

**Os caminhos da pesquisa em MODELAGEM:
história, ensino, conceitos e práticas
volume 1**

Os caminhos da pesquisa em MODELAGEM:
história, ensino, conceitos e práticas
volume 1

Organizadoras:

ISABEL CRISTINA ITALIANO

PATRÍCIA DE MELLO SOUZA

São Paulo

Escola de Artes, Ciências e Humanidades

2019

DOI 10.11606/9788564842526

Quando águias vestem calças: os trajes de Rui Barbosa, a Águia de Haia

When eagles wear trousers: the costumes of Rui Barbosa, the Eagle of The Hague

Isabel Cristina Italiano* e Fausto Roberto Poço Viana*

*Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

1. Introdução

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa o vestuário brasileiro masculino usado no final do século XIX e início do XX, por meio do estudo das características estéticas, de modelagem e confecção, de um conjunto de trajes que pertenceram a Rui Barbosa. Os trajes são parte do acervo do Museu-Casa de Rui Barbosa¹, localizado na cidade do Rio de Janeiro, e este artigo se concentra, por uma restrição de espaço, na modelagem de uma calça do jurista e jornalista brasileiro, uma peça que traz em si todos os resultados da mudança da moda masculina ao longo do século XIX, preparando o que viria para o século XX².

O site da Fundação Casa de Rui Barbosa esclarece que

Rui Barbosa é um dos personagens mais conhecidos da história do Brasil. Nascido na Bahia, em 5 de novembro de 1849, fixou-se no Rio de Janeiro em 1879, ao ser eleito para a Assembleia Legislativa da Corte Imperial. Ganhou prestígio como orador, jurista e jornalista defensor das liberdades civis e foi por duas vezes, candidato à Presidência da República. Estudioso da língua portuguesa, presidiu a Academia Brasileira de Letras após a morte de Machado de Assis. Em 1907, representou o Brasil na Segunda Conferência Internacional da Paz em Haia e, já no final

¹ "A Fundação Casa de Rui Barbosa é uma instituição pública federal, vinculada ao Ministério da Cultura e está localizada em lote de uma das antigas chácaras de Botafogo que, no século XIX e primeiras décadas do século passado, era o bairro preferido pela aristocracia como área residencial, no Rio de Janeiro. Em estilo neoclássico, a casa, situada no meio de um vasto jardim, foi residência de Rui e de sua família até 1923. A fundação abriga o museu-casa com um acervo que compreende o prédio, a biblioteca, o arquivo, o mobiliário e diversas peças de uso pessoal de Rui Barbosa e sua família." (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, [20--]).

² Há um livro que poderá interessar ao leitor em termos de trajes brasileiros e é bastante complementar em relação aos trajes aqui discutidos: ITALIANO, I.; VIANA, F.; BASTOS, D.; ARAÚJO, L. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

Foi por seu destaque na conferência em Haia, na Holanda, em 1907, que recebeu a alcunha de Águia de Haia³. Seu papel na defesa dos pequenos países e dos países em desenvolvimento foi sua maior conquista.

Este tipo de estudo sobre trajes brasileiros é relevante por uma série de fatores: estimula a pesquisa sobre a identidade nacional; garante a documentação e o registro detalhado de trajes nacionais para oferecer às gerações futuras o conhecimento de suas raízes; aprofunda estudos sobre a cultura e personagens brasileiras; cria um repertório de trajes brasileiros do século XIX, expondo ao público a possibilidade de geração do novo, apoiado em antigas tradições; e constrói bibliografia para a elaboração de aulas, textos e artigos, partindo da pesquisa realizada nos acervos dos museus.

A presente pesquisa mostra-se ainda mais relevante, por apoiar o resgate da memória e identidade brasileiras, destacando aspectos sociais e comportamentais de uma parcela da sociedade, por meio do estudo do seu vestuário, em um período de importantes mudanças na história do Brasil.

Apesar de existirem inúmeras pesquisas sobre o vestuário masculino, feminino e infantil do século XIX, a importância do presente trabalho está em apresentar uma abordagem mais ampla, por destacar os aspectos da confecção de peças características do período, bem como elaborar seus moldes. Essa abordagem permite estudar, de forma mais detalhada, a história dos métodos de confecção e modelagem de vestuário e viabilizar meios para a reprodução das referidas peças para exposições ou produção de trajes de cena (teatro, cinema, televisão e outros tipos de espetáculo).

Tudo isso, evidentemente, só é possível graças a gerações de pessoas que se preocuparam em recolher, preservar, acondicionar e pesquisar os trajes que hoje se encontram em importantes instituições culturais como os museus. Sem estas pessoas e instituições, esta pesquisa não seria possível. Assim agradece-se de antemão à equipe que compõe a Fundação Casa de Rui Barbosa.

2. A indumentária masculina no século XIX

O século XIX se caracteriza, de forma marcante, pelo gradual despojamento do traje masculino, que busca austeridade e sobriedade, tanto na forma e nos tecidos como nas cores. O vestuário feminino, que inicia o século com trajes bem simplificados (depois de um movimento de abandono de espartilhos, anáguas e saltos altos), avança, novamente, em direção a uma “complicação de rendas, bordados e fitas” (SOUZA, 1987, p. 60), e se torna mais rebuscado, com grande variação nos tecidos,

³ O Barão do Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912), convidou em 26 de fevereiro de 1907 Joaquim Nabuco para ser o representante do Brasil na conferência de paz em Haia. Rui Barbosa, no entanto, era a indicação popular. Pensou o barão então em mandar os dois e “reconhecia que em Haia iam ser discutidas questões de Direito Internacional Público, daí a necessidade da indicação de um jurista. No caso, Rui, vice-presidente do Senado da República, advogado, homem de vasta erudição, de talento privilegiado e reconhecido. Por outro lado, Nabuco, nosso embaixador em Washington desde 1905, homem de vasta cultura que, pelas suas qualidades de espírito, privava do convívio e da amizade com os grandes nomes do mundo diplomático. O Barão ainda tentou convencer Nabuco de que poderiam mandar uma ‘delegação de águias’, tal como tivéramos na monarquia um ‘ministério das águias’ (Nota: no 21º Gabinete do Império, entre 1871 e 1875). Daí o epíteto de águia, que foi incorporado ao nome de Barbosa, tal como tinha sido ao 21º gabinete do Império.) (MAGALHÃES, [20--?]).

cores, acessórios e elementos decorativos. O traje masculino, em movimento oposto, se simplifica até atingir alto grau de padronização.

Se o século XVIII havia aproximado os trajes masculinos e femininos em termos da excessiva decoração em alguns momentos - e é verdade que o masculino superou o feminino em alguns períodos -, o vestuário do século XIX afasta o grupo masculino do feminino, já que homens e mulheres se vestem diferentemente em forma, cores e tecidos, "...exilando o primeiro (o homem) numa existência sombria onde a beleza está ausente, enquanto afoga a segunda (a mulher) em fofos e laçarotes." (SOUZA, 1951, p. 32).

A Revolução Francesa, no final do setecentos, introduz aspectos sociais e culturais que vão se expandir ao longo do século XIX: destaca-se a igualdade política entre os homens em uma sociedade de classes, destacando as qualidades de cada pessoa, em vez de valorizar o indivíduo pelo vestir. As demarcações sociais não eram mais tão rígidas, já que no passado pertencer a determinada classe social significava ter seu acesso negado a vestimentas reservadas a classes mais abastadas. É necessário considerar que outra revolução, desta vez a Industrial, tinha aumentado a oferta de tecidos, a custos bem mais reduzidos do que tinham sido no passado. As classes mais baixas rompem "visualmente" com seus vestidos simplificados de antanho e passam a imitar aos trajes das classes superiores.

