

APOGEU E DECLÍNIO DE UMA MODA BURGUESA DE EXPORTAÇÃO
FLORES DE PENNA E VENTAROLAS COM AVES EMPALHADAS NA REVISTA A ESTAÇÃO
HIGH POINT AND DECLINE OF A BOURGEOIS EXPORT FASHION
FEATHER FLOWERS AND FIXED HAND-HELD FAN WITH STUFFED BIRDS IN THE MAGAZINE
A ESTAÇÃO

MARIA CRISTINA VOLPI | Professora associada da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

RESUMO

Este artigo examina, n'A *Estação* – uma revista de moda internacional de grande sucesso e alta circulação publicada no Rio de Janeiro entre 1879 e 1904 –, a divulgação de flores de penas e ventarolas com aves empalhadas produzidas no Rio de Janeiro para exportação, refletindo sobre a inversão do sentido das trocas culturais no âmbito do consumo de moda.

Palavras-chave: A Estação; ventarolas; flores de penas; animais empalhados; moda feminina no Oitocentos; trocas culturais.

ABSTRACT

This article examines in *A Estação* – an international magazine of great success and high circulation published in Rio de Janeiro between 1879 and 1904 –, the dissemination of feather flowers and fixed hand-held fan with stuffed birds produced in Rio de Janeiro for exportation, reflecting on the reversal of the meaning of cultural exchanges in the context of fashion consumption.

Keywords: A Estação; fixed hand-held fan; feather flowers; stuffed animals; women's fashion in the eighteen-hundreds; cultural exchanges.

RESUMEN

Este artículo examina en *A Estação* – una revista de moda internacional de gran éxito y alta circulación publicada en Río de Janeiro entre 1879 y 1904 –, la divulgación de flores de plumas y abanicos con pájaros empedrados producidos en Río de Janeiro para la exportación, reflexionando sobre la inversión del sentido de los intercambios culturales en el ámbito del consumo de moda.

Palabras clave: A Estação; abanicos; flores de plumas; animales empalados; moda femenina en los Ochocientos; intercambios culturales.

INTRODUÇÃO

No século XIX, o principal meio de divulgação de moda foi a imprensa, que se beneficiou de novas possibilidades oferecidas pelo progresso dos meios de transporte e pelas inovações da indústria jornalística, uma época situada entre a expansão inovadora da manufatura, a venda em larga escala de bens de consumo europeus e uma crescente “democratização” da moda através dos meios de comunicação de massa (Beward, 1996, p. 177). Nesse contexto, as revistas de moda oitocentistas se tornaram um produto cultural híbrido, multicultural e transnacional, transformando-se em um veículo de difusão dos valores das camadas dominantes da população branca e letrada. Durante a *Belle Époque*, período em que a cultura europeia teve seu maior florescimento no Brasil (Needell, 1993, p. 11), as revistas de moda veiculadas e/ou produzidas nacionalmente tinham uniformidade gráfica, enorme semelhança entre as imagens e modelos de uma estação com suas congêneres europeias (Silva, 2014, p. 176).

O estudo que venho desenvolvendo sobre um objeto feito no Rio de Janeiro durante o século XIX para exportação – uma ventarola de penas, flores de penas, aves e insetos – fundamenta-se metodologicamente na tipologia de fontes proposta por Roland Barthes (1981, p. 15-17): vestuário escrito, vestuário imagem e vestuário real. Uma vez que a pesquisa partiu do estudo da ventarola e sua caixa teve origem na Coleção Ferreira das Neves, do Museu D. João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fontes escritas e visuais acrescentam novas dimensões ao estudo do objeto. O que descobri até agora a respeito dessa manufatura carioca parece confirmar as proposições feitas por François-Xavier Guerra (2002) e Olivier Compagnon (2009) acerca das relações euro-americanas no que se referem às transferências culturais. A hipótese da existência de uma inversão dos termos de trocas culturais tradicionais, ou seja, de a América Latina – e, neste caso, especificamente o Brasil – ter exportado saberes e práticas culturais destinados ao resto do mundo, pode ser comprovada pela difusão de técnicas de produção, exportação de bens e influências estéticas que moldaram o consumo da moda das flores de penas e ventarolas feitas com flores de penas, aves empalhadas e insetos no Oitocentos.

Em um século que vê renascer o interesse por leques de pena, a oferta de produtos os mais variados incluía leques históricos, leques importados da China e novos modelos criados pela manufatura francesa usando penas de beija-flor ou avestruz (Mertens, 2014, p. 17). Como seria o padrão característico desse artesanato carioca? Consistia na reprodução o mais fiel possível de diversos tipos de flores com o emprego de penas coloridas das aves brasileiras em arranjos destinados à decoração de trajes, chapéus e interiores de casas (Volpi, 2013, p. 195-206; Volpi, 2014b, p. 183-194). Já as ventarolas eram compostas por um cabo, feito de madeira, madrepérola, osso ou marfim, que sustentava uma parte fixa, geralmente redonda, em forma de coração, folha, estrela ou semicírculo. As penas – de aves nativas de variadas cores – eram dispostas de maneira concêntrica. De um lado, a ventarola tinha um beija-flor empalhado, sozinho ou fazendo parte de um arranjo com flores de penas e insetos. De outro, havia um arranjo menor de flores de pena.

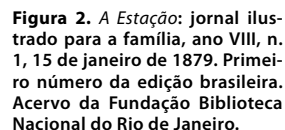


Figura 1. Ventarola com flores de penas, aves e insetos empalhados. Trabalho brasileiro, ca. 1875. Coleção da autora.

