



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM DESIGN DE
MODA

Emily Moreira de Souza

Moda e literatura: Uma proposta conceitual
inspirada em Dom Casmurro.

Goiânia
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Emily Moreira de Souza

Título do trabalho: Moda e literatura: Uma proposta conceitual inspirada em Dom Casmurro

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Emily Moreira De Souza**, Usuário Externo, em 31/03/2026, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maristela Abadia Fernandes Novaes**, Professor do **Magistério Superior**, em 13/04/2026, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6098462** e o código CRC **E0A5E857**.

Referência: Processo nº 23070.016987/2022-70

SEI nº 6098462

Emily Moreira de Souza

Moda e literatura: Uma proposta conceitual
inspirada em Dom Casmurro.

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Design de Moda da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Design de Moda.
Orientadora: Profa. Dra. Maristela Abadia Fernandes Novaes.

Goiânia
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Souza, Emily Moreira de
Moda e Literatura [manuscrito] : Uma proposta conceitual
inspirada em Dom Casmurro / Emily Moreira de Souza. - 2022.
LXXVII, 77 f.

Orientador: Profa. Dra. Maristela Novaes.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de
Moda, Goiânia, 2022.

Inclui fotografias, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Moda. 2. Literatura. 3. Sociedade. 4. Vestuário. 5. Modelagem
Vitoriana. I. Novaes, Maristela , orient. II. Título.

CDU 391



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao(s) 07 dias do mês de abril do ano de 2022 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Moda e literatura: Uma proposta conceitual inspirada em Dom Casmurro”, de autoria de **Emily Moreira de Souza**, do curso de Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela **Profª Drª Maristela Abadia Fernandes Novaes** (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: . membro 1 **Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade** (FAV/UFG) e membro 2, Profa. Ms. **Gisele Costa Ferreira da Silva** (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de **9.7**, tendo sido o TCC considerado APROVADO.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Gisele Costa Ferreira Da Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 01/04/2026, às 21:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Moraes De Andrade**, **Professora do Magistério Superior**, em 02/04/2026, às 08:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maristela Abadia Fernandes Novaes**, **Professor do Magistério Superior**, em 08/04/2026, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6098481** e o código CRC **8FEE4963**.

Referência: Processo nº 23070.016987/2022-70

SEI nº 6098481

À Rosenir, que nunca me deixou desistir. “Continue a nadar”
é o nosso lema.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento de um trabalho desta magnitude é um espelho da minha jornada na moda, minha formação como designer e a correlação destes com minhas experiências de vida e evoluções pessoais. Por isso, este trabalho pertence a todos que atravessaram minha trajetória e contribuíram para que eu fosse capaz de concluí-lo.

Agradeço a Deus, meu eterno confidente, por ouvir todas as orações incessantes, por acalmar meu coração antes de cada etapa do percurso e por me habilitar a superar limites. O versículo “não andeis ansiosos por coisa alguma” foi meu baluarte diário.

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional; ao meu pai Eliseu por priorizar a minha educação e me incentivar a seguir a carreira que me faz feliz; à minha irmã Rayssa por nunca duvidar de mim e me impulsionar a extrair o meu melhor de cada processo; à minha mãe que, desde o ensino médio, orou comigo todos os dias pela faculdade certa. Sou grata por todas as palavras de conforto, pelas madrugadas acordada orando e cantando comigo e por nunca desistir de me proporcionar a melhor vida possível – este trabalho é seu também.

Agradeço ao meu país por uma universidade pública e democrática e pela oportunidade de integrar um corpo docente tão acolhedor. A UFG-Campus Samambaia se tornou um dos meus lugares favoritos no mundo.

Agradeço ao Machado de Assis, por, há mais de 100 anos, escrever obras tão incríveis que inspiram trabalhos acadêmicos como o meu nos dias atuais.

Agradeço aos meus professores e a todo o conhecimento adquirido dentro e fora da sala de aula; em especial, agradeço à minha orientadora Maristela Novaes, que é alvo de minha admiração desde o primeiro contato. Sou grata por toda paciência e dedicação constante que me direcionaram ao caminho correto.

Agradeço aos meus amigos, pelo suporte nos períodos mais difíceis; ao Victor, por me ouvir pelo tempo necessário e me dar conselhos incríveis que me mantiveram resiliente; ao Thiago, por acreditar no meu potencial, me confortar em todos os momentos de incerteza e por me lembrar constantemente de que meu esforço valeria a pena; à Rafaela, por ser minha companhia nos altos e baixos da trajetória acadêmica, me dar forças para não desistir no meio do percurso e, ao final, rir, chorar e celebrar comigo.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, me influenciaram a tornar a presente pesquisa em um projeto real.

A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionavam um traje para nós a partir de retalhos do universo. (BRADBURY, 1956)

RESUMO

O tema principal de estudo consiste em relacionar a moda e a literatura como dois fenômenos sociais que se entrecruzam, baseando-se na obra *Dom Casmurro* e representando tal ligação através da criação, da modelagem e da confecção de um traje de roupa masculina conceitual. Neste viés, objetiva-se compreender os acontecimentos sociais do período realista no Brasil (1881-1893), os eventos e costumes que nortearam os hábitos e as percepções de vestuário dos indivíduos da época e, conseqüentemente, das personagens de Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Por conseguinte, realizar-se-á uma análise das descrições de vestuário sob o olhar da personagem narradora Bentinho e das técnicas de construção da roupa narradas na revista *A Estação*, principal referência de moda no Brasil àquela época, publicada no mesmo período em que a obra supracitada foi ambientada. A forma e os métodos contemporâneos de alfaiataria à narrativa do personagem, serão estudados a fim de compreender a forma da roupa no momento histórico requerente. O estudo se baseia em uma pesquisa bibliográfica e experimental. Serão usadas revistas de moda e periódicos técnicos da alfaiataria do período. A pesquisa explora acervos físicos em arquivos particulares bem como bibliotecas e museus digitais. As fontes são fundamentais para orientar o entendimento das formas das roupas propostas para o masculino e para o entendimento das técnicas de modelagem geométrica, base da alfaiataria vitoriana, vigente no período, como processo criativo e ferramenta de interpretação e construção da forma. Desse modo, objetiva-se criar, modelar e confeccionar um *look* composto de 2 peças de vestuário masculina conceitual atual a partir das descrições de roupa trazidas pela obra literária de Machado de Assis e das informações no periódico *A Estação*, de forma a traduzir o lúdico literário em vestuário.

Palavras-chave: moda; literatura; sociedade; vestuário; modelagem vitoriana.

ABSTRACT

The main subject of study is to relate fashion and literature as two social phenomena that intertwine, basing the research on the book *Dom Casmurro*, and representing this connection through the creation, the modeling and the development of a conceptual male costume. From this perspective, the objective is to understand the social events of the Realist period in Brazil (1881-1893), the events and customs that guided the dressing habits of people at the time and, consequently, of Machado de Assis' characters. Therefore, an analysis of the descriptions of the clothes through the vision of the narrator character Bentinho will be done, as well as of the clothes construction techniques narrated in the magazine *A Estação*, the main fashion reference of that time, published in the same period that the aforementioned book was placed. The form and the tailoring methods contemporaries to the character narrative will be studied in order to understand the form of the clothes at the requesting historical moment. The study is based on a bibliographic and experimental research. Fashion magazines and technical periodicals from the tailoring of the period will be used. The research explores physical files in private archives as well as digital libraries and museums. The sources are fundamental to guide the understanding of the shapes of the clothes proposed for the masculine and for the understanding of the techniques of geometric modeling, basis of the Victorian tailoring of the period, as a creative process and a tool for both interpretation and construction of the form. In addition, the objective is to model and make a current conceptual male costume of two pieces based on the descriptions of apparel provided by the character Bentinho in *Dom Casmurro* and on the informations from the magazine *A Estacão*, in order to represent the literary feeling through garment.

Keywords: fashion, literature, society, apparel, modeling.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Chemise em 1807	23
Figura 2 – Homens vestindo as chamadas “cintas”	24
Figura 3 – Crinolina	27
Figura 4 – Traje diurno	29
Figura 5 – Machado de Assis	39
Figura 6 – Moldes	42
Figura 7 – Toilettes e murças	42
Figura 8 – Laços para gravata e toilettes	43
Figura 9 – Costume infantil: calça, colete e jaqueta	44
Figura 10 – <i>The old thirds</i>	46
Figura 11 – O sistema de Hern	47
Figura 12 – Cavalheiros americanos em 1899	48
Figura 13 – Homem da classe trabalhadora em 1880	49
Figura 14 – Homem bem vestido em 1880	50
Figura 15 – Sistema de molde de Madison e de Stone (1910)	51
Figura 16 – Molde da calca vitoriana	60
Figura 17 – Molde da calca atual	61
Figura 18 – Calcas masculinas vitorianas arredondadas na barra	62
Figura 19 – Acabamento traseiro da calca vitoriana	63
Figura 20 – Diagrama de molde do casaco masculino	64
Figura 21 – Molde da parte superior do casaco masculino vitoriano	66
Figura 22 – Molde da saia do casaco masculino vitoriano	68
Figura 23 – Molde da manga para o casaco masculino vitoriano	69
Figura 24 – Molde da gola e da lapela para o casaco masculino vitoriano	69
Figura 25 – Margens para folga de correção	71

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Primeira prova da veste vitoriana no corpo	73
Fotografia 2 –Segunda prova da veste vitoriana no corpo	75

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -Síntese esquemática para a modelagem da calca vitoriana	58
Quadro 2 -Síntese esquemática para a modelagem da parte superior do casaco vitoriano	65
Quadro 3 -Síntese esuqemática para a modelagem da saia do casaco vitoriano	67

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Medidas relativas para a calca vitoriana

56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	REFERENCIAL TEÓRICO: do imaterial ao objeto têxtil	21
2.1	A MODA NO SÉCULO XIX	22
2.1.1.	De 1881 ao fim do século XIX	28
2.2	MODA NO BRASIL	30
2.2.1	O império e a Moda	32
2.3	O PERÍODO REALISTA E A MODA	33
2.4	A LITERATURA E A MODA	35
2.4.1.	A moda em Dom Casmurro	36
2.4.2	A relação de Machado com a revista <i>A estação</i>	41
2.5	MODA E ALFAIATARIA MASCULINA	44
2.5.1	Evolução dos métodos de modelagem e da alfaiataria no século XIX	45
3	METODOLOGIA: entre a literatura e o experimento	52
3.1	A PESQUISA TEÓRICO-PRÁTICA	52
3.2	A RECONTRUÇÃO FILOLÓGICA DA ROUPA	55
3.2.1	Modelagem	56
3.2.2	Montagem das peças	70
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

Assim como a moda é um fenômeno sociológico; expressão visual das características inerentes ao comportamento humano, a literatura pode ser considerada um objeto social; fruto da diversidade intelectual humana e construções socioculturais. Portanto, moda e literatura estão intimamente ligadas como representações externas das transformações sociais, visões de mundo, evoluções comportamentais e necessidades próprias do desenvolvimento humano.

Desta forma, as tendências de moda e costumes de vestuário estão presentes em clássicas obras literárias, como parte do contexto em que as personagens estão inseridas e característica intrínseca à rotina das mesmas. Exemplificando *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é possível perceber descrições de roupas específicas e consideravelmente detalhadas que representam o momento histórico e social em que a obra foi escrita – segunda metade do século XIX e período literário do Realismo no Brasil. Com a família real portuguesa residindo no Brasil aliado ao colonialismo do séc. XIX, são perceptíveis fortes heranças europeias no vestuário brasileiro, visto que a França e a Inglaterra ditavam a moda, sendo a primeira para o feminino e a segunda para o masculino. Assim, torna-se determinante conhecer a história da moda no século em questão e compreender como a roupa alcançou o status descrito em *Dom Casmurro*.

Na época em que Machado de Assis viveu e escreveu suas obras, o periódico *A Estação* era não a única, mas a maior fonte de informação e influência de moda no contexto nacional - na qual o próprio Machado publicou contos, poema e afins - com ilustrações e moldes que permitiam aos brasileiros reproduzirem as peças recomendadas. Consequentemente, a narrativa das roupas e acessórios utilizados pelas personagens de Assis se entrecruza com as informações de roupa trazidas no periódico *A Estação*, apresentando à geração atual um parâmetro de vestuário que expressa valores de uma sociedade.

A alfaiataria inglesa que começou a se organizar no entorno da, hoje mítica, Savile Row, no fim do séc. XVIII, em meados do século XIX era consagrada como a meca da moda masculina (SHERWOOD, 2010, p. 18) e uma referência para as elites burguesas, inclusive no Brasil. Nas alfaiataria Henry Poole & CO, Ede & Ravenscroft, Huntsman e outros, espaços exclusivamente masculinos, eram construídas as formas de vestir norteadas pelos valores burgueses ingleses. As formas das roupas masculinas eram construídas por complexas técnicas de costuras e de modelagem. Esta última, embasada na modelagem geométrica, fundada no cientificismo e no positivismo, sofreu grandes mudanças ao longo do século XIX (SELTIMI,

1947). A produção de novas formas implicava em soluções de que geravam novos métodos e processos de traçar as bases, conhecimento que em si se transformou em um bem a exportar: a tecnologia de construção da roupa masculina. No entanto esse conhecimento era pulverizado em formações nas escolas masculinas criadas pelas corporações de alfaiates, nas próprias alfaiatarias, em manuais e periódicos técnicos do segmento. Um conhecimento que atravessava os mares no ritmo do vapor e da expansão da imprensa fazendo do Rio de Janeiro, a capital do Brasil (1763 a 1960), será também a capital da moda na qual as francesas se ocupavam do gênero feminino e alfaiates franceses e alguns ingleses da alfaiataria masculina em um período que vai do Império (1822 a 1889) às primeiras décadas da República (de 1889-1930). A roupa implica uma relação íntima com o corpo na qual ambos são determinantes de modo que esta imprime um gestual ao sujeito. Roupa e gestual são construções sociais e a postura da estruturada alfaiataria vitoriana¹ implicava um gestual contido e cerimonioso que foi percebido por Bentinho. Nosso personagem tinha um olhar atento crítico às modas e às relações de poder que expressavam e que eram vigentes no seu espaço e tempo.

Ademais, visando uma imersão nas transformações sociais da época como formas de expressão humana e produtos da mesma, intenciona-se levantar a materialização das sensações trazidas pela leitura de Dom Casmurro, bem como histórias e características do período realista brasileiro através da roupa. Para isso, pretende-se utilizar os métodos de alfaiataria do período vitoriano, retirados, principalmente, do livro *The Victorian Tailor*, para a construção de uma *look* masculino de duas peças conceituais que traduza a influência social da moda na literatura do período realista brasileiro.

Desse modo, o objetivo geral desta pesquisa é analisar o entrecruzamento das informações de moda por meio do periódico *A Estação* (1881 a 1888) e do contexto social e literário da obra Dom Casmurro de Machado de Assis durante o período realista brasileiro (1881 a 1893) para construir um *look* masculino conceitual referente ao período e sem a intenção de uso na atualidade, mas com o objetivo de visualização da forma construída através dos métodos de modelagem em circulação. Para o alcance desse objetivo, foram traçados objetivos específicos que são: Compreender a história do vestuário no século XIX; Estudar a moda e o contexto social durante o período realista brasileiro; Analisar as informações de roupa masculina trazidas pelo olhar da personagem Bentinho na obra literária Dom Casmurro de Machado de Assis; Reunir referências de moda do periódico *A Estação*, nas edições publicadas

¹ A O período ou era vitoriana, diz respeito àquele em que a Inglaterra foi governada pela Rainha Vitória, de 1837 até sua morte em janeiro de 1901. A periodização da moda, numa visão eurocêntrica, usa

esse termo como referência para discutir seus estilos e afins.

entre 1881 e 1888, que se confrontam com as descrições de vestuário na obra literária; Sintetizar as informações da obra literária e de moda do período e traduzi-las em uma peça de roupa masculina conceitual. Estudar as técnicas de modelagem (a construção da forma) e de costuras inglesas do período vitoriano. Criar, modelar, costurar um look composto por roupas de alfaiataria inglesa condizente com as descrições de Bentinho.

Esses objetivos norteiam a estrutura deste trabalho em 4 capítulos e 14 subcapítulos. O primeiro e presente capítulo introduz o assunto de forma resumida e objetiva. O segundo capítulo “Referencial teórico: do imaterial ao objeto têxtil”, ressalta o teor da pesquisa e as etapas necessárias para que as referências culminassem no objeto aqui pretendido. O subcapítulo “A moda no século XIX”, apresenta o vestuário, tanto feminino como masculino, desde o começo do referido século, ressaltando acontecimentos sociais que o influenciaram. O próximo, “De 1881 ao fim do século XIX”, aborda a moda já no final do século, no recorte temporal em que a narrativa de Machado de Assis acontece, perpassando os costumes e valores sociais influenciado pelos signos do vestuário. O subcapítulo “Moda no Brasil”, discorre a moda no contexto nacional da segunda metade do século XIX e fim do Segundo Reinado. O seguinte, “O império e a moda”, fala da correlação entre Brasil imperial e os costumes no vestir, e como o a família real influenciava na circulação da moda europeia no país. O subcapítulo “O período realista e a moda” aborda o momento em que a escola literária acontece no Brasil e como as obras realistas, em especial Dom Casmurro, refletem a moda do período. O próximo, “A moda em Dom Casmurro”, analisa as descrições de vestuário da obra e como estas refletem características psíquicas das personagens. O seguinte, “A relação de Machado com a revista *A Estação*”, fala da influência do periódico na moda nacional da época e a correlação das recomendações da revista com as roupas descritas em Dom Casmurro, bem como a contribuição de Machado para a revista. O subcapítulo que se segue, “Moda e alfaiataria masculina”, aponta a alfaiataria como o método vigente no período para a construção da roupa masculina, seguido pelo subcapítulo “Evolução dos métodos de modelagem e da alfaiataria no século XIX”, que apresenta brevemente o avanço e aperfeiçoamento das técnicas para o desenvolvimento de um molde que melhor se ajustasse ao corpo masculino. O capítulo 3, “Metodologia: entre a literatura e o experimento”, discorre o embasamento do método, bem como suas fontes e bibliografias. O subcapítulo que se segue, “A pesquisa teórico-prática” ressalta o carácter do método histórico utilizado na pesquisa, assim como os demais métodos utilizados para a materialização da veste. O próximo, “A reconstrução filológica da roupa”, a roupa a ser desenvolvida como filológica, dado o embasamento em fontes diretas do período vitoriano. O

subcapítulo seguinte narra o processo de modelagem da referida roupa e, o próximo, a montagem das duas peças. O quarto capítulo apresenta as considerações finais e constatações da pesquisa.

