

A close-up photograph of a woman with dark hair, wearing heavy, shimmering makeup on her eyes and large, sparkling earrings. She is laughing heartily with her mouth wide open, showing her teeth. The image is overlaid with a semi-transparent purple filter. The text is centered in the lower half of the image.

II - BINARISMO DE GÊNERO:  
(DES)CONSTRUÇÕES



**Rendas e veludos: questões de gênero  
a partir do redingote de Eufrásia  
Teixeira Leite no final do século XIX**

*Lace and velvet: gender issues from the Eufrasia Teixeira  
Leite's redingote in the end of the 19th century*

Flávio Oscar Nunes Bragança<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6453-0324>

[**resumo**] O presente artigo discute normatividade de gênero a partir da investigação de um casaco de montaria da coleção Eufrásia Teixeira Leite pertencente ao acervo do Museu Casa da Hera, em Vassouras, Rio de Janeiro. Os redingotes eram casacos masculinos de origem inglesa usados para viajar a cavalo, foram incorporados na moda através da alfaiataria masculina, e adaptados ao vestuário feminino nos séculos XVIII e XIX. Esta pesquisa teve como ponto de partida a abordagem baseada no objeto. O casaco, catalogado no acervo como T1140, é do final do século XIX, apresenta uma estrutura tradicional de redingote, embora tenha adornos que remetem aos trajes aristocráticos franceses do Antigo Regime. Este estudo busca identificar o traje como uma peça que ultrapassa as noções binárias típicas da categorização de objetos ditos masculinos ou femininos. Reconhece a pesquisa histórica como ferramenta de revisão das crenças pessoais sobre papéis de gênero que tendem a considerá-las como normativas. Nem todos os trajes correspondiam à moda de sua época, e poderiam ser criados para os inúmeros bailes a fantasia promovidos pela classe alta no século XIX.

[**palavras-chave**] **Eufrásia Teixeira Leite. Gênero. Vestuário. Redingote. Fantasia.**

[**abstract**] This article discusses gender normativity based on the investigation of a riding coat from the Eufrasia Teixeira Leite heritage, belonging to the collection of the Casa da Hera Museum, in Vassouras, Rio de Janeiro. Redingotes were men's coats of English origin used for traveling on horseback. Men's tailoring incorporated them into fashion and adapted them to women's clothing in the 18th and 19th centuries. This research started from artefact-based approach. The coat, catalogued in the collection as T1140, is from the end of the 19th century, has a traditional redingote structure, although it has adornments that refer to the aristocratic costumes of the Old Regime France. This study seeks to identify this garment as an object that goes beyond the binary notions typical of the categorization of so-called male or female. Recognizes historical research as a tool for reviewing personal beliefs about gender roles that tend to consider them as normative. Not all costumes correspond to the fashion of their time, and they could be created for the countless fancy dress balls promoted by the upper class in the 19th century.

[**keywords**] **Eufrasia Teixeira Leite. Gender. Costume. Redingote. Fancy dress.**

Recebido em: 29-10-2023

Aprovado em: 20-02-2024

<sup>1</sup> Doutor pelo Programa de Pós-graduação Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio/MAST). Professor de História do Vestuário e da Moda na Universidade Veiga de Almeida (UVA). [braganca.flavio@gmail.com](mailto:braganca.flavio@gmail.com), <http://lattes.cnpq.br/9247038989233289>.

## Observar e refletir

Na pesquisa de trajes históricos com abordagem baseada no objeto, o investigador busca inquirir os diferentes aspectos que a observação suscita, as características materiais, os tecidos empregados, os aviamentos, a modelagem, as técnicas utilizadas na construção, o estado de conservação. Mesmo nessas propriedades de caráter prático, uma conduta que o pesquisador deve seguir é estar atento a sua própria subjetividade, visto que qualquer um pode ser refém de seus próprios pré-julgamentos. Roupas invocam emoções, *status*, sexualidade e papéis de gênero, e nossas reações a elas podem indicar uma não compreensão das mudanças culturais. Interpretações baseadas na concepção tradicional de classificação de gênero em duas formas distintas e opostas, masculino ou feminino, podem não oferecer uma visão eficiente das características de identificação da vestimenta ou do acessório. O binarismo das relações de gênero é explicitado nos livros de história do vestuário nos quais roupas são comumente categorizadas como femininas ou masculinas. “Sem olhar o que os homens estão vestindo, é impossível compreender as roupas femininas, e vice-versa” (Hollander, 1996, p.18).

Colocar determinado traje em contextos históricos complexos requer curadoria de dados, estabelecer relações, incluir, mas também eliminar, determinados aspectos. Como fato histórico, a diferenciação entre gêneros está refletida em procedimentos comuns na historicização dos trajes, visto que, seguindo a lógica binária, as exterioridades femininas frívolas e apaixonadas devem se contrapor ao éthos masculino. A normatização impõe que esse último exponha em sua aparência racional, a fraternidade entre seus pares, que exteriorize nas roupas sua conduta moral rígida traduzida em austeridade (Araujo, 2012). Todavia, a redução em categorias “homem” e “mulher” na historiografia da indumentária pode refletir certa miopia diante da identificação de determinado traje histórico.

Este artigo pretende problematizar as concepções tradicionais de gênero tendo como elemento de discussão um casaco identificado como traje de montaria pertencente à coleção Eufrásia Teixeira Leite, que faz parte do acervo de indumentária do Museu Casa da Hera, localizado no município de Vassouras, estado do Rio de Janeiro. A peça de alta-costura em veludo marrom é etiquetada pela *maison* Worth e apresenta a forma de um redingote, a qual corresponde a um casaco masculino comprido que foi adaptado para mulheres tanto como casaco quanto em alguns tipos de vestidos. Através da investigação cronológica da etiquetagem da Worth, pode-se constatar que se trata de um traje do final do século XIX, embora alguns de seus elementos, como punhos, gola e jabô<sup>2</sup> correspondam aos trajes masculinos franceses do Antigo Regime. Também fazem parte da sua ornamentação aplicações de sutache<sup>3</sup>, fios metálicos e tecidos em outras cores que o diferenciam da sobriedade normalmente atribuída aos trajes de montaria. A singularidade da peça em termos de construção e decoração fomenta questionamentos sobre sua contextualização, considerando-se que roupas não existem isoladamente.

