ANAIS

IV SEMINÁRIO

Moda: uma abordagem museológica

Articulações museológicas
em tempos de pandemia

V SEMINÁRIO

Moda: uma abordagem museológica

Roupas e artefatos têxteis no
contexto museal contemporâneo

Organização

Manon Salles (UNIRIO)
Aparecida M. S. Rangel (FCRB)
Anna Gabriela P. Faria (FCRB)

Fundação Casa de Rui Barbosa

ANAIS

IV SEMINÁRIO

Moda: uma abordagem museológica

Articulações museológicas
em tempos de pandemia

V SEMINÁRIO

Moda: uma abordagem museológica

Roupas e artefatos têxteis no
contexto museal contemporâneo

Organização

Manon Salles (UNIRIO)
Aparecida M. S. Rangel (FCRB)
Anna Gabriela P. Faria (FCRB)

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura
Margareth Menezes

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Presidente
Alexandre Santini

Diretor Executivo
Ricardo Calmon

Diretora do Centro de Memória e Informação
Lúcia Maria Velloso de Oliveira

Chefe do Museu Casa de Rui Barbosa
Aparecida Rangel

Chefe do Setor de Editoração
Benjamin Albagli Neto

Fundação Casa de Rui Barbosa
Rua São Clemente 134, Botafogo 22260-000, Rio de Janeiro, RJ
Telefone (21) 3289-4600
www.casaruibarbosa.gov.br

Preparação e revisão
Tikinet

Projeto gráfico do miolo e da capa
Tikinet

Diagramação e interatividade
Jonathan Leandro | Tikinet

Estagiária de produção editorial
Barbara Souza (FCRB)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S471a Seminário Moda Uma abordagem Museológica *(4. : 5. : 2022 ; 2023 : Rio de Janeiro, Brasil)*.
Anais do IV [e] V Seminário Moda Uma abordagem Museológica: Articulações Museológicas em tempos de pandemia: Roupas e artefatos têxteis no contexto museal contemporâneo [recurso eletrônico] / Organização: Manon Salles (UNIRIO); Aparecida M. S. Rangel (FCRB); Anna Gabriela P. Faria (FCRB) – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2026.
1 e-book em formato pdf (134 p.).
ISBN 978-65-88295-65-6.

1. Museologia. 2. Moda. I. Salles, Manon, org. II. Rangel, Aparecida M. S. III., org. III. Faria, Anna Gabriela P., org. IV. Título. V. Título: Articulações Museológicas em tempos de pandemia. VI. Título: Roupas e artefatos têxteis no contexto museal contemporâneo.

CDD 069
391.0075

Responsável pela catalogação: Bibliotecária – Dilza Ramos Bastos CRB7/2.348

SUMÁRIO

Apresentação 7

ANAIS do IV Seminário Moda Uma abordagem Museológica:
Articulações Museológicas em tempos de pandemia – 2022

Identificação e análise do vestuário em museus do traje e moda do século XIX 14

O vestido de Maria Bonita no MHN: moda em processos de musealização 24

Imagens na história do vestuário: duas abordagens resumidas 36

Antropologia dos objetos em coleções e museus 52

Pesquisa, conservação e comunicação nos acervos da FUNARJ.....55

Acervo Otto Stupakoff e a fotografia de moda no Brasil 58

Tecidos de lã, uma cultura a preservar..... 60

Gênero, moda e fotografia: fontes imagéticas na pesquisa em moda 63

Joias crioulas: insígnias de poder e liberdade..... 65

ANAIS do V Seminário Moda Uma abordagem Museológica:
Roupas e artefatos têxteis no contexto museal contemporâneo

Museu, moda e história: aspectos conceituais da musealização da indumentária 72

Uma coleção de moda em um museu de arte.....80

A coleção didática do museu nacional do traje: um instrumento de estudo,
preservação e divulgação.....93

Técnicas analíticas aplicadas à conservação-restauração de seda em
coleções históricas 105

A roupa e o ofício: Memorial das Baianas de Acarajé na cidade de Salvador 116

Práticas decoloniais na curadoria de moda do MASP (2021-2022) 119

A visão de um museu contemporâneo de moda 123

Restaurar artefatos têxteis em museus históricos.....127

Artefatos que contam histórias: o traje de Anita Garibaldi 131

APRESENTAÇÃO

Os IV e V Seminários de Moda: Uma Abordagem Museológica, realizados em 2022 e 2023 na versão presencial e com transmissão remota, foram sediados na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), com o apoio da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e do Curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ).

Os eventos foram realizados, respectivamente, nos dias 17 de maio de 2022 e 16 de maio de 2023, divididos em dois períodos, manhã e tarde, das 9h30 às 16h30, com o apoio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Trata-se de um evento gratuito, direcionado a profissionais da área de moda, de museus; docentes e estudantes da área de conservação e restauração, história, museologia, moda e interessados nas áreas de Patrimônio Cultural.

Nestes anais, estão contidos todos os artigos que foram apresentados oralmente pelos seus autores durante os eventos. Dos textos que não foram encaminhados à equipe da FCRB, formulou-se pequenos resumos a partir dos vídeos dos seminários contidos no YouTube. Todo o conteúdo dos trabalhos publicados é de responsabilidade dos autores, assim como a revisão.



Convite do IV Seminário Moda: Uma Abordagem Museológica

PROGRAMAÇÃO 2022

IV Seminário Moda: Uma Abordagem Museológica
Articulações museológicas em tempos de pandemia
17 de maio de 2022 / Fundação Casa de Rui Barbosa (presencial)

9h – MESA DE ABERTURA: instituições organizadoras
Dr. Ivan Coelho de Sá (Escola de Museologia-Unirio)
Dra. Manon Salles (Escola de Museologia-Unirio)
Dra. Maria Luiza Soares (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)
Ms. Ana Carolina Nogueira (Museu Casa de Rui Barbosa)

9h15-10h Palestra Magna
Conferencista: Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ)
Tema: Antropologia dos objetos em coleções e museus

Mesa 1: Novos olhares sobre antigos acervos
Coordenação da mesa: Profa. Dra. Manon Salles (ECA-USP)

10h: Conferência 1 – Identificação e Análise do Vestuário em museus do traje e moda do século XIX
Conferencista: Prof. Dr. Ronaldo Salvador Vasques (Universidade Estadual de Maringá – UEM)

10h30: Conferência 2 – Pesquisa, conservação e comunicação nos acervos da Funarj
Conferencista: Douglas Fasolato (Diretor da Casa Marquesa de Santos – Museu da Moda e Coordenador de Museus na Funarj)

11h: Conferência 3 – O vestido de Maria Bonita no Museu Histórico Nacional: moda em processos de musealização
Conferencista: Ms. Ana Lourdes Costa (Unirio/Pesquisadora Independente)

11h30: Conferência 4 – Internacional. Tecidos de Lã, uma cultura a preservar.
Conferencista: Profa. Dra Rita Salvado (Diretora do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior (UBI) Portugal

12h: Debate

12h30h – Intervalo Almoço

Mesa 2: A musealização da moda através de imagens e objetos
Coordenação da mesa: Profa. Dra. Patricia Sant´Anna (Tendere Pesquisa)

13h30: Conferência 1 – Acervo Otto Stupakoff e a fotografia de moda no Brasil
Conferencista: Ms. Mariana Newlands (Instituto Moreira Salles)

14h: Conferência 2 – Imagens na história do vestuário
Conferencista: Prof. Dr. Fernando Hage. (FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado)

14h45: Conferência 3 – Gênero, Moda e Fotografia: fontes imagéticas na pesquisa em moda
Conferencista: Ms. Paulo Gabriel Alves (UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

16h: Conferência 4 – Joias crioulas: insígnias de poder e liberdade
Conferencista: Ms. Simone Trindade (Museu Carlos Costa Pinto)

16h30: Debate

17h – Encerramento

IV Seminário Moda:
Uma Abordagem Museológica

Articulações museológicas em tempos de pandemia

IDENTIFICAÇÃO E ANÁLISE DO VESTUÁRIO EM MUSEUS DO TRAJE E MODA DO SÉCULO XIX

Identification and analysis of clothing in 19th century costume and fashion museums

Ronaldo Salvador Vasques
(Universidade Estadual de Maringá – UEM)
rsvasques@uem.br

RESUMO

As coleções de têxteis/vestuários que são apresentadas em museus geralmente carecem de informações sobre os materiais têxteis que as compõem. Os têxteis pertencentes aos acervos museológicos. Faltam informações específicas principalmente sobre a procedência dos materiais dos *têxteis*, isto é, geralmente, as exposições empenham-se em apresentar o vestuário em si, nas suas formas e volumes, mas não há um olhar para a especificidade do *design* de superfície têxtil nem para as suas características.
Palavras-chave: Têxteis. Museu. Moda.

ABSTRACT

Textile/clothing collections that are presented in museums generally lack information about the textile materials that compose them. Textiles belonging to museum collections lack specific information, mainly on textiles' descent, that is, generally, the exhibitions strive to present the clothing itself, in its shapes and volumes, there is no look at the specificity of textile surface design nor for its characteristics.
Keywords: Textile. Museum. Fashion.

INTRODUÇÃO

Os têxteis desde sempre são considerados

> […] uma das mais antigas manufaturas do homem, pois, o homem entrelaçava as folhas de palmeiras, curtia e costurava as peles para usar no seu corpo, com o tempo e a transformação da matéria–prima, ele aprendeu a manusear a fibra e transformá-la em fios, tecidos, malhas e, por último, a fazer o acabamento (Vasques, 2018a, p. 28).

Vale ressaltar que o produto têxtil tem a função de: reconhecer os diversos tipos de fibras existentes no mercado; estudar os conceitos e propriedades dos fios sabendo

reconhecer os diferentes processos e os possíveis defeitos; e adquirir embasamento técnico das matérias-primas para as indústrias da moda e vestuário a fim de serem utilizadas na produção e criação de uma roupa (Vasques *et al.*, 2022).

Na contemporaneidade, o homem tem procurado arquivar, conservar e preservar o conhecimento herdado desde a pré-história referente aos materiais têxteis, tais como fibras, fios, tecidos, malhas, bordados, rendas, não tecidos e/ou misturas desses. Esse processo ocorre em diversos museus que contêm vestuário, com o intuito de codificar e descodificar as suas informações.