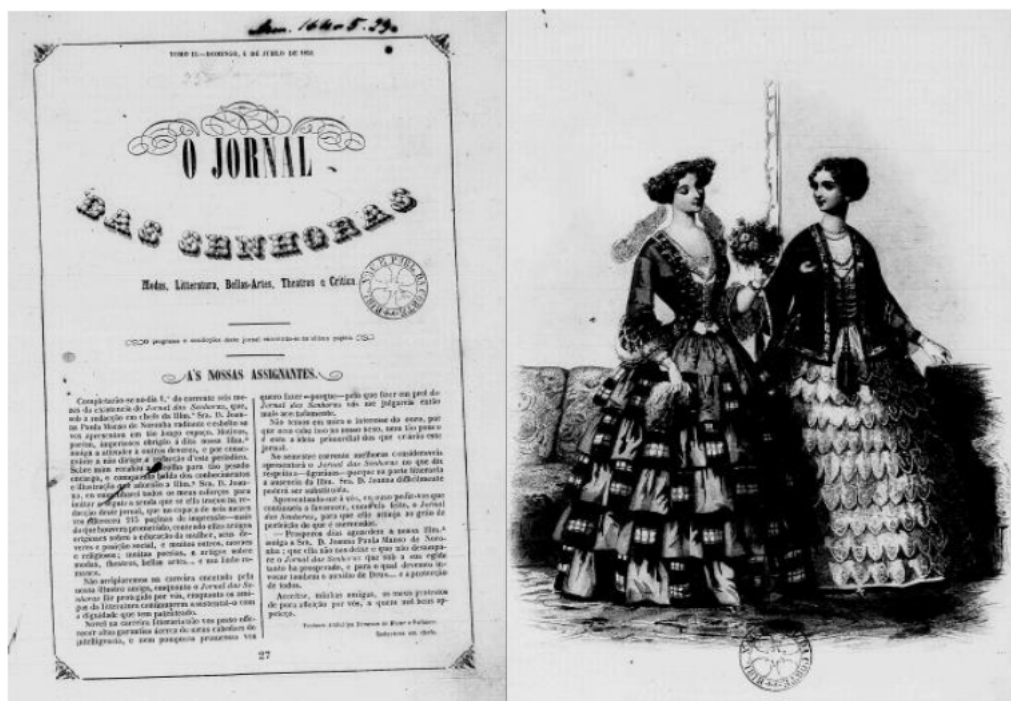
A elite passou a buscar outros elementos de distinção, mais difíceis de serem imitados como a elegância e as maneiras, sendo que os homens não deveriam "sumir debaixo dos brocados, formando com a roupa um todo indissolúvel – mas, sim, destacar-se dela, compondo um cenário sombrio e discreto sobre o qual se possa exibir o brilho pleno da personalidade" e apenas a mulher vai usar o vestuário para refletir seu status, como um expoente de ócio e de luxo (SOUZA, 1987, p. 36).

O século XIX, porém, traz um grande avanço à modelagem e confecção do vestuário. Waugh (1964) relata os principais fatos deste avanço, destacados a seguir. A alfaiataria fica mais concentrada na modelagem e ajuste, buscando métodos para garantir que os trajes tenham bom caimento e ajuste, mantendo seu estilo e elegância. Surge, então, a fita métrica, que, com seu uso, leva à observação das relações existentes entre as medidas de várias partes do corpo. Ainda conforme a autora, a partir destas observações matemáticas, surgiu uma nova abordagem de modelagem do vestuário, baseado em regras geométricas e princípios sobre as proporções anatômicas da figura humana. Um exemplo disso é a publicação de um trabalho de Henry Wampen, matemático alemão, intitulado *Mathematical Instructions in Constructing Models for Draping the Human Figure*, em 1863 que, conforme Waugh (1964), aplicava princípios sobre a proporcionalidade entre a altura e a largura do corpo humano. Apesar de ser um livro científico, serviu de base para vários sistemas de modelagem, inclusive para o processo de gradação de moldes, que consiste em gerar moldes de diferentes tamanhos, partindo de um tamanho base, muito utilizado na indústria de confecção de vestuário atualmente.

O vestuário usado no Brasil, durante todo o século XIX, e ainda no início do século XX, refletia a moda importada da Europa. Reis (1999, p. 7) afirma que "Figurinos, tecidos e peças de roupa eram adquiridos por meio de catálogos franceses. A moda francesa estava estampada nas páginas dos periódicos e era cada vez mais consumida". De fato, os periódicos brasileiros do período, notadamente os que tratavam dos temas de interesse feminino, mostravam os trajes europeus (principalmente franceses), que serviam de inspiração para as brasileiras.

Um exemplo é o *Jornal das Senhoras*, publicado no Rio de Janeiro, que tratava de modas, literatura, belas-artes e teatros, com descrições dos trajes usados nas festas, além de apresentar imagens e descrições daqueles usados em Paris. Na última página da edição de 4 de julho de 1852, para informar sobre a periodicidade e tema do jornal, o editor destaca “Publica-se todos os Domingos; com lindos figurinos dos de melhor tom em Paris, e no ultimo Domingo de cada mez uma peça de musica [sic]”. Na figura 1 podem ser vistas algumas páginas desta edição, uma delas com uma gravura de dois trajes do período.

Figura 1 - Páginas do *Jornal das Senhoras*, publicado no século XIX



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional⁴.

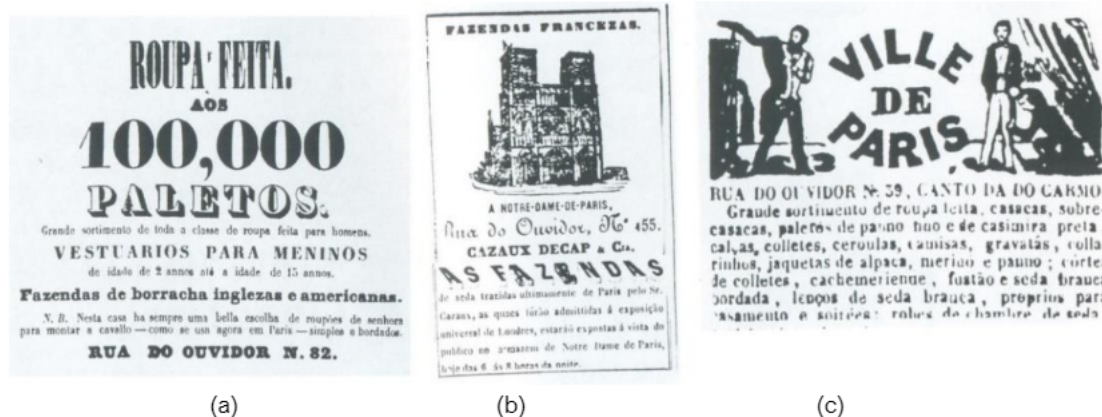
Eram bastante comuns os anúncios de roupas prontas e tecidos importados da Europa. Alencastro (1997) mostra diversos anúncios desse tipo, veiculados em meados do século XIX. Alguns deles podem ser vistos nas Figuras 2a (*Jornal do Commercio*, julho de 1854), 2b e 2c (no mesmo jornal, agosto de 1851).

O período próximo a 1870 é a “época de ouro dos costureiros” (SOUZA, 1951, p. 29) que, aliado à invenção recente da máquina de costura⁵, permite a confecção de trajes mais complexos e elaborados.

⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00027.pdf. Acesso em: 11 abr. 2019.

⁵ Conforme Davenport (1948 *apud* SOUZA, 1951), “a máquina de costura havia sido inventada em 1830, mas só se tornou praticável em 1843 [...]”. Em 1858, os grandes costureiros de Paris usavam-na. E, em 1860, quase toda a roupa era feita à máquina e estava a caminho da padronização” em seu livro *The book of costume*, 2 vol., editado por Crown Publishers.

Figura 2 – Anúncios sobre modas de Paris e tecidos importados da Europa, veiculados em meados do século XIX



(a)

(b)

(c)

Fonte: Alencastro (1997, p. 40-41).

Durante o século XIX, como visto, a indumentária masculina simplifica-se gradual e progressivamente, tornando-se cada vez mais padronizada, como um uniforme, mas com perfeição no corte e cores discretas que serão os sinais externos que irão informar aos outros o lugar que seu usuário ocupa na sociedade. A maioria dos homens europeus adota – ainda no final do século anterior – o casaco que era, basicamente, o traje inglês de montaria: o *riding-coat*, denominado, pelos franceses de *redingote*. É essa peça que dará origem à casaca, tal como é conhecida atualmente (SOUZA, 1951).