2 REFERENCIAL TEÓRICO: DO IMATERIAL AO OBJETO TÊXTIL

Essa pesquisa parte de um objeto imaterial para o material. Ela parte do olhar e da narrativa de Bentinho para e da moda que o circundava para, posteriormente, buscar a visualização desses elementos materializados nas formas das roupas. Isso implica na análise de objetos têxteis do período o que seria possível em arquivos têxteis de museus. Na impossibilidade de acessarmos esses arquivos pela falta de verba para essa pesquisa e pelo isolamento social imposto pela pandemia Covid-19 que coincidiu com o período desta pesquisa, a alternativa foi a construção do objeto em si. O passo seguinte, foi a busca por um referencial para uma metodologia de construção das formas de roupas masculinas desse contexto sociocultural a que o personagem pertencia o que nos sugere a (re)construção filológica do objeto. Sara Piccolo Paci (1998, p. 75, nota nº 11) passou a ser uma referência por teorizar que tal empreitada “prevê a realização de um protótipo que tenha o maior número de correspondências possíveis com o original, seja esse conservado ou conhecido somente através de fontes iconográficas”.

Dito isso, nos ancoramos na pesquisa da história do vestuário do período para compreender essas formas, bem como a relação da roupa com os acontecimentos e valores sociais oitocentistas. As formas da roupa masculina do século XIX para elites do Ocidente, e parte do Oriente, eram determinadas pela alfaiataria inglesa, ou melhor, pela alfaiataria vitoriana, cuja gênese é a modelagem geométrica. A modelagem, em referência ao corte do tecido, está, ainda hoje, vinculada às técnicas de costura. Modelagem e costura estiveram, ao longo de todo o século XIX, em uma profunda e dinâmica transformação. Portanto, foi necessário a busca de uma compreensão também dessas técnicas, fundamentalmente daquelas de *tailoring*, em inglês, *sartoria*, em italiano. Isso seria possível tanto numa literatura historiográfica quanto naquela técnica.

A partir da obtenção de referências de importantes manuais de *taylor and cutter*, tornou-se necessário uma referência metodológica que orientasse a construção de um objeto têxtil numa perspectiva histórica. Trata-se de um referencial para ler e interpretar a construção de uma calça e de uma sobrecasaca a partir do processo descrito por um método o mais próximo possível àquelas roupas usadas pela elite carioca contemporânea à Bentinho. Esse referencial nós encontramos em Sara Piccolo Paci e no autor de *Towards a material history methodology* (ELLIOT, 1994, p. 109-124) que nos fornece uma metodologia de pesquisa do objeto material: o(s) método(s) de modelagem que a partir de então integram a pesquisa.

Vejamos então o contexto da evolução da moda feminina e masculina, a relação dos eventos socioculturais com a cultura de vestuário, as técnicas de modelagem e de costura, a relação moda e literatura de onde parte nosso objeto de pesquisa e, posteriormente, a metodologia de (re)construção do objeto.

2.1 A MODA NO SÉCULO XIX

Segundo o historiador de moda Christopher Breward, da Central Saint Martin's School of Fashion, a partir do fim do século XVIII a aristocracia europeia passou por uma reconstrução de sua imagem pública, abolindo a ostentação como exibição de poder, adotando vestimentas mais simples. (BRANDINI, 2009). Sob este contexto, o século XIX se iniciou em um momento de paz após o fim da Revolução Francesa e consequente mudança no vestuário europeu. Livres do sistema absolutista, as mulheres abandonaram os espartilhos, saiotes e saltos exagerados, adotando a simples chemise, representada na figura 1 com silhueta Império e tecidos leves.

Figura 1 – Chemise em 1807



Fonte: Site Entenda de Moda. Acesso em: 11 Out. 2021

Gradativamente, porém, a saia feminina seguiu adotando um formato cônico e, posteriormente, mais arredondado, se ampliando e se estruturando ao longo do século.

Analogamente, o crescimento da industrialização de roupas se espalhou para outros lugares, além da França e da Inglaterra, e a indústria têxtil ficou firmemente estabelecida nos Estados Unidos, França, Alemanha e no Japão. (ZANELLA, 2013) Mudanças estruturais do comportamento e vivência social urbana que vinham ocorrendo desde o século XVIII foram potencializadas com o capitalismo industrial do século seguinte. (BRANDINI, 2009)

Com o início do Período Romântico, o padrão feminino se tornou ainda mais ocioso, simbolizando o status social do marido. Já automeadas de “sexo frágil”, as mulheres deveriam ser frágeis, distantes, delicadas e decorativas, além de apresentarem habilidades em prendas domésticas. Assim, a extravagância no traje começou a se tornar uma característica inerentemente feminina.

Por volta de 1825, a manga bufante, já popularizada, recebeu outra manga sobressalente, ainda maior que a primeira, em gaze transparente. Neste momento histórico, prelúdio para a Era Vitoriana, a saia apresentava volume considerável proporcionado por diversas anáguas sobrepostas, babados e laços. Os vestidos de noite, porém, traziam decotes maiores. Deixando ombros à mostra; desta forma, xales, mantos e leques eram populares e até tidos como fundamentais da silhueta feminina. Sempre em formato delicado, pérolas, broches e camafeus eram acessórios frequentes. Os cabelos compridos eram penteados amarrados atrás e repartidos ao meio, com cachos na testa ou na lateral do rosto. Já os chapéus, eram imensos e de abas largas. A zelar pela imagem pública de sua família, esposas se tornam responsáveis, no

lugar de seus maridos, pelas formas expostas em público que expressavam e determinavam o status social. Com isso, questões da sexualidade masculina e feminina, são reestruturadas e influenciam novas regras para a vida pública e privada de homens e mulheres. (BRANDINI, 2009).

Assim como o traje feminino privilegiava exagero, o universo masculino passou a representar o status de outras maneiras:

Se até o século XVIII a espetacularidade no traje masculino constituía uma forma aristocrática de representação de poder, novas convenções sociais, entre elas, a banalização do luxo ostentatório entre a aristocracia, a projeção do corpo humano como extensão do trabalho e a condenação do homossexualismo em países como a Inglaterra, a partir do século XVIII, reduziram a espetacularização no traje do homem, tornando-o escuro e sóbrio. Não que a exposição dos excessos tenha deixado de representar posse e diferenciação, mas o poder monetário e social masculino passou a estar representado na ostentação das vestes de esposas, mães e filhas. (BRANDINI, 2009, p. 76)

Outrossim, assim como a feminina, a silhueta masculina visava ombros largos e cintura fina. Enquanto o espartilho era uma peça voltada para as mulheres, alguns homens de classe média e alta vestiam peças que imitavam espartilhos, chamados de “cintas” ou “cintos”, para marcar a cintura e auxiliar na promoção do status. Assim, na figura 2 pode-se observar as chamadas “cintas” masculinas.

Figura 2 – Homens vestindo as chamadas “cintas”



Fonte: <https://modahistorica.blogspot.com/2013/05/seculo-xix-moda-na-era-romantica.html>. Acesso em: 11 Out. 2021.

Neste ínterim, o visual chamado dândi² era popular entre os homens. Com roupas justas e calças afinadas no tornozelo, as cores claras eram priorizadas durante o dia, enquanto as escuras eram deixadas para a noite. Os tecidos eram lisos, de cores primárias e sóbrias, compondo coletes curtos e quadrados extremamente apertados na cintura, casacos acolchoados nos ombros e no peito, abotoados na cintura. Ademais, o colarinho da camisa virado para cima com grandes lenços era característica comum na tendência dândi, visto que a dificuldade de abaixar o pescoço transmitia certo ar de superioridade. Em casa era permitido usar o famoso robe de chambre. (ZANELLA, 2013). As aparições em público, com seu caráter mistificador, tinham de ser levadas a sério, pois poderiam gerar indícios da pessoa oculta por trás da máscara, ou do “eu” por debaixo da roupa. (BRANDINI, 2009).

Outrossim, as cartolas eram elementos extremamente populares, utilizadas a qualquer momento, cobrindo os cabelos curtos e levemente despenteados. Costeletas e bigodes complementavam o visual, e a bengala era usada indispensavelmente.

Shakespeare (1564-1616) e a era dos romancistas populares e do teatro influenciaram grandemente o visual do período em questão. Enquanto um clássico dândi do século XIX possuía cabelos curtos, outros rapazes mais românticos poderiam ter cabelos imensos, além de lavá-los com infusão de cassis visando um tom parecido com o da personagem Otelo. Até mesmo os cabelos da testa eram raspados para aparentar uma testa maior e transmitir a ideia de intelectualidade e reflexão. Sobrancelhas eram depiladas para ficarem arqueadas e com aparência feroz e barbas pontiagudas se tornaram essenciais para obter um ar satânico, como a personagem Mefistófeles, de Goethe.

Contudo, em meados de 1836, a moda masculina começa a abandonar as características românticas, e as cinturas apertadas e os ombros almofadados foram abandonados. Apesar de a sobrecasaca, a jaqueta e o fraque permanecerem no vestuário da noite ou dia, as camisas com babados anunciavam seu desaparecimento. Assim, os dândis passaram a ser menos frequentes no corpo social, visto que a tendência passava a ser menos exibicionista e prezar pela distinção.

² Derivado do termo inglês “dandy”, trata-se de um fenômeno cujos contornos sócio-políticos se começam a delinear na viragem do séc. XVIII para o séc. XIX. Com efeito, é no período da Regência inglesa (1800-1830), que a afectação no traje masculino se torna sinónimo de uma postura ideológica pró-aristocrática e da concomitante rejeição dos códigos de conduta e dos valores burgueses. Enquanto que estes enfatizam a igualdade, a responsabilidade e a perseverança, o *dandy* opõe-lhes um sentimento de superioridade elitista, cultivando a irresponsabilidade no decurso de um dia-a-dia votado ao ócio. (BARBUDO, 2009).

Ocorre neste momento, uma feminização da cultura estética do século XIX, potencializada pela emergência da mídia impressa feminina (as revistas femininas) e a produção e consumo de bens voltados ao universo feminino. Concomitantemente, a moda masculina, em oposição aos séculos anteriores é renegada a vestimentas bem menos ornamentadas. (BRANDINI, 2009, p. 83).

No entanto, o desenvolvimento da tecnologia industrial por volta de 1850-60 teve drástica consequência nas relações e representações intersociais. Ao mesmo tempo em que a exposição da vida privada era condenada pela religião, novas nuances da vida moderna e capitalista eram inseridas no modelo social do momento.

Foi a partir da segunda metade do século XIX que a roupa com expressão de moda tornou-se um fenômeno, um sistema de produção, difusão e consumo inovador e que se manteve por um século. (BRANDINI, 2009). Como código urbano e signo de diferenciação no meio social, a moda na forma da Alta Costura francesa convocou um processo de personalização da roupa. Esta escolha individual torna o corpo um objeto de desejo, de paixões, de prazer estético (VINCENT-RICARD, 1986). Contudo, ao mesmo tempo em que a Alta Costura reflete o contraste social, a produção industrial aparece com imitações das grifes de Alta Costura em valores acessíveis.

Desde os anos 1820, instala-se na França, à imitação da Inglaterra, uma produção de roupas novas, em grande série e baratas, que conhece um verdadeiro impulso depois de 1840, antes mesmo da entrada na era da mecanização com a introdução da máquina de costura por volta de 1860. (Lipovetsky 1989, p. 71)

Tais roupas advindas da produção em massa possuíam acabamento rudimentares, enfatizando a pobreza da grande massa de operários que as consumia. Assim, a relação da Alta Costura e às referentes imitações no contexto sociocultural da evolução das cidades intensificou as diferenças na classe sociais, alterando os códigos de vida coletiva para um verdadeiro show de superficialidade. A vida pública é, pois, o palco da Alta Costura no século XIX. (BRANDINI, 2009)

A partir de meados de 1855, a tecnologia emergente, gerando inovações na produção e uma reestruturação dos padrões de feminilidade, adicionou elementos extravagantes ao vestuário feminino. (BRANDINI, 2009). O uso de modas era intrínseco à vida urbana, inspirada

pela prosperidade industrial e consumo, e a chamada “mentalidade burguesa” predominava nas classes altas. Essa reestruturação da imagem pública e do comportamento, que data da segunda metade do século XVIII, representa uma reformulação de símbolos de poder social.

Neste cenário, a silhueta feminina, já com ombros estreitos, possuía saias cada vez mais rodadas. Desta maneira, o excesso de anáguas pesadas foi substituído pela crinolina, que enfatizou o uso de artifícios e o gosto pelo moderno. Este recurso, representado na figura 3, ao mesmo tempo em que aliviou o peso e o calor sufocante do traje feminino, foi responsável por inúmeros acidentes. O espartilho se popularizou novamente e os penteados eram formados por cachos, como ditava a moda europeia. O xale ainda era indispensável na indumentária feminina, inclusive entre as mulheres mais pobres. Além disso, o uso de calças de algodão até o calcanhar se tornou comum, com o objetivo de esconder as pernas de uma rajada de vento, como apresentado na figura 3. As mais elegantes usavam ainda linho ou seda arrematadas com renda na bainha.

Em meados de 1860, as saias sustentadas pela crinolina atingiram 2,5 metro de diâmetro, a largura máxima até então. Porém, pouco tempo depois, o diâmetro da saia começa a reduzir.

Figura 3 – Crinolina



Fonte: <https://historiahoje.com/moda-e-politica-no-seculo-xix/>

Neste mesmo momento, a Segunda Revolução Industrial marcava a economia, impulsionando parques industriais, quesito no qual a Inglaterra se destacava. Tal industrialização incentivou a massificação de padrões no vestuário. A França, porém,

impediu o crescimento mais acelerado do seu parque industrial e, assim, em 1870,

para cada 2 artesãos franceses havia apenas um operário. Este país manteve seu diferencial, o artístico e artesanal como meios de produção do luxo, o que o acompanha até os dias atuais. (SANT'ANNA, 2020, p. 225).

2.1.1. De 1881 ao fim do século XIX

Em meio a ascensão dos processos industriais que atingiam também a produção de moda, ditados pelos grupos empresariais dominantes da Europa, o desenvolvimento artístico influenciou consideravelmente os registros de vestuário da época. Após o declínio do romantismo, o realismo surge, por volta de 1881, propondo uma estética que dialogava com o avanço material trazido pela industrialização, representando um mundo urbanizado. A máquina de costura já possibilitava a elaboração de trajés em grande quantidade e, assim, as primeiras roupas prontas já podiam ser encontradas à venda. Nesta linha, pequenos detalhes na roupa e a utilização dos signos de moda mais populares eram cada vez mais importantes, potencializando as preocupações a respeito da exposição pública.

Essa mistificação em torno da imagem como reveladora da personalidade, criou um novo estatuto para a moda, a crença na subjetividade revelada na imagem, na roupa. Com a emergência da problemática do “eu” no século XIX, (a exemplo das descobertas de Freud), em decorrência da divisão da vida urbana em esfera pública/ esfera privada, o estatuto da moda assume novas dimensões, tornando-se instrumento da busca narcisista por auto-satisfação, personalização e individualização crescente. (BRANDINI, 2009, p. 81).

O fim do século XIX foi um momento de transformação de valores e rupturas nas referências e modelos sociais, derivados do novo conceito de modernidade. Segundo Beward (1995), as inovações tecnológicas, a reorganização do comércio e a industrialização, ocorridas na modernidade, geraram mudanças profundas na concepção e expressão de moda no final do século XIX.

Como tendência, as longas mangas femininas ganharam franzidos próximo aos ombros, e os babados e drapeados foram marca dentre os vestidos de noite. As cores eram vibrantes e, buscando inovação na imagem, a mistura de dois tipos de tecido diferentes no mesmo traje se popularizou. Tecidos mais pesados como o veludo e os gorgorões eram comuns nos visuais noturnos, que incluíam cabelos compridos presos em coques e pequenos chapéus.

Um tipo de casaquinho, com a parte traseira mais comprida que caía sobre a anquinha foi outra representação do culto ao novo.

Contudo, as anquinhas logo foram abandonadas, sem anular o exagero e a ostentação. Babados de tecidos variados e rendas de diversos tamanhos eram combinados em uma mesma roupa, as últimas como um marco deste momento. Blusas de gola alta caracterizavam muitos trajes diurnos (FIGURA 4), com babados finos de renda no contorno e tecidos mais leves.

Figura 4 – Traje diurno



Fonte: <https://freitasarte.blogspot.com/2016/12/a-moda-no-final-do-seculo-xix.html>

No vestuário masculino, ainda era possível ver a moda dândi em meados de 1881. No entanto, ares de formalidade foram modificando o visual. Cores e tecidos variados também alcançaram os ternos, que se mantinham coloridos durante o dia e sóbrios à noite. As camisas de golas altas ganharam apreciação, terminadas com rendas finas em babados e franzidas. A ostentação, assim como nas roupas femininas, estava nos babados e rufos. Ademais, um colete era usado abotoado por cima da camisa e um paletó de tecido grosso era colocado sobre este. A bengala ainda era muito comum e compunha a imagem pública que, construída a partir da moda, referenciava a autoafirmação. Assim, gera-se uma despersonalização dos conteúdos internos deste e a concepção de que as “pessoas são o que vestem”, em esfera pública, “as pessoas são sua imagem”. (BRANDINI, 2009).