Notícias e anúncios publicados em jornais de grande circulação e almanaques no Rio de Janeiro confirmam que flores de penas e ventarolas com aves empalhadas ocupavam um lugar central na vida cultural e econômica do período. Já a imprensa de moda feita para mulheres de classe média proporciona um ângulo completamente diferente. Exemplar é a revista *A Estação*: jornal ilustrado para a família. Veiculada sem interrupção entre 1879 e 1904, período de apogeu da produção dessa manufatura no Rio de Janeiro, foi uma publicação internacional de sucesso e grande circulação nacional.

A questão central deste artigo é discutir como se deram as trocas culturais euro-americanas tendo em vista o modo como esses modelos estéticos eram divulgados na revista *A Estação*. Para compreendermos como se deu a circulação de uma moda de exportação produzida no Rio de Janeiro, precisamos situar a revista no contexto da imprensa de moda oitocentista.

A *Estação* foi uma revista de moda carioca de grande sucesso e alta circulação publicada quinzenalmente entre 1879 e 1904 pela Livraria Lombaerts e Companhia, editora e importadora de periódicos, situada na rua dos Ourives, n. 7. Além de circular no estado do Rio de Janeiro, onde era produzida, circulava em Minas Gerais e São Paulo, sendo vendida em cidades de norte a sul do país, como Belém, Manaus e Porto Alegre.



A revista fazia parte do empreendimento da editora Lipperheide,¹ cujos modelos eram a revista *Die Modenwelt*: Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten [O Mundo da Moda: jornal ilustrado de toalete e trabalhos manuais], uma revista de moda e trabalhos manuais, fundada em 1869 com o objetivo de ensinar as donas de casa a produzir vestimentas para a família e trabalhos de decoração para o lar, e *Die Illustriert Frauen-Zeitung* [O Jornal Ilustrado da Mulher], fundada em 1874, com a introdução de uma parte literária (Resende, 2015, p. 42). O projeto combinava a produção de periódicos centralizada em Berlim, e mais tarde em Leipzig, com uma série de colaborações com outras editoras na Europa e nas Américas, e a revista era publicada em torno de treze línguas (Silva, 2015, p. 91).²

No Brasil, inicialmente foi comercializada a versão da revista em francês, *La Saison*: journal illustré des dames, edição para o Brasil, impressa na França a partir de dezembro de 1867 e veiculada por Lombaerts a partir de 1872. O sucesso da revista francesa levou a editora a publicar, a partir de 1879, a versão em português, com o nome *A Estação*: jornal ilustrado para a família, e numeração dando sequência à versão francesa.

Os cadernos de moda de *Die Modenwelt* e das edições estrangeiras eram quase idênticos. A página do frontispício trazia uma grande gravura com duas senhoras bem vestidas, muitas vezes acompanhadas de crianças, sobre um fundo que representava ou uma paisagem ou um interior de uma casa ou salão (Silva, 2009, p. 3). No caso da edição brasileira, as pranchas eram enviadas pela editora alemã ao Rio de Janeiro, onde a editora Lombaerts se encarregava da paginação e impressão. Os artigos eram traduzidos para o português diretamente de Berlim (Silva, 2015, p. 85-86). Em *A Estação*, o editorial de moda, cujo texto variava de acordo com a edição e era muitas vezes escrito localmente, ocupava as duas colunas exteriores da primeira página, organizadas em torno da gravura, e abordava as tendências de uma moda internacional de orientação francesa. Além disso, esse caderno continha oito páginas ilustradas com estereotípias³ representando gravuras de moda, moldes e trabalhos manuais com textos explicativos. Ali eram incluídas uma ou duas estampas aquareladas, cuja explicação estava na página anterior. Havia, ainda, um suplemento mensal de moldes de roupas, cortinas, almofadas e riscos de bordados em tamanho natural.

Como projeto multinacional – que reunia em uma mesma audiência global mulheres de camadas médias de cidades como Berlim, Paris, Londres, Nova Iorque, Roma, Porto, Rio de Janeiro, Praga, Copenhagen, Estocolmo, Oslo, Amsterdam, Varsóvia, São Petersburgo, Madrid, Buenos Aires, Montevidéu, Assunção, Santiago e Bogotá, dentre outras,⁴ que deveriam

1 Editora que pertenceu a Franz Joseph (1838-1906) e Wilhelmine Amalie Friederike (Frieda) Lipperheide (1840-1896) (Resende, 2015, p. 53).

2 Além do alemão, a revista era publicada em português, inglês, holandês, dinamarquês, sueco, francês, italiano, espanhol, russo, polonês, tcheco e húngaro.

3 Segundo Resende (2015, p. 30-42), a estereotípia é uma técnica que produz a cópia em metal de uma matriz xilográfica através de um molde feito em gesso, tornando possíveis altas tiragens e a impressão simultânea das mesmas imagens em diferentes lugares.

4 Essas eram as cidades onde a revista era comercializada, mas, considerando-se a venda de assinaturas, exemplares circulavam em cidades médias e no interior desses países. Ver Resende (2015, p. 12).

adaptar a um orçamento familiar reduzido a moda parisiense –, os princípios enfatizados pela revista eram os valores morais da família, aliados ao equilíbrio do orçamento e à elegância discreta e sem extravagância. O projeto editorial enfatizava uma admiração pela vida aristocrática e imperial, expressa em temas recorrentes nos textos e imagens. Eram comuns gravuras representando cenas edificantes ou exóticas ligadas a impérios, uma personalidade artística ou membros da aristocracia europeia, ou brasileira, como a princesa Isabel do Brasil (Silva, 2015, p. 120). Crônicas mundanas ou descrições de eventos sociais nas crônicas de moda serviam de pretexto para divulgação de hábitos e costumes dessas elites aristocráticas, que, de resto, estavam inseridas em um sistema de moda de caráter burguês.