Os calções usados no início do século XIX serão substituídos pelas calças. Sobre a roupa masculina então, Souza descreve:

A roupa masculina ainda é um instrumento poderoso de afirmação pessoal e nas reuniões sociais, o exagero é tão grande quanto o feminino, os desenhos do período explorando também os ridículos dos homens, com os bustos estufados artificialmente, os calções muito largos drapeados sobre as coxas, as gravatas monumentais que, juntamente com as golas altíssimas, engoliam rosto, cabeça e cartola (1951, p. 30).

Até 1830, Souza (1951, p. 30) afirma que, ainda perduram “o luxo das gravatas e dos coletes, que, então, podem ser ricamente bordados ou em número de dois, um de veludo, outro de fustão, por cima”. A moda masculina é similar à feminina, no sentido de que os corpos se estrangulam por meio de cintas usadas diretamente sobre a pele, com o objetivo de acentuar a forma. A partir daí, as gravatas fantasiosas passam a ser substituídas pelas gravatas pretas que cobrem todo o peito e, lentamente, as calças, coletes e paletós oferecem uma combinação bastante discreta.

Assim, os altos colarinhos e gravatas, as pequenas cinturas e calças bem ajustadas devem ter ocasionado certo desconforto, mas aqueles que usavam este tipo de traje eram cavalheiros dados à leitura, que podiam restringir suas ações para se adequar aos trajes. Foi em meados do século XIX que

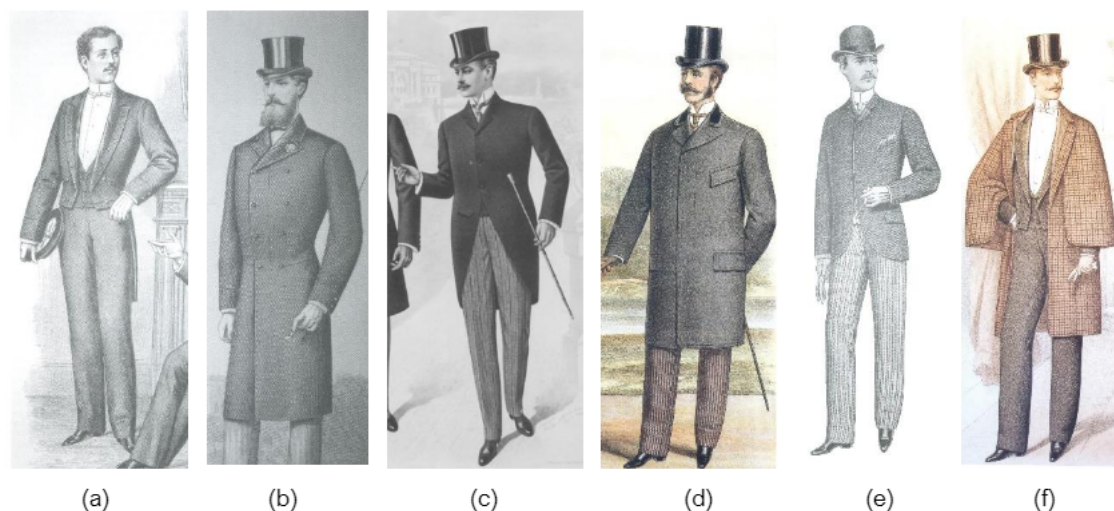
uma próspera classe média, composta por homens de negócio, criou nova demanda para a indumentária masculina: trajes de qualidade, porém confortáveis (WAUGH, 1964).

É neste período que o preto passa a se consolidar como a cor predominante nos trajes masculinos do século XIX (ARAUJO, 2012) e a roupa masculina perde o objetivo de destacar o usuário e faz “com que ele desapareça na multidão” (SOUZA, 1951, p. 30).

“O longo reinado da rainha Vitória, de 1837 a 1901, dá nome a uma era marcada por austeras ideias morais e rígidos códigos de etiqueta: a época vitoriana” (ARAUJO, 2012, p. 64). Assim, durante o século XIX, passam a fazer parte do guarda-roupa masculino peças como a casaca, a sobrecasaca, o fraque e o colete, preferencialmente pretos. Araujo (2012, p. 25) declara sobre o Imperador D. Pedro II: “as casacas e sobrecasacas pretas que acompanharam Dom Pedro durante boa parte de sua vida (...) eram trajes masculinos típicos do período vitoriano”.

Apesar de todas as mudanças, no século XIX o vestuário masculino mantinha um conjunto de regras, que estabelecia qual traje era considerado adequado para ser usado determinada ocasião. Atividades como exercícios matinais (montaria), práticas de esporte, viagens, eventos noturnos ou diurnos, formais ou informais, requeriam peças e cores específicas, levando à necessidade de um complexo planejamento na organização e manutenção de um guarda-roupa masculino, que pudesse atender aos requisitos das diferentes fases do dia (MACLOCHLAINN, 2011). Neste guarda-roupa, diversos tipos de casacos⁶ estavam disponíveis, como a casaca, a sobrecasaca e o fraque, para mencionar apenas os principais. A Figura 3 mostra alguns dos casacos usados pelos homens no período.

Figura 3 – Peças comuns no vestuário masculino do século XIX: (a) casaca, (b) sobrecasaca, (c) fraque, (d) casaco tipo Chesterfield, (e) lounge jacket e (f) casaco tipo Inverness



Fonte: Todas as imagens são de Machlochlainn (2011), exceto a imagem do fraque, cuja fonte é Druesedow (1990).

⁶ A palavra *casaco* é usada aqui, como um termo genérico, que agrupa as peças do vestuário masculino usadas sobre camisa e colete ou sobre outros casacos.

Os trajes masculinos, ao longo do século XIX e início do XX, mudaram muito pouco, sendo que “as cores escuras, as linhas sóbrias, a austeridade eram atestado da posição de chefe de família” (REIS, 1999, p. 8). Estas características eram decorrentes da chamada moralidade vitoriana, associada ao longo luto da rainha Vitória (ARAUJO, 2012). O final do século XVIII e início do XIX são considerados um período de transição no vestuário masculino. Estilos usados na corte e no campo se mesclaram, dando origem a uma enorme diversidade de casacos, longos e curtos, com todos os tipos de golas, capas e detalhes, mas, no início do século XIX, os estilos se estabilizaram e durante o resto do século as mudanças foram pouco significativas (WAUGH, 1964). As mencionadas austeridade e sobriedade no trajar podem ser vistas na Figura 4, que mostra a assinatura da Constituição de 1891 e que retrata diversos personagens ilustres da história brasileira, como o próprio Rui Barbosa, Quintino Bocaiúva, Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto, Campos Sales, entre outros.

Figura 4 – Assinatura do projeto da Constituição de 1891, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro



Fonte: Fotógafo não identificado. Aquarela de Gustavo Hastoy, 1891.
Arquivo Rui Barbosa, Fundação Casa de Rui Barbosa

Os trajes existentes no Museu Casa de Rui Barbosa incluem calças, coletes, fraques, sobrecasacas, colarinhos, camisas, entre outros itens que estão disponíveis no acervo, datados entre o final do século XIX e início do século XX.

Nestas peças foram encontradas etiquetas que indicavam sua confecção pela Casa Raunier ou pela Alfaiataria Brandão, casas reconhecidas por sua alta qualidade de confecção, no Rio de Janeiro. Ao tratar sobre o Rio de Janeiro no tempo de primeira república (1889-1930), Rios Filho destaca que “Elegantes alfaiatarias cortavam excelentes ternos de paletó saco, jaquetão, fraque, sobrecasaca, smoking e casaca. Gozavam de reputação as denominadas Almeida Brandão, Vilarinho, Lacurte, Vale,

Soares & Maia, Nagib David, Casa Raunier” (1966, p. 11). Isto confirma o fato que Rui Barbosa usava roupas de boa qualidade, com ótimo caimento e corte. Escolheu-se uma calça de Rui Barbosa que refletia sua boa qualidade tanto de acabamento como de tecidos. Foi importante constatar que a calça, pelas medidas, de fato pode ter pertencido a Rui Barbosa, que tinha 1,58m de altura e pesava 48 quilos (GESZT, [20--?]).