Por conseguinte, orientada pela noção de progresso, a vida social valoriza a inovação e efemeridade e, a concepção do moderno como um símbolo de futuro e progresso influenciou ainda mais o gosto pela moda e a adoção de códigos sociais ligados à expressão de moda e consumo. A arte se volta para a discussão do presente e a industrialização, o avanço técnico eo debate sobre o indivíduo influenciam os artistas da época. (BRANDINI, 2009). Neste

contexto, Machado de Assis se destaca como uma filial da escola realista que representava a literatura brasileira.

2.2 MODA NO BRASIL

O Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, como o berço de Machado de Assis e local em que as personagens de Dom Casmurro são ambientadas, bem como os eventos e costumes da sociedade carioca, são objeto de estudo para o desenvolvimento da peça conceitual aqui pretendida.

Enquanto a Europa, um monopólio capitalista, dominava a produção industrial seriada em etapas produtivas, países de economia industrial embrionária como o Brasil ficavam de fora do mercado de moda mundial. Sendo assim, o vestuário brasileiro no século XIX acompanhou a moda europeia, especialmente a francesa para a moda feminina e a inglesa para a moda masculina.

A moda e a tecnologia que a envolve são bens culturais que geram riquezas econômicas. Como em outras áreas político culturais e socioeconômicas, o Brasil foi dependente dos pensadores e criadores franceses e ingleses.

Evidência disso é que os primeiros expoentes da moda nacional emergiram e alcançaram consagração somente nas décadas de 1950 a 1960, quase um século depois da autonomização dos primeiros criadores da *haute couture*, centralizados na França. Além de tardios, os pioneiros do Brasil operaram uma espécie de “criação subordinada” a Paris. (PRADO, 2019, p. 21).

Essa crescente dependência do Brasil aos países centrais, era sentida a partir da emergência dos países promotores da Revolução Industrial, principalmente a Inglaterra e se intensificou com o Tratado de Panos e Vinhos em 1703³. A dependência de Portugal e,

³ O Tratado de Methuen, também referido como Tratado dos Panos e Vinhos, foi um tratado assinado entre a Inglaterra e Portugal, em 27 de Dezembro de 1703. Foram seus negociadores o embaixador extraordinário britânico John Methuen, por parte da Rainha Ana da Grã-Bretanha, e D. Manuel Teles da Silva, marquês de Alegrete.

consequentemente, do Brasil à França e Inglaterra, marcariam suas influências na moda brasileira: senda a feminina ditada pelo primeiro a masculina pelo segundo.

No começo do século, é possível ver os vestidos de cores claras, cintura alta e caimento fluido, conforme o espírito de libertação pós-Revolução Francesa. No mesmo viés, em meados de 1820, as saias mais abertas e as mangas bufantes surgem como novas silhuetas, assim como na Europa. Só não se abandonou o uso do xale, que foi e voltou à moda várias vezes durante o século (LAVÉR, 1989). Já por volta de 1830, era comum o uso de grandes chapéus e sombrinhas. As mangas, seguindo os ditames europeus, se tornaram maiores e ligeiramente mais bufantes, enquanto as saias encurtaram um pouco. Porém, na década de 1840, as saias começaram a se alongar novamente, e as várias anáguas se fizeram presentes também no Brasil, mesmo com o clima consideravelmente mais quente que o parisiense. Em O espírito das roupas: a moda no século dezenove (SOUZA, 1987), o vestuário brasileiro no século XIX é retratado através de imagens que mostram vestidos conforme a moda europeia neste momento: os babados e rendas em excesso, as saias sustentadas por muitas anáguas e então, crinolinas e anquinhas, as mangas compridas e bufantes e até mesmo os rufos e babados na gola. Assim, o culto às aparências proporcionadas pela vestimenta conquistava seu lugar no Brasil oitocentista, principalmente na capital carioca, e as primeiras regras no vestir começavam a se propagar.

Embora as instruções sobre os modos de vestir, nessas primeiras décadas do século, fosse um assunto novo no Rio de Janeiro, a ideia das composições vestimentárias como indispensáveis no cotidiano das mocinhas e senhoras já estava propagada em jornais especializados da corte. (CINTRA, 2018, p. 15).

Tudo relacionado ao que era vestido em público fazia parte das prescrições e ditames referenciados na moda europeia. Na metade do século, a “crinolina de armação”, descrita por Laver (1989) também se popularizou nas terras nacionais, ao mesmo tempo em que as roupas apresentavam excesso de laços, flores e babados e a extravagância caracterizava o visual. Em meados de 1860, a crinolina já se deslocava para trás e, com o passar dos anos, seguindo as tendências de Londres e Paris, se transformou nas anquinhas e *crinolettes*, que aumentavam a parte de trás dos vestidos. Com a cintura cada vez mais fina, os corpetes e espartilhos eram populares até mesmo nas classes sociais mais baixas, e mais uma vez os chapéus voltaram a chamar a atenção, com plumas, flores e outros adornos. (ASSUNÇÃO; ITALIANO, 2018). Neste ínterim, Braga e Paulo (2011) descrevem o vestuário da mulher brasileira no final do século XIX com uma aparência tipicamente francesa: silhueta ampulheta, saias longas, laços e

bordados, a obrigatoriedade da sombrinha para manter a aparência pálida, sapatos fechados, chapéus extravagantes e, ainda, com uma linha de etiqueta do vestir, potencializada pelo Império. Com o despertar de uma elevada preocupação com a moda e aparência, o aprimoramento dos salões de bailes e teatros cariocas proporcionou uma vida social movimentada, sendo apontado como “marco para a entrada das mulheres no mundanismo.” (CINTRA, 2018).

Assim, a presença da Corte no Brasil, que revolucionou costumes, influenciou uma suposta “democratização” da moda, a ideia de elegância e riqueza como um novo princípio.

2.2.1 O império e a Moda

No início do século XIX a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, fugindo das invasões francesas, intensificou a importação de artigos europeus tanto pela própria Corte quanto pela elite que então se alocava na colônia. Esse cenário de importação foi também impulsionado pela proibição de manufaturas têxteis por D. Maria I, a Louca, a fim de proteger a economia do ouro brasileiro. Desde esse momento a moda estrangeira ganharia um espaço de destaque que se estenderia até a década de 1950, quando começaram a surgir os primeiros estilistas e costureiros nacionais e, com eles, um início de um estilo brasileiro, ainda que a vinda da Corte para o país tivesse desencadeado o início das cópias de modelos (BRAGA; PRADO, 2011).

Com clara inspiração nos modelos de civilização europeus, o Brasil Império (1822 a 1889) valorizava demasiadamente a imagem pública. A ideia de luxo e as festividades da Corte produziram um meio social aristocrático movido pelo parecer e ser visto. (BRAGA; PRADO, 2011).

Pelos portos do Brasil, no norte, nordeste e sudeste, em especial do Rio de Janeiro (RJ) e de Santos (SP), a moda europeia chegava às classes mais abastadas, composta pelos proprietários rurais e pela burguesia mercantil. (PRADO, 2019). Assim, já no Segundo reinado, as modistas do Rio, encontradas majoritariamente na Rua do Ouvidor (muito frequentada pelas personagens de Dom Casmurro), atendiam às classes sociais abastadas, consultando figurinos e imagens das revistas parisienses para melhor orientar as brasileiras na busca pela roupa adequada aos salões da corte de Dom Pedro II. A rua foi, inclusive, apelidada de “França antártica” por um diplomata francês em viagem pelo Brasil:

Dizia ele, com a chancela de outro diplomata francês – Le Vayer –, parecer ali ver transplantada a França, tal o número de lojas pertencentes a filhos deste país: alfaiates, chapeleiros, sapateiros, donos de armarinho, modistas, seleiros, fabricantes de guarda-chuvas e até de carros. Alguém chamou-a de “Rainha da moda e da elegância”; outrem de estreito “Fórum” onde se debatem todas as questões da política e do comércio, da literatura, das artes e sobretudo das modas [...]. (PINHO, 1959, p. 256).

Neste contexto, as mercadorias e os viajantes mais bem quistos iam para a capital do Império, onde o comércio glamouroso repercutia em bailes, recepções e eventos onde as vestimentas da moda poderiam ser exibidas – e copiadas pelo restante do país. A Rua do Ouvidor representava o cenário de circulação não somente das damas em busca pelas novidades da moda, mas também o local de encontro da elite política e econômica da capital do Império. (VOLPINI; NOGUEIRA, 2017). A despeito das modistas da rua do Ouvidor, a publicação e disseminação dos moldes com escala de tamanho que poderiam ser copiados, bem como a introdução da máquina de costura no meio civil, permitiram que os ateliês de costura se expandissem. Muitos destes já oferecendo produtos seriados prontos (como roupas de baixo, roupas de trabalho, uniformes, etc), além de acessórios. (PRADO, 2019). No entanto, as roupas mais complexas continuavam sendo produzidas artesanalmente, por costureiras, modistas e até donas de casa.

Assim como na Europa, a moda havia se tornado um forte fator de distinção social. Conforme Joana Monteleone,

parecer pertencer à elite no Brasil, onde a escravidão permeava os ideais de trabalho e ociosidade, era ainda mais importante. Por isso, a distinção social pelas roupas, ao longo do século XIX, passou a se tornar cada vez mais importante. (MONTELEONE, 2013, p. 180).

2.3 O PERÍODO REALISTA E A MODA

Sobre o realismo no Brasil (DIANA, 2020) diz que o movimento “dá enfoque ao homem, ao seu cotidiano e à crítica social. Assim, por meio de uma linguagem simples e objetiva, as obras são ricas na descrição de detalhes - características que visam aproximar o leitor o mais possível da realidade”.

Compreendido como escola literária o realismo surge no Brasil abrangendo o período de 1881 até meados de 1883. Assim, realizar-se-á uma análise da filosofia realista e dos eventos sociais ocorridos neste momento, visando concernir a influência dos mesmos nos costumes de vestimenta e produtos literários.

Em oposição à subjetividade e individualismo do romantismo, o Realismo é caracterizado pela intenção de representar fidedignamente a realidade através da arte e literatura, se valendo da linguagem objetiva e descrições detalhadas do cotidiano. (MARINHO, 2021). Visto que o movimento realista teve início em um momento histórico influenciado pela Segunda Revolução Industrial e o grande desenvolvimento tecnológico proveniente desta, as descobertas e invenções como a lâmpada elétrica e o rádio colaboraram para uma concepção de mundo científico, onde a percepção da realidade deveria ser objetiva e empírica. Assim, os escritores realistas assumiram a ciência como a grande patrona do século XIX, adotando uma postura analítica que dissecava a realidade constantemente em evolução. (VILARINHO, 2021). Neste viés, onde as situações e costumes sociais eram literariamente expostos, o vestuário popular era abertamente descrito como parte intrínseca à vida cotidiana. Vida esta que, no contexto urbano do Brasil, presenciava um processo de modernização caracterizado por movimentos sociopolíticos relevantes.

No ano de 1881, o Brasil passava pelo processo de abolicionismo⁴, abertamente apoiado pela maioria dos escritores realistas. Assim como os debates políticos começaram a ser dominados pelos ideais abolicionistas, os influenciadores da literatura nacional também se pronunciaram a respeito, exemplificando o romance *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, que explora questões raciais antes evitadas no contexto literário:

Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam; as vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes, as paredes tinham reverberações de prata polida; as folhas das árvores nem se mexiam. [...] Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua; tudo estava concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho. (AZEVEDO, 1881, pág. 1).

⁴ O Abolicionismo é o movimento que surgiu no final do século XVIII, na Europa, com o objetivo de pôr fim à escravidão. No Brasil, o ideal surge com força na segunda metade do século XIX e colaborou com o fim da escravidão no país. (BEZERRA, 2019).

O estabelecimento do título de eleitor, eleições diretas, voto secreto e o alistamento preparado pela Justiça também aconteceram no ano de 1881, complementando os avanços sociopolíticos nos quais o início do Realismo se ambienta, onde ocorre o declínio da sociedade aristocrático-escravista e, conseqüentemente, uma gradual ascensão do capitalismo industrial. Dentre os autores que evidenciaram a veracidade das situações cotidianas, Machado de Assis se destaca como um dos principais autores do Realismo e um dos maiores escritores brasileiros, pela riqueza das técnicas narrativas e um retrato fiel da sociedade do seu tempo.

2.4 A LITERATURA E A MODA

O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e o seu corpo, assim como as relações do corpo com a sociedade; isso explica por que grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras. Encontramos belíssimas páginas sobre esse assunto em Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust; estes pressentiram que o vestuário é um elemento que, de algum modo, compromete todo o corpo. (BARTHES, 2005, p. 362).

Sob a ótica da reflexão de Barthes (2005) os elementos de vestuários aparecem diluídos na escrita de forma importante e fundamental para a nossa elaboração do texto enquanto leitores.

Para Godart (2010), a moda é, em muitos aspectos, um fato social total. Como parte cultural da sociedade, a moda e os costumes do vestir se inserem no campo simbólico da cultura, e como tal, participam das relações de poder. Neste viés, as transformações ocorridas com o processo de europeização do Brasil ofereceram lugar de destaque para a moda nas relações de poder entre a sociedade burguesa daquele período. (VOLPINI; NOGUEIRA, 2017). Para manter um guarda-roupa que se adequasse à vida social movimentada da capital carioca, a literatura de moda alcançou um lugar estável na rotina popular, visto que os periódicos e revistas forneciam dicas e recomendações de roupas e acessórios que fomentaram o materialismo capitalista de uma capital reformulada pela Corte. Como maior fonte de informação de moda no contexto carioca do final do século XIX, as publicações na forma de periódicos também contribuíram para a influência francesa no vestuário nacional, já glamourosa e eurocentrista graças ao Império e aos portos cariocas. Analogamente, esta influência foi retratada nas descrições de vestuário das narrativas literárias realistas.

Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. (ASSIS, 2016, p. 14).

Em uma linguagem direta, mas elaborada, Machado de Assis descreve vestimentas em cenas do cotidiano, incluindo assiduidade à rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro, que também é considerada “um cenário de grande importância para a inserção da cultura francesa no Brasil”. (VOLPINI; NOGUEIRA, 2017).

Vi muita gente boquiaberta diante das vidraças da Rua do Ouvidor, manifestando no olhar o mesmo entusiasmo que eu quando contemplava os meus rios e as minhas palmeiras. Lembrei-me com saudade das minhas antigas diversões, mas tive o espírito de não condenar aquela gente. Nem todos podem compreender os encantos da natureza, e a maioria dos espíritos só se nutrem de quinquilharias francesas. Agradei a Deus por não me ter feito assim. Não me detenho nas impressões que me causou a capital. Satisfiz a curiosidade e voltei aos meus hábitos e isolamento (ASSIS, 1998, p. 70).

Desta maneira, a sociedade entre o Segundo Reinado e a Belle Époque foi retratada em prosa realista pelo autor de Dom Casmurro.

2.4.1. A moda em Dom Casmurro

Sob uma narrativa direta e elaborada, a história de Dom Casmurro retrata a visão de mundo do personagem Bentinho, com memórias, interferências de fluxos de pensamento e diversas digressões. Através de uma sutil ironia, as relações de Bentinho com os desejos da mãe de torná-lo padre, a faculdade de direito, seu trabalho e relacionamento com os amigos e com o par romântico Capitu são narrados de forma abrangente, considerando as condições psicológicas das personagens enquanto aprendem a lidar com o mundo e sua mutante modernidade. Nesta linha, as vestimentas das personagens são descritas, ora com precisão, ora de forma linear e, mesmo assim, o autor é levado a criar os detalhes que faltam em associação a outros estudos vestimentários do período. Vejamos o seguinte trecho:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de 14 anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. (ASSIS, 2016, p. 28).

Ao mencionar o vestido de chita de Capitu, o autor não define a estampa, a cor ou um detalhamento preciso das formas do vestido. Mas há ali, nesse descritivo de vestido, traços bem delineados da peça em ação com seu tempo e espaço, o que leva o leitor a estabelecer uma relação com outras informações de moda do momento histórico em voga. (SALOMON, 2011). É possível perceber, ainda, indicadores da condição social da personagem, pelo material das vestes e o estado das mesmas. O vestido apertado após longo uso e já desbotado feito de chita indica claramente que não havia dinheiro sobrando em casa para gastos com o vestuário (SALOMON, 2010), ainda para uma moça em idade de ser rodeada de pretendentes para um casamento. As tendências de moda no final do século XIX poderiam ser imitadas por pessoas de classes inferiores através dos moldes disponibilizados nas revistas, mas o material dos trajes ainda fazia distinção significativa.

Em contrapartida, o vestuário masculino é apresentado com mais informações. Sobre as roupas do agregado José Dias:

A roupa durava-lhe muito; ao contrário das pessoas que enxovalhavam depressa o vestido novo, ele trazia o velho escovado e liso, cerzido, abotoado, de uma elegância pobre e modesta. [...] José Dias correu os dedos pelos suspensórios com um gesto de impaciência, apertou os beiços, até que formalmente rejeitou o alvitre. (ASSIS, 2016, p. 16).

A especificação dos acessórios e mais informações quanto ao estado das roupas permite uma melhor visualização da vestimenta do personagem, em ação e dissociação com o tempo em que a história é colocada.

Ademais, a escrita realista de Machado de Assis, carregada de ironia, utiliza a moda como suporte para a particularização das personagens e complemento às características psíquicas das mesmas que, além de reais, são ambíguas e deslizantes.

Nesse sentido, a indumentária em Dom Casmurro parece contribuir para a constituição e contornos para as personagens, bem como para a construção de estruturas narrativas que privilegiam a ironia e a ambiguidade. Mas, ao contrário do que seria de esperar, não há fixação de sentidos, e sim deslizamentos, o que indica

a presença da instabilidade da moda no romance como parte do jogo irônico ali presente. Uma análise dos descritivos da indumentária das personagens da obra nos faz constatar que a ambiguidade e a duplicidade de vários aspectos da moda parecem ter sido utilizadas para a manutenção dessa atmosfera instável de que falamos. (SALOMON, 2010, pág. 2).