No primeiro número publicado em português, em 15 de janeiro de 1879 – que apresenta duas mulheres com roupa de frio em um cenário de inverno –, os editores consideravam que seria possível publicar um jornal de modas brasileiro. O argumento de que “antigamente a moda apenas mudava duas vezes ao ano”, mas “atualmente, mesmo em Paris a moda altera-se dia a dia”, servia para validar as adaptações desses padrões parisienses à realidade em que vivia a leitora nos países onde a revista circulava. Ou seja, mesmo que tais modelos fossem divulgados em estações não coincidentes, devido às diferenças entre os hemisférios norte e sul, como era o caso do Brasil, caberia à mulher de classe média se adaptar com bom senso às ideias da última moda parisiense, “conformando-se às exigências do nosso clima”. À leitora brasileira cabia aguardar a chegada das novidades por cerca de seis meses, intervalo entre a publicação da mesma gravura na Alemanha e sua reprodução no Brasil (Silva, 2015, p. 136).

A crônica da moda na revista *A Estação* era escrita por uma redatora parisiense, testemunha ocular das novidades da capital francesa, e por uma senhora fluminense, que fazia o relato quinzenal de “como são interpretados pelas nossas belas patricias os preceitos de elegância dos salões do *faubourg St. Honoré*” (*A Estação*, 15 jan. 1879).

Se a produção carioca circulou n’*A Estação*, uma publicação de moda transnacional que atendia a uma demanda das camadas médias urbanas, de que modo esses artefatos foram divulgados na revista? Para podermos responder a essas questões, precisamos compreender como se dava o circuito de criação e imitação dos modelos de moda no Oitocentos.

AS FLORES E VENTAROLAS DE PENAS E OS CICLOS DE MODA

Na virada do século XIX para o XX, os clássicos estudos no campo da sociologia da cultura (Simmel, 1988 [1895]; Sumner, 1940 [1906]; Tarde, 1993 [1890]; Toennies, 1963 [1887]; Veblen, 1970 [1899]) postularam que o fenômeno da moda se disseminaria por meio da imitação a partir das classes altas em direção às classes médias. Embora nenhum desses autores tenha usado o termo, essa dinâmica da moda ficou conhecida como a teoria do *trickle-down* (McCracken, 2003, p. 123; Kawamura, 2006, p. 19-20).

Variantes da teoria da imitação consideram que a moda – em especial o sistema engendrado pelo consumo oitocentista – seria um fenômeno hierárquico. De modo a manter a inovação no âmbito das classes dominantes que controlam os fatos de moda, um ciclo potencialmente interminável de imitação e inovação seria criado, à medida que a ideia ino-

vadora era emulada pelas sucessivas camadas da hierarquia social (Kawamura, 2006, p. 37). Como princípio regulador das sociabilidades, a imitação foi encarada positivamente como sinal de uma sociedade democrática ou, ao contrário, como uma expressão de distinção de classe. A partir das teorias clássicas (Spencer, 1966 [1896]) e de estudos empíricos desenvolvidos no final dos anos de 1950 em diante (Robinson, 1958; King, 1963; Blumer, 1969; Polhemus, 1994; Burguelin, 1995), outras dinâmicas foram identificadas, contribuindo para que as definições e os significados da moda se diversificassem. A expansão do consumo e a disseminação da democracia nas sociedades contemporâneas levaram as fronteiras entre as classes a se tornarem menos rígidas. Nesse contexto, outras dinâmicas imitativas surgiram: o *trickle-across*, no qual a imitação competitiva visa afirmar a igualdade entre os sujeitos e seu sentido se dá entre grupos contíguos na hierarquia social; o *trickle-up* ou *bubble-up*, com a imitação ocorrendo de baixo para cima na hierarquia social (Kawamura, 2006, p. 58).

No entanto, essas novas dinâmicas que irão reconfigurar o sistema da moda na contemporaneidade ainda estavam embrionárias no século XIX. A descrição do processo do movimento de moda feita por Waquet e Laporte (1999, p. 9-11) nos ajuda a situar o lugar da revista *A Estação* no contexto da divulgação da moda oitocentista. Baseado no modelo clássico do processo de imitação da inovação, o ciclo de moda de um produto se desenvolve em cinco etapas, que vão do nascimento à morte de uma ideia inovadora e suas manifestações. Na primeira etapa, a ideia exprime a ruptura com o presente e pode ser fruto de uma pesquisa voluntária ou fruto do azar e da improvisação. Na segunda, há a adoção da novidade por um pequeno grupo, ou mesmo um indivíduo, com forte poder ostentatório. Na terceira etapa, a reprodução da novidade – tal como foi criada – se dá em círculos concêntricos, por um duplo efeito de imitação e distinção. Na quarta, a difusão e transformação da inovação são realizadas em sua morfologia, mas adaptando-se os materiais ao gosto e meios financeiros. Essa etapa marca o efeito de moda. Finalmente, a quinta etapa é quando há a generalização da inovação e muitas pessoas se apropriam das formas da ideia inicial, contribuindo para sua banalização e deformação, marcando, portanto, a morte da inovação de moda.

A moda do uso de animais mortos ou partes deles como ornamento, tanto no traje, no cabelo, no chapéu quanto na decoração de interiores, teve um grande desenvolvimento durante as últimas três décadas do século XIX. Em muitos lugares, como a Nova Guiné, América Central ou América do Sul, houve uma intensificação da caça às aves para prover o mercado europeu. Por essa época, a produção artesanal brasileira já era bem conhecida e, embora houvesse vozes protestando contra a matança indiscriminada desses animais, a moda se intensificou com a demanda crescente da burguesia europeia. Um vendedor londrino declarou nessa época ter recebido, em uma única carga, 32 mil beija-flores empalhados, além de outras aves e partes deles (Persson apud Roberts et al., 2005, p. 108-109).