2.1. A calça de Rui Barbosa e os detalhes de sua confecção

Os novos ares vindos com a Revolução Francesa trouxeram uma grande mudança na parte inferior dos trajes masculinos, substituindo os calções, e as longas meias usadas com eles, pelas calças, denominadas, então, *pantalons* (KOHLE, 2001). Um aspecto importante a destacar sobre esta evolução está na abertura frontal da calça. Conforme Kohler (2001), por volta de 1780, a abertura frontal se modifica e é sobreposta por uma aba (chamada, em inglês, de *fall front*). Este tipo de abertura foi usado até, aproximadamente, o meio do século XIX, quando, então, a abertura foi modificada e, novamente, passou a ser composta por uma única abertura central (WAUGH, 1964).

Um exemplo de calça com abertura em aba pode ser visto em uma calça do uniforme de um chameleiro português do século XIX, parte do acervo do Museu dos Coches, em Lisboa (Figura 5). Na Figura 5b pode-se ver as estruturas internas de fechamento da calça, que ficam sob a aba. As estruturas de fechamento das calças do final do século XIX, inclusive a de Rui Barbosa, que tem uma única abertura frontal, com botões, ainda trazem alguns elementos deste modelo de fechamento com aba.

Figura 5 – Calça do século XIX, mostrando a abertura frontal em aba, fechada e aberta



Fonte: Foto: Fausto Viana. Peça do acervo do Museu dos Coches.

A calça do acervo, escolhida para o presente estudo, foi confeccionada em lã preta, pelo alfaiate Brandão, no Rio de Janeiro, no final do século XIX. Foi costurada à máquina, porém, como grande parte das peças de alfaiataria (inclusive as atuais), possui acabamentos feitos à mão.

Nesta visão lateral da calça (Figura 6a), é possível identificar duas faixas aplicadas, opção comum na indumentária masculina do século XIX, o bolso traseiro, o martingale e alguns dos botões usados para prender o suspensório (outra peça bastante utilizada no período). A calça tem a cintura bem alta e não possui pences na parte dianteira.

Na sua parte dianteira, a calça possui um bolso dianteiro, reto, embutido na linha do cóis dianteiro, que quase não é visível externamente. Além desse bolso, a calça possui, também, dois bolsos frontais, do tipo faca com abotoamento interno (um de cada lado).

O bolso embutido no cóis tem abertura de 8 cm e profundidade de, aproximadamente, 6 cm. É fechado com um pequeno botão. A Figura 6b mostra um detalhe deste bolso. Nesta Figura, pode-se ver, também, os dois botões usados para prender o suspensório, um deles posicionado bem em cima do bolso e o outro localizado na linha lateral da calça. Pode-se ver que os botões são diferentes. Os botões que ficariam “escondidos” pela sobreposição de outra peça do vestuário são do tipo mais básico. Já os botões mais visíveis são trabalhados e de melhor qualidade.

Figuras 15 e 16 – Vista lateral da calça de Rui Barbosa e visão detalhada do bolso embutido no cóis



Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

Os bolsos laterais, do tipo faca, têm abertura que mede, aproximadamente, 16 cm. Na sua parte interna o bolso mede, aproximadamente, 10 cm por 28 cm. O aspecto mais interessante deste bolso é seu abotoamento interno, composto por uma aba e um botão. Esta aba, cuidadosamente confeccionada, garante o fechamento do bolso durante a movimentação de seu usuário, de modo a garantir discrição e elegância (Figura 7).

A abertura frontal da calça é composta por oito botões, que compõem uma forma complexa de abotoamento. Inicialmente, tem-se, no espelho da vista da abertura, um conjunto de quatro botões para

fechamento da braguilha e um botão na parte superior do cóis. Além desses, existem mais dois botões que ficam à direita sobre o espelho e uma casa (para um botão que está no lado esquerdo da calça), que completa o fechamento.

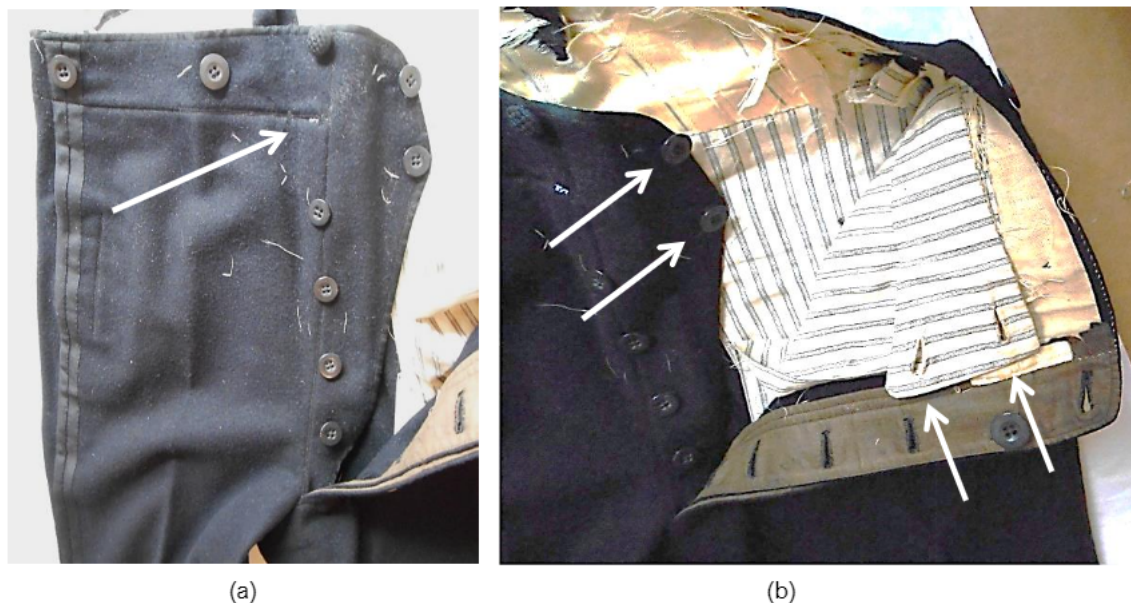
Figura 7 – Detalhe da abertura do bolso faca com aba e botão, na calça de Rui Barbosa



Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

O sistema de abotoamento da calça pode ser visto na Figura 8. Na Figura 8a, a posição de uma das casas está identificada por uma seta (não fica visível se a calça não está abotoada). Um detalhe importante é a existência de uma aba, na vista da abertura (mostrada na Figura 8b). Esta aba garante, com sua linha de 6 abotoamentos, o completo fechamento da abertura, além de acabamento primoroso de alfaiataria. Externamente, com a calça fechada, apenas o botão superior fica visível, o que justifica seu formato diferente e qualidade superior.

Figura 8 – Abertura frontal da calça de Rui Barbosa



Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

Mas, a característica mais interessante do fechamento é uma aleta ou lingueta interna (que aparece na Figura 8b). Ela é confeccionada no tecido do forro (listrado), e é abotoada nos dois botões que ficam no espelho da vista. As setas (Figura 8b) indicam as casas e seus respectivos botões. Este fechamento adicional garante que o espelho da vista fique posicionado corretamente, sem dobrar. A lingueta pode ser abotoada independentemente da abertura (Figura 9a). De fato, deve ser abotoada antes dos outros botões. Toda esta estrutura de fechamento contribui para a descrição e elegância de seu usuário.

O cós, no dianteiro da calça é um cós colocado, ou seja, cortado separadamente e costurado à calça. O cós é montado com uma entretela, para garantir melhor acabamento e aparência impecável. O tecido que forrava o cós já se desfez, assim, foi possível ver os detalhes da colocação desta entretela (Figura 9a). Na Figura 9b, pode-se ver os pontos que foram feitos para prender o forro do cós. Só restaram os pequenos pontos em linha bege, já que o forro, em tecido fino, se desfez.