A análise do casaco de montaria catalogado como T1140 no Museu Casa da Hera nos levará a investigar o seu lugar na história da moda, de que maneira ele está marcado pelos trajes similares que vieram antes e pelos que lhe são contemporâneos. O estudo pretende

<sup>2</sup> Babado usado preso ao pescoço de forma que caia pela frente do peito.

<sup>3</sup> Cordão estreito feito em fibra têxtil aplicado como adorno nas roupas.

verificar também se suas características diferem de outros casacos da sua categoria que estavam na moda na época em que foi usado, ao mesmo tempo que identifica o panorama de sua criação numa *maison* de alta-costura francesa e o relaciona à sua proprietária, Eufrásia Teixeira Leite.

Após o exame das evidências e a investigação de seu contexto histórico, propomos a interpretação do casaco de montaria T1140 a partir de uma análise interdisciplinar. Esta pesquisa procura identificar o referido traje como uma peça que ultrapassa as noções binárias típicas da categorização de objetos ditos masculinos ou femininos. Pretende assim, ajudar os investigadores do vestuário a reconhecerem a pesquisa histórica como ferramenta de revisão das crenças pessoais sobre papéis de gênero. Pretendemos demonstrar de que forma nosso entendimento sobre roupas é afetado pela normatividade a despeito de a interpretação sobre fatos históricos mudar ao longo do tempo e da cultura.

O Museu Casa da Hera (MCH) foi criado naquela que foi a residência oitocentista onde viveu o advogado Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872), um importante comissário do café e político, e sua esposa Ana Esméria Correia e Castro (1827-1871), filha do Barão de Campo Belo. O casal teve duas filhas, Francisca Bernardina (1845-1899) e, a mais ilustre, Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930). As irmãs viveram a infância e juventude na Casa da Hera, mas, após a perda dos pais, mudaram-se para Paris, em 1873. Jovem e herdeira, a irmã caçula teve tino para multiplicar a sua fortuna como financista, para o que conjectura-se que o pai lhe tenha dado educação financeira (Catharino, 1992), mas é possível que a expertise de Eufrásia nos negócios tenha tido também a influência da sua avó materna, que quando viúva conduziu a fazenda Secretário, uma das mais importantes produtoras do ciclo do café (Umbelino, 2016, p. 16).

Durante os quase cinquenta anos que viveu na Europa, Eufrásia Teixeira Leite conservou a casa em Vassouras e garantiu a sua preservação em seu testamento. Além do seu pioneirismo como investidora, ela é comumente lembrada pelo seu relacionamento de catorze anos com o político e abolicionista Joaquim Nabuco (1849-1910). Entre noivado, términos e reconciliações, o longo romance não resistiu ao orgulho masculino, quando a milionária ofereceu dinheiro ao namorado endividado (Fernandes, 2012). As irmãs Teixeira Leite tiveram uma agenda social movimentada em Paris. As cartas de Eufrásia e os diários de Joaquim Nabuco “deixam a impressão de que concertos, óperas, teatros, viagens à Itália e à Espanha, por exemplo, fossem cotidianos presentes na vida das irmãs” (Falci; Melo, 2012, p. 91). Os jornais franceses as mencionam em listas de eventos da alta sociedade parisiense: são jantares, festas privadas, lanches, apresentações musicais e teatrais, turfe e viagens.

Entre mobiliário, quadros, objetos de uso doméstico originais e uma vasta biblioteca, o acervo do Museu Casa da Hera inclui uma relevante coleção de trajes de alta-costura francesa<sup>4</sup>. O destaque está em dez trajes etiquetados pela *maison* Worth. O inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), que é considerado o “pai da alta-costura”, definiu para si o papel de criador, ao contrário de muitos alfaiates e costureiras que o antecederam e que eram fornecedores que se deixavam submeter às determinações das clientes. Seu gênio artístico, capacidade de autopromoção e articulação política, o fizeram obter o monopólio do guarda-roupa da Imperatriz Eugênia da França (1826-1920), o que lhe garantiu uma abastada clientela internacional.

<sup>4</sup> Cf. O acervo digitalizado do MCH está dividido em duas categorias, aquela cujas peças compõem o cenário da Casa e a de Indumentária. Disponível em <https://museucasadahera.acervos.museus.gov.br/acervo/> Acesso em 14 out. 2023.

Também foram cruciais para o seu sucesso as relações que estabeleceu com os fabricantes têxteis franceses, especialmente os tecelões de seda de Lyon, que produziam tecidos exclusivos para sua *maison* (Haye; Mendes, 2014, p.14). Contudo o período no qual as peças da coleção se inserem, última década do século XIX, faz parte do momento de transição na empresa, quando seus filhos assumem, ficando Jean-Philippe Worth (1856-1926) responsável pela criação e Gaston-Lucien Worth (1853-1924) assumindo a direção comercial e administrativa.

Nessa parte do acervo encontra-se o casaco de montaria catalogado como T1140<sup>5</sup>, confeccionado em veludo marrom com detalhes em preto, modelagem acinturada e corte evasê, o que cria uma basque<sup>6</sup> da linha da cintura até os joelhos. A abertura frontal é decorada com um galão preto bordado, a gola e os punhos são confeccionados em veludo amarelo e azul, decorados com fios metálicos que formam desenhos geométricos. A gola é ornada com jabô em renda creme, mesma aplicação que é usada nos punhos. A etiqueta Worth se encontra no interior da gola. As mangas compridas de veludo, justas ao corpo, são pretas, diferente do corpo do casaco, que é marrom (Figuras 1 e 2). O casaco é forrado em cetim amarelo até a altura da cintura e em cetim preto até a barra. Embutido no punho esquerdo, encontra-se um porta-perfume, que consiste num pequeno envelope branco em cambraia de seda bordada com a inscrição *D'Orsay Parfumeur*. Não há uma saia como complemento desse casaco no acervo.

FIGURAS 1 E 2 – CASACO DE MONTARIA T1140, FRENTE E COSTAS



FONTE: Museu Casa da Hera/Ibram/MinC. Foto: Carina D'Ávila, 2016.