O vestuário e a História estão sempre unidos: a indumentária é portadora de referências e identidades que nos possibilitam a compreensão de juízos de valor moral e estético, de costumes e hábitos de um povo. As especificidades dos materiais têxteis podem oferecer preciosas informações aos visitantes, pesquisadores e estudantes de História, Museologia, Moda, entre outros. Importa dizer que é de suma importância para o ensino e formação do *design* conhecer a evolução dos têxteis ao longo dos tempos.

> No que se refere ao contexto do século XIX, existe um conjunto significativo de peças nos acervos dos museus brasileiros e portugueses que se constituem como uma valiosa fonte de inspiração para o *design* de têxteis/moda e que beneficiariam com um estudo mais detalhado tendo em vista uma catalogação mais completa. Nas questões de cunho relacionado com o património industrial do século XIX, existe um amplo conjunto de informações tanto em suportes literários como em museus da ciência e da indústria. Relativamente aos têxteis do século XIX, a informação centra-se, principalmente, na forma do vestuário, nos volumes e linhas que se utilizaram, estando bem documentada, a este nível, tanto em publicações como em peças em museus (Vasques, 2018a, p. 60).

Embora exista uma produção bibliográfica considerável sobre os tipos de indumentária e/ou vestuário usados ao longo dos tempos, o fato é que tais estudos se restringem à identificação dos materiais, e nem sempre de forma completa. Daí a necessidade de haver um estudo sobre os produtos têxteis e as suas especificidades, de modo a se contribuir para a preservação do conhecimento. Os materiais mais resistentes sobreviveram por mais tempo e oferecem, hoje, pistas sobre a sua utilização e função. As matérias-primas derivadas da natureza, tais como casca de árvore, couro, pele, fibras naturais, linho, rami, juta e junco, comumente desparecem, e delas raramente são encontrados vestígios arqueológicos. No que se refere ao século XIX, nas reservas técnicas, encontram-se roupas em bom estado, mas ainda sem documentação correta sobre os têxteis, sendo que, por meio deste estudo, propõe-se trazer e divulgar esse conhecimento e, assim, preservar o patrimônio cultural têxtil (Vasques, 2018a).

Além dessas iniciativas, é de salientar ainda a inserção de tecidotecas, tecitecas e modatecas, tanto em centros de referência têxtil e vestuário como nas instituições de Ensino Superior que oferecem os cursos de Moda, disponibilizando têxteis, vestuários, acessórios e reproduções de vestimentas de época. A relevância do projeto justifica-se mediante a percepção da moda e da indumentária. Assim, "[…] moda, roupa e indumentária são meios pelos quais as pessoas comunicam não só coisas, tais como sentimentos e humores, mas também valores, esperanças, crenças dos grupos sociais a que pertencem" (Barnard, 2003, p. 64).

Geralmente, esta documentação é efetuada a partir da demarcação do tempo e do lugar da sua produção, com a análise das técnicas de elaboração, das matérias-primas e do uso, considerando que esta apenas se justifica se o vestuário/têxtil for original. Segundo Neira (2014, p. 376), "ao mesmo tempo, identificar corretamente as nuances da materialidade têxtil permitirá ao pesquisador localizá-lo e conectá-lo a um determinado tempo-espaço e, assim, estabelecer relações entre diferentes documentos, têxteis ou não". Neste contexto, para a correta documentação dos têxteis, é necessário conhecimento específico. As pesquisas históricas sobre os têxteis priorizam, geralmente, a abordagem socioeconômica, no entanto, um estudo específico de um pormenor de um têxtil ou de uma superfície será importante para a documentação têxtil.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Etapas para construção da análise do vestuário:

1. Construção das fichas catalográficas.
2. Análise e levantamento do contexto histórico da época e do vestuário.
3. Seleção do vestuário por meio da ficha técnica.
4. Observação dos materiais têxteis por lupa estereoscópica.
5. Observação por lupa manual.
6. Fotografia de pormenor e por inteiro de cada peça do vestuário.
7. Análise através do toque sensorial.

Tabela para cada vestuário:

1. Construção das fichas catalográficas.
2. Análise e levantamento do contexto histórico da época e do vestuário.
3. Seleção do vestuário por meio da ficha técnica.
4. Observação dos materiais têxteis por lupa estereoscópica.
5. Observação por lupa manual.
6. Fotografia de pormenor e por inteiro de cada peça do vestuário.
7. Análise através do toque sensorial.

Figura 1. Ficha Catalográfica (Museu Alberto Sampaio)

Fichas MAS/1	Jaqueta de Homem com Almares
Materiais têxteis	Lã e algodão.
Estrutura Têxtil	Sarja 2X1- Material em Lã Tafetá 1X1- Material em Algodão
Método de Construção	Tecelagem Convencional
Estado de Conservação	O vestuário está com algumas danificações na frente e nas costas. Os botões, alguns estão partindo. O forro em tafetá está com algumas manchas e lacunas.
Intervenções na Peça	Costuras na lapela e na costas da jaqueta.
Toque Sensorial	Quente e grosso.
Cor	Marron e vermelha
Análise por Lupa Estereoscópica	7x; 40 x; 45 x aproximações
Análise Lupa Manual (Densidade)	Lado direito Teia: 28 fios/cm Trama: 18 fios/cm Lado avesso Teia: 16 fios/cm Trama: 14 fios/cm
Design de Superfície Têxtil	Apresenta-se nos veludos
Dificuldades na Análise	Houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica por se tratar de uma peça escura, entretanto, foi possível captar imagens adequadas para este estudo.
Observações	O vestuário analisado é uma antiga jaqueta de veludo com alamares de prata. Pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura. Esta peça foi diversas vezes premiada em concursos nacionais e internacionais de etnografia e folclore.

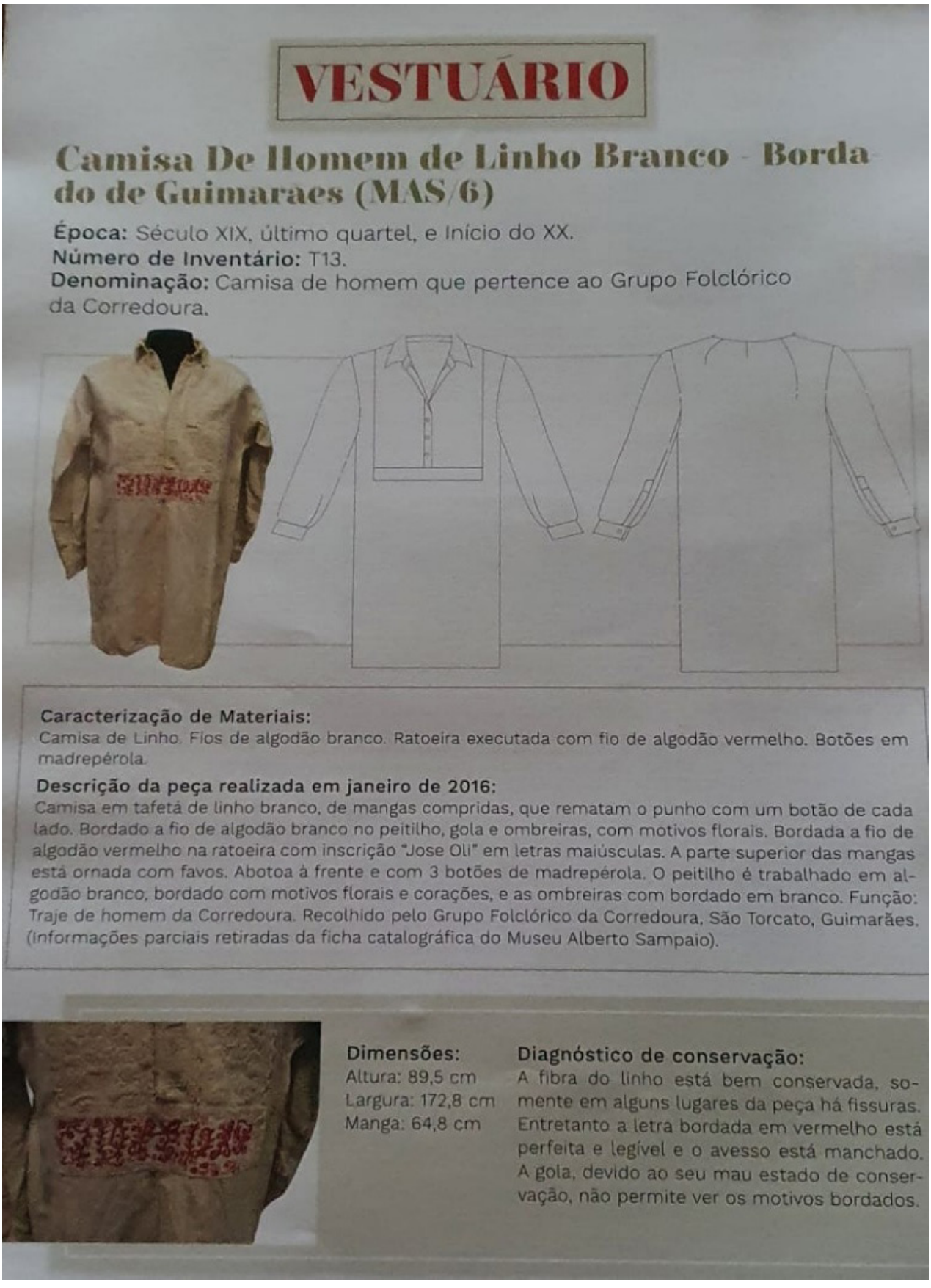
Fonte: Vasques (2018b, p. 102).

FICHA CATALOGRÁFICA MUSEU ALBERTO SAMPAIO (MAS)

Neste sentido de organização/exemplificação, seguem abaixo as etapas de construção na integra de uma peça do vestuário na reserva técnica do museu, ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio (2017):

- Camisa de homem de linho branco – bordado de Guimarães;
- Vestuário;
- *Design* de superfície têxtil;
- Materiais têxteis;
- Bordado de Guimarães.

Figura 2. Camisa de homem de linho branco (bordado de Guimarães): vesturário



Fonte: Vasques (2018b, p. 175).

Figura 3. Contexto histórico, pormenores

Contexto Histórico da peça:
Esta peça "Camisa de Homem", de finais do século XIX e primeiras décadas do XX, pertence ao Grupo Folclórico da Corredoura do baixo do Minho, localizado na vila de São Torcato, seis quilómetros a norte da cidade de Guimarães, que tem grande tradição cultural e religiosa, evidenciada pelo cultivo do milho, centeio e a fibra do linho. É considerado Bordado de Guimarães porque possui pontos característicos deste Bordado

Pormenores



Figura 1) Costas da camisa de homem.