Figura 9 – Visão dos detalhes internos da calça de Rui Barbosa



Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

A parte traseira da calça (Figura 10a) apresenta uma pequena abertura no centro do cós (para melhor ajuste e caimento da calça com a utilização do suspensório), dois botões centrais (para colocação do suspensório), duas pences (para ajuste da cintura), martingales que se fecham com uma fivela (também para melhor ajuste da cintura) e dois bolsos retos embutidos, cada um deles fechado por um pequeno botão. Os bolsos são confeccionados da mesma forma que os bolsos de um vivo atuais. Têm abertura de, aproximadamente, 13 cm e são fechados por pequenos botões, que ficam visíveis quando os bolsos estão abotoados.

Uma visão mais detalhada do traseiro da calça, mostrada na Figura 10a, permite perceber melhor alguns detalhes da confecção. O cós traseiro é parte do tecido da calça, diferente do cós dianteiro que é cortado à parte e costurado à calça. Pode-se identificar uma costura horizontal que fixa a parte de baixo da entretela.

Outro detalhe interessante são as costuras de pesponto em volta da pence, o que confere à calça melhor acabamento e assentamento da pence, indicado por setas na Figura 10b. Ao se observar com cuidado, pode-se ver outras costuras de pesponto similares em toda a calça.

A calça possui martingales ou seja, faixas horizontais fechadas por uma fivela, que permitem um pequeno ajuste ao corpo. Os martingales também são debruados e presos à calça por costuras visíveis. Um lado termina em ponta (Figura 10b) e o outro lado tem uma fivela.

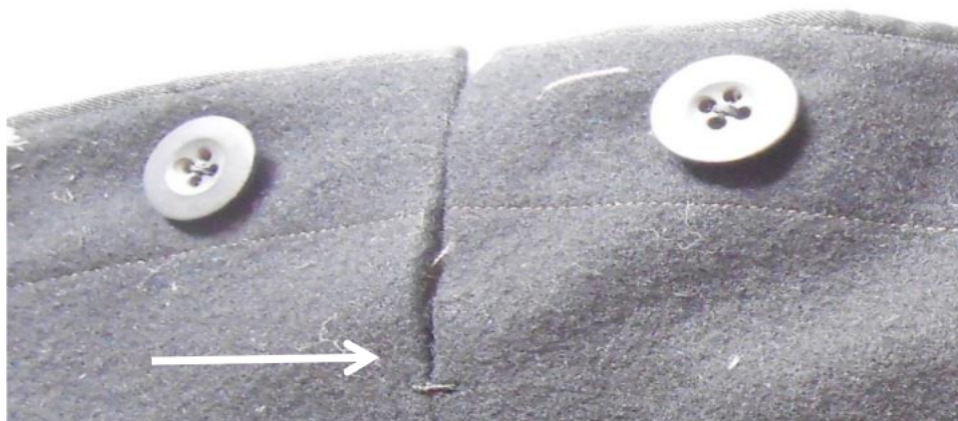
Figura 10 – Visão da parte traseira da calça de Rui Barbosa e visão detalhada



Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

Mais um detalhe do esmerado acabamento de alfaiataria da peça, a abertura, no centro do traseiro da calça tem, aproximadamente, 6 cm. Esta abertura facilita o posicionamento e ajuste da calça neste ponto tensionado pelo suspensório. A Figura 11 mostra uma visão bem aproximada desta abertura, onde se pode perceber um ponto de reforço, indicado pela seta.

Figura 11 – Abertura no centro traseiro da calça de Rui Barbosa



Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

Diversos são os elementos de forro da calça (Figura 12). O forro, em algodão acetinado, da parte superior (junto ao cócs), já está bem deteriorado, mas ainda é possível identificar suas características (forro bege, com listas). Os bolsos e a lingueta de abotoamento interno foram confeccionados em outro tecido, também de algodão (forro branco com listas). Já o forro do abotoamento frontal (Figura 8a), foi confeccionado em algodão marrom.

Figura 12 – Visão dos forros na calça de Rui Barbosa



Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

A barra da calça não é cortada em ângulo reto com a linha do fio, como se usa na confecção de calças atualmente. A barra da calça de Rui Barbosa, assim como outras calças do período, é ligeiramente mais curta na frente (em curva suave), para que tenha caimento sem dobras sobre o calçado.

Uma técnica para a confecção deste tipo de barra é apresentada em Italiano, Viana, Bastos e Araujo (2015, p. 130).

A Figura 13 mostra a barra da calça, em visão lateral, sendo que a frente da calça está do lado direito da imagem.

Figura 13 – Visão da barra da calça de Rui Barbosa

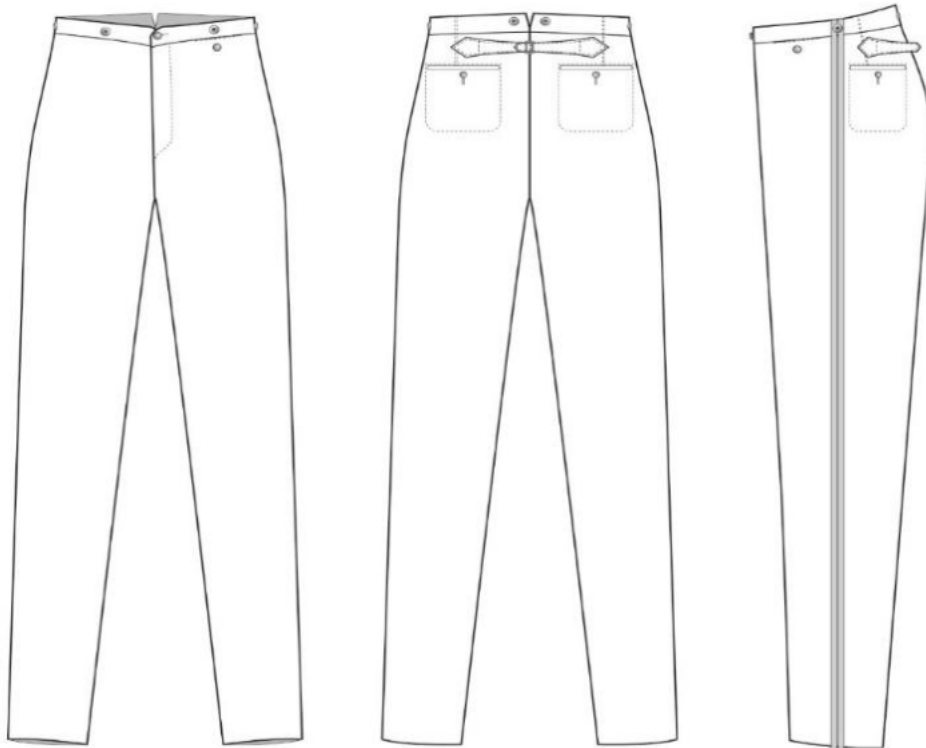


Fonte: Foto: Isabel C. Italiano. Peça do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

2.2. A modelagem da calça de Rui Barbosa

Para iniciar a discussão da modelagem da calça, é necessária a elaboração de um desenho técnico bem detalhado, com visões do dianteiro, traseiro e lateral (Figura 14).

Figura 14 – Diagramas do dianteiro, traseiro e lateral da calça de Rui Barbosa.