<sup>5</sup> Esta pesquisa teve acesso as fichas de catalogação dos referidos casacos, além da análise dos objetos em visitas técnicas ao Museu Casa da Hera, a última realizada em setembro de 2021.

<sup>6</sup> Parte abaixo da linha da cintura de um casaco ou gibão, normalmente em corte evasê, que alonga a peça. Pode ter comprimento e largura variados.

Identificamos outro traje de montaria na coleção de Eufrásia Teixeira Leite, catalogado como T1155 e etiquetado pela *maison* Worth, mas na tipologia costume, que é um termo usado para conjuntos de duas peças, normalmente saia e casaco. Embora não catalogados como traje de montaria, constatamos no acervo outros onze trajes na categoria costume que, todavia, não suscitaram a problematização que motivou a pesquisa que gerou este artigo, visto que partimos da abordagem do objeto casaco de montaria T1140 como mote das nossas investigações.

### O casaco T1140: inter-relações historiográficas

Desde o século XVII que os trajes de montaria destinados às mulheres têm como inspiração a roupa masculina. A Duquesa de Borgonha, mãe do rei Luís XV de França, foi retratada por Pierre Gobert (1662-1744)<sup>7</sup>, por volta de 1709, com um casaco *justaucorps*<sup>8</sup> vermelho ajustado acima da cintura, mangas compridas com punhos largos, longas basques, o pescoço ornamentado com laço de veludo preto e renda branca, elementos que também adornam os punhos. Tanto os punhos quanto a abertura frontal e os bolsos são decorados com galões bordados em dourado, elementos que estavam em consonância com os utilizados pelos homens do período, com exceção do uso da saia longa prolongada por uma calda. O casaco *justaucorps* ricamente decorado foi uma peça importante da indumentária masculina até o final do século XVIII (Köhler, 2001, p. 373).

O redingote, termo em francês originário da corruptela de *riding coat* em inglês, aparece por volta de 1725 por influência dos ingleses como sobrecasaca, um grande casaco masculino usado para viajar a cavalo, ideal para o frio e a chuva (Boucher, 2010, p. 283). A anglomania, que se inicia ainda no Antigo Regime e será acentuada após a Revolução Francesa, estava carregada do interesse tradicional do cavaleiro inglês pelas atividades rurais, as quais, em virtude de condições climáticas adversas, requeriam um casaco utilitário e austero. O robusto casaco de lã era resistente, e seu design funcional evoluiu com a alfaiataria inglesa para uma peça elegante. Os alfaiates ingleses assumem o lugar definidor da moda masculina que fará um percurso bem diverso do percorrido pelas mulheres, simplificando progressivamente os ornamentos da roupa masculina e não a submetendo às variações dos ciclos, tendendo a cristalizar-se num uniforme (Souza, 2009). Para Philippe Perrot, a aparência uniforme masculina é feita em distinções sutis nas quais restam elegância, ciência e técnicas de simplicidade estudada (Volpi, 2015, p.145). O redingote terá um papel considerável nesse processo. Normalmente o traje tinha a gola alta, era ajustado à cintura e tinha basques generosas o suficiente para não constranger o usuário quando cavalgava (Mcdowell, 1997, p. 63). Pouco a pouco o redingote tornou-se uma roupa de dia, e não apenas de viagem ou esporte. Por volta de 1785, o casaco masculino foi adaptado para as mulheres, imitando o

<sup>7</sup> Cf. Imagem da pintura *Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne*, em Chateau de Versailles Collections. Disponível em: [http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj\\_3ddc7bcd-a-693-4784-94af-e63c068aea74](http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_3ddc7bcd-a-693-4784-94af-e63c068aea74). Acesso em: 14 out. 2023.

<sup>8</sup> Casaco justo ao corpo até a cintura, daí a origem do nome em francês, mas largo na parte de baixo.

corte ajustado e, às vezes, as golas duplas, mas tendo a forma de uma túnica aberta sobre um colete e uma saia, não se tratando de um sobretudo (Boucher, 2010, p. 470).

Algumas interpretações do redingote como vestido continuarão presentes no século seguinte, no período romântico, quando era usado para o dia, aberto na frente e com estilo sóbrio. Segundo Diana Crane (2009), as mulheres continuaram a vestir trajes de montaria derivados das vestes masculinas no século XIX, os quais eram fabricados preferencialmente por alfaiates e não por costureiras. Entre os que se destacaram estava o alfaiate inglês John Redfern (1820-1895), que, além de Londres, abriu filiais em Nova York, Edimburgo e Paris, nas quais oferecia roupas sob medida para mulheres que montavam a cavalo, jogavam tênis e praticavam iatismo e arco e flecha. No geral, os alfaiates faziam imitações do terno masculino formal para as mulheres, que, embora usassem saias volumosas, poderiam vestir calças escuras por baixo. “Na década de 1890, o traje guardava, da cintura para cima, ainda mais semelhança com os modelos masculinos” (Crane, 2009, p. 236). Além do casaco com gola aberta e lapelas, usavam camisa, gravata e chapéu-coco com véu. As linhas que definem o traje de montaria das mulheres acompanharam os princípios severos da moda masculina.

Um marco teórico no estudo da moda no Brasil foi o ensaio sociológico publicado por Gilda de Mello e Souza (1919-2005) na Revista do Museu Paulista, em 1951, como resultado de sua tese de doutorado *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, defendida no ano anterior no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP)<sup>9</sup>. Sua interpretação da moda oitocentista baseou-se na análise de fotografias, pinturas, ilustrações e trechos literários de autores brasileiros e franceses. Segundo Gilda de Mello e Souza (2009), o antagonismo entre os sexos<sup>10</sup> foi acentuado nas vestimentas do século XIX; em relação às formas, a simplificação dos homens se opôs à complicação dos adornos femininos: “a indumentária masculina partiu, num crescente despojamento, do costume de caça do gentil-homem inglês para o ascetismo da roupa moderna” (Souza, 2009, p. 60). A pesquisa feita que deu origem a este artigo investigou nos acervos digitais dos museus Victoria & Albert,<sup>11</sup> em Londres, e The Costume Institute, do museu The Metropolitan de Nova York<sup>12</sup>, trajes de montaria no período de 1800 a 1900 e constatou o uso da lã em cores escuras<sup>13</sup> e poucos elementos decorativos, com exceção de botões e lapelas de bolsos. Essas peças re-

<sup>9</sup> O ensaio foi publicado em livro em 1987, com o título *O espírito das roupas: a moda no século dezanove*, sendo regularmente reeditado. Utilizamos neste artigo a 6ª reimpressão da 1ª edição publicada em 2009 pela editora Companhia das Letras.

