de Sophia.

[4] Caderno 1.

[5] Caderno 1.

[6] Caderno 1.

[7] Depois da necessidade de se alimentar, não há para o homem necessidade mais urgente do que a de se vestir.

[8] Caderno no Arquivo do MHN.

[9] Caderno 69.

[10] Caderno 69.

[11] Caderno 9.

[12] Caderno 10.

[13] Caderno 10.

[14] Caderno 3.

[15] Sta. Clotilde, sobrinha de Gondobaldo, rei de Borgonha, mulher de Clodovéu I (Clovis I) converteu o marido ao Cristianismo. Morreu em 545. Depois de sua morte, seu marido Clodovéu I retirou-se ao convento de Tours.

[16] Mordomo da casa real

[17] Limbo: lugar segundo a crença cristã onde estão as almas das crianças que morrem sem batismo e em que estavam as almas dos justos falecidos antes da vinda de Cristo.

[18] Apanhado da vida dos santos composto em latim pelo dominicano Jacques Varazze, que morreu arcebispo de Gênova em 1298.

[19]Armórica: nome céltico da Borgonha francesa. Armórica ou Aremorica é o nome dado na Antiguidade à região da Gália que incluía a península da Bretanha e o território entre os rios Sena e Loire, até um ponto indeterminado no interior.

[20] Caderno 31.

[21] Caderno 22.

[22] Epitoga – capa que os romanos usavam sobre a toga.

[23] Caderno 9.

[24] Caderno 1.

[25] Caderno 22.

[26] Caderno22.

[27] Caderno 1.

[28] Caderno 3.

[29] Caderno 3.

[30] Caderno 31.

[31] Caderno 34.

[32] Caderno 3.

[33] Caderno 22.

[34] Caderno 22.

[35] Caderno 22.

[36] Caderno 1.

[37] Caderno 6.

[38] Caderno 6.

[39] Caderno 6.

[40] Caderno 6.

[41] Caderno 6.

[42] Caderno 6.

[43] Caderno 69.

[44] Caderno 69.

[45] Caderno 1.

[46] Caderno 10.

[47] Caderno 9.

[48] Caderno 9.

[49] Caderno 9.

[50] Caderno 3.

[51] Caderno 69.

[52] Caderno 69.

[53] Jean Léopod Nicolas Frédéric Cuvier (1769-1832), também conhecido como Georges Cuvier, é considerado o pai da paleontologia.

[54] Caderno 3.

[55] Notes sur l'origine du commerce de la soie par voie de mer, 1897

[56] Documents relatifs à l'histoire de l'industrie et du commerce en France, 1898.

[57] Étude historique sur les relations commerciales entre la France et la Flandre au Moyen Age, 1894.

[58] Recherche sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie pendant le Moyen Age, 1852-1854.

[59] Caderno 6.

[60] Caderno 22.

[61] Caderno 3.

[62] Caderno 1.

[63] Caderno 7.

[64] Caderno 43.

[65] Caderno 26.

[66] Caderno 3.

[67] Caderno 9.

[68] Caderno 22.

[69] Caderno 10.

[70] Caderno 10.

[71] Caderno 22.

[72] Caderno 18.

[73] "Cuidado, você pode se queimar."

[74] Caderno 18.

[75] Caderno 10.

[76] Caderno 2.

[77] Touro bravo da América Setentrional.

[78] Caderno 22.

[79] Caderno 22.

[80] Caderno 22.

[81] Caderno 17.

[82] Caderno 2.

[83] Caderno 10.

[84] Caderno 10.

[85] Caderno 69.

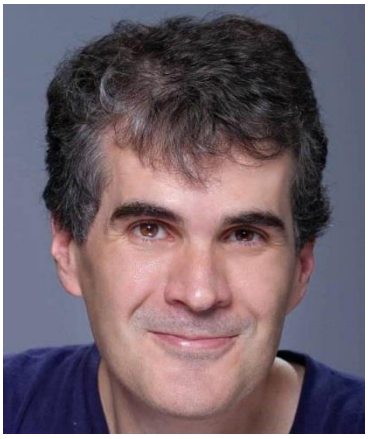
[86] Caderno 69.

[87] O Trivium envolvia gramática, dialética e retórica. O quadrivium, artes liberais, matemáticas, geometria, música e astronomia.

[88] Saio dos cavaleiros. (saie = manteau do romano, gauleses e persa. Ver sagum = pequeno manteau quadrado ou triangular, preso na frente ou no ombro).

[89] Vem de orfrois, da antiguidade, da palavra ouro; e da palavra frígia, era daí que vinham os tecidos bordados a ouro.

[90] Caderno 10.



O organizador, Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos *livros O figurino teatral e as renovações do século XX; O traje de cena como documento; Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion; Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos *livros Diário dos pesquisadores: traje de cena; Traje de cena, traje de folguedo; Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX; Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros.



Foto original capa
Acervo: Quita Jobim



Foto original contracapa
Acervo: Quita Jobim



ECA USP
2020