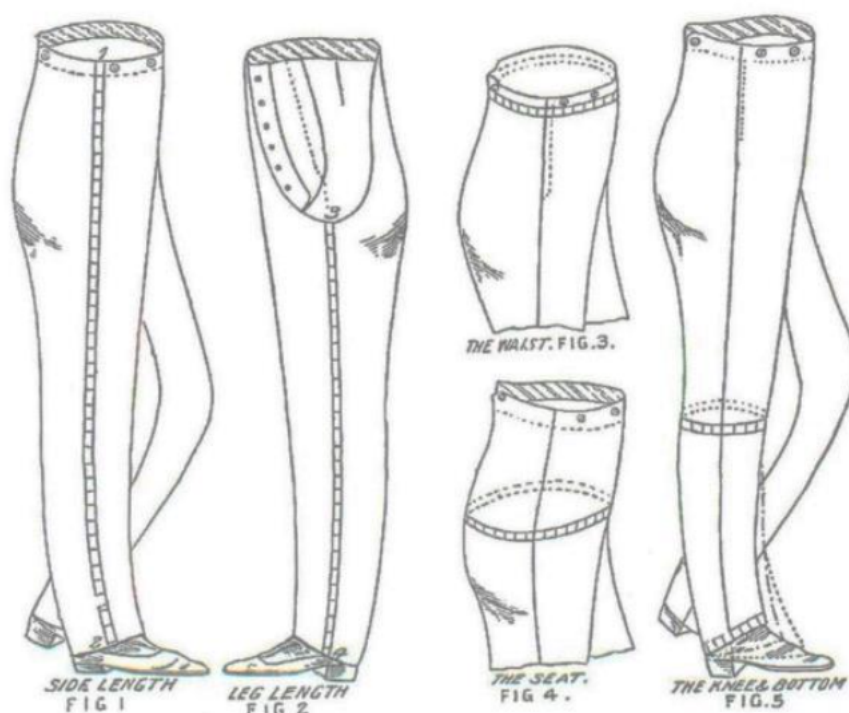


Fonte: Desenhos de Nelson Kume (2015). Acervo de Isabel C. Italiano e Fausto Viana.

Dentre os diversos modelos de calças usados no século XIX, a calça de Rui Barbosa se enquadra entre aquelas conhecidas como *trousers*: calças retas, longas e ajustadas ao corpo.

Maclochlainn (2011) apresenta diagramas sobre como tomar medidas para a confecção da calça no século XIX, muito similar ao método atual. Na Figura 15, pode-se ver as principais medidas apresentadas pelo autor. A medida *side length* indica o comprimento da calça, a medida *leg length* corresponde ao entrepernas, *the waist* indica o contorno da cintura, *the seat* é o contorno do quadril e *the knee & bottom* indicam as medidas de contorno do joelho e contorno da boca da calça. Assim, com estas medidas é possível elaborar a modelagem da calça.

Figura 15 – Diagrama de tomada de medidas no século XIX



Fonte: Maclochlainn (2011, p. 85).

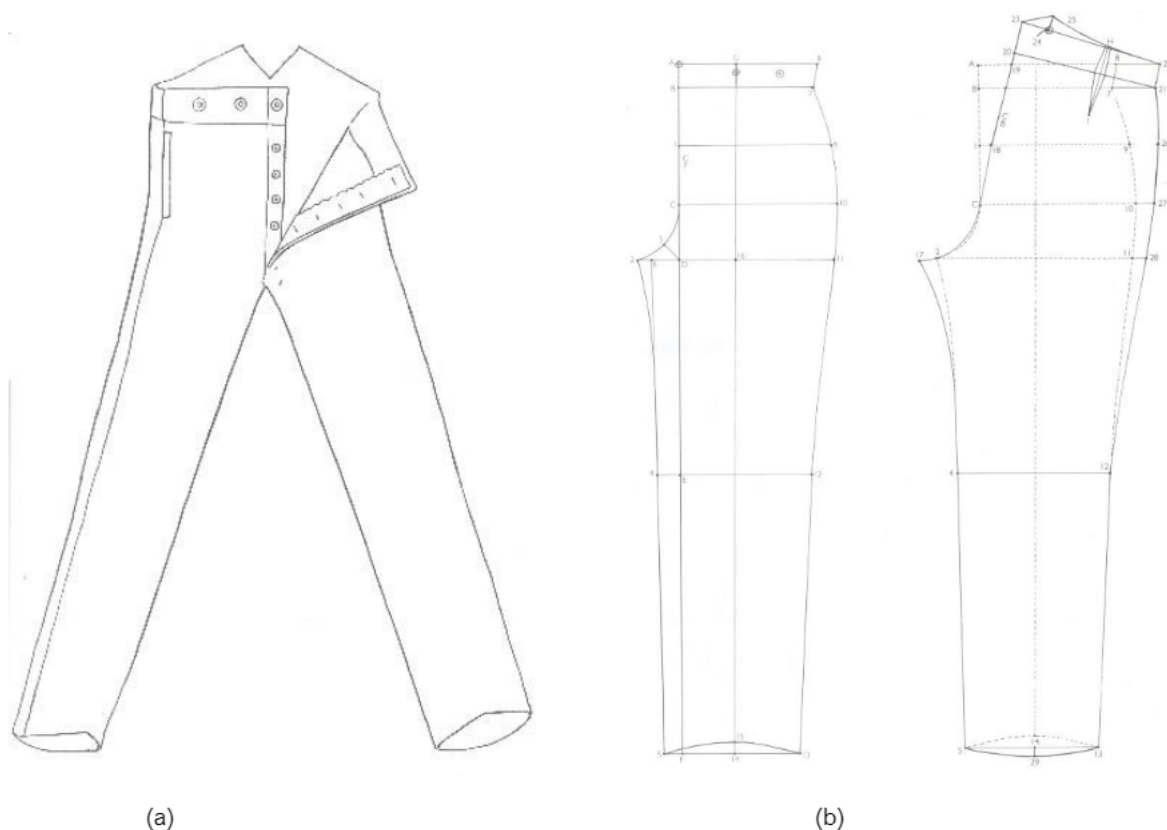
O traçado da calça apresentado por Davis (1994) também parte destas mesmas medidas, mas usa, também, a medida da altura do quadril e do gancho da calça.

Uma tabela com exemplos de medidas de calças, de 1870 até o final do século XIX, é apresentada por Machlochlainn (2011, p. 86). O aspecto interessante das medidas da tabela é que quase não há variação entre a medida do contorno do joelho e da boca da calça, indicando uma calça de modelagem bem reta.

Para modelar a calça de Rui Barbosa, foi usado, como referência, o traçado apresentado por Davis (1994). A Figura 16a mostra o modelo padrão da calça reta utilizada durante quase todo o século XIX e a Figura 16b, os moldes do dianteiro e traseiro desta calça que serão utilizados como referência

para o molde final. Algumas pequenas modificações foram necessárias, de modo a contemplar as características específicas da calça de Rui Barbosa.

Figura 16 – Modelo de calça reta (*trouser*) usada no século XIX e moldes de calça reta do mesmo período, referência para a modelagem da calça de Rui Barbosa



Fonte: Davis (1994, p. 91 a 93).

Existem algumas características importantes a ressaltar no molde de referência, apresentado na Figura 16b. O cóc traseiro apresenta uma ponta triangular, onde será costurado o botão que segura o suspensório, comum nas calças daquele período. Na calça de Rui Barbosa, este detalhe não existe. O molde de referência também nos indica, claramente, a curvatura da frente e do traseiro da barra.

Uma característica passível de discussão no molde de referência da calça, apresentado na Figura 16b é a curvatura do gancho traseiro. Outros autores mostram esta curvatura de forma diferente, um pouco mais reta, com menos profundidade, eliminando parcialmente a curva. Waugh (1964) apresenta um molde de uma calça (*trouser*) de 1893, onde a linha do gancho traseiro é menos aprofundada. Esta é a única diferença significativa em relação ao molde de referência mostrado na Figura 16b. Outros autores, com modelagens de peças similares, para calças do final do século XIX, também foram consultados. Um exemplo é Maclochlainn (2011, p. 109), que apresenta moldes de uma calça de 1890, com a linha do gancho traseiro menos aprofundada (os outros detalhes da modelagem são similares aos já vistos aqui). Todos estes estudos e comparativos são relevantes no momento da

modelagem de trajes históricos, uma vez que os moldes resultantes devem refletir as características de modelagem do período analisado, evitando que se faça a modelagem conforme os padrões atuais.