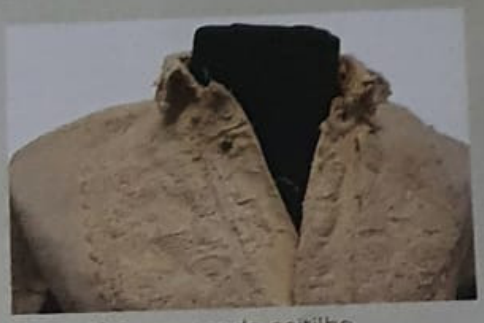


Figura 2) Pormenor do peitilho.



Figura 3) Pormenor do ombro e os botões de madrepérola.



Figura 4) Pormenor da gola de linho.

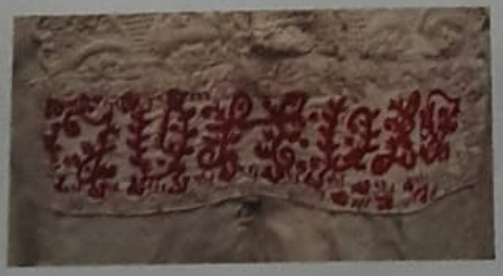


Figura 5) Detalhe do bordado em vermelho do fio de algodão na ratoeira com inscrição "Jose Oli" em letras maiúsculas.

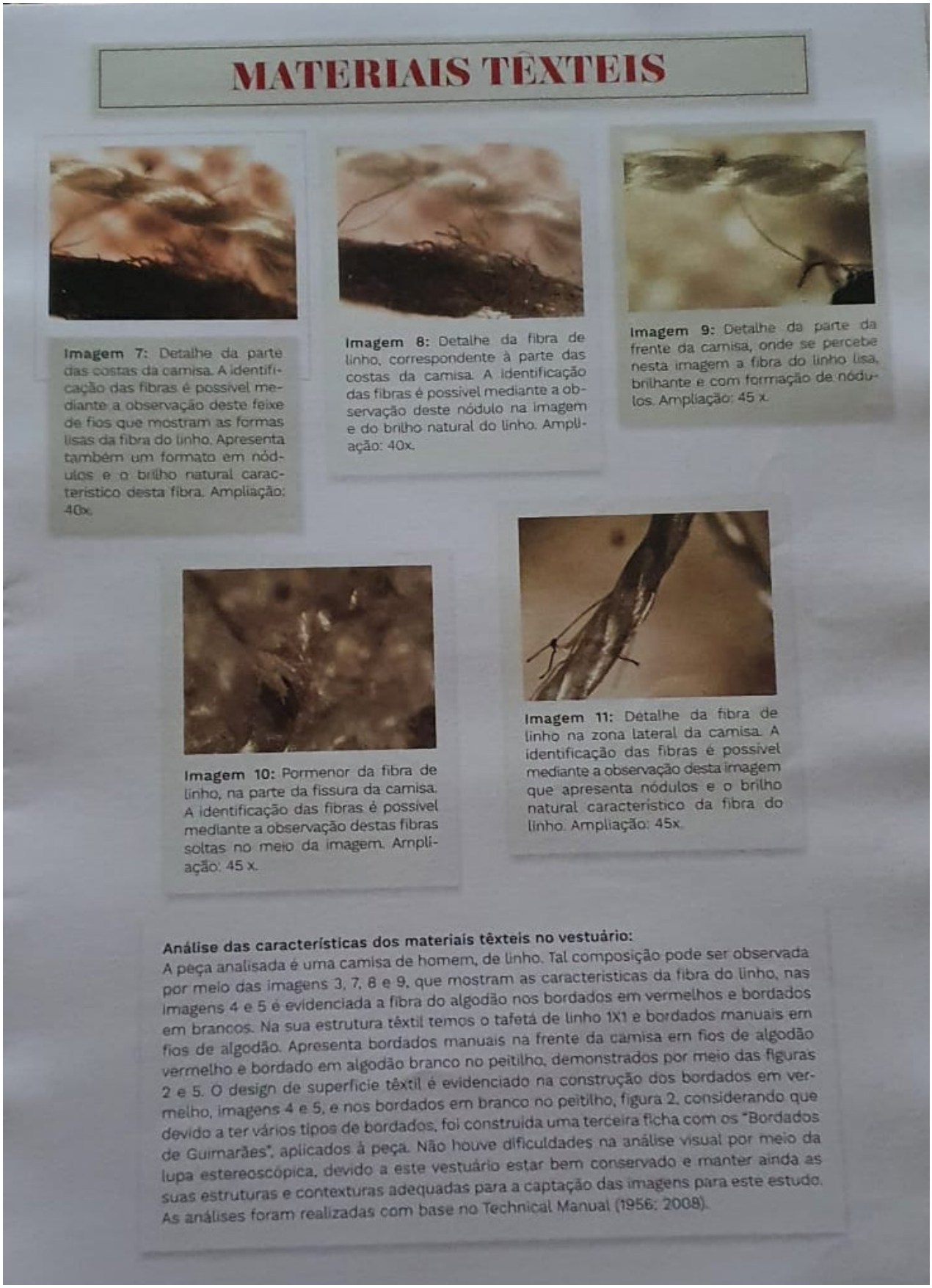
Fonte: Vasques (2018b, p. 176).

Figura 4. *Design* de superfície têxtil



Fonte: Vasques (2018b, p. 177).

Figura 5. Materiais têxteis



MATERIAIS TÊXTEIS

Imagem 7: Detalhe da parte das costas da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação deste feixe de fios que mostram as formas lisas da fibra do linho. Apresenta também um formato em nódulos e o brilho natural característico desta fibra. Ampliação: 40x.

Imagem 8: Detalhe da fibra de linho, correspondente à parte das costas da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação deste nódulo na imagem e do brilho natural do linho. Ampliação: 40x.

Imagem 9: Detalhe da parte da frente da camisa, onde se percebe nesta imagem a fibra do linho lisa, brilhante e com formação de nódulos. Ampliação: 45 x.

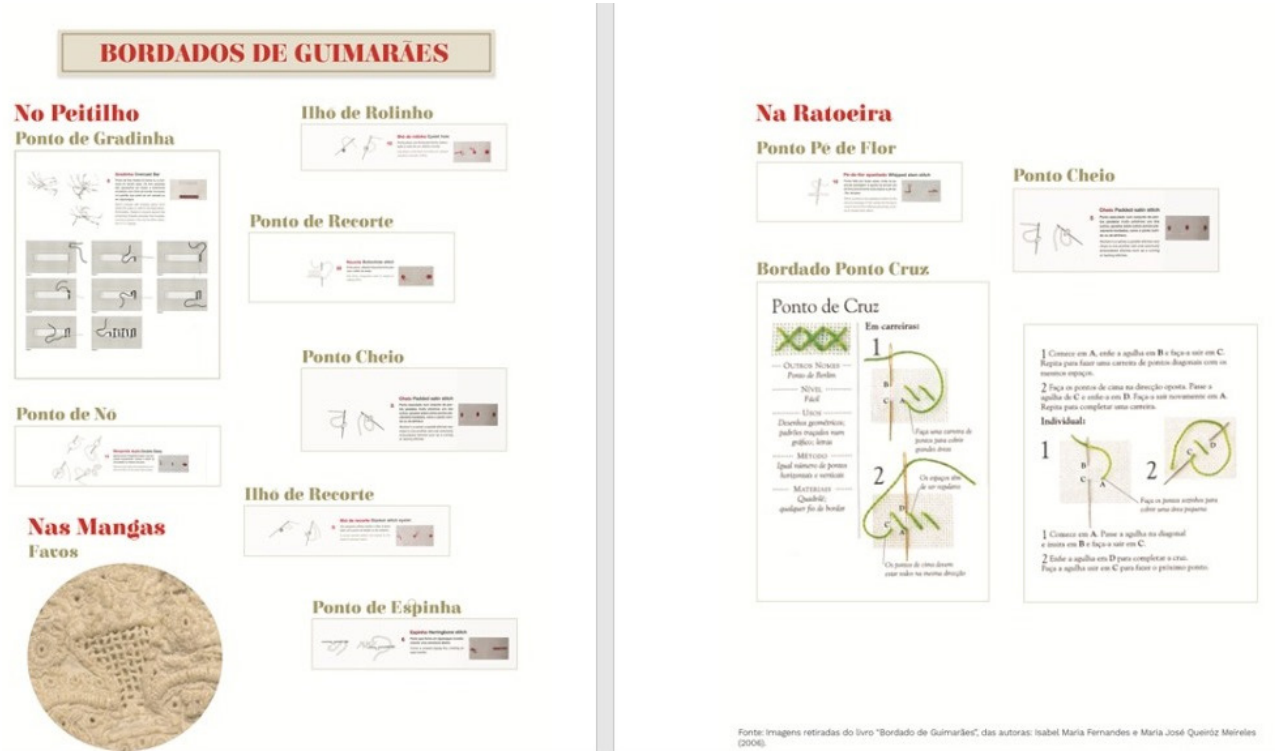
Imagem 10: Pormenor da fibra de linho, na parte da fissura da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação destas fibras soltas no meio da imagem. Ampliação: 45 x.

Imagem 11: Detalhe da fibra de linho na zona lateral da camisa. A identificação das fibras é possível mediante a observação desta imagem que apresenta nódulos e o brilho natural característico da fibra do linho. Ampliação: 45x.

Análise das características dos materiais têxteis no vestuário:
A peça analisada é uma camisa de homem, de linho. Tal composição pode ser observada por meio das imagens 3, 7, 8 e 9, que mostram as características da fibra do linho, nas imagens 4 e 5 é evidenciada a fibra do algodão nos bordados em vermelhos e bordados em brancos. Na sua estrutura têxtil temos o tafetá de linho 1X1 e bordados manuais em fios de algodão. Apresenta bordados manuais na frente da camisa em fios de algodão vermelho e bordado em algodão branco no peitilho, demonstrados por meio das figuras 2 e 5. O design de superfície têxtil é evidenciado na construção dos bordados em vermelho, imagens 4 e 5, e nos bordados em branco no peitilho, figura 2, considerando que devido a ter vários tipos de bordados, foi construída uma terceira ficha com os "Bordados de Guimarães", aplicados à peça. Não houve dificuldades na análise visual por meio da lupa estereoscópica, devido a este vestuário estar bem conservado e manter ainda as suas estruturas e contexturas adequadas para a captação das imagens para este estudo. As análises foram realizadas com base no Technical Manual (1956; 2008).