Sob o olhar de Bentinho, a indumentária na obra em questão aparece inserida em uma análise da imagem criada para as personagens José Dias e Capitu, cujas personalidades aparentam ser manipuladoras e calculistas. O narrador descreve a respeito do agregado:

Cosi-me muito à parede, e vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas⁵, rodaque⁶ e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos. Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo! (ASSIS, 1960, p. 29).

Em todos os momentos em que José Dias é descrito, os modos de vestir aparecem atrelados à sua personalidade. Mesmo que o leitor atual não tenha conhecimento das “presilhas”, através da revelação de que o personagem “foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo” pode-se perceber um caráter tradicionalista, que mantém um acessório já fora de moda e, até mesmo, alguém que não se enquadra nos excessos de vaidade da sociedade carioca oitocentista. Ao usar a “gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro”, que “imobilizava-lhe o pescoço”, José Dias, mesmo não parecendo antenado às tendências, se vale da moda para projetar um ar de poder e se posicionar como desejava.

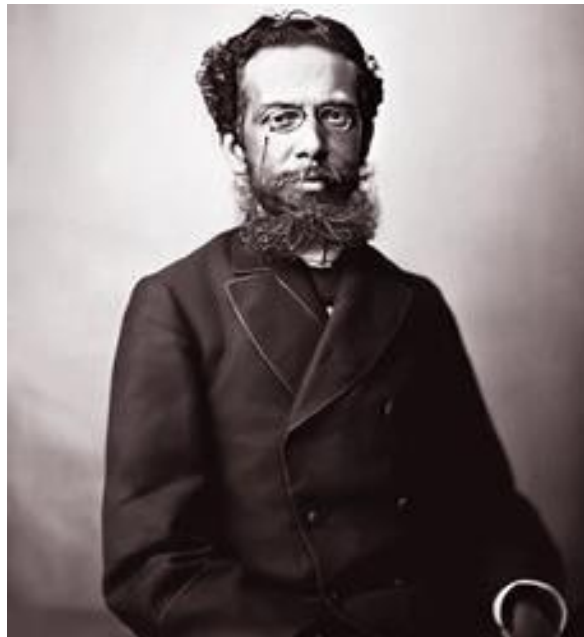
⁵ “Presilha, s. f. (do esp Presilla). Tira de pano, cordão de cabedal, etc., que tem, geralmente, na extremidade, uma espécie de aselha ou fivela e em que se enfia às vezes um botão para apertar ou prender” (SILVA, 1948-59, p. 664). Segundo Laver (1989, p. 130): “As calças elegantes tinham muitas vezes alças que eram presas aos pés para garantir um caimento mais vertical”.

⁶ Rodaque, s. m. Bras. Trajo masculino, espécie de casaco e de colete” (SILVA, 1948-59, p. 647).

Mesmo seu passo era calculado para causar impressão, pois era 'um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência' e esta antes da conclusão. Todo esse descritivo sugere que a personagem age e pensa sob severa vigilância própria. (SALOMON, 2010, p. 3).

As gravatas altas e colarinhos que imobilizavam o pescoço, além de um artifício da moda para comunicar superioridade, eram acessórios populares no período realista, utilizados pelo próprio Machado de Assis na figura 5:

Figura 5: Machado de Assis



Fonte: <https://brasilescola.uol.com.br/>

O vestuário feminino, no entanto, majoritariamente restrito às roupas de Capitu, mostra certa simplicidade no vestir, onde o vestido de chita da personagem em sua adolescência se contrapõe às rendas e laçarotes que caracterizavam a figura feminina do século XIX, ressaltando atributos considerados “masculinos”, como a modéstia dos trajes, a argumentação e o raciocínio. O autor parece optar por dotá-la dos elementos instáveis, que não poderiam ser amarrados num só sentido, pois pretendiam promover e manter a ambiguidade. (SOLOMON, 2010). Desta maneira, o vestuário de Capitu atesta certa duplicidade de sentidos, como se pode ver pela mudança perceptível na indumentária da mesma após o casamento com Bentinho:

(...) Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de jóias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; mas foi só por pouco tempo. (...) De dançar

gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que êles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para êles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por êles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei cândidamente os meus tédios; concordou logo comigo.

– Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente.

– Não é? Mas não diga o motivo; hão de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim.

Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram mal feitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha⁷ ou não sei quê, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões. (ASSIS, 1960, p. 182).

Ainda que preservasse os ares de modéstia, Capitu aderiu a ambiguidade entre sedução e recato que marcava as mulheres frequentadoras dos bailes da Corte. Souza (2001) diz que esse “jogo de esconde-esconde” dava-se com mais agudeza na noite, onde a mulher, ao mesmotempo que se cobria, se revelava. Stein (1984) destaca a importância do corpo e da moda como artimanhas de sedução para a mulher do período, artimanhas que Capitu soube utilizar como um jogo em sua nova roupagem.

Em meio a oscilação entre o ser e o parecer e a moda como fator determinante para a manutenção de uma aparência aceitável, a revista *A Estação* se destaca como a maior informação e influência de moda da época.

⁷ “Escumilha, s. f. (de espuma). Pequenos grãos de chumbo, para a caça aos pássaros (...). Tecido transparente de lã ou seda muito fina” (SILVA, 1948-59, p. 684).

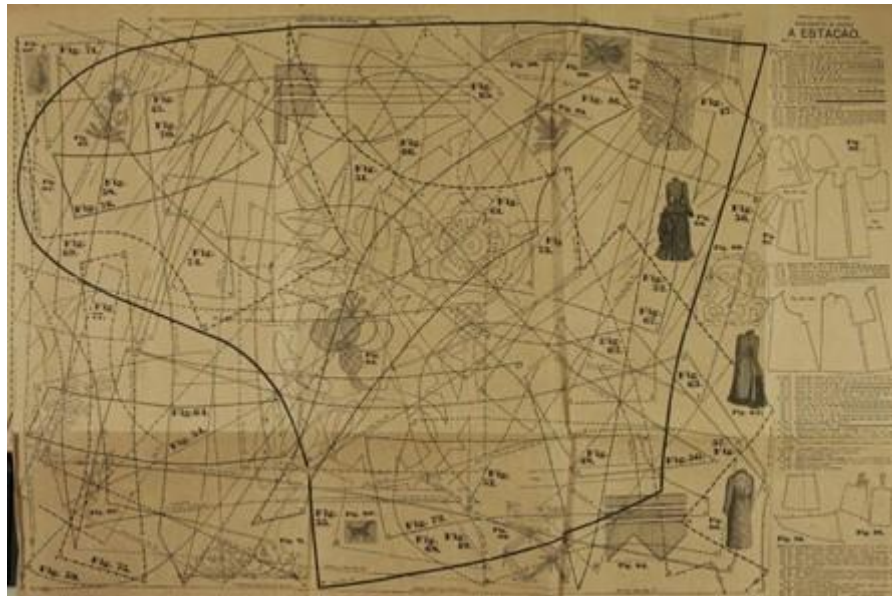
2.4.2 A relação de Machado com a revista *A estação*

O sucesso de Machado de Assis como escritor realista e autor da obra *Dom Casmurro* foi ampliado pelas suas publicações nas páginas de *A Estação*, onde o romancista publicou ao todo 37 contos, 06 poemas, 01 novela, 01 romance e diversas outras produções de gêneros variados, tais como crítica, resenhas e traduções. (CRESTANI, 2008). Influenciador da sociedade agitada do Brasil Império, o periódico era dividido em duas partes com paginação independente: o “Jornal de modas” e a “Parte literária”. Enquanto a segunda parte era composta especialmente para a edição brasileira, contando com renomados autores nacionais, a primeira oferecia um vislumbre da moda parisiense, com figurinos ilustrados, gravuras e dicas domésticas. Traduzida e inspirada pela publicação francesa *La Saison*, a criação de *A Estação* é justificada como um “jornal brasileiro” com as mesmas disposições da revista francesa. (CRESTANI, 2008). Vejamos um trecho do editorial de abertura da revista, publicado no número 1, de 15 de janeiro de 1879:

Às nossas amáveis leitoras e principalmente àquelas que nos acompanham desde 1872 perguntaremos: cumprimos nós fielmente o nosso programa, auxiliando e aconselhando as senhoras mais econômicas, fornecendo-lhes os meios de reduzirem a sua despesa, sem diminuição alguma do grau de elegância a que as obrigava a respectiva posição na boa sociedade, inculcando ou fortificando-lhes o gosto para o trabalho e moralizando a família a que, por seu turno, saberão inculcar sentimentos iguais? O exame imparcial, que poderão fazer as nossas leitoras, dar-lhes-á a prova dos esforços que fizemos para agradar-lhes. (*A ESTAÇÃO*, 15 jan. 1879, p. 1).

Percebe-se que o público da revista precedente (*La Saison*) era majoritariamente composto por mulheres - a figura responsável por manter os integrantes da casa vestidos de acordo com a última moda. Por mais que as senhoras das classes mais abastadas já estivessem inseridas no glamour da “boa sociedade”, o trecho “fornecendo-lhes os meios de reduzirem a sua despesa” sugere que até mesmo as damas com menor condição financeira deveriam manter certo grau de elegância no vestir, agora possibilitado pelas dicas fornecidas pelo periódico. Na revista de número 1, de 15 de janeiro de 1885, (FIGURA 6) pode-se observar moldes sobrepostos em tamanho ampliado, facilitando às donas de casa reproduzirem os modelos parisienses tão cobiçados.

Figura 6 - Moldes



Fonte: Revista A Estação, 1885, número 1, p. 10

Na mesma edição, elegantes toilettes e murças com colarinhos altos figuram nas ilustrações (FIGURA 7), ainda que sob o calor tropical.

Figura 7 - Toilettes e murças



Fonte: Revista A Estação, 1885, número 15, pág 8

A solução encontrada pela direção do periódico para amenizar o “contra-senso”, é instruir as leitoras para adaptar as tendências parisienses às inconvenientes “exigências do nosso

clima”. (CRESTANI, 2008). Como “capital da moda”, era inconcebível que uma revista de modas não fosse voltada aos ditames de Paris. Ainda que os consumidores fossem em sua maioria mulheres, a parte literária autenticamente brasileira diversificava o conteúdo da revista, que aos poucos deixava de se restringir ao público feminino, como *La Saison*, e adotava a família como alvo. Assim, a figura 8 mostra ilustrações de laços para gravata, com voltas em renda, na parte superior da página.

Figura 8 - Laços para gravata e toillettes



Fonte: Revista *A Estação*, 1885, número 1, pág 2.

Aliando elegância e economia, os modelos de laços de gravata e padrões de bordados eram ilustrados, de acordo com a última moda. Analogamente, Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, faz referência às gravatas com laços em voltas, quando Bentinho descreve o retrato do pai:

Não me lembrava nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. (ASSIS, 2016, p. 19).

Da mesma forma, ao descrever a aparência de sua mãe, Bentinho apresenta uma imagem jovial e modesta, com adereços da moda:

Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. os cabelos, em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga; alguma vez trazia a touca branca de folhos. Lidava, assim, com os seus sapatos de cordovão rasos e surdos, a um lado e outro, vendo e guiando os serviços todos da casa inteira, desde manhã até à noite. (ASSIS, 2016, p. 18).

Os xales, murças e toucas utilizados por Dona Glória são recomendados na revista, com informações sobre sua confecção junto com referências para os moldes.

2.5 MODA E ALFAIATARIA MASCULINA

Ainda que a revista *A Estação* tenha sido crucial para democratizar as informações de moda e construção da roupa, é perceptível a carência de sessões dedicadas à vestimenta masculina. Diferentemente do vestuário feminino, repleto de detalhes, referências e dicas para a confecção, roupas masculinas eram limitadas a apresentações com observações gerais e simplificadas, salvo adereços como colarinhos e punhos bordados e laços para o pescoço (figura 8), que eram utilizados por ambos os sexos, e costumes infantis, como visto na parte inferior da figura 9:

Figura 9: Costume infantil: calça, colete e jaqueta



Fonte: Revista A Estação, 1885, número 15, pág 2

Portanto, analisaremos a alfaiataria masculina que compreende o período vitoriano e alcança a linha temporal do período realista no Brasil, de forma a complementar as descrições de vestuário da personagem Bentinho em Dom Casmurro e construir uma peça masculina.

2.5.1 Evolução dos métodos de modelagem e da alfaiataria no século XIX

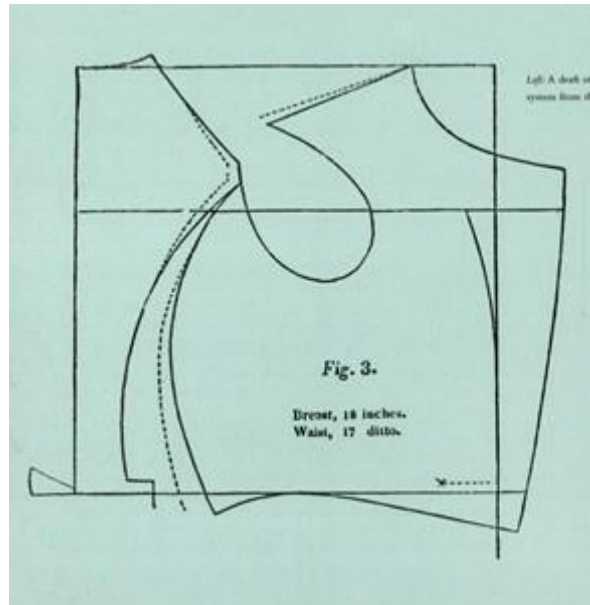
Assim como a alta costura francesa influenciava o vestuário feminino, a alfaiataria inglesa vitoriana imperou na moda masculina na segunda metade do século XIX, alcançando parte do Ocidente e do Oriente, sendo reproduzida nos costumes de vestuário da elite burguesa no Brasil.

Como um sistema livre e puramente artístico, pode-se imaginar que a alfaiataria anterior ao século XIX era passível de diversas alterações e ajustes. Por isso, a introdução da fita métrica representou um ponto de partida para o começo dos sistemas de moldes e corte padronizado na Inglaterra.

Ela permitiu determinar as proporções mais frequentes entre as diversas medidas do corpo humano. Essas correlações matemáticas possibilitaram a criação de diferentes sistemas de moldes a partir dos quais se podiam cortar com maior precisão as partes que compunham uma roupa. Tais sistemas permitiam ainda a redução do desperdício de tecido e, além disso, minimizavam as chances de que fossem necessárias inúmeras alterações e ajustes até que uma roupa pudesse ser finalmente dada como pronta. Muitos autores envolvidos com essas inovações erguiam mesmo a pretensão de cientificidade ao publicarem “tratados” e “métodos” sobre a aplicação da geometria no domínio da alfaiataria. (ARAÚJO, 2012, p. 80)

Entre os muitos métodos de modelagem do século XIX, surgiu o sistema intitulado *The old thirds*, popularizado nos anos 1820 pela simplicidade de aplicação (FIGURA 10). Contudo, mesmo com a facilidade para riscar as medidas de tórax com o esquadro e a fita métrica, o sistema gerou consideráveis problemas de caimento (MACLOCHLAINN, 2011, p. 14).

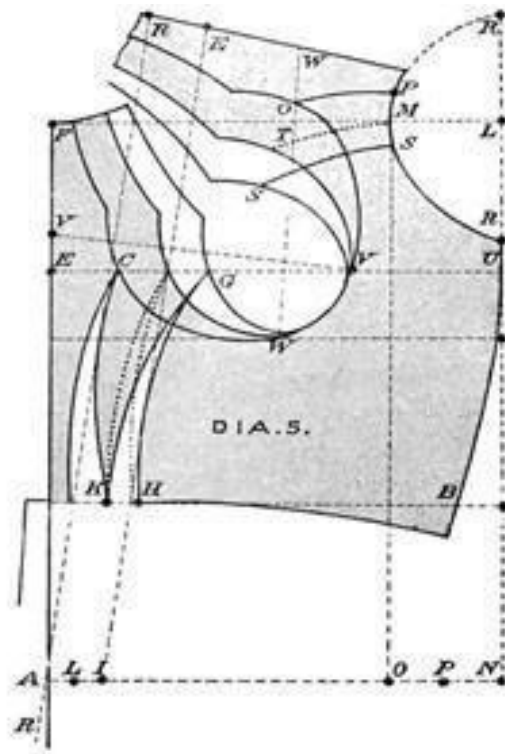
Figura 10: *The old thirds*



Fonte: The Victorian Tailor, p. 12

O sistema de Hern, em contrapartida, foi definido como “completamente novo” (MACLOCHLAINN, 2011, p. 15), permitindo variações de tamanho através de uma abordagem matemática baseada nas medidas tomadas do corpo, que eram dispostas planificadas com o uso do esquadro. As peças produzidas a partir desse sistema apresentavam melhor caimento (FIGURA 11), mas muitos alfaiates abandonaram a técnica pelo alto nível de dificuldade.

Figura 11: O sistema de Hern



Fonte: The Victorian Tailor, pag 13

Com novos estudos e técnicas para alfaiataria sendo aprimorados, o ministro Edward da Inglaterra desenvolveu um novo conceito para o uso das medidas do tórax, divididos de forma a permitir a adição de medidas suplementares de comprimento. Apesar da base geométrica sólida, o sistema foi facilitado a ponto de ser considerado mais simples que o de Hern (MACLOCHLAINN, 2011, p. 14) e, conseqüentemente, adotado pela maioria dos alfaiates dos anos 1820. Cerca de 30 anos depois, a revista *O Guia Completo do Corte Prático* (*The Complete Guide of Practical Cutting*) publicou a respeito das falhas dos sistemas de corte da época: “Se um sistema é tão preciso na teoria, mas complexo demais em sua aplicação, esta é por si mesma uma objeção à sua adoção para uso prático.” Desta maneira, os sistemas seguintes foram criados visando melhor aplicação e aperfeiçoamento dos resultados do corte.