Importante destacar que desenhar o traçado exato da curva do gancho de uma calça já costurada e em estado frágil não é uma tarefa muito simples. Assim, o molde elaborado para a calça de Rui Barbosa levou em consideração as modelagens presentes nas diversas publicações, com a curvatura do gancho diferente, ou seja, menos aprofundada, tendo sido adaptado a partir do molde da Figura 30.

Em relação à curvatura da barra, alguns autores apresentam a barra já em curva nos moldes. Outros mostram a barra cortada reta, ou com curvas bem sutis. Para a modelagem da calça de Rui Barbosa, optou-se pela barra em curva, em função da observação da peça original. Porém, pode-se modelar a barra reta e seguir as instruções de costura indicadas em Italiano e Viana (2015, p. 130).

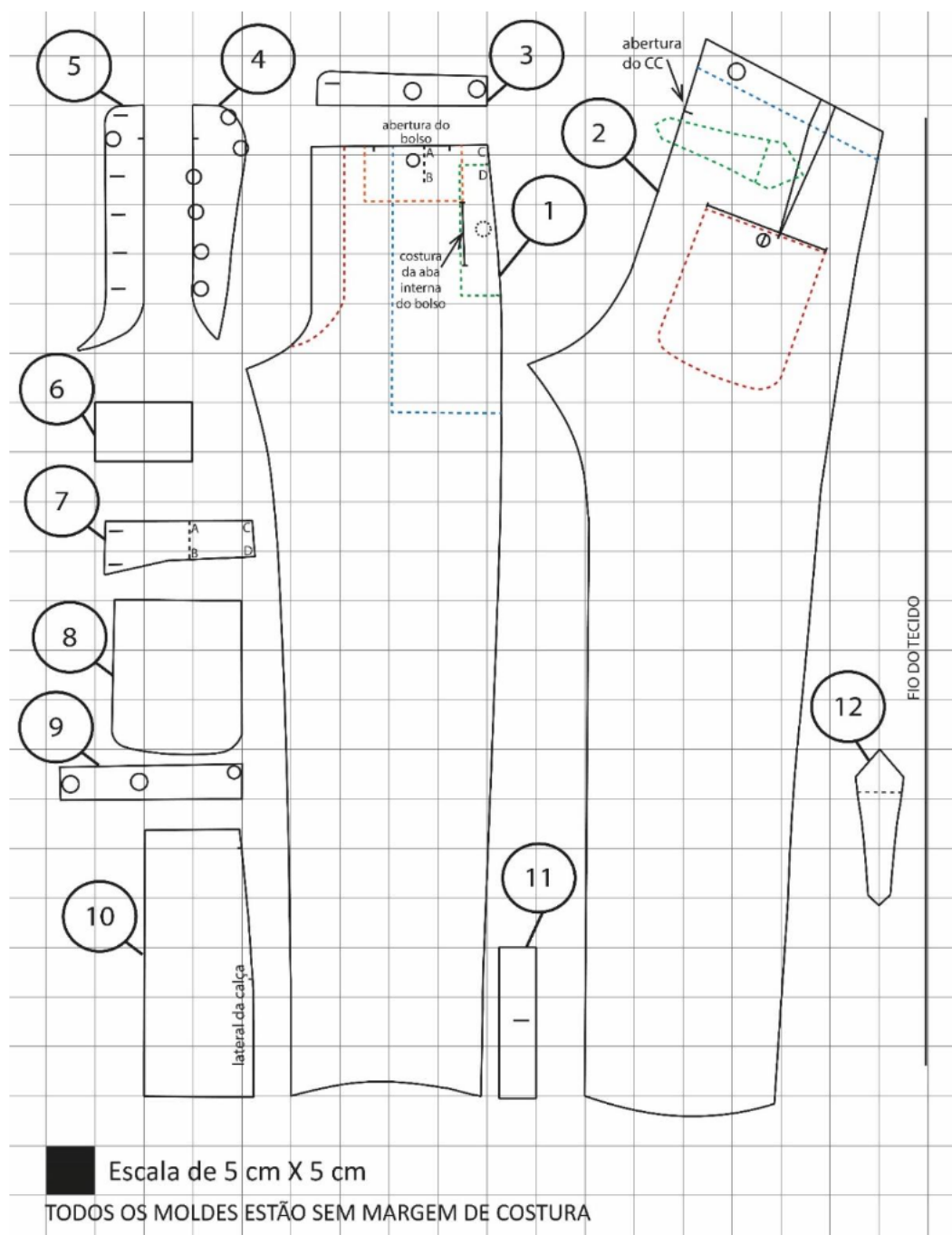
Machlochlainn (2011) apresenta uma sequência de passos para a montagem da calça com abertura frontal e bolsos laterais. Este roteiro inclui desde as etapas de encolhimento prévio do tecido, montagem dos bolsos, colocação de reforços internos e forros até os pontos usados para alinhar e finalizar as barras e passadoria final da calça.

Segue-se, na Figura 17, uma visão dos moldes que correspondem à calça de Rui Barbosa. Os moldes não têm margem de costura e as linhas tracejadas internas indicam onde bolsos e outros elementos devem ser costurados (estão coloridas apenas para facilitar sua visualização). As medidas dos moldes correspondem àquelas tomadas durante o estudo da peça original.

Nomenclatura dos moldes e instruções para o corte das peças:

1. *Dianteiro* – cortar 2 vezes no tecido
2. *Traseiro* – cortar 2 vezes no tecido
3. *Cós dianteiro* (lado esquerdo da calça) – cortar 1 vez no tecido, 1 vez no forro e 1 vez na entreteia
4. *Espelho da vista da abertura frontal* (apenas no lado direito da calça) – cortar 1 vez no tecido e 1 vez no forro
5. *Vista da abertura frontal* (apenas no lado esquerdo da calça) – cortar 1 vez no tecido e 1 vez no forro
6. *Forro do bolso do relógio* – cortar 2 vezes no forro
7. *Aba de fechamento interno* (costurado apenas no lado esquerdo da calça) – cortar 2 vezes no forro
8. *Forro dos bolsos traseiros* (bolsos com 1 vivo) – cortar 4 vezes no forro
9. *Cós dianteiro* (lado direito da calça) – cortar 1 vez no tecido, 1 vez no forro e 1 vez na entreteia
10. *Forro dos bolsos laterais* – cortar 2 vezes dobrado
11. *Aleta dos bolsos laterais* – cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
12. *Martingales* – cortar 4 vezes no tecido (ou 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro)

Figura 17 – Os moldes da calça de Rui Barbosa (cada quadrado representa uma área de 5 cm por 5 cm)



Fonte: Modelagem e diagrama: Isabel C. Italiano. Acervo de Isabel C. Italiano e Fausto Viana.

A Figura 18 mostra o resultado do traje, já costurado em algodão cru.

Figura 18 – O protótipo da calça de Rui Barbosa, costurado em algodão cru



Fonte: Fotos: Fausto Viana, 2019. Acervo de Isabel C. Italiano e Fausto Viana.

3. Considerações finais

O que a construção de uma calça pode significar? Uma calça de Rui Barbosa, então. Para quê? O leitor que até aqui acompanhou o desenvolvimento deste trabalho pôde perceber que a meta principal não era costurar uma calça em algodão cru, um protótipo que possa ser utilizado por pesquisadores, artistas (e aqui incluem-se os figurinistas), modelistas e servir de referência para pesquisadores da arte e da moda. Ou criar moldes que possam ser usados para costurar trajes em tecidos mais nobres, ou então buscar os mesmos tecidos empregados na construção do traje original, a calça de Rui Barbosa (Figura 36), como a pesquisa descreveu para o leitor.

De forma muito direta, aos artistas, comunica-se que o corte da calça exige uma determinada postura - como seria com a maioria das peças de cunho histórico. É claro que é mais fácil entender o que um corpete ajustado de um vestido à *française* do século XVIII faz com a postura do ator em cena. Mas o objeto “calça” - hoje tão comum e cotidiano! – também exige uma postura quando seu gancho é maior ou menor, quando sua cintura é ajustada nas costas, quando se tem uma abertura na frente para encaixar o relógio de bolso... Quando ir ao banheiro exige desabotoamento, e não abrir um zíper.