Flores artificiais, por sua vez, podiam ser feitas de materiais os mais diversos: asas de insetos, casulos de bicho-da-seda, cera, concha, couro, lã, madeira, papel, tecido e, até mesmo, a pele sob a casca do ovo (Schindler, 2001, p. 1.094). A origem da manufatura de flores artificiais na Europa esteve vinculada aos conventos medievais, empregando

mão de obra majoritariamente feminina (Mittl-Rahl, 1981, p. 9). A França atribuía as suas técnicas àquelas desenvolvidas pelos italianos, os primeiros na Europa a usar fitas de diversas cores, frisadas ou dobradas sobre um arame para “imitar a natureza” (Bayle-Mouillard, 1829, p. 1).

Qual teria sido a origem da produção de flores de penas? É certo que a produção de flores artificiais feitas com penas já existia durante o século XVIII na França, quando os mercadores de plumas passaram a fabricar também flores desse mesmo material, sendo incluídos em um grupo denominado *faiseurs de modes* (Lefèvre, 1914, p. 225). Como se diferenciava dessa produção o artesanato brasileiro? Viajantes que percorreram o Brasil no Oitocentos nos legaram suas lembranças, e por meio dessas narrativas é possível reconstruir a história da produção, circulação e consumo dessa moda nativa. O príncipe Maximilian Wied-Neuvied, que esteve no Brasil entre 1815 e 1817, contou em suas memórias que as ursulinas da Bahia utilizavam as “incomparáveis” penas do quirúá (*Cotinga cayana*), de um azul turquesa brilhante em seus buquês (Schinder, 2001, p. 1.093). Do mesmo modo, o francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890), que viveu no Brasil de 1818 a 1821, relatou que na Bahia havia uma indústria de flores desconhecida das modistas francesas. As precursoras dessa arte foram as madres Josefa Maria e Maria da Trindade, ursulinas do convento Nossa Senhora da Soledade, fundado em 1739 em Salvador, que adaptaram técnicas de confecção das flores de pano para fazê-las de penas. As penas coloridas eram boleadas, recortadas ou picotadas, arrumadas em composições montadas em arames de ferro cobertos por linhas de seda, reproduzindo ramos de flores observados na natureza.

O colorido natural era extraído da diversidade de aves nativas. A paleta de cores era “de uma sutileza de desesperar o colorista mais experiente” (Denis, 1875, p. 56).⁵ Freiras enclausuradas recorriam a caçadores para prover o material de sua indústria – as aves de plumagens coloridas que também eram criadas por elas. As ursulinas da Soledade produziam unicamente buquês, guirlandas e coroas de flores, originalmente empregados para ornamentar os altares, sendo seu trabalho requisitado por todas as províncias do país. Esses arranjos eram valorizados por europeus cosmopolitas que os empregavam como decoração de interiores. O recheio da residência do conselheiro Joaquim Antônio de Magalhães, ministro plenipotenciário de Portugal, leiloadado em janeiro de 1837, continha, além dos elegantes trastes feitos com madeiras de lei brasileiras, ornamentados com cristais e riquíssimos bronzes, um platô dourado com espelhos, serpentinas, vasos, pirâmides e ramos de flores de penas em suas caixas (*Diário do Rio de Janeiro*, 1837, p. 3).

Flores de penas fantasia – como eram chamadas todas aquelas que não fossem de aves-truz – já eram conhecidas na Europa no final dos anos de 1820, embora sua manufatura fosse atribuída aos índios:

5 “d’une finesse à désespérer le coloriste le plus exercé” (tradução minha).

Mais felizes a este respeito, os selvagens na América do Sul fazem com estes materiais buquês admiráveis de uma similitude impressionante com as flores do país, os menores pássaros fornecendo as mais brilhantes e variadas cores (Bayle-Mouillard, 1829, p. 2).⁶

Em meados do século XIX, as ursulinas já eram famosas na Europa por sua habilidade em imitar as flores naturais usando as penas de aves brasileiras (Schoepf; Monnier, 1985, p. 44). Esse artesanato chegou à Europa pela mão de viajantes encantados com o colorido brilhante e o domínio técnico desses ornamentos.⁷ A inglesa Maria Graham, que visitou a Bahia em 1823, nos conta que o convento

é chamado Soledade, e as freiras são famosas pelos seus pratos delicados e pelas feitu-
ras de flores artificiais, formadas de penas de aves coloridas do país. Admirei acima de
tudo o lírio da água, ainda que a flor da romã, o cravo e a rosa sejam imitados com a
maior exatidão (Graham, 1990, p. 177).

No entanto, Maria observou que, se o preço de tudo era exorbitante, as freiras estavam obrigadas a trabalhar para seu sustento.

A expansão e a secularização da manufatura de flores de penas ocorreram em meados do século XIX. A difusão da técnica se deu de forma ampla e variada: nos anos de 1830 já era ensinada por professoras particulares ou nos colégios femininos do Rio de Janeiro (*Correio Mercantil*, 1831, p. 4; *Diário do Rio de Janeiro*, 1832, p. 1; *Diário do Rio de Janeiro*, 1837, p. 3; *Diário do Rio de Janeiro*, 1839, p. 4); mucamas oferecidas para aluguel ou venda eram valorizadas por sua habilidade em fazer flores de penas (*Correio Mercantil*, 1832, p. 3; *Diário do Rio de Janeiro*, 1838, p. 4). Era comum o uso de buquês de flores de penas entre a boa sociedade carioca, oferecidos em homenagem a personalidades ou leiloados em eventos de caridade (*Diário do Rio de Janeiro*, 1838, p. 4). Pelos anúncios publicados nos principais periódicos, pode-se depreender que o artesanato de penas era valorizado pela sociedade local e utilizado pelas consumidoras cariocas como artefato de moda. A produção nacional tinha duas características: as flores imitavam perfeitamente a natureza e eram feitas com penas de um colorido brilhante e original típico das aves tropicais. As ventarolas de penas incluíam beija-flores empalhados e flores de penas com insetos furta-cores.