<sup>10</sup> Diferencia-se o sexo, que é biológico, do gênero, que é social, cultural (Perrot, 2007). Gilda de Mello e Souza utiliza o termo sexo, mas sua abordagem não é biológica, visto que chama atenção para a dificuldade em se separarem os efeitos provocados pela natureza daqueles acrescentados por séculos pela segregação da distinção de tarefas (Souza, 2009, p. 55).

<sup>11</sup> Foram identificados quatro conjuntos como *riding habit* no Victoria & Albert Museum. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 14 out. 2023.

<sup>12</sup> Foram identificados dez conjuntos como *riding habit* no The Metropolitan Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?department=8>. Acesso em: 14 out. 2023.

<sup>13</sup> Com exceção de um traje bege no The Metropolitan Museum que pertenceu a socialite nova-iorquina Eleanor Hewitt (1864-1924), que, segundo o museu, era conhecida, por usar roupas inspiradas na moda masculina em seu guarda-roupa diário, bem como em atividades esportivas. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159194>. Acesso em: 14 out. 2023.

forçam a ideia de que o traje de montaria feminino seguiu a lógica da alfaiataria masculina e não os desígnios da costura instituída pela moda feminina.

As *maisons* de alta-costura parisienses incorporaram ateliês especializados em alfaiataria, oficinas que eram compostas majoritariamente por homens. Os alfaiates londrinos, como Redfern, faziam sucesso em Paris com seus trajes esportivos sob medida, principalmente os de montaria, o que levou as casas francesas a recrutarem alfaiates ingleses qualificados. A influência não estava somente na competência e prestígio dos alfaiates, mas também no estilo, e a inspiração vinha, em particular, dos trajes ingleses do século XVIII e início do XIX, vistos em retratos de nobres em seus redingotes e em representações do pilar do dandismo, George 'Beau' Brummell (1778-1840). Os costureiros parisienses, como Jean-Philippe Worth, reinventavam esses clássicos ingleses em suas criações para mulheres. Entre 1889 e 1901, a *maison* Worth confeccionou imponentes casacos completos em lã leve inspirados em grandes casacos masculinos e sobrecasacas longas adaptados para suas clientes elegantes usarem em intempéries, ou para darem proteção quando andassem em veículos abertos. Esses longos casacos ajustados ao corpo são descritos como redingotes, *grand manteaux* ou simplesmente *manteaux* (Haye; Mendes, 2014, p. 54-55)<sup>14</sup>.

As linhas austeras da indumentária masculina civil e militar serviam como inspiração para Jean-Philippe Worth na criação desses casacos femininos, assim como em conjuntos de duas peças. Os bordados militares eram reformulados de maneira suave, assim como os tecidos pesados dos trajes masculinos eram substituídos por tecidos leves e macios (Haye; Mendes, 2014, p.59). Essas referências no design, seu estilo formal e econômico nos adornos identificados nos casacos da *maison* Worth do período, diferem do visual observado no casaco de montaria T1140 do acervo do MCH. Embora a estrutura e a forma correspondam à tipologia de um redingote, a gola ornamentada com o complemento de um jabô de renda e os punhos largos com terminação de babados rendados não remetem aos casacos ingleses do século XIX, mas aos *justaucorps* franceses dos séculos anteriores, como aquele visto no retrato da Duquesa de Borgonha, citado anteriormente. A diferenciação da cor das mangas com o corpo do casaco, assim como na gola e nos punhos, denota um esforço em tornar a peça superficialmente atraente, procedimento pouco usual nas linhas severas da alfaiataria tradicional.

Em termos gerais, as linhas que definem a construção de um redingote ou de um paletó por um alfaiate são definidas por suas mãos firmes e precisas. A potência da peça é reforçada pelo preenchimento dos ombros, oferecendo estrutura e suporte para as mangas. A gola que envolve o pescoço é conduzida pelo desenho da lapela até a cintura. Busca-se uma melhor sensação através do bom ajustamento e da colocação de um forro agradável. A historiadora estadunidense Anne Hollander (1996) interpretou o terno, em seu caráter histórico e em sua materialidade construtiva, imbricando-o à sexualidade, ao erotismo e aos papéis de gênero.

<sup>14</sup> As curadoras Amy de la Haye e Valerie D. Mendes analisam, no livro *The House of Worth: Portrait of an Archive*, o considerável arquivo fotográfico da *maison* Worth mantido no museu Victoria & Albert, em Londres, o qual abrange o período de 1889 a 1914.

Imitar o estilo masculino só intensificava o erotismo e a frivolidade pela aparência dos casacos severamente confeccionados e modelados com a arte sobre o torso feminino, e os trajes femininos de montaria continuavam a ser notoriamente sensuais em sua mímica dos trajes masculinos [...] (Hollander, 1996, p. 157).