Figura 36 – Retrato de Rui Barbosa, L. Musso & Cia, 1907, Rio de Janeiro



Fonte: Casa de Rui Barbosa (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, [20--?]a).

Toda peça – ou objeto museológico, que é o que ela se torna quando entra em uma coleção de trajes, que por sua vez vai fazer parte de uma coleção maior de objetos, talvez outros trajes, talvez não – tem uma razão para estar naquela coleção. Este objeto se torna então um documento, e várias ciências vão se cruzar para que seu contexto seja entendido. Assim disse a museóloga Waldisa Rússio:

O fato de um objeto ser um documento, um testemunho autêntico, está ligado com o domínio dos conhecimentos do museu (antropologia, arqueologia, química, etnologia, matemática etc.), isto é, as perspectivas através das quais são estudados o homem e seu ambiente (RÚSSIO, 2010a, v. 1, p.125.).

Para Rússio, a museologia é “a ciência do fato museológico, e fato museológico é a relação profunda entre o Homem (sujeito que conhece) e o objeto (parte da realidade de que o Homem também participa), num cenário institucionalizado, o Museu” (RÚSSIO, 2010b, v. 1, p. 233).

Susan Pearce, professora emérita de estudos museológicos na Universidade de Leicester, na introdução de seu livro *Interpreting objects and collections*, também discute, como Rússio, que todo o material existente em um museu ou uma coleção foi, “um dia, parte de um processo relacional com seu proprietário, incluindo seu corpo” (2006, p.125). Pearce estabelece um roteiro para se entender esta relação: ver a história do objeto; descobrir de que material ele é feito; como foi feita sua construção e como foi pensado seu design; qual era sua função. Isso feito, ela pede que se identifique o objeto, em descrição fatural, que se avalie o objeto, em julgamento e comparação com outros objetos; que se

faça uma análise cultural, buscando a relação do artefato com sua cultura. Ela complementa ainda que na interpretação do objeto e do seu significado vão ser necessárias informações sobre os valores da cultura do presente. No objeto estão contidas claras informações que são contidas no objeto e aquelas que são informações suplementares a ele.

No caso da calça do Rui Barbosa, foi este o roteiro traçado: levantaram-se informações contidas no traje, como etiquetas, tipo de tecidos usados, botões, sistemas de fechamento, acabamentos, técnicas de construção, técnicas de costura, modelagem... Mas para chegar no traje um longo percurso foi percorrido desde as origens do traje, amplamente ligadas à Revolução Francesa, passando pelo episódio da Conferência de Paz em Haia, na Holanda, quando o jurista recebeu o apelido de Águia de Haia, e chegando à casa que o abrigou a ele e à sua família entre 1895 e 1923, em Botafogo, no Rio de Janeiro.

É assim que a calça de Rui Barbosa se torna um documento museológico que reflete uma fase importante da política brasileira, bem como sua economia e modos de produção. Neste caso, foi uma calça. Poderia ter sido um paletó, um colete ou qualquer outro traje que estivesse em uma coleção museológica e trouxesse tantas informações como esta peça trouxe.

Como curiosidade, vale citar que quando Rui Barbosa comprou seu casarão em 1893 (eles só mudaram para lá em 1895, pois viveram dois anos em Londres), já havia

uma escultura (?) bem em frente da fachada, representando uma águia dominando uma serpente. Quando o povo o aclamou com o epíteto de Águia de Haia, Rui Barbosa pensou em suprimir tal ornamento, que poderia parecer propositado e prova de falta de modéstia. Felizmente não realizou o intento. A peça até hoje figura no parque da Casa de Rui Barbosa como uma curiosa profecia. Há também na decoração do teto na Sala Federação, no Museu, águias em estuque colorido (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, [20--?]b, Página "Principal – Cronologia – em Haia).

Foi “apenas” uma calça que trouxe todo este universo de informações.

Referências

ARAUJO, M. D. **Pedro II e a moda masculina na época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras, 2012.

ALENCASTRO, L. F. (org.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2 (523 p.)

RUSSIO, W. A interdisciplinaridade em Museologia. In: BRUNO, M. C. O. (coord.). **Waldisa Russio Camargo Guarnieri, textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca : ICOM, 2010a. v. 1, p. 123-126.

RUSSIO, W. Formação do museólogo: porque em nível de pós-graduação? In: BRUNO, M. C. O. (coord.). **Waldisa Russio Camargo Guarnieri, textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca : ICOM, 2010b. v. 1, p. 232-236.

DAVIS, R. I. **Men's Garments 1830-1900**: a guide to pattern cutting and tailoring. 2ª ed. Studio City: Players Press, 1994. 150 p.

DRUESEDOW, J. L. **Men's Fashion Illustration from the turn of the century**. New York: Dover Publications, 1990. Reimpressão.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **[Homepage]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [20--?]. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 11 abr. 2019.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Águia de Haia**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [20--?]. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=298&ID_M=762. Acesso em: 11 abr. 2019.

GESZTI, R. **Perfil de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [20--?]. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/paracrianças/interna.php?ID_M=3. Acesso em: 11. abr. 2019.

ITALIANO, I.; VIANA, F.; BASTOS, D.; ARAÚJO, L. **Para vestir a cena contemporânea**: moldes e moda no Brasil do século XIX. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

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

MACLOCHLAINN, J. **The Victorian Tailor**: An Introduction to Period Tailoring. Londres: St. Martin's Griffin, 2011.

MAGALHÃES, R. M. M. A. **Presença de Rui Barbosa em Haia**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [20--?]. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/sobre_rui_barbosa/FCRB_RejaneMagalhaes_PresencaRuiBarbosa_em_Haia.pdf. Acesso em: 11 abr.2019.

PEARCE, S. **Interpreting objects and collections**. Londres: Routledge, 2006.

REIS, C. B. **Indumentária**: estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. 48 p.

RIOS FILHO, A. M. L. O Rio de Janeiro da primeira república (1889-1930). **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 273, p. 3-116, out.-dez., 1966.

SOUZA, G. R. M. A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética. Separata de: **Revista do Museu Paulista**, v. 5, p. 7-94, 1951.

SOUZA, G. R. M. **O espírito das roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

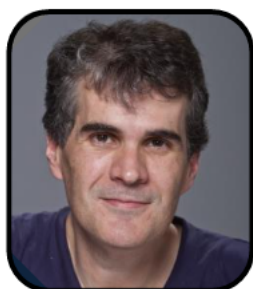
WAUGH, N. **The cut of men's clothes**. Londres: Routledge, 1964.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Isabel Cristina Italiano: Professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo, na graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda. Fez sua livre-docência na EACH/USP, em trajes históricos. Suas linhas de pesquisa incluem o estudo, modelagem e confecção de trajes históricos, métodos de ensino e técnicas de modelagem atuais e históricas, além de atuar em área interdisciplinar, com têxteis eletrônicos e dispositivos vestíveis (wearables). É co-autora dos livros *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* e, da mesma série, *moldes e modas no Brasil do século XVIII*, entre outras publicações na área.

e-mail: isabel.italiano@usp.br



Fausto Roberto Poço Viana: Professor de cenografia e indumentária da Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. É mestre em moda e em teatro, doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. Fez sua livre-docência na Escola de Comunicações e Artes da USP sobre o trabalho do cenógrafo Campello Neto. Organiza exposições de trajes e cria trajes de cena para espetáculos teatrais. É autor de diversos livros, entre eles *Dos cadernos de Sophia Jobim... Desenhos e estudos de história da moda e da indumentária* e *O traje de cena como documento*.

e-mail: faustoviana@uol.com.br

Como citar este capítulo, segundo ABNT NBR 6023: 2018:

ITALIANO, I. C.; VIANA, F. R. P. Quando águias vestem calças: os trajes de Rui Barbosa, a Águia de Haia. In: ITALIANO, I. C.; SOUZA, P. M. (org.). **Os caminhos da pesquisa em Modelagem:** história, ensino, conceitos e práticas: volume 1. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2019. p. 131-154.