Enquanto na Inglaterra os métodos *ad-measurement* (de Hern) e *breast-measure* (de Edward) dividiam escolas de pensamento, na América, Otis Madison trabalhava em um modelo que utilizava a medida do ombro como base, suplementada por medidas de comprimento e divisão das medidas de tórax. O sistema unia fundamentos dos métodos populares mencionados anteriormente (*ad-measurement* e *breast-measure*), influenciando diversos sistemas de corte na Europa ao longo do século (MACLOCHLAINN, 2011, p. 14). Em especial, o sistema de medidas da família Campaign em associação a Louis Devere, na França, é demasiado de

importantíssima menção, visto que foi um dos primeiros sistemas para molde posto em bloco, como se conhece atualmente. O sistema foi desenvolvido para “encontrar o exato desenvolvimento da superfície do corpo humano, seja qual for” (MACLOCHLAINN, 2011, p. 15). Tal modelo de sistema era simples de aprender, porém as muitas e específicas medidas eram difíceis de conseguir. Assim, o método foi aperfeiçoado e o número de medidas base foi diminuindo. Devere publicou então seu próprio trabalho, modernizado e, ao mesmo tempo, simplificado, ainda relevante e utilizável por volta de 1888, segundo o jornal *Tailor and Cutter*. Outrossim, por volta de 1880 e 1890, o auge da moda vitoriana se valeu de uma combinação dos métodos de corte desenvolvidos ao longo do século, onde os casacos, coletes e calças compunham o vestuário dos cavalheiros, como ilustrados nas figuras a seguir:

Figura 12: Cavalheiros americanos em 1899



Fonte: The Victorian Tailor, p. 28

Figura 13: Homem da classe trabalhadora em 1880



Fonte: The Victorian Tailor, p. 28

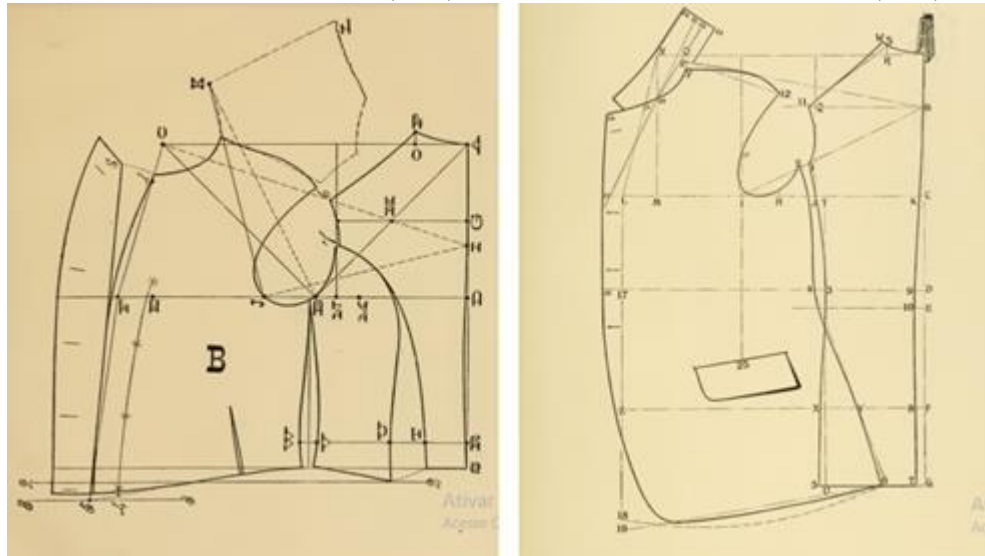
Figura 14: Homem bem-vestido em 1880



Fonte: The Victorian Tailor, p. 28

Analisando a linha temporal das evoluções metodológicas da alfaiataria, percebe-se a tecnologia como fator determinante para a mudança do exercício do alfaiate, desde a introdução das fitas métricas que permitiu a gradação proporcional de moldes de jornais e o desenho de sistemas de molde, até a chegada das máquinas *overlock*, cujo ponto de chuleio chamado de *stitching* foi inventada por Mellow Machine Company em 1881. Estes complementaram o acabamento das peças feitas de forma industrial no contexto do *ready-to-wear*. Analogamente, as medidas relativas para a construção do molde e as equações matemáticas necessárias para o melhor encaixe da roupa no corpo seguiram se aprimorando. A sucessiva compreensão de como as fórmulas matemáticas corretamente aplicadas produzem uma forma ergonomicamente ideal para o corpo culminou em sistemas de molde cada vez mais funcionais. Vejamos, como exemplo, o sistema de molde de Madison (1885) para o casaco masculino comparado com o sistema de molde de Stone (1910) do mesmo tipo de casaco:

Figura 15: Sistema de molde de Madison (1885) ao lado do sistema de molde de Stone (1910)



Fonte: Madison's Coat and Vest System, 1885; Stone's Coat and Vest System, 1910.

Percebe-se que, em uma diferença temporal de 25 anos, os cálculos matemáticos produziram linhas base mais práticas e coesas; a forma do molde que, no método de Madison, possuía a mesma base de terços de *The Old Thirds* (fundamento predominante durante o século XIX) evoluiu para uma divisão de dois painéis, cada um correspondendo a $\frac{1}{4}$ do corpo (método utilizado na modelagem plana atual). Destarte, a simplificação objetiva do molde, proveniente dos avanços equacionais, alcançaram um modelo de melhor caimento e encaixe no corpo.

3 METODOLOGIA: ENTRE A LITERATURA E O EXPERIMENTO

Esse estudo se enquadra em uma pesquisa teórico-prática. Sendo assim, a pesquisa teórica embasa a experimentação que constitui a pesquisa em design, no contexto da criação, modelagem e costura de duas peças masculinas conceituais que reflitam os valores sociais do fim do século XIX no Brasil apresentados pela narrativa de Dom Casmurro, que coincide com período vitoriano.

As fontes da pesquisa bibliográfica são a literatura de Machado de Assis, livros de história da moda, acervos de museus virtuais e fotografias históricas. Já as fontes da segunda parte da pesquisa teórica têm foco nas metodologias da (re)construção de objetos e nos manuais técnicos de *Tailor and Cutter*.

Os autores abordados nesse capítulo foram de suma importância para a continuidade da pesquisa. Enquanto Mezzaroba e Monteiro (2009) forneceram diversas informações sobre o que contempla uma pesquisa científica teórico-prática, Paci (2001) representa parte essencial deste estudo por conta de sua metodologia de reconstrução filológica de roupas históricas, que orienta esse trabalho. R. Elliot (1994) contribui com uma orientação metodológica para a história material.

3.1 A PESQUISA TEÓRICO-PRÁTICA

De acordo com Mezzaroba e Monteiro (2009), “pesquisa” é o ato de estudar de forma sistemática um objeto. Porém, apenas se debruçar sobre milhares de livros e manuais não é garantia de que a pesquisa está sendo bem aproveitada. O trabalho investigativo necessita de um método científico, que varia de acordo com as necessidades da pesquisa e do autor.

Dito isso, é preciso entender o que realmente compõe uma pesquisa teórico-prática, método que orienta esse estudo. A pesquisa puramente teórica é aquela que pressupõe que o autor irá trabalhar com uma gama bibliográfica de excelente qualidade para resolver o problema principal. Nessa modalidade, não é necessário utilizar processos experimentais para complementar o trabalho. Entretanto, a pesquisa prática é caracterizada justamente pela experimentação. Muito embora possua um embasamento teórico obrigatório, cuja finalidade é organizar e auxiliar a interpretação dos dados, a pesquisa prática adquire um teor laboratorial, apesar de não se limitar apenas a isso (MEZZAROBA; MONTEIRO, 2009).

Para este trabalho, cujo objetivo é a construção de roupas masculinas do século XIX, que nos possibilitasse conhecer as formas das roupas masculina das quais fala Bentinho,

e que foi possível a partir de métodos de modelagens do período, fez-se necessário realizar uma pesquisa teórico-prática, de forma que o estudo se embasasse tanto em uma pesquisa bibliográfica mais apurada, quanto na experimentação e execução de protótipos. Para consolidar a base teórica da pesquisa, deparou-se com a necessidade de investigar referências sobre a moda feminina e masculina do século XIX e a evolução das técnicas que as realizavam: a modelagem e a costura. Esta é a pesquisa teórica que embasa todo este trabalho. Desta forma, é possível avaliar quais as formas e técnicas necessárias às suas realizações.

Diante da forma como a pesquisa teórica foi realizada nesse trabalho, pode-se concluir que a mesma é denominada como “método histórico”. Embora nem as todas condições históricas da construção de roupas históricas não sejam alcançadas e por isso mesmo também incluem a interpretação,

Após a fundamentação da pesquisa teórica, temos, portanto, a fase de experimentação e (re)construção das peças de roupas: uma calça e uma sobrecasaca. Neste contexto, as informações coletadas durante a pesquisa bibliográfica serão estudadas e avaliadas a fim de possibilitar a elaboração das peças. Nessa etapa do trabalho temos, por exemplo, o desenvolvimento das modelagens e a costura, entre outros. Esses testes, próprios da manufatura ou confecção de roupas, são fundamentais para garantir o alcance do processo e, conseqüentemente da forma.

Contudo, a experimentação não ocorre de forma desordenada. O método experimental é aquele onde o objeto de estudo, no caso, as roupas de época, cujos métodos de construção são descritos passo a passo nos manuais técnicos, é submetido a um ambiente minimamente controlado que possibilite a verificação e atribuição de resultados (MEZZARROBA; MONTEIRO, 2009).

Entretanto, apenas um método de pesquisa não é o suficiente para o desenvolvimento da pesquisa teórico-prática. A fim de alcançar os resultados esperados durante a experimentação e (re)construção das peças, é necessário buscar uma orientação mais detalhada a respeito desse processo. É exatamente por isso que se faz necessária a utilização da metodologia aplicada à história material e à (re) construção filológica de roupas.

Visto que o vestuário masculino era uma reprodução das tendências inglesas, a alfaiataria vitoriana servirá de base para a construção da peça pretendida, a partir de uma análise do método de Maclochlainn (2012), disponibilizado em seu livro *The Victorian Tailor*, que é fundamentado nas técnicas de construção de molde e roupa das revistas e periódicos do período. Em complemento, o guia de estudantes da revista *Tailor and Cutter* e os materiais de Madison (1885) serão bibliografias auxiliares para o traçado do molde. A bibliografia foi inteiramente selecionada a partir de materiais que trouxessem o máximo possível do que era

uma peça do

período, como esta era modelada, cortada e seu funcionamento no corpo. Ainda assim, boa parte das informações para a o término da peça em seus acabamentos finais não foi encontrada, deixando margem para a interpretação criativa e a experimentação que caracteriza a pesquisa em design.

3.2 A RECONTRUÇÃO FILOLÓGICA DA ROUPA

Segundo Nichols (Apud Novaes, 2021, pág 203): “reconstruímos para documentar, para compreender, para criar ou para recordar”. A compreensão e a criação são os objetivos da reconstrução realizada no presente trabalho. Após o estudo e compreensão da moda no século XIX, do contexto sociocultural do Brasil na segunda metade do século XIX e das características do período realista brasileiro (1881 a 1893) que influenciaram a obra de inspiração, as peças foram desenvolvidas do meio mais próximo possível do que as personagens de Dom Casmurro vestiam. Nichols (2015, n. p) atesta que “a reconstrução filológica é aquela mais próxima possível do real”. Por isso, a bibliografia da companhia *Tailor and Cutter*, periódico e escola de alfaiates de grande influência no período, e de Madison (1885), também contemporânea, foram base para o traçado de parte dos moldes aqui desenvolvidos, para que o processo dos alfaiates da época fosse revivido e então, documentado, produzindo um produto de vestuário na mesma direção das peças confeccionadas à época. O livro de Maclochlainn (2012), *The Victorian Tailor*, também serviu de base sólida para consultas, dada a reunião de informações referentes ao momento histórico que atende à pesquisa.

Para que a reconstrução filológica da roupa seja possível,

[...] é indispensável um trabalho de investigação de noções teóricas (história da indumentária, acervos, tecidos, cores e ornamentações que sejam realmente atestáveis naquele preciso contexto histórico e social) com o conhecimento prático das tecnologias modernas e passadas (modelos, métodos de corte e costura); do contrário, a roupa viria realizada sem o uso de materiais ou técnicas que não são aquelas atestáveis especificamente para aquele período e contexto. (PACI, 1998, p. 75).

Após as noções teóricas adquiridas através da pesquisa do contexto em que as peças que as personagens descritas por Bentinho seriam usadas, o “conhecimento prático” dos métodos modernos para a construção da roupa foi complementado pelos conhecimentos

passados adquiridos através da experimentação. Neste viés, as duas peças objetivadas foram modeladas, seguindo os métodos do período aqui referidos, e montadas, se valendo da interpretação, criatividade e conhecimentos atuais.

Ainda que se queira ater ao filológico, a moda é uma atividade lúdica, permeada pelo criativo e mutável. Apesar da extensa pesquisa bibliográfica e do embasamento metodológico resgatado do contexto histórico, as condições necessárias para o acabamento da roupa idêntico ao da época não foram alcançadas devido às limitações informativas. Por isto, o presente experimento é interpretativo, fazendo uso da prova da roupa em um corpo tridimensional atual, com ajustes e correções.

3.2.1 MODELAGEM

Com base nos estudos da obra *The Victorian Tailor*, a calça vitoriana foi a primeira peça a ser modelada. As medidas para a calça foram selecionadas a partir da tabela disponibilizada no livro (TABELA 1) como sendo referentes à moda de 1888 – ano que perpassa a vivência das personagens de Dom Casmurro.

Tabela 1: medidas relativas para a calça vitoriana. Transcrição e organização da autora.

Tabela de medidas para construção da Calça Masc				
Exemplos de medidas a partir de 1870				
Date	Waist	Seat	Knee	Bottom
1872	30	36	17	17
1873	30	36	17	17.5
1875	30	36	17 1/4	18 1/2
1875	30	36 1/2	18	19
1876	30	36	17	19
1882	30	36	17 1/4	17 1/2
1883	30	36	17	17
1884	31	36	17	17
1886	31	36	17	17
1888	30	36	18	18
1892	31	36	20	18
1892	32	36	18	17 1/2
1895	31	37	19	18

Fonte: *The Victorian Tailor*, pág. 86.

Posteriormente, seguindo as instruções do autor, o molde foi iniciado em papel para modelagem. Contudo, as informações do texto de Maclochlainn para o traçado se mostraram confusas, com saltos de informações que dificultaram a compreensão da dinâmica do molde. Por isso, foi desenvolvida uma síntese esquemática para o traçado do molde (QUADRO 1) em linguagem clara e didática e com pontos-base adicionais, possibilitando uma futura reprodução do processo.

Quadro 1: Síntese esquemática para a modelagem da calça vitoriana. Transcrição e organização da autora.

Alfaiataria Vitoriana - 1888 - Calça Masculina

Alterar medidas somente nas células verdes

Comprimento lateral	44'	111,0	cm
CIRCUNFERÊNCIA DE CINTURA	30'	75,0	cm
CIRCUNFERÊNCIA DE QUADRIL	36'	91,0	cm
CIRCUNFERÊNCIA DE JOELHO	18'	45,0	cm
CIRCUNFERÊNCIA DA BARRA	18'	45,0	cm
ALTURA DO ENTREPERNAS	32'	81,0	cm

Dianteiro da calça justa feminina		Traseiro da calça justa feminina	
CONSTRUÇÃO DO DIANTEIRO			
Traçar uma horizontal (linha guia), no sentido do comprimento, no meio de uma folha de papel de modelagem com 80 cm de largura x 140 cm de comprimento. Numa das extremidades, marcar o ponto A que será a referência para o início do traçado.			
A → B	Altura lateral	Medida dada em um parágrafo do texto	111,0 cm
B → C	Comprimento do entrepernas	Altura do entrepernas	81,0 cm
Coloque o ponto C em 90° com a reta A-B para encontrar o ponto D			
C → D		1/6 do contorno quadril	15,2 cm
Coloque o ponto B em 90° com a reta A-B para encontrar o ponto E			
B → E	Altura do quadril	1/4 contorno barra	11,3 cm
Ligar com uma reta os pontos D - E			
D → H	Medida do centro da perna à extremidade de gancho Igual a C → D	Prolongamento da linha C-D, 1/6 do contorno quadril	15,2 cm
H	Ponto de saída do gancho	D → H sobre C-H = 1/2 de D-H	7,6 cm
Coloque o ponto G em 90° com a reta H-C para encontrar o ponto I			
G → H	= 1/2 de D-H		7,6
G → I	Saída do gancho dianteiro	1/24 da circunferência do quadril	15,2 cm
G → J	(segmento A-B menos o seguimento C-B)	Prolongamento da reta G-I	30,0 cm
Coloque o ponto J em 90° com a reta G-I para encontrar o ponto J			
J → K	Cintura dianteira	1/4 do contorno da cintura	18,75 cm
Coloque o ponto K em 90° com a reta J-K para encontrar o ponto L			
K → L	Altura do cós	Medida dada	5,0 cm
Traçar uma linha paralela à linha J-K			
L → L'	Saída da cintura	Medida dada de 0,6 cm à esquerda de L	0,6 cm
Ligar K-L' com curva			
C → M	Lateral da calça = altura do quadril	Medida dada	7,6 cm
A partir de M fazer uma curva (com a régua de alfaiate), ligando M a K			
D → F	Altura do joelho	(1/2 de C-D) - 5,0 cm	35,5 cm
F → N	Largura do joelho	1/4 do contorno do joelho	11,3 cm
G	curva de gancho	Inserir uma reta em 45° com o ponto G, no sentido esquerdo	
G → S	Ponto da curva de gancho	1/2 de G-H + 0,6 cm	4,4 cm
Ligar H-I, passando por S com uma curva			
F → O	Largura do joelho	1/4 do contorno do joelho	11,25 cm
E → P	Largura da barra	1/4 do contorno da barra - 1,2 cm	10,05 cm
Ligar O-P com reta e O - H com curva de alfaiat			
conferir a medida de H-P que deve ser igual à altura do entrepernas			81,0 cm
E → E'	Curva da barra	Medida dada = de 1,2 a 2,0 cm	1,5 cm