Fonte: Vasques (2018b, p. 178).

Figura 6. Bordado de Guimarães



Fonte: Vasques (2018b, p. 179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As coleções têxteis com informações específicas se encontram muito pouco estudadas dentro e fora dos museus, existindo uma ausência de critérios e coleta de documentação e pesquisa, como pudemos constatar neste breve texto, ou seja, os têxteis foram muito pouco ou nada discutidos no sentido de suas especificidades e características, principalmente o *design* de superfície têxtil, que foi ignorado pela História, deixando pouco espólio para estudar e compreender determinado tempo. Desse modo, procurou-se contribuir, para orientar e informar num viés mais elaborado e específico sobre os têxteis do século XIX presentes em museus, abordando a informação de uma maneira mais completa, a exemplo da ficha catalográfica do Museu Alberto Sampaio (MAS), camisa de homem de linho branco – bordado de Guimarães, que dividiu-se em vestuário, *design* de superfície têxtil, materiais têxteis e bordado de Guimarães. O objetivo foi que futuros pesquisadores e profissionais pudessem entender como se transformaram os vestuários e os têxteis ao longo da História e como esses foram evolucionando no decorrer século XIX. A pesquisa histórica da industrialização têxtil no século XIX e do *design* de superfície têxtil foi fundamental para apreendermos todo o processo e, desse modo, preservar o patrimônio têxtil para gerações futuras.

Nestes pressupostos elencados, as informações reunidas permitiram criar e constatar práticas para uma documentação efetiva dos têxteis em museus, corroborando o conhecimento específico de uma especificidade de um vestuário, de um têxtil, de uma superfície, que resulta em uma documentação adequada nas fichas técnicas para os museus e, assim, promover o entendimento do vestuário e tipos de têxteis inseridos nas fichas.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Araucária (FA), pelo fomento à pesquisa brasileira no estado do Paraná. Agradeço também à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, à Fundação Casa Rui Barbosa e ao Ibram. Por último, agradeço o convite da prof.ª Dra. Manon Salles. Cabe ressaltar que esse texto está escrito originalmente em português lusitano.

REFERÊNCIAS

BARNARD, Malcolm. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO. Disponível em: https://www.museualbertosampaio.gov.pt/. Acesso em: jan. 2017.

NEIRA, Luz García. *Tipologias das rendas.* Petrópolis: Museu Imperial, 2014.

VASQUES, Ronaldo Salvador. *A indústria têxtil e a moda brasileira nos anos 1960*. Curitiba: Appris, 2018a.

VASQUES, Ronaldo Salvador. *Identificação e análise do vestuário/têxteis presente em museus do traje e moda do século XIX*. 2018. Tese (Doutorado em Engenharia Têxtil) – Universidade do Minho, Guimarães, 2018b. Disponível em: http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/55775. Acesso em: out. 2021.

VASQUES, Ronaldo Salvador *et al*. Bandeira têxtil da tecidoteca: análise por determinação da resistência à tração e alongamento do tecido jeanswear. *In*: HOLZMANN, Henrique Ajuz; DALLAMUTA, João (org.). *Engenharias*: criação e repasse de tecnologias. Ponta Grossa: Atena, 2022. p. 314-325.

O VESTIDO DE MARIA BONITA NO MHN: MODA EM PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO

Maria Bonita's dress at MHN: fashion in musealization processes

Ana Lourdes Costa
(pesquisadora independente)
analourdes2005@gmail.com

RESUMO

O texto que ora se apresenta, é parte da dissertação de mestrado intitulada *Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional: musealização e questões de gênero*, defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS – UNIRIO/MAST, em novembro de 2021, e teve como orientador o Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá e como coorientador o Prof. Dr. Bruno Brulon. Este artigo, tem como objetivo analisar algumas das questões que não levaram, até o momento, o referido vestido a ser um objeto musealizado passível de ser considerado, pelo Museu Histórico Nacional – MHN, uma roupa dentro da categoria moda. Para tanto, tem como fontes de análise artigos do periódico *Anais do Museu Histórico Nacional*, que analisam outras roupas dentro dessa mesma categoria.

Palavras-chave: Vestido de Maria Bonita. Moda. Musealização. Cultura Material. Gênero. Museu Histórico Nacional.

ABSTRACT

The text presented here is part of the master's thesis entitled *Biographing Maria Bonita's Dress at the National Historical Museum: Musealization and Gender Issues*, defended in November 2021 in the Graduate Program in Museology and Heritage (PPG-PMUS) at UNIRIO/MAST, under the supervision of Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá and co-supervision of Prof. Dr. Bruno Brulon. This article aims to analyze some of the issues that have, so far, prevented the aforementioned dress from being musealized as an object that can be considered, by the National Historical Museum (MHN), a garment within the fashion category. To this end, the analysis draws on articles published in the journal *Anais do Museu Histórico Nacional*, which examine other garments within the same category.

Keywords: Maria Bonita's Dress. Fashion. Musealization. Material Culture. Gender. Museu Histórico Nacional.

INTRODUÇÃO

Vestido, no uso contemporâneo ocidental, é o nome dado à roupa que, geralmente, veste corpos femininos e, por isso, faz parte do que se convencionou chamar de "universo feminino". Peças de uso cotidiano, vestidos também podem compor as coleções de museus, como é o caso do vestido de Maria Bonita (Figura 1), parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN), apresentado neste texto. A proposta da dissertação foi de construir uma biografia desse vestido, antes de ser retirado dos pertences de Maria Bonita (logo após a sua morte), no ato de entrega ao repórter Melchiades da Rocha, e, depois desse fato, quando já havia passado por processos, se não iguais, semelhantes aos da cadeia operatória da musealização, bem como a trajetória de sua vida social como vestido musealizado pelo MHN, desde 1970 – ano da doação, conforme consta em sua Documentação Museológica, passando por diferentes regimes de valor, alterações de *status* e ressignificações.

Figura 1. Vestido de Maria Bonita na exposição "Cidadania em Construção" (Acervo do MHN)



Foto: José Caldas.

Depois de sua entrada no Museu Histórico Nacional, as alterações de sentido pelas quais passará o vestido serão recorrentes, ou seja, mesmo num único local, nesse caso, no MHN, um objeto já musealizado pode carregar inúmeros sentidos e comunicar, de diferentes formas, em diferentes contextos expográficos, ou de pesquisa, por exemplo, pois a musealização é mais do que a entrada de objetos em museus, quando são registrados em Documentação Museológica, é também um processo dinâmico e nunca acabado, nunca estático. Entretanto, é interessante notar que não consta em sua biografia cultural no MHN o fato de o vestido de Maria Bonita ter sido musealizado a partir de questões referentes à moda, ainda que seja produto de uma estética própria, a cangaceira, composta pela importância de seus símbolos e adereços, e fruto de uma aparência que primava por distinção social, pois, conforme Araujo (2013, p. 9), "[…] as escolhas sobre o uso de determinados objetos fazem parte da íntima sensação de prazer e da luta pela distinção dentro e fora do grupo" do Cangaço. Ao contrário, o vestido foi invisibilizado a partir dessas possíveis análises, como iremos verificar mais adiante.

Antes de avançarmos sobre o tema a que se propõe este artigo, gostaríamos de destacar que o vestido participou das exposições "Expansão Ordem e Defesa" (entre as décadas de 1980 a 2000) e "Cidadania em Construção"[1] (inaugurada na década de 2010). Atualmente, encontra-se na Reserva Técnica da instituição. Ademais, foi tema do artigo "O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus", de Regina Abreu, e abordado no artigo "A vida social e política dos objetos de um museu", *de* Mario Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos, ambos publicados nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, em 2002. Dessa forma, a qual invisibilidade estamos nos referindo?

O VESTIDO DE MARIA BONITA NO MHN: MODA EM PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO

Uma fonte para analisar questões pertinentes ao espaço que o vestido de Maria Bonita ocupa nos estudos sobre moda no MHN é o periódico *Anais do Museu Histórico Nacional*. Considerado por Magalhães (2004, p. 105) "[…] o principal órgão de divulgação do Museu e seus acervos…" e a mais importante forma de difundir a produção de conhecimento científico do MHN, foi classificado por Bittencourt (2004, p. 198) como o MHN "em tinta e papel". Publicados a partir de 1940, com algumas interrupções, os *Anais do Museu Histórico Nacional* somente apresentam artigos sobre vestidos entre 2001 e 2008. Essa, também, é a década em que, devido à crise da área têxtil, ocorrida

[1] A exposição "Cidadania em Construção" foi requalificada e intitulada "Cidadania" – ainda a ser aberta ao público. Já o vestido foi retirado antes da citada requalificação e, atualmente, está na Reserva Técnica do MHN.