No primeiro quarto do século XIX, a produção carioca estava concentrada na rua do Ouvidor, no Centro do Rio de Janeiro, dominada por floristas francesas (Denis, 1875, p. 59; Schindler, 2001, p. 1.093-1.094). Garantia-se a moda francesa, padrão cultural dominante entre a boa sociedade brasileira, tanto pela nacionalidade dos comerciantes, quanto pela

6 “Plus heureux à cet égard, les sauvages de l’Amérique méridionale composent avec ces matériaux des bouquets admirables, qui rendent avec une vérité frappante les fleurs du pays, les moindres oiseaux leur fournissant les couleurs les plus variées et les plus éclatantes” (tradução minha).

7 Um buquê de flores de penas, feitos em Salvador em torno de 1830, faz parte do acervo do Museu de Etnografia de Neuchâtel, na Suíça (ref. IV C 694).

venda conjunta de artigos de moda de Paris (Almanack Laemmert, 1856, p. 645). Ao mesmo tempo, o sucesso dessa manufatura e a demanda por exportação atraíram floristas e homens de negócios brasileiros e estrangeiros, que estabeleceram novas sociedades ou adquiriram antigos estabelecimentos.

Com nomes sugestivos, armazéns como Ao Cacique,⁸ Ao Beija-Flor,⁹ A Parasita¹⁰ ou A Rosa de Musgo¹¹ reuniam indistintamente artigos de moda e “curiosidades” de história natural que interessavam as mulheres atentas à moda ou viajantes que colecionavam objetos exóticos. O consumo desses objetos era extensivo às elites da corte do Rio de Janeiro. A família imperial brasileira teve os seguintes fornecedores de flores de penas: João Batista Olive & C. entre 1848 e 1850, Luiz Campos & C. entre 1851 e 1853 e mme. Dehoul entre 1861 e 1871.

Entre 1840 e 1970, o Rio de Janeiro exportava caixas contendo aves e insetos empalhados e flores de penas para cidades como Valparaíso, no Chile, Baltimore, nos Estados Unidos, Liverpool, no Reino Unido, Havre, na França, Hamburgo, na Alemanha e Copenhague, na Dinamarca (*Diário do Rio de Janeiro*, 4 jun. 1839, p. 3; 30 nov. 1840, p. 3; 11 jan. 1840, p. 3; 3 maio 1841, p. 3; 11 out. 1841, p. 3; 23 abr. 1842, p. 3; 7 set. 1842, p. 3; 2 jun. 1863, p. 2; 17 abr. 1872, p. 3).

Na Europa, as transformações sociais então em curso levariam a corte a exercer um papel preponderante na divulgação de novas modas, ao mesmo tempo em que mulheres mundanas seriam reposicionadas como agentes de um gosto de caráter burguês, no contexto da influência franco-inglesa prevalecente. Aí a demanda por penas e aves feita por mulheres europeias e americanas urbanas de classe média, atentas à moda divulgada pelas revistas ilustradas, não teve precedentes (Doughty, 1975, p. 2-6).

Essa demanda estava estreitamente vinculada à familiaridade de um público mais vasto com a flora e a fauna de países distantes; a um amplo movimento de exibição, em grandes capitais europeias e americanas, ou nas cidades de origem de aventureiros e naturalistas, de suas coleções de aves e insetos empalhados; à publicação de livros ilustrados; e à exibição de desenhos e espécies nas exposições universais, cuja primeira ocorreu em Londres em 1851 (Gere; Rudoe, 2010, p. 227). Além disso, o colonismo mundano divulgava notícias de membros das cortes europeias usando ornamentos feitos com beija-flores, flores de penas e insetos, como foi o caso da publicação de uma fotografia de Alexandra de Gales, vestida como Mary, rainha da Escócia, portando uma ventarola brasileira, em 21 de julho de 1874, pela empresa Figaro Office (Gere; Rudoe, 2010, p. 229 e 515). Desse modo, o interesse cres-

8 Tradicional manufatura situada na rua do Ouvidor, n. 115, fundada por mme. Alexandrina Finot, nos anos de 1860, passou às mãos de mme. Rodrigues, que se valendo da antiga fama da casa Finot e Dubois, anunciava artigos franceses de moda, flores de penas e produtos de história natural.

9 Casa fundada em 1850 por mme. Clemence, passou a Domingos José Ferreira Braga nos anos de 1880, fabricante da ventarola de penas, aves e insetos que pertence ao acervo do Museu D. João VI. Inventário n. 1.450.

10 Fábrica francesa de flores, uma sociedade da viúva Conseil com Marcos Rosenwald, Allan B. Gordon e Alberto Landsberg, naturalistas.

11 Casa situada na rua 7 de Setembro, n. 59, cujo proprietário, Manoel Pinto de Magalhães, foi inicialmente sócio e, em seguida, sucedeu mme. Rufina Morrot nos anos de 1880.

cente de mulheres dos estratos médios de cidades onde o produto brasileiro circulou levou à expansão da produção carioca.

A importância dessa manufatura e sua penetração no mercado europeu e estadunidense ainda pouco conhecidas pelos estudiosos no Brasil podem ser atestadas pela existência de exemplares de ramos de flores de pena, ventarolas e suas caixas em museus de arte ou de história natural em Munique, Paris, Amsterdam, Haia, São Petersburgo, Londres e em pelo menos outras sete cidades do Reino Unido, o maior mercado consumidor da manufatura brasileira.¹² Nos Estados Unidos, museus em Nova Iorque, Filadélfia e Charleston, entre outros, também possuem exemplares desse artesanato brasileiro.