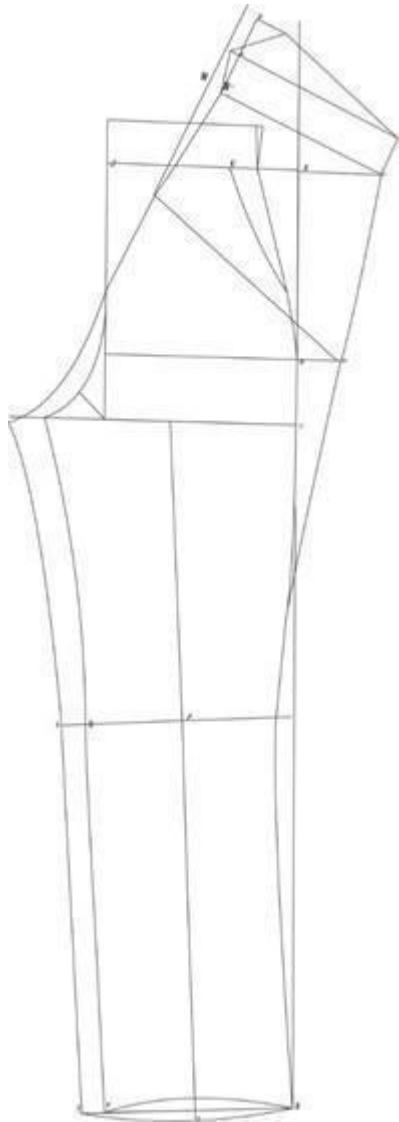
Ligar P-B passando por E com régua de alfaiate ou curva francesa					
Bolso lat	Partindo de K, marque 15,0 cm sobre a curva K-M				
K → K'	Boca do bolso	Medida dada	3,0	cm	
Ligar K' - M com régua de alfaiate					
CONSTRUÇÃO DO TRASEIRO					
Para a construção do traseiro temos duas opções: 1. mudar a cor do lápis e prosseguir sobre o traçado já elaborado ou, 2. copiar omolde dianteiro com carretilha e, posteriormente com caneta ou lapiseira e prosseguir.					
Com uma régua, ligar o seguimento H - I e traçar uma reta inclinada de acima I, passando em 33, cm a reta L - L'			33,0	cm	
I → T	Linha de gancho traseiro	Medida dada. Marcar sobre a reta h - l.	12,7	cm	
H → Q	Saída do gancho traseiro	Partindo de H marcar 3,8 cm	3,8	cm	
Q → Q'	Correção do bamboleio do tecido	Colocar o ponto Q em 90° com C - H e marcar 0,6 cm	0,6	cm	
O → R	Linha do entrepernas traseiro	Medida dada	2,5	cm	
P → S	Linha do entrepernas traseiro	Medida dada	2,5	cm	
E → Z	Curva da barra traseira	Medida dada = 1,2 cm	1,2	cm	
Com a curva de alfaiate, ligar S a B passando por Z					
Com a curva de alfaiate, ligar Q a S e com a régua, ligar R - S					
M → M'	Coloque o ponto M em 90° com a linha M - C e trace uma linha de M ao cruzamento com G - J ou seja, esta linha é paralela ao seguimento C - G. Sendo assim você pode também, transferir a medida C - M para o seguimento G - J e marcar M', neste caso você marcaria			7,6	cm
M → U	Lateral traseiro	Estender 5,0 cm para a direita	5,0	cm	
Com reta, ligar T - U					
K → V	Prolongamento da lateral trasera	Medida dada	15,0	cm	
A partir do ponto V trace uma reta que, no ponto de cruzamento com o prolongamento da reta I - T, faça 90°.					
V → W	Sobre a linha recém traçada, transfira a medida de J - K + 2,5 cm (1/4 da medida da cintura + 2,5) , para o ponto V e girando o compasso, marque o cruzamento com o prolongamento de I - T e marque o ponto W.			21,25	cm
Ligue a reta V - W com régua					
W → X	Altura do cós	Medida dada.	5,0	cm	
V → X2	Altura do cós	Medida dada.	5,0	cm	
Ligue os ponto X e X2 e U-M com reta. Ligue U-V com curva de alfaiate, fazendo vários movimentos e concordando as curvas.					
X → X'	A partir de X marque 1,2 cm à esquerda e marque X' fazendo 90° com a linha T - l.			1,2	cm
X → Y	Medida dada. Marque 5,7 cm no prolongamento de i - T e nomeie-o de Y			5,7	cm
Y → Y'	Coloque Y em 90° com X - Y e marque 3,8 cm (medida dada) e nomeie-o de Y'			3,8	cm
Ligar W-X' e X' a Y' com curva francesa. Ligar X2 - Y' com reta.					

Síntese esquemática do traçado básico da calça masculina de MACLOCHLAINN Jason. The Victorian Tailor: An Introduction to Period Tailoring. Hong Kong: Batsford, 1011, elaborada pela autora com supervisão da orientadora.

Fonte: Acervo privado da autora.

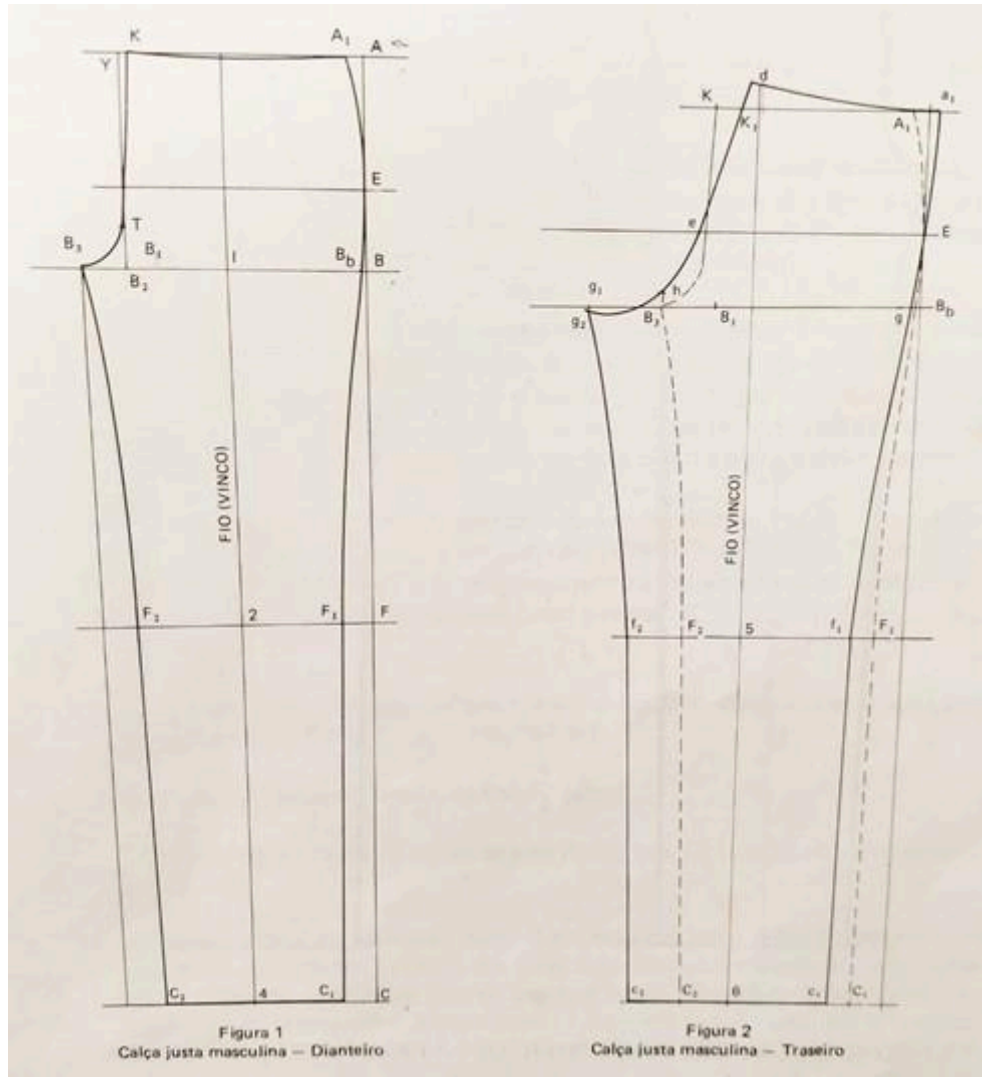
A forma do molde finalizado da calça vitoriana (FIGURA 16) causou estranhamento imediato, dada as consideráveis diferenças em comparação com a forma do molde de calça atual (FIGURA 17). Confrontemos os seguintes moldes:

Figura 16: Molde da calça vitoriana



Fonte: Arquivo privado da autora. Elaboração de molde em papel por Emily Moreira. Digitalização do molde por Rafaela Pizzoni.

Figura 17: Molde da calça atual



Fonte: Manual da Gerencia de Confecção. Abranches, 1990. Vol. 01, p. 145.

É perceptível que, em ambos os moldes, o gancho traseiro tem uma queda de 1 centímetro abaixo da linha guia, como correção para o bamboleio do tecido no momento da costura. É interessante notar que esta percepção de corrigir um movimento posterior do tecido, ainda na modelagem, já era relevante na época.

A barra da calça vitoriana é arredondada e mais curta na parte da frente, artifício que, ergonomicamente, resolve o excesso de tecido acima do peito do pé. A figura 19 ilustra cavalheiros do período com calças que possuem este arredondamento na barra:

Figura 18: Calças masculinas vitorianas arredondadas na barra



Fonte: Acervo digital do Museu V&A

Ademais, percebe-se que a cintura das calças era altíssima, em comparação às calças atuais. Tal disparidade foi evidenciada na forma da parte traseira do molde que, à primeira vista, pareceu não se encaixar à parte dianteira. No entanto, a partir do estudo do Tratado de Costura da revista *A Estação*, compreendeu-se que o excesso na parte superior do traseiro existe em função do acabamento (FIGURA 19), fechado com artifício de regulagem próximo à aba da cintura, que foi reproduzido posteriormente na montagem da peça.

Figura 19: Acabamento traseiro da calça vitoriana



Fonte: Tratado de costura da revista *A Estação*

Depois de traçado o molde da calça, seguiu-se para o casaco de modelo popular em meados de 1880, mais conhecido como “*morning coat*”. Visto que o método de Maclochlainn não fornece instruções claras para o traçado do molde da parte superior do casaco, consultou-se o livro guia para os estudantes de alfaiataria da companhia *Tailor and Cutter*. O periódico inglês, primeiramente publicado em 1866 e em vigência por cerca de 100 anos, era inteiramente dedicado a conteúdos de alfaiataria, com artigos sobre corte e construção da roupa, orientações para negócios entre alfaiates, imagens das últimas criações dos alfaiates locais e demais notícias do universo criativo. A companhia era também uma escola de alfaiates, com informações didáticas e exclusivas para a construção de moldes. Portanto, o livro destinado aos estudantes da *Tailor and Cutter*, publicado em 1891, apresentou-se como uma fonte ideal de consulta para o traçado do casaco masculino em questão. Na figura 20, observa-se o diagrama do molde consultado:

Figura 20: Diagrama de molde do casaco masculino (*Tailor and Cutter*, 1891)

Alfaiataria Vitoriana - 1891 - Casaco Masculino

Alterar medidas somente nas células verdes

	2,54	cm	1"
TRAÇADO DO CORPO DO CASCO MASCULINO			
Traçar uma horizontal (<i>Linha guia</i>), no sentido do comprimento com uma margem de 5,0 cm da borda do papel.			
A ⊗ B	Linha base de referência	Altura do centro costas	48,6 cm 19"
A ⊗ C	Largura do tras e diant		57,5 cm 22 1/2"
C	Coloque o ponto A em 90° com a reta A-B para marcar o ponto C		
D	Coloque o ponto B e C em 90° e na intersecção das duas retas marcar o ponto D.		
A ⊗ E	Largura das costas (parte da caída do ombro)		10,16 cm 4"
A ⊗ F			15,24 cm 6"
A ⊗ G	Altura da linha de cava		22,83 cm 9"
A ⊗ H	Altura da cava à cintura		43,18 cm 17"
Coloque os pontos E, F, G e H em 90° com a reta A-B.			
E ⊗ E'	(segmento A-B menos o seguimento C-B)	Prolongamento da reta G-I	20,32 cm 8"
F ⊗ F'	Entrecavas		19,05 cm 7 1/2"
G ⊗ G'	Linha do recorte costas		11,43 cm 4 1/2"
H ⊗ H'	Linha do recorte costas/cintura		6,35 cm 2 1/2"
B ⊗ B'	Linha do recorte costas/cintura		5,08 cm 2"
A ⊗ I	Largura do decote costas		6,35 cm 2 1/2"
I ⊗ I'	Altura de base do pescoço		1,27 cm 1/2"
Ligar A-I' com curva francesa; I'- E' com reta; E'- F' com reta; F'-H' passando por B' com curva de alfaiate e H'- B' com reta. O painel central das costas do corpo do casaco masculino está definido.			
Prolongue as retas E - E', F - F', G - G' e H - H' até o cruzamento com a reta C-D para a definição do painel lateral das costas.			
F ⊗ F''	Cava lateral costas		20,32 cm 8"
G ⊗ G''	Recorte Lateral costas	Medida dada	24,13 cm 9 1/2"
H ⊗ H''	Cintura recorte lateral		9,52 cm 3 3/4"
H ⊗ h			20,32 cm 8"
B ⊗ B''			8,89 cm 3 1/2"
B ⊗ b			20,95 cm 8 1/4"
Ligar F'' - G' - H'' com curva. Ligar H'' - B'' com reta. Ligar G'' - h com curva suave e h - b com curva. Está definido o painel lateral traseiro. Vamos ao painel dianteiro.			
A ⊗ J	J = Extremidade do ombro (acrômio)		24,13 cm 9 1/2"
A ⊗ J''	J'' define a linha do entrecavas dianteiro		33,02 cm 13"
A ⊗ j	j define o ponto de base do pescoço		41,9 cm 16 1/2"
Colocar os pontos J e J'' em esquadro em relação à reta A - C, traçando novas linhas. O J'' segue até a reta B -D.			
J ⊗ J'	Caída do ombro dianteiro		6,35 cm 2 1/2"
Ligar J' - j com curva de alfaiate. Definida a linha do ombro dianteiro.			
E ⊗ e	Largura da cava		29,21 cm 11 1/2"
F ⊗ f	Largura da cava	1/2 de G-H + 0,6 cm	31,75 cm 12 1/2"
Ligar J' - e - f - F'', tocando a reta J'' com curva francesa em vários movimentos. Definida a cava dianteira.			
H ⊗ K	Largura da cintura lateral dianteira		24,13 cm 9 1/2"
B ⊗ k'			22,86 cm 9"
Ligar G'' - K - K' com curva de alfaiate. Definida a linha lateral do painel dianteiro.			
C'	1/2 do segmento j - C		
C ⊗ C''	Ponto de definição da curva do decote dianteiro		7,62 cm 3"
C ⊗ c	Altura da ponta da lapela	Medida dada.	7,62 cm 3"
c ⊗ c''	Linha de decote dianteiro		2,54 cm 1"
Ligar os pontos da linha do decote dianteiro: j - C'' - c'' com curva.			

Alfaiataria Vitoriana - 1891 - Casaco Masculino

Alterar medidas somente nas células verdes

		2,54	cm	1"
G ⊗ L		58,42	cm	23"
H ⊗ K''	Início da curva da abertura dianteira	No cruzamento da reta C - D.		
D ⊗ D'		1,27	cm	1/2"
D ⊗ D''		3,81	cm	1 1/2"
D'' ⊗ d		2,54	cm	1"
Com a curva de alfaiate, ligar c'' - L - K'' - D' - d com curva de alfaiate em vários movimentos. Ligar d - K' com reta. Definido o painel dianteiro do corpo do casaco masculino.				

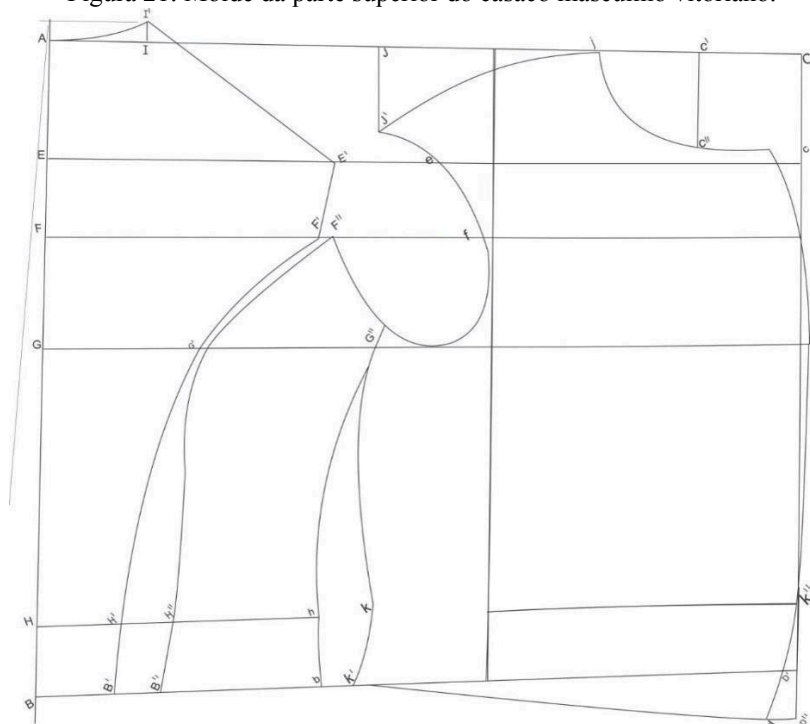
Síntese esquemática do traçado básico do casaco masculino do *Tailor and Cutter, Student's Preparatory Guide*, 1891, elaborada pela autora com supervisão da orientadora.