As roupas esportivas eram um lugar dentro da moda feminina no qual se demonstrava um desejo de olhar para as qualidades estéticas e formais do traje masculino, uma maneira de parecerem sérias e não ficcionais. Esses trajes foram adaptados para a vida urbana das mulheres que andavam pelas ruas ou nas viagens de trem. O caráter dramático do modelo T1140 do museu Casa da Hera também nos provoca a pensar num aspecto contraditório na criação desses casacos. Charles Worth inaugurou o privilégio masculino da criação da moda feminina, seu filho deu continuidade, assim como seus colegas. Esses homens desenvolveram as suas criações a partir de uma idealização romântica de que as mulheres não são pessoas comuns, estando sujeitas a generalizações e vivendo como num palco ou numa pintura (Hollander, 1996). Em seus pedestais, os costureiros de alta-costura criaram vestidos vaporosos ricamente decorados com cristais, envoltos em metros de tule, e alteraram drasticamente as silhuetas entre crinolinas e anquinhas. Todavia, o encontro da alta-costura francesa com a alfaiataria inglesa, além da expertise dos alfaiates, promoveu a interpretação dos trajes masculinos para mulheres que no fim do século XIX davam os primeiros passos na longa e árdua luta por emancipação. Nesse contexto, Worth incrementou a busca por estilos de casacos masculinos de tropas e regimentos tradicionais que pudessem ser “feminizados” para atender suas clientes, o que se traduziu na reformulação de ideias de bordados militares e decoração aplicada de forma sutil. A simplificação dessas referências revela ser paradoxal, no sentido de que a moda feminina criada pelos costureiros tendia a ser dramática, mas nessa categoria de trajes buscaram linhas mais suaves – a não ser no casaco de montaria T1140, o que leva à hipótese feita por esta pesquisa, da possibilidade de a peça ser uma fantasia.

### O lugar da fantasia

Seja na pesquisa iconográfica ou naquela baseada em objetos, o investigador deve estar atento ao fato de que nem sempre os trajes correspondiam à moda de sua época, e poderiam ser motivados pelos inúmeros bailes e festas a fantasia que faziam parte da classe alta no século XIX e início do XX. Segundo Amy de la Haye e Valerie D. Mendes (2014), desde a década de 1850 até a Segunda Guerra Mundial as encomendas de fantasias e trajes históricos correspondiam a uma fonte significativa de renda para as *maisons* de alta-costura. Apesar de os temas serem definidos pelas anfitriãs, os costureiros aproveitavam a irrealdade desses eventos festivos para criarem livremente. Charles Worth, e posteriormente o seu filho, aproveitava o seu conhecimento especializado em história do vestuário para criar fantasias históricas e oriundas de culturas diversas, inclusive ampliando sua atuação para clientes homens que rompiam com a rigidez dos trajes masculinos em extravagantes fantasias (Haye; Mendes, 2014, p. 112).

A sociedade oitocentista de valores burgueses e moral rígida estava baseada na separação binária dos gêneros, e, para Gilda de Mello e Souza, a festa correspondia à ruptura da rigidez dos costumes, “arremessava os seres nas remotas regiões da fantasia onde, livres temporariamente das interdições e da vigilância rigorosa, homens e mulheres se abandonavam ao ritmo de suas tendências” (Souza, 2009, p. 147). Segundo a autora, os bailes de máscaras também promoviam a mistura de classes, ocasião em que os aventureiros de muitos tipos formavam conglomerados heterogêneos com os membros da alta-sociedade. Sem se preocuparem com as roupas da moda, as fantasias podiam revelar os anseios de *status* social e as fantasias pessoais, permitiam às mulheres uma liberdade normalmente não tolerada em bailes convencionais. Em suas memórias, Jean Worth disse que, em sua infância, adorava assistir à montagem dos trajes para um baile a fantasia, o que poderia exigir rapidez de seu pai, que fazia uma fantasia elaborada em até doze horas (Haye; Mendes, 2014, p. 114). Assim sendo, o casaco T1140 poderia pertencer ao segmento fantasia da *maison* Worth.

A fim de reforçar a contextualização da nossa hipótese, buscaremos exemplos afins. As fantasias eram diversas, mas deveriam ser identificáveis, para auxiliar, a colunista britânica da revista semanal *The Queen*. Ardern Holt publicou o manual *Fancy Dresses Described; or, what to wear at fancy balls*<sup>15</sup>, em 1879, que se tornou um guia popular com descrições detalhadas de ideias de fantasias, de maneira simples, para que muitas senhoras produzissem os trajes em casa (Holt, 1887)<sup>16</sup>. Trata-se principalmente de trajes femininos, mas há uma seção infantil para meninos e meninas. Os temas das fantasias são apresentados em ordem alfabética, como num glossário, variam em folclóricos, aristocráticos, tanto da realeza francesa quanto da inglesa, referências indumentárias do Egito, Grécia e Roma Antiga, personagens da literatura e do teatro, além de assuntos como as estações do ano, a astronomia e genéricos, como o ar e moedas. A separação dos gêneros é bem demarcada, visto que, mesmo quando os personagens homenageados são masculinos, a fantasia representa uma figura feminina, como a do pintor alemão Albrecht Dürer, cuja fantasia descrita é de sua esposa, retratada inúmeras vezes pelo marido, ou dos reis, que são representados, além das esposas, pelas damas de suas respectivas cortes. A fantasia Luís XIV, corresponde às damas com cabelos empoados e vestido enfeitado com rendas, babados e pérolas, todavia, também sugere o traje de caça da senhora do período, uma saia lisa, colete de cetim com bolsos e casaco comprido com basques, punhos mosqueteiros<sup>17</sup> e babados, gravata de renda e babado no pescoço e chapéu tricórnio, semelhante ao retrato da Baronesa de Borgonha. Um casaco de inspiração masculina aparece ainda na fantasia chamada *Incroyable* (Figura 3), que faz referência ao revolucionário francês: Ardern Holt sugere um casaco de cetim azul com cauda forrada de vermelho ou casaco de cauda longa de veludo azul celeste, com grandes botões de pérola, e colete branco de cetim, com complemento de jabô ou gravata larga de renda, acompanhados em saia listrada de vermelho, branco e azul (Holt, 1887).

<sup>15</sup> O manual está em domínio público, disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/fancy-dresses-described-or-what-to-wear-at-fancy-balls-1887/>. Acesso: em 14 out. 2023.

<sup>16</sup> Devido ao sucesso do primeiro livro, a colunista Ardern Holt lançou em 1882 o guia *Gentlemen's Fancy Dress: how to choose it*, com fantasias de personagens masculinos para homens.

<sup>17</sup> Do inglês *mousquetaire cuff*, termo obsoleto para um punho largo nas roupas.