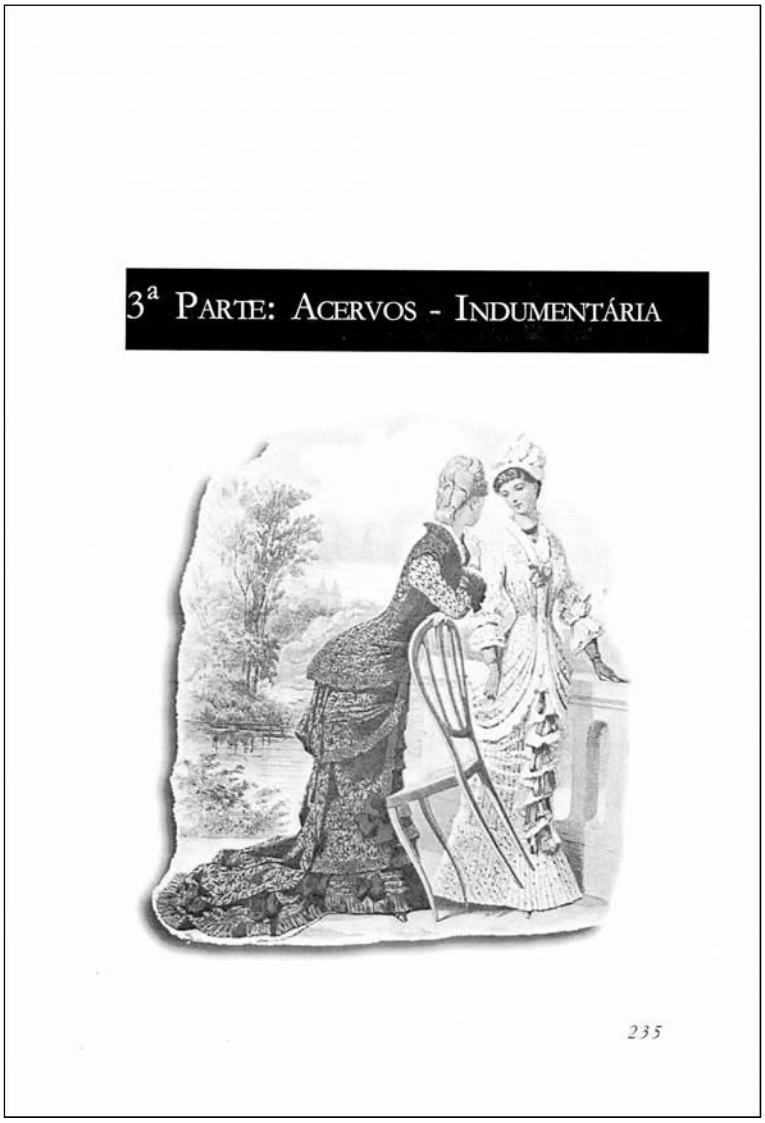
em fins dos anos 1990, são criados, no Brasil, vários cursos superiores de *Design* e Moda. Rainho (2019, p. 17) afirma que "o estabelecimento desses cursos iluminou a carência de bibliografia especializada, estimulando um movimento do mercado editorial em várias direções", que incluíam, segundo ela, de livros às pesquisas acadêmicas. Talvez esse ânimo editorial também tenha influenciado a produção de textos no âmbito do MHN. O movimento de tirar roupas da Reserva Técnica e levar às páginas dos *Anais*, como forma de produzir conhecimentos dessa parte do acervo da instituição, teve como resultado a publicação de oito artigos.

Em 2001, no volume 33 dos *Anais*, constam quatro artigos de especialistas de Moda que compõem um dossiê: "Em torno de um vestido de noiva", de autoria de Beth Filipecki; "A moda no museu: reflexões sobre momentos a partir da 'leitura' de um modelo", de Cristina de Seixas; "Paris 40 graus", de Sílvia Helena Soares; e "Mosaico de Caminhos – Tempo e Drama na Coleção Sophia Jobim", de autoria de Heloísa Ribeiro. A apresentação desse conjunto de textos, organizados pela museóloga Vera Lima, então curadora do acervo de Indumentária do MHN, faz referência aos vestidos estilo Império e aos criados por estilistas nacionais e internacionais, como Denner e Valentino, e afirma o desejo de transformar o MHN num Centro de Referência de Moda, tão logo a instituição consiga adquirir peças que a curadora avaliava serem importantes. Ademais, a reprodução da imagem escolhida para abrir essa seção dos *Anais* é de 1897 e integra a Coleção Sophia Jobim (Figura 2). É representada pelas figuras de duas mulheres brancas usando vestidos do período conhecido como *Belle Époque*, que corresponde, mais ou menos, ao período entre 1871 a 1914 – durante o qual, no Brasil, legalmente a escravidão havia terminado (mas que não criou ou efetivou políticas públicas para a qualidade de vida da população negra), e em que o país já havia adotado como forma de governo a República. A *Belle Époque*, caracterizada pela tendência francesa, diz respeito ao momento em que a roupa, culturalmente ligada ao chamado universo feminino, começou a diminuir as armações (crinolinas) que davam volume e ficavam sob as saias ou vestidos.

Já Filipecki (2001), no mesmo dossiê, trata de um vestido de noiva que considera uma "efêmera escultura", com "corte primoroso e um primor de elegância", entre outros adjetivos dados à peça. Seixas (2001, p. 249) aborda um conjunto feminino de lã cinza formado por casaco e saia da Casa Canadá,[2] que, conforme afirma, deve ser reconhecida como um "estabelecimento de fundamental importância para a história da moda brasileira". A autora também menciona o conjunto de lã como peça de requinte pelo fato de ter um acabamento feito à mão e por ter sido criado pela Casa Canadá.

[2] Loja de artigos de alta costura, localizada no Rio de Janeiro, que foi fundada em 1934 e se destacou na década de 1950.

Figura 2. *Belle Époque*



Fonte: Museu Histórico Nacional/Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho. Autor: François Comboin, (1897).

No ano seguinte, 2002, o volume 34 dos *Anais* trouxe outro artigo que apresenta um breve histórico sobre a Coleção de Indumentária do MHN. Intitulado “Moda, Mundo, Museu: a pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional”, é de autoria de Vera Lima e Rosanna Naccarato, *designer* e estilista. O texto, logo na apresentação, destaca que o MHN é um dos mais importantes lugares de memória da moda no país e discorre, de modo cronológico, sobre as primeiras peças de indumentária que foram doadas e que, depois, comporiam as primeiras coleções da instituição, incluindo os vestidos estilo Império doados em 1928. Em seguida, comenta sobre a Coleção Sophia Jobim, de 1968, e dá um salto no tempo para 1985, quando, por causa da política de revitalização do Museu Histórico Nacional, os servidores puderam saber o que havia no Museu e o que seria

preciso adquirir. A partir disso, conforme as autoras, servidores e o público passaram a doar, de forma substancial, objetos que ajudariam a compor a Coleção de Indumentária do MHN. Depois, as autoras informam sobre as doações da década de 1990, período em que foram estabelecidas as coleções de roupas infantis. Elas ainda afirmaram que as equipes da instituição fizeram um "esforço de uma coleta sistemática para enriquecer o acervo, buscando preencher as lacunas existentes, visto que não havia muitos períodos representados" (Lima; Naccarato, 2002, p. 323).

Ao longo do texto, também traçam um panorama das exposições que apresentaram indumentárias, incluindo uma lista das exposições a partir de 1980, período em que o MHN passou a expor, de forma mais sistemática, "várias peças e acessórios de indumentária" (Lima; Naccarato, 2002, p. 325). Na referida lista, consta a exposição "Expansão, Ordem e Defesa", quando aparece, a única vez, o vestido de Maria Bonita, que está na ordem de indumentária sem mais informações. O vestido é um objeto musealizado, classificado como indumentária civil feminina, segundo sua Documentação Museológica. A questão é que, apesar de tantas possibilidades de leitura, inclusive relacionada às suas características tão marcantes, como a estética e as aparências cangaceiras, incluindo o fato de ter um zíper, extremamente moderno para a década de 1930,[3] não foram estudadas.

Já o artigo "Avenida Rio Branco, 161 – uma expressão do Rio de Janeiro", publicado no volume 35, de 2003, além de Vera Lima, conta com duas outras autoras profissionais de moda, Crib Tanaka e Vera Rodrigues de Mendonça. Apresenta a Casa René, malharia carioca localizada na Avenida Rio Branco e considerada, durante a primeira metade do século XX, "uma loja da "sociedade carioca", em razão da clientela formada por mulheres associadas ao mundo político, como Darcy Vargas, primeira-dama da Era Vargas.

Passaram-se mais seis anos, até que o volume 40 dos *Anais do Museu Histórico Nacional* retomasse a moda como tema de um de seus artigos. Mais uma vez, a autora é Vera Lima, dessa vez num claro esforço de tentar destacar um assunto ao qual o MHN parecia não dar a devida importância, mas que era necessário em um museu referência em indumentária. Datado de 2008, mesmo ano em que se comemoravam os 200 anos da chegada da família real portuguesa ao Brasil, no resumo, menciona que um dos vestidos estilo Império da Coleção de Indumentária (doado em 1928) seria o meio pelo qual se comprovaria que a moda surgiu no Brasil com o advento do período Joanino.[4] Segundo Lima (2008, p. 510), o vestido é assim descrito:

[3] O zíper somente foi popularizado a partir de 1930, nos Estados Unidos, pela cadeia de lojas Sears.

[4] Período da história do Brasil que começa com a vinda do então príncipe regente D. João e toda a família real portuguesa para o Brasil, incluindo parte considerável da Corte, e termina com o retorno de D. João VI para Portugal, em 1821.

> Trata-se de um vestido branco de cambraia de algodão; saia reta, longa, solta. Com ligeiros franzidos e pequena cauda; cintura, sob o busto; decote arredondado, ajustado na parte de trás por meio de um cordão interno; mangas curtas bufantes, formadas por duas camadas sobrepostas do tecido para realçar as aberturas da parte superior; todo bordado em fios de prata dourada com motivos fitomorfos. O que nos chama atenção, além da singularidade da forma desta peça, é sua delicadeza conjugada à leveza do tecido e o brilho e a textura do metal.

Em se tratando da Coleção Sophia Jobim, considerada, dentro da Coleção de Indumentária, a mais expressiva do Museu Histórico Nacional, foi publicado, em 2012, no volume 44, o artigo "Sophia Jobim – Pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil", de autoria de Fausto Viana (2012, p. 255), cenógrafo, figurinista e doutor em Museologia, texto que teve o objetivo de analisar o legado da referida coleção para a moda brasileira. Desse artigo, destacamos o seguinte trecho, no qual aparece o perfil de Sophia Jobim como colecionadora:

> Você tem uma grande coleção de peças antigas, trajes de diversos países, contemporâneos e antigos também alguns com 250 anos de idade ou mais? São bordados de ouro e prata. Com incrustação de pedras semipreciosas? São peças que você vem juntando há mais de trinta anos, carregando pelo mundo, em dias e vindas por motivos diversos? Se os seus trajes incluem roupas do último Baile da Ilha Fiscal, trajes que pertenceram à barões e baronesas brasileiros do Império, leques, sombrinhas, joias de diversos países e um punhal que pertenceu à Guarda da Rainha Elizabeth I (1533-1603), é muito provável que você tenha o desejo imenso de mostrá-lo para o mundo.

É importante, todavia, que recuemos para encontrar a primeira vez em que o termo "indumentária feminina" constou nos *Anais* do MHN. O ano é 1947, o volume é o 8, e a autora é Sigrid Porto de Barros (1947, p. 151), conservadora[5] do Museu Histórico Nacional. Intitulado "A condição social e a indumentária feminina no Brasil Colônia", traz informações sobre o fato de o MHN dispor de numerosas peças de "indumentária feminina" e chama a atenção para o fato de todos os itens serem "do melhor acabamento, fino gosto e expressivo valor artístico-histórico, em função do nome de seus possuidores".