Entre os anos de 1830 e 1870, mulheres de elite, como a imperatriz brasileira Amélia de Leuchtenberg (1812-1873), a princesa russa Tatiana Yusupova, a rainha do Reino Unido Alexandra de Gales (1844-1925), ou a princesa bávara Teresa de Wittelsbach (1850-1925), possuíam ventarolas e flores produzidas pela manufatura carioca, mais tarde incorporadas às coleções museológicas já citadas. O interesse dessas mulheres por tais ornamentos se devia a um desejo de novidade, em contraste com a crescente uniformização da alimentação, habitação e vestuário que a industrialização provocava na sociedade de consumo oitocentista. Seguiu também uma tendência das elites europeias de valorizar produtos exóticos, cujos sentidos se ampliaram: antes ornamental e lúdico como no rococó, agora científico e filosófico.

Os padrões de *design* originais – caracterizados pelo uso de penas coloridas de aves brasileiras, pela reprodução o mais fiel possível de flores naturais e pelo emprego de insetos como parte do ornamento – aplicados em galões, capas, ventarolas e joias eram largamente produzidos no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro entre 1850 e 1890: o Centro da cidade abrigava mais de meia centena de manufaturas (Almanack Laemmert, 1844-1889).

A partir de 1861, o governo brasileiro passou a realizar exposições nacionais, com o propósito de fomentar a indústria e escolher os objetos que deveriam representar o Brasil na Exposição Internacional de Londres, em 1862. O estilo característico da produção brasileira de ornamentos de moda combinando aves e insetos (Gere; Rudoe, 2010, p. 231) seria aperfeiçoado na década de 1870, sendo consagrado internacionalmente na Exposição Universal de Viena, em 1873. Esses acessórios também seriam exibidos no pavilhão brasileiro das exposições de Santiago em 1875 e da Filadélfia, em 1876 (Tolini, 2002).

12 Em um levantamento preliminar, foi possível identificar ventarolas brasileiras nos seguintes acervos: Alemanha – Münchner Stadtmuseum e Museum Fuenf Kontinente, ambos em Munique; França – Palais Galliera Musée de la Mode de la Ville de Paris; Holanda – Gemeentemuseum, em Haia, e Rijksmuseum, em Amsterdam; Reino Unido – Victoria and Albert Museum e The Fan Museum Greenwich, em Londres, Royal Collection Trust (Castelo de Windsor), Pitt Rivers Museum, em Oxford, Northampton Museum and Art Gallery, National Trust (Tyntesfield, North Somerset), National Museums Liverpool, Manchester Art Gallery, Hampshire Museum; Rússia – The State Hermitage Museum, em São Petersburgo; nos EUA – The Charleston Museum, Philadelphia Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, Museum of the City of New York, Museum of Fine Arts Boston, Goldstein Museum of Design da Universidade de Minnesota, St. Paul.

Se a produção carioca de penas e aves é tão significativa, cumpre indagar se e como essa tendência da moda oitocentista foi divulgada na revista *A Estação*. Nessa época, nas criações da chapelaria francesa que liderava as tendências da moda, aves empalhadas eram constantes em chapéus ornamentados com penas (de avestruz, galo, pavão). Uma capota – espécie de chapéu de abas curtas e assimétricas e copa alta – enfeitada por um laço e uma ninhada de passarinhos (*A Estação*, 15 jun. 1886, p. 86) é um exemplo da demanda por aves pequenas, como o beija-flor sul-americano, comuns em guarnições de chapéus, vestidos e joias. A moda das flores de pena, com potencial para ser facilmente reproduzida, foi frequentemente mencionada entre 1881 e 1891. A leitora era instruída a como modelar a pena e executar flores fantasia para toaletes de noite, ou para serem aplicadas nos chapéus. Textos e ilustrações mostram as várias etapas necessárias à confecção da flor. A referência ao Brasil fica implícita apenas pela indicação de penas de tucano como um dos materiais necessários à sua confecção.



Figura 3. Flores de penas. *A Estação*, 15 out. 1881 – detalhe. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Já ventarolas de penas aparecem na revista somente durante o ano de 1888 em textos e imagens. Em alguns casos, a imagem tem uma legenda descritiva, em outros, é apenas desenhada nas mãos da modelo. Foram encontradas as seguintes variantes: a) no texto: “ventarola de flores de penas” e “ventarola para-fogo ornada de flores de pena”; b) nas imagens: ventarolas de penas com flores ou ave, modelos franceses de *écran au feu*, ventarolas do

tipo *pien mien*, da dinastia Qing (1644-1912/1917), um modelo chinês de exportação. Nesse conjunto, duas ocorrências poderiam ser identificadas como o estilo brasileiro: a ilustração na edição de 29 de fevereiro de 1888, descrita da seguinte forma: “Leque redondo de plumas, tem de 22 a 26 centímetros de comprimento com cabo de 10 a 15; é ornado de compridas plumas aeradas em redondo, de modo a formar um ninho para um pássaro, meio escondido nas plumas, laços de fita de reps¹³ de 3 centímetros de largura”.



Figura 4. *A Estação*, 29 fev. 1888, p. 28-29. Ventarola com pássaro à esquerda. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹³ Fita de algodão, de cor viva, com riscado transversal e efeito moiré, larga entre 5 mm e 70 mm (Dicionário de definições do ramo têxtil, 2006-2008).



Figura 5. A Estação, 15 mar. 1888. Capa. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

CONCLUSÃO

As revistas de moda representam uma fonte abundante de imagens e textos relativos à moda de um período, mas, como tipologia documental, são instrumentos de pesquisa nem sempre de fácil decifração. É preciso lembrar que a história do vestuário é predominantemente eurocêntrica (Tulloch apud Silva, 2014, p. 177), com concentração considerável na Inglaterra e na França.