O guia vitoriano sugere dois trajes femininos de montaria como fantasias, cada um deles relacionado a um rei do período de Carlos II, que foi rei da Inglaterra de 1660 até 1685. A autora sugere uma jaqueta com basques redondas tão longas quanto uma saia, aberta no pescoço com debruns de tranças douradas e prateadas, um lenço de seda amarrado no pescoço, grandes bolsos na parte externa das basques, mangas com punhos mosqueteiros confeccionados em veludo ou cetim e grande gola de renda. Já para o reinado de George I, de 1714 a 1724, Hold (1887) sugere que o casaco de veludo violeta com gola e capa deveria ser como os que os homens usavam na época, com o complemento de chapéu de abas largas em cetim ou veludo, com grandes laços de fita. Todavia, um traje de montaria corresponde a uma personagem feminina, denominada Di Vernon, uma amazona oriunda do romance histórico *Rob Roy* (1817), do poeta e historiador escocês Walter Scott. É descrito com austeridade para uma fantasia, um casaco preto ou verde de veludo transpassado com basques, punhos mosqueteiros, uma saia lisa, jabô de renda e babados, chapéu masculino de abas largas e chicote de caça (Figura 4). É possível identificar nessas fantasias sugeridas por Arden Holt alguns elementos semelhantes ao casaco de montaria T1140, como o jabô, a gola, os punhos largos com os respectivos babados e a possibilidade do uso de cores que divergiam da homogeneidade do preto frequentemente usado em trajes masculinos convencionais. A partir desses exemplos, também é possível presumir os complementos do referido casaco, como uma saia comprida, um chapéu tricórnio e provavelmente um chicote de equitação. À vista disso, prosseguiremos à investigação de outras fontes que corroborem à hipótese de o traje do Museu Casa da Hera ser uma fantasia.

FIGURAS 3 E 4 - ILUSTRAÇÕES DAS FANTASIAS INCROYABLE E DI VERMON



FONTE: HOLT, Arden. **Fancy dresses described or, What to wear at fancy balls**. 5. ed. Londres: Debenham & Freebody, Wyman & Sons, 1887.

É conhecida a admiração, durante o Segundo Império francês, pelos períodos Barroco e Rococó. A própria Imperatriz Eugênia de Montijo (1826-1920) se fez retratar por Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) como Maria Antonieta usando uma adaptação com crinolina de um vestido do século XVIII. Entretanto, esse interesse parece ter continuado no fim do século, ao menos nos bailes a fantasia. Amy de la Haye e Valerie D. Mendes (2014) contam que os reinados de Luís XV e XVI foram temas escolhidos pela socialite Daisy Greville, Condessa de Warwick, para um luxuoso baile que ela organizou em 1895. A condessa consultou duas vezes Jean Worth a respeito de trajes a fantasia, primeiro para um baile em Paris, no qual ele a vestiu de Semiramis, a mítica rainha da Assíria, e no tal baile do Castelo de Warwick, de Maria Antonieta, traje que ela repetiu no famoso baile em Devonshire House. O 60º aniversário do reinado da rainha Vitória foi celebrado com um baile a fantasia organizado pela Duquesa de Devonshire (1832-1911) em sua casa em Londres, em 2 de julho de 1897, ocasião para a qual Jean Worth criou para a anfitriã uma luxuosa fantasia de Zenóbia, Rainha de Palmira. A recomendação era que os trajes deveriam ser alegóricos ou históricos referentes a períodos anteriores a 1815. Muitos dos convidados foram fotografados pelo estúdio Lafayette, cujo arquivo faz parte da Coleção de Impressões e Imagens do museu Victoria & Albert (Haye; Mendes, 2014, p. 114). Dos 286 retratos dos convidados do baile em Devonshire House pesquisados para este artigo<sup>18</sup>, constatamos uma constante temática em personalidades da aristocracia europeia, outros relacionados ao Oriente Próximo, alguns da Antiguidade e determinados medievais, sendo que não parece haver distinção entre figuras históricas e lendárias.

Identificamos nesse conjunto de retratos uma fantasia feminina branca com referência a um traje de montaria com a indicação huguenote e outras três fantasias de traje de caça, sendo um masculino do período de Luís XV e dois femininos relacionados ao reinado de Luís XVI<sup>19</sup>, ambos com vestidos redingotes, em que a forma do casaco tem as basques compridas até o chão sobre uma saia.

Nenhum dos retratos observados representava personagens da classe baixa, com exceção de fantasias estereotipadas de pastora, tema muito recorrente em quadros do século XVIII, e não detectamos nenhum travestimento de gênero, cada convidado fazia correspondência do seu gênero com o personagem que representava. Assim como o guia publicado por Ardern Holt com foco em fantasias femininas, que não sugeria trajes masculinos para as mulheres. O relaxamento das restrições dos papéis de gênero em homens e mulheres não parece alcançar as remotas regiões da fantasia produzida pelas festas, nos termos de Gilda de Mello e Souza.

<sup>18</sup> As fotos dos convidados devidamente fantasiados estão disponíveis em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait-list.php?set=515&displayNo=60>. Acesso em: 14 out. 2023.

<sup>19</sup> Um dos trajes de fantasia, o identificado no retrato da convidada Lady Isobel Stanley como do período de Luís XVI, faz parte do acervo do Victoria & Albert Museum, como produzido pela Worth. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1274207/fancy-dress-costume-worth/>. Acesso em: 29 fev. 2024.

## Dois pesos e duas medidas

A história do casaco redingote demonstra um desequilíbrio na articulação entre trajes destinados para homens e aqueles identificados como femininos. Entre os séculos XVIII e XIX, pegando carona na anglomania, os casacos masculinos de montaria foram adaptados para as mulheres num fôlego que chega ao século XX, e, num sentido oposto, a moda masculina foi simplificada em termos de variedade de cor, tecido e pela ausência de adornos, com foco exclusivo na alfaiataria. Nesse período, nenhum traje ou elemento estético migrou das vestimentas femininas para a dos homens, com exceção da inserção de espartilhos para homens, que eram frequentemente justificados como sendo necessários para preservar a rígida perfeição do traje militar (Hollander, 1996, p. 175), ou eram usados por dândis para promover sua postura elegante, ou ainda comuns durante atividades esportivas, como passeios a cavalo, caça e exercícios físicos.