Ao listar as qualidades atribuídas aos objetos que compõem o artigo de Barros, escrito em fins da primeira metade do século XX, e dos artigos que compõem os *Anais* do MNH no século XXI, percebemos adjetivos e expressões muito próximos e sempre presentes, como "melhor acabamento", "fino gosto", "expressivo valor artístico e histórico",

[5] Nomes como museólogas e museólogos eram conhecidos desde que foi criado o Curso de Museus (1932), atual Escola de Museologia da Unirio. A partir de 1966, o diploma passou a fazer referência ao formando como "museólogo". Os dois termos foram empregados concomitantemente até 1984-1985, quando a profissão foi reconhecida, e o profissional foi regulamentado como museóloga ou museólogo.

“corte primoroso”, “elegância”, “leveza do tecido”, “singularidade”, “requinte”, entre outros. Também constatamos a referência à qualidade dos materiais dessas roupas, como “bordados de ouro e prata” e “tecidos finos e de valor”. Outro destaque foram as assinaturas de costureiros nacionais e internacionais. Há que se considerar que todos os autores aludem ao nome dos donos, antes da doação, ou ao título de seus possuidores: baronesas, mulheres pertencentes às elites políticas, representantes de Estado. Mais uma vez, os atributos acima listados foram determinantes na escolha dos vestidos e das demais peças de roupas que, nas páginas dos *Anais*, seriam contextualizados no âmbito da moda como categoria de análise do acervo de indumentária da instituição ou considerados a partir do que o MHN tem como referência em moda.

Não poderíamos deixar de citar que, em 2019, o MHN publicou *Estudos de Indumentária e Moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*, que traz um artigo de Frederico Pernambucano de Mello (2019, p. 68) intitulado “Uma estética brasileira surpreendente: a dos cangaceiros da Região Nordeste”, no qual afirma que a roupa do Cangaço é uma “[…] estética brasileira conservada até então à margem dos estudos […]”, que é uma vestimenta original e que não separa a arte da vida do cangaceiro *e das cangaceiras*. Essa análise não foi levantada acerca do vestido de Maria Bonita, ainda que tenha ficado tanto tempo exposto em vitrines do Museu Histórico Nacional. Porém, a fim de ouvir uma especialista em moda e profissional de museus, entramos em contato com Manon Salles,[6] pesquisadora e doutora em Comunicação e Artes que analisou o vestido e identificou nele “traços arrojados e *design* moderno”. Ademais, em análise de Carammaschi (2011, p. 305), é descrito como traje civil, assim como em sua Documentação Museológica, “[…] linear e influenciado pela grande difusão parisiense que rege usos e costumes de toda a primeira metade do Século XX”. No fim da década de 1960, Zuzu Angel,[7] importante estilista brasileira, viu, no estilo e na estética cangaceiros, uma possibilidade de expressar a moda e lançou a coleção *Lampião e Maria Bonita, os Reis do Cangaço*.

O vocábulo “moda” pode ter mais de um sentido ou conceito. Tanto pode significar um conjunto de comportamentos de um grupo, que serão comunicados por meio de roupas, ou indumentárias, em geral, ou uma moda *fashion*, ligada à indústria de consumo, ou ainda saída das coleções de alta costura, das roupas usadas pelas elites que “ditam” a moda. O que estamos dizendo é que o vestido tem uma potência agregadora de muitos

[6] SALLES, Manon Ferreira. [Comunicação verbal]. 5 de dezembro de 2020. Inclusive, Manon Salles estava presente numa de nossas visitas à Reserva Técnica do Museu, pois realizava, em 2019, um trabalho de conservação no vestido que pertenceu à Baronesa de Loreto, também acervo do MHN.

[7] Além de estilista, Zuzu Angel enfrentou a Ditadura Militar brasileira, depois que seu filho, Stuart Angel Jones, foi preso, torturado e morto pelo regime militar.

vieses de análise, inclusive a partir de sua estética, tão própria e característica, e a partir da moda, em que foram analisados outros vestidos do MHN. Tanto que, em determinado momento, o vestido é percebido a partir também dessa possibilidade, pois, segundo Chagas e Santos (2002, p. 210), "a potência aurática desse vestido é tão intensa que, segundo informações dos técnicos do MHN, algumas grifes já pensam em copiá-lo para fazer roupa de moda", o que pareceu não se concretizar. Embora esteja se referindo a outra instituição museológica, a análise de Flores (2017, p. 104), corrobora nosso entendimento, pois "o cotidiano apresentado pelo viés da moda limita-se a um único cenário, onde a interpretação é feita a partir de mulheres brancas, que estão na exposição em maior número de representação nos espaços e no discurso produzido pela instituição".

Assim, com base nos valores acima apresentados, podemos indicar, além da consideração do MHN acerca do feitio e da estética do vestido, como já dissemos, o fato de não estar enquadrado na classe de outras mulheres representadas no Museu Histórico Nacional. Spivak (2010, p. 253) afirma que, "de todos os instrumentos para se desenvolver histórias alternativas – gênero, raça, etnicidade, classe –, este último com certeza é o mais abstrato". Por isso, consideramos o quesito "classe", para este artigo, relacionado com o status social e econômico, tanto para os vestidos analisados nos artigos acima citados (usados, ou não, feitos para serem usados por), quanto o vestido de Maria Bonita. O fato de Maria Bonita ser mulher nordestina, sertaneja, cangaceira, que não pertenceu às classes sociais vinculadas ao poder, pode ter sido um indicador de silenciamento dessas possibilidades, porque o vestido esteve muito tempo exposto, e não em Reserva Técnica, ou seja, estava, nesse sentido, visível e poderia ter sido analisado, se os valores no MHN assim o permitissem.

As narrativas atuais sobre Maria Bonita versam sobre como ela representa outras mulheres nordestinas, especialmente as sertanejas, e, por isso, indo muito além da figura de "mulher de Lampião". Apesar de Maria Bonita ser símbolo de resistência feminina e feminista no jogo de poder das relações patriarcais, e de o dia 8 de março ter sido eleito como Dia Internacional da Mulher, coincidindo com sua data de nascimento, questões morais e simbólicas parecem ter interferido nas escolhas do Museu Histórico Nacional. Por isso, o vestido de Maria Bonita parece ter sido imobilizado no MHN, e sua única possibilidade de ser é como objeto de cultura material que representa o movimento do Cangaço como um todo estático, sem outras possibilidades que não a de uma indumentária histórica. Então, se, nesse caso, não podemos intersecionar o gênero, porque roupas de mulheres estão presentes nos estudos, nas exposições e nas pesquisas da instituição; podemos intersecionar racialidade e classe, e apontar essas categorias como definidoras dos silêncios pelos quais passou, ou passa, o vestido de Maria Bonita. Entendemos racialidade conforme é compreendida por Sueli Carneiro (2005, p. 34), que afirma ser

> uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções histórica e culturalmente construídas acerca da diversidade humana. Disso decorre que ser branco e ser negro são consideradas polaridades que encerram, respectivamente, valores culturais, privilégios e prejuízos decorrentes do pertencimento a cada um dos pólos das racialidades.

Ora, se o Cangaço era formado, inclusive, por mulheres e homens não brancos, ele mesmo era um grupo advindo de "[…] sociedades multirraciais resultantes da colonização" (Carneiro, p. 75). Assim, não é de se estranhar que, para Araujo (2013, p. 68), e não sem razão,

> desenvolver um estudo sobre a indumentária sertaneja dos anos de 1930 é, antes de tudo, entrar em um campo árido de informações. A bibliografia que trata sobre moda – e indumentária – no Brasil, por exemplo, não se ocupa em retratar o modo de vestir de uma população camponesa que representa o primitivismo. A falta de interesse sobre o tema tem relação direta com o fato de que se trata de uma população – sertaneja – que possivelmente não está inserida em um dos processos do ciclo capitalista e que, por isso, não torna a roupa um produto propulsor do movimento regular da moda. O que se está tentando dizer é que, levando em conta que a perspectiva comum dada à história das aparências humanas considera essencialmente a vestimenta das classes sociais que dinamiza o mercado de consumo, é verificável que nos estudos sobre a história da moda no Brasil a "aparência de cangaceiro" também foi negligenciada.

Em 2009, o vestido voltou a fazer parte de uma exposição de longa duração, a "Cidadania em Construção".[8] Atualmente intitulada de "Cidadania", em 2017, passou por reformulações, e algumas questões sobre essa necessidade de atualizações, se deveram, de acordo com Abreu (2020, p. 42), porque "o módulo expositivo terminava não apresentando gente, nem grupos sociais. Os rostos que surgiam eram de políticos nos cartazes […]", por isso, foram incluídos "dois quadros menores que representavam a figura da mulher na política" (Abreu, 2020, p. 44). Em nossa análise, isso significa novos olhares do Museu Histórico Nacional alinhados às questões contemporâneas. Porém, mais uma vez, o vestido de Maria Bonita foi retirado da exposição e, no momento, encontra-se em Reserva Técnica, aguardando, conforme depoimento de Aline Montenegro Magalhães,[9] doutora em História Social que foi servidora do MHN por mais de 20 anos, entrar novamente em exibição. Entretanto, dessa vez, como objeto que evoca a "agência da mulher nesses movimentos que são muito masculinos", visto que, segundo Brulon (2018, p. 192),

[8] Sobre a vida social do vestido na exposição "Cidadania em Construção", optamos por uma questão metodológica e estrutural, analisada no terceiro capítulo desta dissertação.

[9] MAGALHÃES, Aline Montenegro. [Comunicação verbal]. 7 de julho de 2021.

> cada caso de musealização, cada contexto, cada sociedade e cada indivíduo arbitra e atua dentro de um regime de valor próprio e cambiante de acordo com uma sociologia axiológica que vem potencializando o olhar museológico para além da mera informação interpretada nas coisas, dirigindo-o ao processo informacional e comunicacional de atribuição de valor às coisas, tornando-as objeto ou museália (objeto de museu).