Como parte do projeto transnacional de Lippeheider, a revista *A Estação* e suas congêneres em outros países eram destinadas a um mercado consumidor de classe média que atuava na transformação e adaptação da ideia inovadora. Explorando aspectos práticos da vestimenta ou sínteses gerais da moda na estação (Silva, 2015, p. 94), essas revistas eram um dos vetores materiais da difusão da moda, mas não testemunhas do primeiro ou do segundo círculo da inovação. Esse papel seria exercido, segundo Frédéric Monneyron (2006, p. 14), por periódicos franceses que surgem a partir da década de 1830. Para periódicos destinados a um público de elite, “uma mulher que borda ela mesma seu avental não pode ser elegante”¹⁴ (Monneyron, 2006, p. 15). A arrogância da afirmação deixa transparecer a relação hierárquica fundada na competição entre frações de classe, característica da dinâmica da moda oitocentista, posicionando revistas como *A Estação* na quarta etapa do ciclo da moda, quando as ideias inovadoras são adaptadas ao gosto e ao poder aquisitivo da consumidora.

Seria possível para a leitora d’*A Estação* se apropriar dos objetos consumidos pelas mulheres de elite e com eles fazer uma nova criação, estimulando a produção carioca? Apesar das explicações detalhadas, o acesso aos materiais originais era restrito: as variadas e exuberantes tonalidades das penas tropicais, os beija-flores empalhados e os pequenos insetos iridescentes, presenças constantes nas composições cariocas, eram exportados já montados em ornamentos diversos – buquês, ventarolas e joias.

Sendo uma revista de trabalhos manuais, o caderno de moda privilegiava o artesanato de fácil aprendizagem, bastante diferente da sofisticada manufatura nacional. Às mulheres europeias e estadunidenses dos segmentos médios que desejavam reproduzir as flores e ventarolas, restavam as penas dos galináceos e outras aves tingidas, cujas cores esmaecidas não se igualavam às penas fantasia das aves tropicais. Portanto, essas adaptações pouco interferiram no modelo brasileiro, que seguiu sendo exportado para os grandes centros de consumo oitocentistas, como podemos aferir pelo crescimento das manufaturas cariocas.

Se as revistas de moda podem nos ajudar a entender como eram veiculados padrões e normas de vestimenta, as formas de apropriação, ocultamento e reprodução desses modelos emergem, apenas, quando confrontadas com outras fontes. Por esse motivo, somente quando conhecemos a produção de ventarolas e flores de penas carioca, a partir dos exemplares em coleções museológicas, sua significativa circulação desde as exposições universais na segunda metade do século XIX (Official Catalogue..., 1851; Exposition Universelle..., 1856; Porto Alegre, 1874), bem como os dados de sua exportação para a Europa e Américas em outras fontes, é que podemos compreender sua importância para o consumo feminino do Oitocentos.

Mas, mesmo que editores, cronistas e legendas enfatizassem a centralidade da moda parisiense como paradigma a ser adaptado pelas consumidoras brasileiras, foi possível identificar indiretamente a moda carioca na revista *A Estação*. De um modo geral, essas referên-

14 “une femme qui brode ele-même son tablier ne peut être elegante et qu’une femme elegante change de vêtement trois fois par jour” (tradução minha).

cias são de três tipos: receitas de como devem ser confeccionados os acessórios; ilustrações com descrições incluindo material e cores; e ilustrações em que as ventarolas são usadas juntamente a um traje de passeio ou de gala sem nenhuma referência no texto. As distâncias reais e simbólicas dos padrões são visíveis nas gravuras que, algumas vezes, desfiguravam o objeto, deixando entrever a falta de familiaridade do ilustrador com o que estava sendo representado.

Ao deslocar a análise do objeto para o modo como ele circula e se transforma, a problemática das transferências culturais contribui com abordagens mais complexas sobre a circulação de padrões (Compagnon, 2009, p. 7). N'A *Estação*, encontramos o sentido inverso do fenômeno das trocas culturais, pois a despeito da revista veicular essa moda como sendo francesa, para as leitoras brasileiras, flores de penas e ventarolas de penas, aves e insetos eram comuns, parte de seu cotidiano, facilmente encontradas nas inúmeras e requintadas lojas do Centro do Rio de Janeiro. Podemos pensar aqui em termos de trocas multilaterais, mais próximas à complexidade dos fatos.

A década de 1880, período em que se concentram as reportagens, marca a generalização e deformação da moda carioca, contribuindo para seu desaparecimento nas décadas seguintes. Essa moda seria superada pelas restrições ao comércio de animais ameaçados de extinção que se intensificam no Brasil nos anos de 1920 e por novas propostas estéticas vanguardistas do final da *Belle Époque*.

Fontes

A ESTAÇÃO: jornal ilustrado da família, 1879-1904.

ALMANACK LAEMMERT, 1844-1889.

CORREIO MERCANTIL, 1831-1832.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1832-1872.

DICIONÁRIO de definições do ramo têxtil. ATOK – Asociace textilního, oděvního a kožedělného průmyslu. Praga: Textilní zkušební ústav. 2006-2008. Disponível em: <http://pt.textsite.info/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 11 jan. 2018.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1817-1818.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

BAYLE-MOUILARD, Élisabeth-Félicie (1796-1865). *Manuel du fleuriste artificiel*. Paris: La Librarie Encyclopédique de Roret, 1829. Disponível em: <<http://gallica.fr>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

BLUMER, Herbert. Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection. *The Sociological Quarterly*, v. 10, n. 3, p. 275-291, 1969.

BREWARD, Christopher. *The Culture of Fashion: a New History of Fashionable Dress*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.

BURGELIN, Olivier. Moda. *Enciclopédia Einaudi*, v. 32. Soma/Psique – Corpo. Tradução de Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 364-382.