Fonte: Acervo privado da autora.

A partir das indicações das polegadas, traçaram-se as linhas base do diagrama. Porém, as curvas que finalizam a forma do molde tiveram de ser desenhadas a mão livre, com o auxílio de régua para modelagem. Maclochlainn (2012) afirma que, até o começo do século XIX, a alfaiataria era vista como um trabalho puramente artístico e magistral. Por conseguinte, é perceptível que, apesar da inserção da fita métrica e do desenvolvimento evolutivo dos sistemas de molde, considerável parte do traçado final carregava um viés artístico e até mesmo autoral.

Por fim, o molde da parte superior do casaco foi concluído (FIGURA 21).

Figura 21: Molde da parte superior do casaco masculino vitoriano.



Fonte: Acervo privado da autora. Elaboração de molde em papel por Emily Moreira. Digitalização por Rafaela Pizzoni.

Os métodos de modelagem do período se concentravam na parte superior do casaco, não

encontrando-se informações a respeito da parte inferior nos materiais contemporâneos. Por isso, retornou-se ao método de Maclochlainn para que a chamada “saia” do casaco fosse modelada. O autor disponibiliza um diagrama com informações de altura e comprimento em polegadas (assim como o diagrama de Madison) referente a um casaco de abotoamento duplo de 1880, utilizado em eventos semi-formais durante o dia e em momentos profissionais. O referido diagrama não possui pontos para o traçado (assim como o diagrama de Madison). Portanto, os pontos foram criados e dispostos em uma síntese esquemática (QUADRO 3).

Quadro 3: síntese esquemática para a modelagem da saia do casaco vitoriano. Elaboração de molde em papel por Emily Moreira.

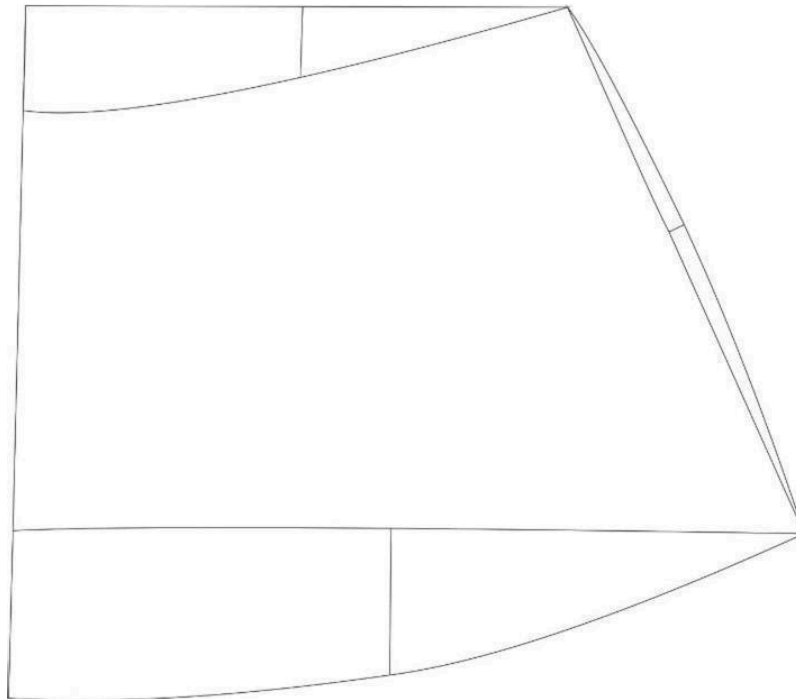
TRAÇADO DA SAIA DO CASACO MASCULINO				
Traçar uma horizontal (<i>Linha guia</i>), no sentido do comprimento com uma margem de 5,0 cm da borda do papel.				
A ⊗ B	Linha base de referência		45,08	cm 17 3/4"
A ⊗ C			59,69	cm 23 1/2"
Colocar o ponto A em 90° em relação à reta A-C e marque o ponto D				
A ⊗ D			45,72	cm 18"
Colocar o ponto B em 90° em relação à reta A-C e marque o ponto E				
B ⊗ E			67,31	cm 26 1/2"
Ligar B - E e D - E com reta, linhas auxiliares.				
A ⊗ F			8,89	cm 3 1/2"
A ⊗ G			23,49	cm 9 1/4"
Coloque o ponto G em 90° com a reta A-D e marque o ponto G'.				
G ⊗ G'			6,35	cm 2 1/2"
Ligar F - G' - D com curva de alfaiate.				
B ⊗ H			33,02	cm 13"
Coloque o ponto H em 90° com a reta B - E e marque o ponto H'. Ligar C - H' - E com curva de alfaiate.				
D ⊗ I			20,95	cm 8 1/4"
I ⊗ I'			1,27	cm 1/2"
Ligar D - I' - E com uma curva muito suave (usar curva de alfaiate). Definida a saia, parte inferior, do casaco masculino.				

Síntese esquemática do traçado básico da calça masculina de MACLOCHLAINN, Jason. *The Victorian Tailor: An Introduction to Period Tailoring*. Hong Kong: Batsford, 1011, elaborada pela autora com supervisão da orientadora.

Fonte: Acervo privado da autora.

Assim, o molde foi traçado e finalizado, conforme a figura 22:

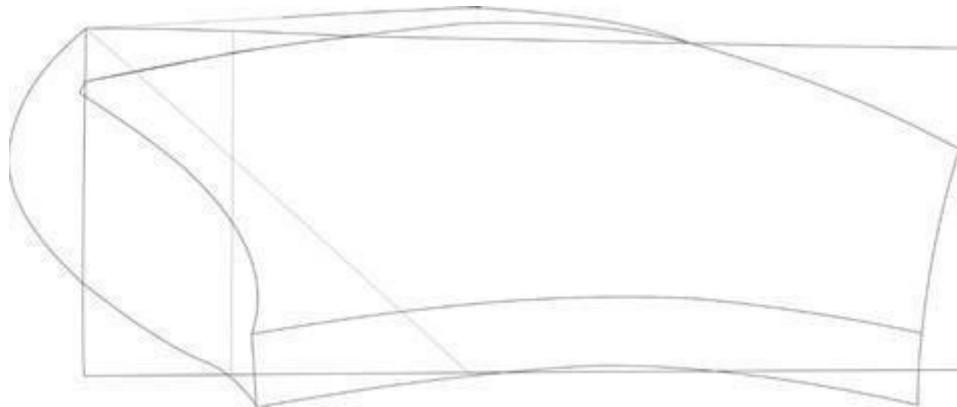
Figura 22: Molde da saia do casaco masculino vitoriano



Fonte: Acervo privado da autora. Elaboração de molde em papel por Emily Moreira. Digitalização por Rafaela Pizzoni.

Em seguimento, deparou-se com certa escassez de métodos que falam sobre a construção da manga, sendo encontrados menções e diagramas apenas do final da época que compreende o período realista brasileiro. À vista disso, decidiu-se pela análise do método de Madison (1891), que oferece um diagrama demasiado claro para consulta. O sistema de Madison, diferentemente do supracitado método da *Tailor and Cutter*, dispõe de um texto guia para o traçado dos pontos na ordem cronológica correta. Por isso, não foi necessária a criação de uma síntese esquemática e os passos para a construção do molde foram facilmente seguidos. Porém, como os demais métodos do período, este não apresenta recomendações de ângulos ou caminhos criados para chegar às curvas. Por isso, o desenho que liga os pontos base e completa a forma final da manga foram realizados com o auxílio de réguas para modelagem. Na figura 23, observa-se o molde da manga concluído.

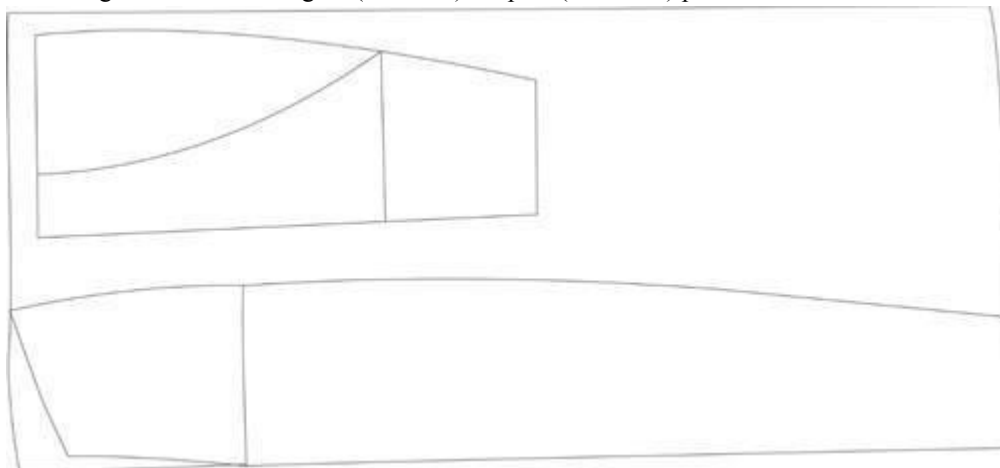
Figura 23: Molde da manga para o casaco vitoriano



Fonte: Acervo privado da autora. Elaboração de molde em papel por Emily Moreira. Digitalização por Rafaela Pizzoni.

Para a última etapa da modelagem do casaco vitoriano, retornou-se ao método de Maclochlainn (2012) em busca de orientações para o traçado da gola e da lapela, visto que as bibliografias do período não fornecem instruções para este passo do molde. O diagrama para a gola e lapela de Maclochlainn (2012) fornece informações de altura e comprimento em polegadas para as linhas base, deixando os ângulos e curvas para serem desenhados conforme o alfaiate preferir. Percebe-se, novamente, nuances do trabalho autoral e artístico dos alfaiates do período, onde cada projeto, ainda que seguindo o mesmo método, era singular. Desta maneira, o molde para a gola e lapela do casaco vitoriano foi concluído (FIGURA 24), sem a necessidade de uma síntese esquemática, dada a simplicidade do molde.

Figura 24: Molde da gola (em cima) e lapela (em baixo) para o casaco vitoriano



Fonte: Acervo privado da autora. Elaboração de molde em papel por Emily Moreira. Digitalização por Rafaela Pizzoni.

As dificuldades de interpretação dos métodos durante o processo talvez tenham sido semelhantes às dos alfaiates do período que não tiveram acesso aos ensinamentos e escolas de alfaiataria dos ingleses. O próprio método de terços (*the old thirds*) no qual se baseia o traçado

da forma do tórax alcança pontos demasiado difíceis - o vértice do centro da coluna, o centro-frente, a caída do ombro – que nunca teriam sido encontrados logicamente, cientificamente e/ou com regras empíricas baseadas em cálculos comuns. Isto posto porquê até mesmo os profissionais não alfabetizados, por uma cultura geral ou com uma intuição especial, chegavam a perceber que o traçado científico do busto deve ser embasado no desenvolvimento geométrico da superfície do mesmo busto. (SELTIMI, 1948, pág. 44.) Então, a única forma geométrica à nossa disposição para o desenvolvimento dessa superfície sólida e triangular que é o tórax masculino é o sistema que parte da triangulação. Tal conhecimento, ainda que perceptível á olhos intuitivos, não chegava às massas de pseudo professores alfaiates, que possuíam uma limitada cultura técnica e científica e, conseqüentemente, uma visão restrita dos métodos de corte.

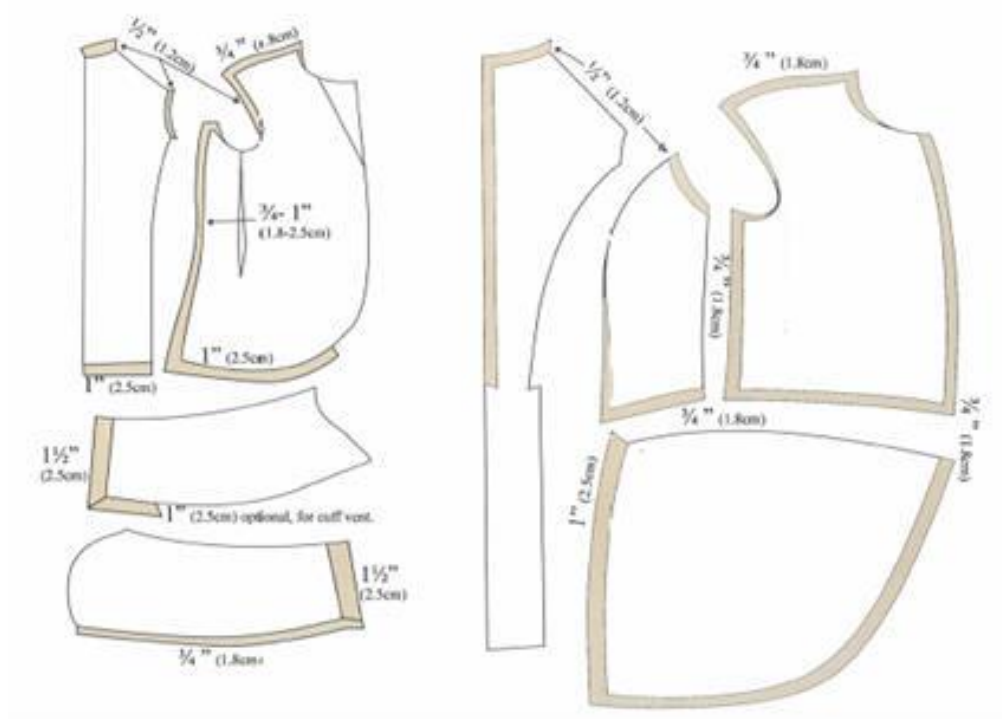
As mais limitadas propriedades do sistema de terços já são passíveis de complicações atualmente. Supõe-se, então, que eram ainda mais difíceis no século XIX, dado o analfabetismo recorrente na população mundial. Isto implica que o alfaiate que não era da elite inglesa deveria ter um conhecimento muito prático, adquirido no exercício da atividade.

Percebe-se, nessa análise, a complexidade do processo de construção da roupa. Trabalhoso para um estudioso atual, cujo conhecimento da modelagem moderna se confronta com os métodos antigos, e árduo para o alfaiate da época, que lidava com o analfabetismo. Analogamente, entende-se que a chegada da industrialização e o desenvolvimento tecnológico que precederam o período realista não ofereceram apenas tecnologia, mas agregaram conhecimento a um ofício regido até então pela cultura geral, matemática básica e intuição.

3.2.2 Montagem das peças

Após concluídos os moldes, iniciou-se a etapa do corte. Os moldes foram transferidos para um papel mais resistente e dispostos sobre o tecido (um forro em tafetá). Segundo Maclochlainn (2012), os moldes traçados a partir dos diagramas do período já possuem 6mm de folga para costura. Porém, o mesmo fala das margens para eventuais correções, intrínsecas ao método da época devido ao alto número de ajustes realizados no corpo do cliente. Esta é também uma previsão para a vestibilidade, um possível erro do fabricante ou cortador inexperiente e/ou diferenças do corpo. Decidiu-se por marcar as referidas folgas, conforme o exemplo de Maclochlainn (2012) na figura 25:

Figura 25: Margem de tecido para folgas de correção



Fonte: The Victorian Tailor, pág. 92.

As folgas de Maclochlainn (2012) são subjetivas e meramente exemplares, como uma explicação de que as margens devem ser adicionadas nos lugares onde se prevê um possível ajuste e deixando a critério do executor aplicá-las ao seu molde.

Ao iniciar a montagem da parte superior do casaco, foi necessário retirar a margem adicionada no ombro do painel frontal, devido a ocorrência de um desencontro com o ombro traseiro. Os demais painéis da parte superior do casaco foram costurados e, neste momento, decidiu-se fazer um acabamento duplo para a frente do casaco, em vista do acabamento da gola e lapela.

Durante a montagem da calça, foi adicionado um ajuste no traseiro, inspirado na ilustração do Tratado de Costura da revista *A Estação* (FIGURA 20). Notou-se, no decorrer da costura, que as formas do corpo são muito acinturadas, com curvas bem acentuadas. Tais arredondamentos são provenientes da silhueta em voga na época, evidenciada pelas imagens ilustradas (FIGURA 19).

É válido ressaltar que, na construção das presentes peças, não se fará uso dos métodos de acabamento do final do século XIX, ainda que importantíssimos para a mensagem transmitida pela roupa. Esta forma completa de vestuário não foi aqui alcançada devido à dificuldade de acessar informações do período que trouxessem bagagem suficiente para a recriação completa da veste. Ainda assim, a pesquisa bibliográfica extensa e abrangente

realizada culminou no confronto de vários métodos e informações que possibilitassem a montagem da roupa com o caimento ideal.

Foi instintivo, neste processo tridimensional, o uso de métodos industriais atuais provenientes de conhecimentos prévios da autora. Por isto, foi necessária uma imersão na dinâmica da alfaiataria, bem como as inúmeras provas e correções que levam ao caimento do look final.

Ainda que o molde tenha sido traçado de acordo com os métodos do período, a roupa experimentada em um corpo atual tridimensional precisou ser ajustada, levantando questionamentos a respeito da incongruência entre a forma do molde e a forma da roupa em um corpo de três dimensões, e o quanto estas diferenças eram comuns nas provas da alfaiataria contemporânea.

Na modelagem, o ajuste é necessário quando a morfologia da roupa construída no método plano do diagrama não alcança a morfologia do corpo tridimensional. Isto pode acontecer em função do comportamento do tecido, de eventuais dobras e nuances do corpo que a modelagem plana não alcança ou de alterações acidentais do formato da roupa durante a costura.