Entendemos, então, que não somente as práticas de descarte envolvem silêncios, mas também a musealização. Nesse caso, processos sujeitos às categorias de análise como classe e racialidade são incluídos, porque interferem diretamente na biografia cultural de um objeto. Kopytoff (2008, p. 110) afirma que,

> muitas vezes, esses conflitos públicos significam mais do que meras questões de estilo. Por trás de declarações extraordinariamente veementes, de valores estéticos podem estar conflitos de cultura, classe e identidade étnica, e o conflito em torno do que se poderia chamar de "instituições públicas de singularização". Nas sociedades liberais, essas instituições são as comissões governamentais de alto nível ou as comissões apenas quase-governamentais – comissões históricas, conselhos que tomam decisões sobre monumentos públicos.

Ressalte-se, porém, que, como, desde a década de 1938, o vestido resiste, Maria Bonita está nele, e ele está em Maria Bonita, raro, impregnado "de uma simbólica afetada esteticamente por um sistema de significados, atitudes e valores" (Mello, 2019, p. 68). É insurgente, como foi Maria Bonita, desafiando os estatutos sociais de seu tempo, não só quando saiu de casa e deixou para trás um casamento, ordenado segundo as regras de seu tempo, mas também quando se impôs no grupo de cangaceiros com o qual passou os últimos anos de sua vida, e, depois, quando virou símbolo representativo de mulheres, especialmente de mulheres sertanejas.

REFERÊNCIAS

ABREU, George de. *Novas vozes na narrativa do museu histórico nacional*: uma análise da requalificação do módulo cidadania da Exposição de longa-duração. 2020. (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ARAUJO, Germana Gonçalves de**.** *Aparência cangaceira*: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BARROS, Sigrid Porto de. A condição social e a indumentária no Brasil Colônia. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 117-154, 1947.

BITTENCOURT, José Neves. Um museu em tinta e papel. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de janeiro, v. 36, p. 198, 2004.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 189-210, 2018.

CARAMMASCHI, Débora. Maria e bonita: beleza, subjetividade e moda. *In:* FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de (org.). *Bonita Maria do Capitão.* Salvador: Eduneb, 2011.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.* 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A vida social e política dos objetos de um museu. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-220, 2002.

FILIPECKI, Beth. Em torno de um vestido de noiva. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 241-248, 2001.

FLORES, Joana. *Mulheres negras e museus de Salvador*: diálogo em branco e preto. Salvador: Edufba, 2017.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In:* APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 89-121.

LIMA, Vera. A moda no período de D. João: moda e modos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 40, p. 507-518, 2008.

LIMA, Vera; NACARRATO, Rosanna. Moda, mundo, museu: a pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 319-332, 2002.

LIMA, Vera Lúcia; MENDONÇA, Vera Rodrigues de; TANAKA, Crib. Avenida Rio Branco, 161: uma expressão do Rio de Janeiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 35, p 323-346, 2003.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Para a perpétua memória da verdade – os Anais do Museu Histórico Nacional como lugar de memória. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 36, p. 105, 2004.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estudos de indumentária e moda no Brasil:* tributo a Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A roupa e a moda como objetos: um balanço historiográfico. *In:* MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Estudos de moda e indumentária no Brasil***:** tributo a Sophia Jobim. Rio de Janeiro, 2019.

SEIXAS, Cristina Araújo de. A moda no museu: reflexões sobre momentos a partir da "leitura" de um modelo. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 249-256, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFGM, 2010.

VIANA, Fausto. Sophia Jobim. Pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 44, p. 243-261, 2012.

IMAGENS NA HISTÓRIA DO VESTUÁRIO: DUAS ABORDAGENS RESUMIDAS

Images in the History of dress: two resumed approaches

Fernando Hage
(FAAP – São Paulo)
fernandohage@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta excertos da tese de doutorado intitulada *Imagens na História do Vestuário*, que empreendeu uma análise sobre a escrita ilustrada do vestuário, destacando o papel das imagens em publicações de cunho histórico, aliado ao olhar para as gravuras da obra pioneira no Brasil no campo, *Três séculos de modas* (1923). Serão apresentadas as categorias levantadas após revisão dos cânones da produção bibliográfica, assim como o resultado de algumas percepções obtidas pelo procedimento de montagem com as imagens da referida obra.

Palavras-chave: Historiografia das Imagens. Sintomas da Moda. Sobrevivência das Imagens.

ABSTRACT

This article presents excerpts from the thesis entitled *Images in the History of Dress,* which undertook an analysis of the illustrated history of clothing, highlighting the role of images in historical publications, combined with a look at the engravings of the pioneering work in Brazil in the field, *Três séculos de modas*/*Three centuries of fashions* (1923). The categories raised after reviewing the bibliographic production of the field will be presented, as well as the result of some perceptions obtained by the assembly with images of the brazilian book.

Keywords: Historiography of Images. Symptoms of Fashion. Survival of Imagens.

INTRODUÇÃO

Este texto, baseado na comunicação realizada no IV Seminário Moda: uma abordagem museológica, visa apresentar algumas discussões levantadas na tese de doutorado *Imagens na História do Vestuário: cânones e sintomas na obra Três séculos de modas (1923)*, defendida por mim, em 2022, no programa de Artes da Universidade Federal do Pará (Hage, 2022). O trabalho nasceu a partir da vontade de aprofundamento de análise do livro *Três séculos de modas* (1923), iniciada em pesquisa de mestrado sobre

a trajetória de seu autor, João Affonso (1855-1924) e que resultou na obra *Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso* (2020).

Nesse novo contexto de pesquisa, influenciado por minha experiência na docência na área de História da Moda (2011-2019), me interessou discutir mais as imagens e seus usos dentro da disciplina, entendendo que existiria uma história do vestuário contada a partir das imagens, pois elas são capazes de reconstituir uma narrativa, criando um imaginário próprio. Anne Hollander (1993) afirma que as imagens de trajes vestidos derivam essencialmente de uma tradição conhecida e contínua de imagens de corpos vestidos. Essa discussão foi um dos pontos que me despertou questionamentos sobre a formação dos cânones referentes à área de estudos e como João Affonso estaria sob influência deles.

A tese teve como objetivo principal empreender uma análise sobre a escrita histórica do vestuário e da moda, destacando o papel das imagens nesse processo, levantando essas questões a partir do acesso a dados sobre a constituição histórica imagética do vestuário por meio de livros que estão na origem dessa área de estudos, da elaboração de estratégias para compreender as imagens da obra *Três séculos de modas*, complementados pela realização de uma análise sobre os livros de história ilustrada do vestuário publicados no Brasil.

Como conceito norteador, levanto a acepção de Roland Barthes (2009), que define a existência de três tipos de vestuário: o vestuário real (objeto); o vestuário escrito, como descrições e adjetivos dados a roupas; e o vestuário-imagem, constituído de representação ou registro visual. Nesse contexto, a análise se dedicou principalmente ao campo do vestuário-imagem, principalmente os registros de cunho histórico disponíveis em livros, que formam um sistema retórico de imagens que representam o vestuário em diferentes períodos. A esse conjunto de imagens também podemos chamar *iconosfera*, tratando-se de um “caudal de imagens em circulação, cotidianamente alimentado, reapropriado e recriado pelos agentes sociais” (Carvalho; Lima, 2012, p. 57).

A discussão apresentada no seminário dividiu-se em duas abordagens resumidas, que serão pontuadas a seguir. A primeira é dedicada a elencar as principais categorias levantadas após revisão bibliográfica sobre os cânones desta escrita ilustrada do vestuário, que mapeou um conjunto de 35 obras localizadas em acervos digitais, organizados como *livros de roupas, livros de trajes, livros de gravuras e costumes, livros românticos/historicistas* e *livros modernos*, configurando um arranjo teórico inédito.

O segundo tópico busca percorrer em parte a análise da obra de 1923 disponível na tese, em especial o olhar para com suas imagens via processo de montagem, método levantado por Daniela Campos (2017) a partir de Aby Warburg (2015) e Georges

Didi-Huberman (2015), que deu as bases para que fossem examinados sintomas identificados em conjuntos de ilustrações.

Esses conjuntos de ilustrações resultaram em pranchas formadas pela percepção de posturas, gestos, objetos e silhuetas, gerando as categorias de interpretação: *Blindado; Expressivo; Gracejo; Estar na Moda; Mulher Essencial; Confortável; Conformista* e *Janota Moderno*. Tais categorias, que também podem ser apreendidas como tipos e/ou sobrevivências, demonstraram formas de representação de emoções e mentalidades sobre a moda em *Três séculos de modas*.

Dessa forma, os tópicos apresentados a seguir tomam duas frentes para trazer questionamentos sobre uma área instigante, pois é pelas imagens que se promove uma educação do olhar sobre a roupa em seu percurso histórico, ao mesmo tempo em que a imagem do traje é uma das instâncias de representação visual da cultura, atravessando tempos e fazendo de João Affonso, em seu livro, apenas o mediador de um fluxo de sintomas presentes na história ilustrada do vestuário.

A ESCRITA ILUSTRADA DO VESTUÁRIO EM ALGUNS CÂNONES

Este capítulo da tese visou a localização e análise de obras ilustradas de cunho histórico sobre o vestuário do período que vai do século XVI até o século XX, próximo ao lançamento da obra de João Affonso. Ele se deu a partir da revisão bibliográfica de autores como Milia Davenport (1948), Lou Taylor (2004), Valerie Cumming (2004), Aileen Ribeiro (1994), Gilles Lipovetsky (2009), Daniel Roche (2007), Massimo Baldini (2006) e Daniela Calanca (2010),[10] visando a criação de categorias e também a sistematização dessas obras, que se deu a partir do levantamento do *link* de acesso destas em repositórios digitais e sua compilação em tabelas dentro dos subtópicos criados para cada grupo discutido na tese.[11]

Um conceito que permeou este arranjo é a noção de cânone, pois entendo que “toda a aprendizagem da história artística e literária pressupõe e alimenta um cânone” (Carchia;

[10] DAVENPORT, Millia. *The book of costume*. New York: Crown Publishers, 1948; TAYLOR, Lou. *Establishing dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2004; CUMMING, Valerie. *Understanding fashion history*. Londres: Batsford, 2004; RIBEIRO, Aileen. Introdução. *In*: RACINET, Albert. *Enciclopédia histórica do traje*. Lisboa: Replicação, 1994. p. 4-7; LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009; ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007; BALDINI, Massimo. *A invenção da moda*. Série Arte & Comunicação. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2005; CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

[11] As obras referenciadas em notas neste artigo tiveram seus *links* suprimidos, para dinamizar a leitura, mas foram mantidos os acervos de origem entre parênteses. Para acessar as tabelas completas e *links*, ver: Hage (2022).