COMPAGNON, Olivier. L'Euro-Amérique en question. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Débats, 3 fév. 2009. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/54783>>. Acesso em: 5 maio 2017. DOI: 10.400/nuevomundo.54783.

DENIS, Ferdinand. *Arte Plumaria: les plumes leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l'Océanie*. Paris: Ernest Leroux, 1875.

DOUGHTY, Robim W. *Feather Fashion and Bird Preservation: a Study in Nature Protection*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1975.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855. Rapports du Jury Mixte International. Publié sous la direction de S. A. I. Le Prince Napoléon, Président de La Commission Impériale. Paris: Imprimerie Impériale, 1856. Disponível em: <<http://gallica.fr>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

GERE, Charlotte; RUDOE, Judy. *Jewellery in the Age of Queen Victoria: a Mirror to the World*. London: The British Museum Press, 2010.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1990.

GUERRA, François-Xavier. L'Euroamérique: constitution et perceptions d'un espace culturel commun. In: COLLOQUE INTERNACIONAL EPHE/UNESCO. *Les civilisations dans le regard de l'autre*. 13 et 14 décembre 2001. Paris. Actes... Paris, Unesco, 2002.

KAWAMURA, Yuniya. *Fashion-ology: an Introduction to Fashion Studies*. Oxford; New York: Berg, 2006.

KING, C. W. Fashion Adoption: a Rebuttal to the "Trickle Down" Theory. In: GREYSER, S. A. (ed.). *Toward Scientific Marketing*. Chicago: American Marketing Association, 1963.

LEFÈVRE, Edmond. *Le commerce et l'industrie de la plume pour parure*. Paris: E. Lefèvre, 1914.

MCCRACKEN, Grant D. *Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MERTENS, Win. Feather Fans: Renaissance and High Bloom in Western Fashion, 1830-1930. In: SWAN, Jude et al. *Birds of Paradise: Plumes and Feathers in Fashion*. Antwerp: Lannoo, 2014. p. 6-29.

MITTL-RAHL, Tione. *Die Geschichte der Seidenblumem*. Hannover: M. & H. Schaper Verlag, 1981.

MONNEYRON, Frédéric. *La sociologia de la mode*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OFFICIAL CATALOGUE OF THE GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS. London: Spice Brothers, Wholesale Stationers; W. Clowes & Sons, Printers, 1851. Disponível em: <<https://archive.org/>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

POLHEMUS, Ted. *Street Style*. London: Thames and Hudson, 1994.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1899). *Relatório da comissão que representou o Império do Brasil na Exposição Universal de Vienna d'Áustria em 1873*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1874.

RESENDE, Luiz Marcelo da Silveira. *Revista A Estação e as transferências culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – UFF, Niterói, 2015. Mimeo.

ROBERTS, Jane; SUTCHLIFFE, Prudence; MAYOR, Susan. *Images déployées: pour fans d'éventails, la collection Royale Anglaise*. Editions Monelle Hayot, Château de Saint-Rémy-en-l'Eau, France, 2005.

ROBINSON, D. E. Fashion Theory and Product Design. *Harvard Business Review*, n. 36, p. 126-138, 1958.

SCHINDLER, Helmut. Plumas como enfeites da moda. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Casa de Oswaldo Cruz, v. 8, (suplemento), p. 1.089-1.108, 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000500016>>. Acesso em: 8 out. 2012.

SCHOEPPF, Daniel; MONNIER, Alain. *L'art de la plume: indiens du Brésil*. Geneve: Musée d'Ethnographie, 1985. (Catalogue d'exposition).

SILVA, Ana Claudia Suriani da. Moda e literatura: o caso da revista *A Estação*. *IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 2, n. 1, set./dez. 2009.

_____. Proposta de uma metodologia para o estudo da relação entre literatura e moda no século XIX numa perspectiva transnacional a partir de revistas de moda e fotografias. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (orgs.). *A circulação transatlântica dos impressos [recurso eletrônico]: conexões*. Campinas (SP): Unicamp/IEL/Setor de Publicações, 2014. p. 175-183.

_____. *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: NVersos, 2015.

SIMMEL, Georg. *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Rivages, 1988. [La mode, 1895]

SPENCER, Herbert. *The Principles of Sociology* [1896], v. II. New York: D. Aooleton and Co., 1966.

SUMNER, William Graham. *Folkways: a Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores and Morals* [1906]. Boston: Ginn and Company, 1940.

TARDE, Gabriel de. *Les lois de l'imitation* [1890]. Paris: Kimé, 1993.

TOENNIES, Ferdinand. *Community and Society* [1887]. New York: Harper and Row, 1963.

TOLINI, Michelle. "Beetle Abominations" and Birds on Bonnets: Zoological Fantasy in Late-Nineteenth-Century Dress. *19th Art Worldwide*, a Journal of Nineteenth-Century Visual Culture, v. 1, issue 1, Spring 2002. ISSN 1543-1002. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/85-spring02/spring02article/206-qbeetle-abominationsq-and-birds-on-bonnets-zoological-fantasy-in-late-nineteenth-century-dress>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

VEBLEN, Thorstein. *Théorie de la classe de loisir* [1899]. Trad. ingl. par Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1970.

VOLPI, Maria Cristina. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na academia*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. p. 195-206.

_____. *A roupa nova do imperador: dom Pedro I e dona Leopoldina em trajes de grande gala*. Comunicação. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2014a.

_____. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira no Oitocentos. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2014b. p. 183-194.

_____. The Exotic West: The Circuit of Carioca Featherwork in the Nineteenth Century. *Fashion Theory*, v. 20, n. 2, p. 127-152, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2016.1133542>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

WAQUET, Dominique; LAPORTE, Marion. *La mode*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

Recebido em 12/1/2018

Aprovado em 9/5/2018