Embora, possamos fazer diferenciação de trajes por gênero, antes da Revolução Francesa, cavalheiros e damas compartilhavam em suas vestes tecidos brocados, bordados e brilhantes, perucas empoadas e metros de renda. Com o crescente incremento dos Estados que tinham a burguesia como base social de sustentação, e isso incluiu o Império Napoleônico, homens passam a vestir trajes uniformizados totalmente diferentes das mulheres, tornando impossível confundir-se o sexo daquele que veste o traje. As roupas incorporaram e simbolizaram de tal forma as diferenças entre homens e mulheres, que passaram a ser entendidas como naturais, e não culturalmente construídas. Ao longo do século XIX, um homem que ousasse usar roupas incomuns corria o risco de ser considerado pouco viril, e mulheres que desafiassem as normas prescritas de gênero poderiam ser presas, visto que imbricados com as regras do vestuário estavam os processos de normatização. Muitos países europeus transformaram em leis essas noções polarizadas de masculinidade e feminilidade.

Ao escrever artigos sobre literatura, poesia e artistas, a professora estadunidense Gretchen van Slyke (1998) interessou-se pela legislação de código de vestimenta na França do século XIX. Indagou que lei seria essa, ao deparar-se com o fato de a pintora francesa Rosa Bonheur (1822-1899) ter uma permissão oficial da polícia para usar roupas masculinas, ou, para usar as próprias palavras das autoridades, *s'habiller en homme*. Slyke conta que um decreto municipal de 7 de novembro de 1800 servia de notificação formal de que as mulheres eram proibidas de usar calças e estabelecia os procedimentos pelos quais uma mulher poderia obter a autorização de travestismo. A permissão era concedida por necessidade médica certificada, mas deixava claro que a mulher com roupas masculinas não poderia aparecer em espetáculos, bailes e outros locais de encontro abertos ao público. Esse decreto foi aplicado ao longo de todo o século, mas com particular rigor nos primeiros anos da Terceira República. Segundo Gretchen van Slyke, as razões possíveis para isso foram, primeiro, uma reação contrária à afirmação crescente do movimento feminista, e, segundo que, ao mesmo tempo, começava o discurso médico que teorizava sobre as “perversões” do travestismo feminino e do lesbianismo. O decreto apresenta uma dissimetria sexual, visto que não fazia qualquer menção aos homens de saias, o que noutros países da Europa era considerado mais grave do que o travestismo por parte das mulheres (Van Slyke, 1998).

Essa notável diferença na normatização do uso dos trajes demonstra que o esforço para atribuir inferioridade às mulheres, ao contrário de ser superado com a Revolução Francesa, encontrou maior ressonância no século XIX, visto que explicita que a questão não era somente religiosa, mas também política, por deixar clara a intenção de manter as mulheres sob controle. Todavia, a normatização não deixa de encontrar resistência, e a última década do século testemunhou mulheres ativas explorando interesses pessoais, o que incluía atividades ao ar livre, tais como banhos de mar e ciclismo. Para andar de bicicletas adotaram as calças bufantes criadas por Amélia Bloomer (1818–1894) em 1851, que ficaram conhecidas como *bloomers*, acompanhadas de uma jaqueta como parte de um conjunto, sob a vigilância do debate público que questionava se o ciclismo era adequado à saúde da mulher.

O investigador do vestuário está diante de um objeto que se relaciona tanto com o pessoal, o usuário da roupa, seus gostos e necessidades, quanto com o coletivo, dado que uma categoria de roupa marca um grupo de pessoas. A normatização parte desse olhar fiscalizador do coletivo para o indivíduo, e vai além ao contrapor as escolhas que são da ordem do privado. No caso das regras que impunham prisão e multa ao travestismo, o estabelecimento das normas estavam bem longe de ser um consenso entre as partes interessadas, homens e mulheres, mas registravam o exercício do poder masculino. A artista Rosa Bonheur e a escritora George Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804 -1876), ambas mulheres, foram ambas notórias travestis de sua época que, ao conquistarem autonomia, romperam com as restrições que regiam a vida feminina, definiram-se profissionalmente, recusaram o desígnio do casamento e usaram calças. Segundo Gretchen van Slyke (1998), apesar dessas muitas semelhanças, elas empregaram estratégias muito diferentes. Aparentemente, George Sand nunca solicitou permissão de travestismo e nem foi molestada pelas autoridades por falta de permissão. Em sua autobiografia, ela conta que o seu travesti foi uma parte da solução para problemas práticos como disfarce de estudante que lhe permitia a liberdade de entrar e sair de locais públicos. As calças e o nome masculino que ela escolheu como pseudônimo foram tentativas de lidar com o estigma da suposta inferioridade das mulheres. George Sand teve uma intensa vida amorosa com homens. Quanto a Rosa Bonheur, a pintora que ficou célebre em sua época por pintar de maneira realista e vigorosa grandes quadros de animais, a alegação para o pedido de autorização era que ela frequentava abatedouros, mercados de cavalos, ambientes reservados para homens; seus trajes masculinos somavam-se aos cabelos curtos como uma proteção. Todavia manteve um nome feminino – Rosa vinha de seu nome de batismo, Rosalie-Bonheur –, e, em ocasiões sociais ou quando participava de reuniões oficiais, ela sempre insistia em trocar a calça por um vestido (Van Slyke, 1998, p. 126-127). É possível especular esse comportamento ambivalente de Bonheur como uma tática também de resguardo, já que no curso de sua vida manteve dois relacionamentos com mulheres, o primeiro, que durou cinquenta anos, com o seu amor de infância Nathalie Micas, e o segundo com a retratista e sua biógrafa, a artista americana Anna Klumpke.

Para a historiadora Michelle Perrot, a vida cotidiana das mulheres pintoras não era fácil, por ser um mundo de homens, e não era tão simples montar um cavalete num lugar público – as telas imensas de Rosa Bonheur era um desafio aos cânones da arte no feminino (Perrot, 2007, p. 103). Todavia, tanto Rosa Bonheur como George Sand tornaram-se

artistas de sucesso, a pintora conquistou fama internacional, conheceu a Rainha Vitória, foi recepcionada pelo Imperador Napoleão III e recebeu das mãos da Imperatriz Eugênia, em seu próprio ateliê, a medalha da Ordem Nacional da Legião de Honra. A escritora de origem aristocrática, mas com poucos recursos, viveu de maneira honrosa com a sua escrita, cuja obra ocupa muitas estantes da Biblioteca Histórica da Cidade de Paris e da Biblioteca Nacional (Perrot, 2007, p. 32). Foram célebres em sua época, vantagem que não era atribuída à maioria das mulheres que almejavam romper com as regras estabelecidas na plenitude do poder patriarcal.