Para a realização dos ajustes de forma correta, realizou-se uma vasta pesquisa bibliográfica em arquivos digitais e físicos, mas não foram encontradas orientações concretas para prova e ajustes da roupa semi-pronta. É vero que, na alfaiataria, realiza-se a prova da parte superior do corpo do cliente e, então, adicionam-se as mangas, medindo e ajustando. Contudo, segundo a recomendação de Maclochlainn (2012), a última parte do molde a ser unida são as costas. Esta maneira de proceder, todavia, dificultaria ajustes na cava.

Sobre a aplicação da manga, Maclochlainn (2012) diz que, caso haja excesso de tecido na boca giro, deve-se fazer uma prega na cava frontal do casaco. No entanto, apesar desta indicação, nenhuma das imagens de referência do período apresenta pregas. Assim, como se objetiva uma roupa bem ajustada, que possa ser apresentada como as vestes da personagem José Dias: “escovado e liso, cerzido e abotoado, de uma elegância pobre e modesta”, buscou-se ajustar a roupa de modo a corrigir a morfologia do corpo sem a necessidade de inserir pregas. Em análise da obra *Tailoring traditional and contemporary techniques*, encontraram-se ensinamentos de ajustes ainda no molde em papel, como aumento ou diminuição da circunferência do busto, cintura e quadril, largura do ombro e profundidade das pences de busto, a depender do corpo que vestirá a roupa. Entretanto, o conteúdo apresenta mais sobre transferências de pence e variações de molde do que sobre o ajuste propriamente dito.

Já no livro *Classic tailoring and techniques*, encontra-se menção a certo tipo de ajuste na região da cava. Porém, não é dito em que momento esse ajuste deve ser feito – se no momento do molde, como ensina (o autor do livro anterior) ou da peça já montada. Portanto, as provas procederam de acordo com os conhecimentos prévios da autora e o que foi entendido como ideal para o processo.

Na primeira prova no corpo do modelo, a cava do casaco ficou muito justa, o que gerou novos questionamentos sobre o encaixe da forma gerada no molde em um corpo real. Visto que “a morfologia do corpo do sujeito e aquela da indumentária são duplamente condicionantes” (NOVAES, 2021), entende-se que as possíveis disparidades entre a ergonomia dos cavalheiros do período e dos homens atuais sejam um dos motivos para as diferenças encontradas na roupa em três dimensões. Ainda assim, compreende-se também o costume contemporâneo da realização de provas e ajustes no corpo do cliente, além da presença constante do lado artístico e *free-handed* no ofício do alfaiate vitoriano.

A manga precisou ser ajustada no meio do braço, onde se encontrou um excesso de tecido na curva do cotovelo. A saia, posta no corpo e presa à parte superior com alfinetes, apresentou uma silhueta quase evasê – mais rodada do que o esperado. Decidiu-se retirar o excesso na costura do meio das costas e aumentar a frente da saia, para que esta acompanhasse o acabamento da lapela. A respeito da calça, a cintura do traseiro ficou mais alta do que o esperado, marcando-se a altura ideal. Seguem imagens da primeira prova (FOTOGRAFIA 1):

Fotografia 1: Primeira prova da veste vitoriana no corpo



Fonte: Calça e sobrecasaca (re)construída pela autora. Fotografia tirada pela autora. Arquivo da autora.

Após todas as marcações nos locais onde os ajustes deveriam ser feitos, o protótipo inicial foi desmanchado. Com os painéis planejados, fez-se o corte nas marcações de redução. Então, as partes do protótipo já corrigidas foram dispostas sobre outro tecido (cetim de algodão para o casaco e oxford para a calça) e cortadas novamente, onde foram adicionados os aumentos. Para a nova montagem das peças, decidiu-se criar acabamentos interpretados a partir das imagens de referência do período vitoriano, para fins de melhor visualização do caimento da roupa no corpo. Na calça, foi criado um acabamento em revel para o cóis traseiro, assim como uma braguilha que comportasse o fechamento com botões comum à época. Adicionaram-se bolsos laterais, criando um acabamento para o forro e a vista do bolso. Após a montagem do segundo protótipo da calça, surgiu uma diferença na barra - a parte das costas ficou ligeiramente mais comprida. Decidi corrigir a diferença cortando o excesso e mantendo o arredondamento da barra. No busto, a cava foi aprofundada em 2 centímetros. Na abertura frontal do casaco, a curva foi reduzida de forma que a frente ficasse visualmente mais reta e a lapela, ali adicionada, ficasse mais estática. Adicionou-se um aumento de 5 centímetros na parte inferior do casaco, para evitar que este ficasse curto e facilitar futuros ajustes sem a necessidade de cortar a peça novamente. Foi criado um revel para o acabamento da lapela, com a adição de um forro na frente do casaco. A saia, novamente cortava, teve o excesso do traseiro retirado e uma adição de 12cm nas bordas da parte frontal, para o encaixe com a lapela. Decidiu-se pela criação de duas pregas na parte traseira, acompanhando a moda do período. Fez-se então o aumento necessário para estas pregas.

Após a montagem do segundo protótipo, surgiu uma diferença na base do corpo do busto. O recorte lateral e as costas ficaram mais compridos do que a frente. Então, foi decidido cortar esses excessos. Como evidenciado, a montagem foi permeada por muita interpretação e adaptação de conhecimentos atuais da autora, devido as lacunas de informação sobre os acabamentos da época. Embora se tenha conhecimento de que a construção da roupa não é alcançada apenas pela modelagem e que muitos procedimentos de costura são fundamentais, o foco deste processo está na forma da roupa e na possibilidade de visualizar o caimento e aparência descritos por Machado de Assis.

Depois de finalizada a costura, o segundo protótipo foi experimentado no corpo.

Fotografia 2: Segunda prova da veste vitoriana no corpo.



Fonte: Calça e sobrecasaca (re)construída pela autora. Fotografia tirada pela autora. Arquivo da autora.

Ao observar a veste reconstruída e corrigida, percebe-se grande semelhança com o vestuário das imagens de referência do período. Ainda que os acabamentos não tenham sido realizados conforme os manuais da época, devido à falta de acesso a estes, o córs traseiro com as devidas finalizações e a frente do casaco fechada com botões remetem a veste “escovada e lisa, cerzida e abotoada” da personagem José Dias. As duas peças finalizadas e em conjunto proporcionam uma visão do que os cavalheiros do período vestiam e o que inspirou Machado de Assis a se atentar à descrições de vestuário de suas personagens. A referência as usuais “sobrecasacas” na obra de Machado foram materializadas em look com inspiração antiga que veste um corpo atual. Outrossim, notou-se certo excesso de tecido no traseiro da calça, provavelmente causado pela curva acentuada do molde. A barra ficou ainda comprida, podendo ser encurtada para melhor conforto. Seria de importantíssima contribuição seguir os métodos para ajustes do período, cujo acesso não foi possível no presente trabalho. Para pesquisas futuras, o contato com acervos dos manuais de costura vitorianos e peças preservadas do século XIX trariam uma interpretação ainda mais fidedigna do que era a roupa no momento do período realista no Brasil. Ademais, a maior parte das alterações realizadas durante a primeira forma satisfatórias para que se pudesse visualizar a silhueta e o caimento da roupa em Dom Casmurro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do estudo da moda no século XIX, das reflexões acerca de como a roupa era influenciada e influenciava os eventos sociais, da compreensão do contexto social do período realista brasileiro (1881 a 1893), as informações de moda no período vigente e a correlação destas com o vestuário descrito em Dom Casmurro, percebe-se que a literatura e a moda estão conectadas como expressões das características intrínsecas a um momento social. Expressões estas que se entrelaçam na narrativa de Dom Casmurro, trazendo para a geração atual um vislumbre de como as personagens se vestiam e se comportavam – um espelho da sociedade da época. Através do embasamento teórico nas técnicas de modelagem e construção da roupa diretamente extraídas do período, foi possível materializar o vestuário descrito na obra, alcançando sua forma, caimento e mensagem visual. A proposta de criar, modelar e confeccionar uma veste masculina conceitual do período vitoriano sob a ótica da reconstrução filológica da roupa, com base na metodologia de design e processos de experimentação criativa, foi efetivada e tridimensionalizada para um corpo atual. Reviver as etapas da construção da roupa utilizadas pelos alfaiates da época, desde o traçado dos moldes contemporâneos à estes até as provas e ajustes feitas no corpo tridimensional, proporcionou uma leitura visual e abrangente da aparência da roupa masculina descrita por Bentinho. Destaca-se que a metodologia projetual de design fundamentada na experimentação foi crucial para alcançar os resultados obtidos. Durante as etapas de ajustes, foi possível perceber as diferenças entre a forma planejada e a forma tridimensional, que geraram questionamentos a respeito da morfologia do corpo da época e em que aspectos o corpo atual se difere – se nas proporções ou no tipo físico predominante.

A despeito do acesso limitado aos métodos para ajustes do período, as provas realizadas contribuíram grandemente para a veste final, que simbolizou o caimento da roupa na narrativa de Bentinho. Tridimensionalizada, a roupa trouxe um vislumbre dos cavalheiros do final do século XIX, imponente e tradicional como José Dias. Neste ínterim, as sensações transmitidas pela leitura de Dom Casmurro foram estendidas e complementadas por um objeto real e palpável em pleno século XXI.

Ainda que a roupa tenha proporcionado um vislumbre do que os homens do final do século XIX vestiam e da silhueta que inspirou Machado de Assis, os acabamentos finais não foram totalmente alcançados pois, apesar da vasta pesquisa bibliográfica, as informações do

período deixam lacunas quanto aos detalhes de finalização, sendo necessária a interpretação e criatividade para a conclusão das duas peças.

Ademais, o objetivo da pesquisa quanto a análise do entrecruzamento das informações de moda da revista *A Estação* (1881 a 1888) e do contexto social e literário da obra *Dom Casmurro* foi alcançado, visto que a construção do *look* masculino conceitual referente ao período foi finalizada e estudada para possíveis retomadas posteriores à pesquisa. A compreensão da história do vestuário durante o século XIX e o estudo da moda e do contexto social durante o período realista brasileiro (1881 a 1888), assim como a análise das informações de roupa narradas por Bentinho, confrontadas com as referências de moda da revista *A Estação*, foram determinantes para que as informações da supracitada obra literária fossem traduzidas em uma peça de roupa masculina conceitual. Enfatiza-se aqui a importância do estudo realizado a respeito das técnicas de modelagem e construção da forma advindas do período vitoriano para que as peças de roupa, criadas modeladas e confeccionadas, fossem condizentes com a narrativa de Machado de Assis e representassem a íntima relação entre moda e literatura na trajetória humana.

REFERÊNCIAS

- A ESTAÇÃO: jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro: Livraria e Typografia Lombaerts & Comp., 1879-1899. Disponível em: <bdigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 18 set. 2021.
- ABRANCHES, Gerson Pereira; JÚNIOR, Alberto Brasileiro. **Manual da Gerência de Confecção**. Rio de Janeiro: SENAI-DN: SENAI-CETIQT: CNPq: IBICT: PADCT: TIB, 1990. Vol. 01.
- ARAÚJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a moda masculina na Época Vitoriana**. São Paulo: estação das Letras e Cores, 2012.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Coleção Clássicos Eternos. São Paulo: TT Editora, 2016.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Cultrix, 1960.
- ASSUNÇÃO, Beatriz Alvarez de; ITALIANO, Isabel Cristina. Moda e vestuário nos periódicos
- AUBÉ, Antonina. **Tratado de costura: Publicação do Jornal A Estação**. Rio de Janeiro: Typ. E Livraria Lombaerts & Comp., 1881.
- BARBUDO, Maria Isabel. **Dandismo**. E-Dicionário de Termos Literários. 30 dez 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dandismo/>. Acesso em: 7 nov. 2021/
- BARTHES, Roland. **Inéditos. Vol. 3: Imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BEZERRA, Juliana. **Abolicionismo**. Blog Toda Matéria. 18 fev 2019. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/abolicionismo/>. Acesso em: 7 nov. 2021.
- BRAGA, J.; PRADO, L. A. **História da moda no Brasil: das influências às autorreferências**. 2. ed. São Paulo: Disal, 2011.
- BRANDINI, Valéria. Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX. Revista Signos do Consumo. **Anais Eletrônicos: [...]**. São Paulo, 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/rayss/Downloads/42766-Texto%20do%20artigo-51052-1-10-20120916.pdf>. Acesso em: 15 out. 2021.
- BREWARD, Christopher. **The Culture of Fashion**. Manchester, Manchester University Press, 1995.
- CINTRA, Mariana de Paula. Boas costuras, belas figuras: Uma história do despertar da moda no Oitocentos carioca. **Anais Eletrônicos: [...]**. França, 2018. Disponível em: bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses. Acesso em: 25 out. 2021.
- COLLINS, Allan; JOSEPH, Diana; BIELACZYK, Katherine. **Design Research: Theoretical**

and Methodological Issues. Journal of the Learning Sciences, 13(1), 15-42, 17 Nov 2009.

DIANA, Daniela. Realismo no Brasil. **Blog Toda Matéria.** 2 jul. 2020. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/realismo-no-brasil/>. Acesso em: 16 set. 2021.

ELLIOT, R. et al. Towards a material history methodology. In: PEARCE, Susan M. *Interpreting Objects and Collections.* London: Routledge, 1994.

femininos brasileiros do século XIX. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 71, p. 232-251, dez. 2018. **Anais Eletrônicos: [...].** São Paulo, 2018. Disponível em: www.revistas.usp.br/rieb/article. Acesso em: 21 out. 2021.

<http://www.feevale.br/Comum/midias/abab26ab-8b77-451f-af57-2a4f20940117/NECESSIDADES%20METODOLÓGICAS%20NO%20PROCESSO%20DE%20DESENVOLVIMENTO%20DE%20PRODUTO%20EM%20MICROEMPRESAS%20DE%20VESTUÁRIO.pdf>. Acesso em: 30 set. 2021.

KNEUBIL; PIETROCOLA. A pesquisa baseada em design: visão geral e contribuições para o ensino em ciências. Revista IENCI – Investigações em Ensino de Ciências, v. 22, n. 2, pp. 01-16. Ago, 2017. **Anais Eletrônicos: [...].** Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.if.ufrgs.br/cref/ojs/index.php/ienci/article/view/310>. Acesso em: 29 mar. 2022.

LANSING, Linda Thiel; LEDBETTER, N. Marie. **Tailoring traditional and Contemporary techniques.** New Jersey: A Reston Book, 1891.

LAVIER, J. **A roupa e a moda: uma história concisa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIMA, Bruna Lummertz; CATTANI, Airton. Necessidades metodológicas no processo de desenvolvimento de produto em microempresas de vestuário. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MODA, 5., 2015, Novo Hamburgo. **Anais Eletrônicos: [...].** Novo Hamburgo: Feevale, 2015. Disponível em:

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero.** São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

MACLOCHLAINN Jason. **The Victorian Tailor: An Introduction to Period Tailoring.** Hong Kong: Batsford, 2011.

MARINHO, Fernando. "Realismo no Brasil"; **Brasil Escola.** Disponível em: <https://brasilescuela.uol.com.br/literatura/realismo-no-brasil.htm>. Acesso em 04 de novembro de 2021.

MEYERS, P. F. E CABRERA, R. **Classic tailoring techniques: a construction guide for men's wear.** New York: Fashion Institute of Technology, 1983.

MONTELEONE, Joana. O circuito das roupas, a corte, o consumo e a moda – Rio de Janeiro, 1840-1889. **Anais Eletrônicos: [...].** São Paulo, USP, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-11042014-112626/pt-br.php>. Acesso em: 25 out. 2021.

NICHOLS, T. S. 2015. **Conferenza Ricostruzione Filologica del Costume: Il corredo funebre di Sigismondo Pandolfo Malatesta - Analisi e ipotesi di ricostruzione.** Rimini, 11 maggio 2015.

PACI, S. P. 1998. **Per una storia della sartoria: strumenti e tecniche**. Kermes: La Rivista del Restauro, Firenze, n. 33, Anno XI, Sett. Dic. 1998

PINHO, Wanderley. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1959.

PRADO, Luis andré do. Indústria do vestuário e moda no Brasil do século XIX a 1960: da cópia e adaptação à autonomização subordinada. **Anais Eletrônicos: [...]**. São paulo, USP, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-16102019-145105/pt-br.php>. Acesso em: 25 out. 2021.

SALOMON, Geanneti Tavares. Moda e literatura: Convergências Possíveis. Revista Iara. **Anais Eletrônicos: [...]**. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara>. Acesso em: 05 Nov. 2021.

SANT`ANNA, Maria Rúbia. **Império: Uma Civilização nos Trópicos**. Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2020.

SELTIMI, Bruno. **Tecnicus - Enciclopedia “la moda maschile”**: ad uso del tagliatore sarto da uomo. 11ª Edizione. Milano: Ed. La Moda Maschile - Ed. S. A. Amilcare Pizzi, 1947. Biblioteca Gambalunga Rimini Itália.

SILVA, Antônio de Moraes et al. **Grande dicionário da língua portuguesa**. 10. ed. rev. corr. aum. e atual. por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado. Lisboa: Confluência, 1948-59. 12v.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TREPTOW, Dóris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. D. Treptow, 5. ed. São Paulo: 2013.

VILARINHO, Sabrina. Literatura no Realismo. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/literatura-no-realismo.htm>. Acesso em: 04 nov. 2021.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As Espirais da Moda**. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1989.

VOLPINI, Javer Wilson; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. Literatura e moda: A rua do ouvidor no Rio de Janeiro entre o Segundo Reinado e a *Belle Époque*. Revista Terceira Margem. **Anais Eletrônicos: [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/17828/10823>. Acesso em: 05 nov, 2021.

ZANELLA, Patricia. A evolução no vestuário no século XIX – da Revolução Francesa à Belle Époque. **Entenda de Moda**. 20 Fev. 2013. Disponível em: <http://www.entendademoda.com.br/2013/02/a-moda-no-seculo-xix.html>. Acesso em: 11 Out. 2021.