O traje de montaria T1140 do Museu Casa da Hera não corresponderia à estratégia de travestismo, porque o redingote já havia sido adaptado para as mulheres desde o século XVIII, e, ainda, porque incorpora elementos decorativos que não corresponderiam à austeridade da moda masculina oitocentista.

### Atravessamentos

Num contexto no qual a utilização de roupas associadas ao gênero oposto envolve consequências punitivas, as mulheres criaram estratégias para driblar a normatividade estabelecida. Paralelamente, aos avanços do feminismo e à conquista de autonomia por muitas mulheres, a moda do fim do século XIX incorpora através da alfaiataria elementos masculinos. O *tailleur*, considerado o único traje criado nesse período fora de Paris (Crane, 2009, p. 210), migra das pistas de cavalos londrinas para o dia a dia das mulheres, e as *maisons* de alta-costura, como a Worth, ficaram atentas a esse fenômeno. Os redingotes tinham uma história em particular na articulação dos gêneros, pois tanto acompanharam a estruturação dos cânones do vestuário masculino nos últimos dois séculos, quanto haviam se metamorfoseado para serem inseridos na moda feminina. O arquivo da *maison* Worth da virada do século revela uma particularidade em termos de estilo: a modernização dos redingotes para mulheres passa por uma interpretação de referências históricas preferencialmente inglesas e masculinas (Haye; Mendes, 2014). Eles evidenciam um apreço pelo dandismo inglês, o que manifestaria a própria origem da família Worth, além do exercício de elaboração da forma sem tirar as características que denotam as narrativas consagradas do traje. A difusão dos redingotes para as mulheres através da alta-costura demonstra algo bastante peculiar na moda, que é saber capitalizar um cenário de tensões através da estética, tornando um assunto socialmente conflituoso em algo que agrada os olhos.

Os trajes que apresentam ambiguidade no estilo são alertas para que o investigador reconheça os seus preconceitos e crenças pessoais e identifique que pode involuntariamente transferir para o seu julgamento a expressão de sua sexualidade, sua compreensão dos papéis de gênero e de classe, considerando-os como normativos (Mida; Kim, 2015). Admiração e rejeição são dois afetos que podem ser despertados quando estamos diante do mesmo objeto musealizado, e perceber essas inclinações nos adverte para a compreensão dos valores de cada época.

O casaco de montaria T1140 é um híbrido de aspectos que podem confundir essas perspectivas, pois traz impresso em sua forma concepções tradicionais na classificação dos gêneros preconizadas pela alfaiataria. Ao mesmo tempo, o estilo de seus adornos remete a um outro tempo, um tempo além das tendências da alfaiataria de sua época, e consiste numa

visão romântica do passado aristocrático no qual essas demarcações eram menos rígidas. Dessa forma, podemos concluir que, por estar deslocada de sua época, a peça consiste numa fantasia. Uma fantasia do tempo em que reis maquiados vestidos em brocados, envoltos em babados e perucas empoadas, montavam sobre os seus cavalos e levavam a sua corte igualmente empoadas para caçar sob os uivos e latidos dos *bloodhounds*. Diante desse devaneio, há que se considerar o estranhamento pelo fato de essa peça estar na coleção de trajes de Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher que, embora tivesse avós e tios barões, herdou do pai o espírito burguês para as finanças e representa as aspirações de autonomia feminina. Esteve próxima da monarquia, foi amiga da Princesa Isabel do Brasil, mas resistiu aos mecanismos tradicionais de controle das mulheres, como o casamento e a condição social da maternidade. Gozou da independência financeira e jurídica que a emancipou. Diante dessas contradições, resta-nos a licença para imaginar as motivações que a levariam a essa fantasia de amazona. Criada no campo, frequentadora de hipódromos em Paris, Eufrásia pode ter se identificado com os esportes, os cavalos e a competição, o que estaria em sintonia com sua personalidade como investidora, sua disciplina, sua competência ao considerar os riscos e sua capacidade de não perder de vista os seus propósitos.

## Referências

ARAUJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

FALCI, Miridan Britto; MELO, Hildete Pereira de. **A sinhazinha emancipada: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930). A paixão e os negócios na vida de uma ousada mulher do século XIX**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2012.

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

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

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno**. Tradução de Alexandre Tort; revisão técnica de Gilda Chataignier, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOLT, Ardern. **Fancy dresses described or, What to wear at fancy balls**. 5. ed. Londres: Debenham & Freebody, Wyman & Sons, 1887. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/fancy-dresses-described-or-what-to-wear-at-fancy-balls-1887/>. Acesso em: 14 out. 2023.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MCDOWELL, Colin. **The Man of fashion: peacock, males and perfect gentlemen**. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1997.

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

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

UMBELINO, Ana Carolina de Freitas. **O acervo de indumentária do Museu Casa da Hera: proposta de catálogo**. Orientadora: Luciana Quillet Heymann. 2016. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2016.

VAN SLYKE, Gretchen. The sexual and textual politics of dress: Rosa Bonheur and her cross-dressing permits. *Nineteenth-century French studies*, n. 3-4, p. 321-335, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23537594> . Acesso em: 15 out. 2023.

VOLPI, Maria Cristina. A riqueza escondida: por uma genealogia da austeridade das aparências. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 8, n. 18, p. 144–158, 2015. DOI: 10.26563/dobras. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/98> . Acesso em: 24 fev. 2024.

## Agradecimentos

Agradeço ao diretor Cirom Duarte e Alves, à museóloga Aline Bougleux e à equipe do Museu Casa da Hera pela acolhida aos nossos projetos de pesquisa.

Revisora do texto: Cecília Moreira, Mestre em Memória Social - PPGMS/Unirio. E-mail: [ceciliacosmo@hotmail.com](mailto:ceciliacosmo@hotmail.com)