D’angelo, 2003, p. 60), ou seja, é necessário que haja a definição de obras e conceitos ditos fundamentais, mesmo que isto nos leve a um método controverso e que pode eventualmente proferir noções de dominação. Apresento, a seguir, algumas obras entre as 35 levantadas na pesquisa, assim como alguns pontos de análise, a partir das categorias que foram delineadas.

Figura 1. Quadro com imagens coletadas em obras ilustradas do vestuário



Fonte: Criado pelo autor a partir de imagens apresentadas em: Hage (2022). Da esquerda para direita, de cima para baixo: Quicherat, 1877; Schwarz, 1560; Köhler, 1956: De Bruyn, 1577; Racinet, 1994; Bertelli, 1589-1596; Vecellio, 1590; M. Poisson, 1774-1775.

A primeira categoria, os *livros de roupas*, são compostos pelos primeiros livros ilustrados do vestuário que se tem notícia, que surgiram com a função de deixar registrado os trajes usados pelos próprios "autores", podemos assim dizer, das obras. Este é o caso do trabalho de Matthäus Schwarz (1560),[12] livro ilustrado manualmente por Ernst Renner com momentos da vida de Schawrz e seus trajes entre 1520 e 1560, assim como a obra de Sigmund von Herberstein (1566)[13], com seis ilustrações feitas a partir da técnica de xilogravura que registravam seus trajes de viagens como embaixador a serviço dos Habsburgos. O surgimento desses exemplares se dá por um processo de curiosidade pelas roupas na sociedade europeia do fim da Idade Média, fazendo com que o registro e datação da aparência tornem-se parte de um campo de distinção.

Em seguida, temos os ***livros de trajes***, influenciados pelo desejo de conhecer o mundo que se localiza no período das navegações, dos gabinetes de curiosidades e da expansão do mundo conhecido. Esses trabalhos têm como precursores autores/ilustradores como Enea Vico (1558), Ferdinando Bertelli (1563), François Deserpz (1564), Jost Amman (1577), Abraham de Bruyn (1581), assim como Cesare Vecellio (1590),[14] este último responsável por difundir conceitos históricos e terminologias para o campo da história do vestuário (Carvalho, 2013). Esses livros apresentavam figuras e seus trajes representando nações, momentos, profissões, compondo um imaginário acessado por outros gravadores e historiadores, um conjunto de variações sobre o tema da identidade (Carvalho, 2018). Este tipo de ilustração foi responsável pelo surgimento do tipo, figura que possui um modo de apresentação visual, com foco na figura, sem fundo, representada ao centro da página e às vezes emoldurada, capaz de carregar generalizações, preconceitos e simplificações ao mesmo tempo em que alimentava a iconosfera dos produtores e público consumidor das ilustrações.

Destaco um dos capítulos dessa organização aos *livros de gravuras e costumes*. Entendendo que o âmbito visual é um dos fatores que define a consciência sobre o mundo, é notável que as gravuras cumprem um papel importante no âmbito das convenções sobre o vestuário e modos de uso, pois uma de suas funções acaba sendo a de "reforçar os códigos sociais" (Carvalho, 2013, p. 38). Assim, são destacados os periódicos *Mercure*

---

[12] SCHWARZ, Matthäus; RENNER, Narziss. *Das schwarzsches Trachtenbuch I*. Alemanha, 1560. (Internet Archive)

[13] HERBERSTEIN, Siegmund Freiherr von. *Picturae variae generosum ac magnificum domi*. Vienna, 1566. (Österreichische Nationalbibliothek).

[14] VICO, Enea. *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus*. Venetia, 1558. (Rijksmuseum); BERTELLI, Ferdinando. *Omnium fere gentium...* Veneza, 1563. (Internet Archive); DESPREZ, François. *Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usiage*. Paris, 1567 [1562]. (Gallica – BnF); AMMAN, Jost. *Habitus praecipuorum populorum...* Nuremberg, 1577 (Internet Archive); DE BRUYN, Abraham. *Habitus variarum orbis gentium...* Colônia, 1581. (Internet Archive); VECELLIO, Cesare. *De gli habiti antichi et moderni...* Venetia: Presso Damian Zenaro, 1590. (Internet Archive).

Galant (1678-1714), *The Lady's Magazine* (1770) *e La Gallerie des Modes* (1778-1787) pelos seus pioneirismos no uso de imagens dentro do campo das revistas de moda, assim como *Monuments du Costume* (1774-1793),[15] coleção de gravuras que influenciariam a popularização de imagens de costumes franceses, chegando aos *Le Cris de Paris,* obras com temáticas representando as ruas e as profissões da cidade.[16]

Entre os séculos XVIII e XIX, há um crescente interesse por objetos e informações sobre o passado, pela Antiguidade, em ações como a criação de figurinos teatrais e pinturas históricas. A esses fatores, podemos inferir o surgimento do que chamo de *livros românticos/historicistas*, que fazem parte, utilizando uma colocação da historiadora Mara Rubia Sant'Anna (2010, p. 34), de uma "memória social e histórica autorizada a ser preservada em museus e livros didáticos". Entre as obras apresentadas, destaco os livros que abordam aspectos da antiguidade clássica de André Bardon (1772-1774) e Thomas Hope (1809),[17] a enciclopédia visual de James Robinson Planché[18] e, em especial, a obra de Jules Quichérat, *Histoire du Costume in France*,[19] responsável por unir importantes questões desta categorias de livros, que são o uso de novas fontes, como reproduções de cunho arqueológico, o reforço da história dos nobres e figuras importantes, assim como a afirmação do papel das gravuras de moda.

No final do século XIX, surgem os *livros ilustrados*, que ajudarão ainda mais a popularizar a imagem do vestuário histórico. Este é o caso de *Le Costume Historique*, de Auguste Racinet (1888), a primeira coleção de trajes em grande escala, inicialmente lançada em 21 volumes, com "quinhentas gravuras, trezentas em cores, ouro e prata, duzentas em monocromia", contendo os "principais tipos de vestimentas e adornos", assim como "interior da habitação em todos os tempos e entre todos os povos, com muitos detalhes sobre móveis, armas, objetos do cotidiano, meios de transporte, etc.", como o próprio título traduzido informaria (Racinet, 1888).

Esta obra possui importância até os dias atuais, tendo novas edições em livro lançadas, por exemplo, em 2003 e 2020, pela editora Taschen.[20] Racinet foi responsável

---

[15] RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme. *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle…* Paris, 1789. (Gallica – BnF).

[16] VERNET, Carle. Cris de Paris: [estampe] / par Carle Vernet. Paris, 1815. (Gallica – BnF); POISSON, Michel. Cris de Paris / dessinés d'après nature par M. Poisson. Paris, 1774-1775. (Gallica – BnF).

[17] ANDRÉ-BARTON, Michel-François d'. *Costume des anciens peuples*. Paris: C.-A. Jombert, 1772-1774. (Gallica-BnF); HOPE, Thomas. *Costumes of the ancients*. London: W. Bulmer, 1809. (Internet Archive).

[18] PLANCHÉ, James Robinson. *A cyclopedia of costume*. London: Chatto and Windus, 1876-1879. (Internet Archive).

[19] QUICHÉRAT, Jules Étienne Joseph. *Histoire du costume en France depuis les 18e siècle*. Paris: Hachette, 1877. (Internet Archive)

[20] RACINET, Albert. *The costume history*. Köln: Taschen, 2020.

pelos padrões de divisão histórica que se popularizará no campo de estudos: mundo Antigo; as civilizações arcaicas do século XIX; a Europa de Bizâncio até o século XIX; trajes tradicionais. O livro também é responsável por popularizar um modo de apresentação em pranchas, criando quadros visuais que deixaram um legado sobre a nossa percepção do vestuário que representaria a história da humanidade. Nesse contexto, a obra de Friedrich Hottenroth, *Le costume…,*[21] também se insere nesse escopo que evidencia o papel das imagens dentro do campo, por se utilizar de referências de cunho imagético sobre diversos trajes e civilizações.

Chego ao último tópico apresentando os *livros modernos*, que trazem novas concepções metodológicas para o campo de estudos. O destaque desta sessão fica com Carl Köhler em *History of costume*,[22] livro que traz descrições minuciosas, moldes, reproduções de trajes e a fotografia como um novo aliado na representação. Segundo a divisão de Giorgio Riello (2011), o livro de Köhler pertence ao campo da história do vestuário que pode ser descrito como "*object-based history*", ou seja, que contextualiza objetos (pinturas, esculturas, gravuras e roupas) em relação as suas formas e estilos. Nesse subcapítulo da tese, também é apresentada a obra de 1913 de Talbot Hughes, *Dress design*,[23] livro totalmente composto de desenhos esboçados e que nos demonstra a pertinência do aspecto visual da história do vestuário, pois, como pude perceber ao longo da pesquisa, a história do vestuário ilustrado tratou do universo das imagens do vestuário, e não do vestuário em si, e essa história se construiu por um fluxo de imagens, parafraseando o conceito elaborado pela historiadora Anne Hollander (1993).

SINTOMAS NA OBRA TRÊS SÉCULOS DE MODAS

Três séculos de modas (1616-1916) foi escrito como uma homenagem ao tricentenário da cidade de Belém, por isso seu nome, e fez parte de um conjunto de ações culturais de uma elite formada por intelectuais como o pintor Theodoro Braga (1872-1953). O livro foi lançado atrasado à data de comemoração, apenas em 1923, mas todo o seu conteúdo segundo o autor foi produzido até 1916 e apresentado como uma exposição artística em 1917, contendo os 56 desenhos que depois comporiam a publicação, algo inédito por ser tratar de uma exibição que uniu arte e moda em terras paraenses.

---

[21] HOTTENROTH, Friedrich. *Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers, etc.* : chez les peuples anciens et modernes. Paris : A. Guérinet, 1896. (Internet Archive).

[22] KÖHLER, Carl. *History of costume*. London: George G. Harrap, 1956. (Internet Archive). A obra foi traduzida no Brasil, em 1993, pela editora Companhia das Letras, com o título *História do vestuário*, com última edição de 2009.

[23] HUGHES, Talbot. *Dress design – an account of costume for artists & dressmakers*. Ebook: Project Gutenberg, 2011 [1920].

Considerado o primeiro livro de história do vestuário escrito por um brasileiro, já teve duas reedições, em 1976 e a mais recente de 2014, mas ainda há de se notar a pouca popularidade da obra nos meios acadêmicos ou como referência quando se fala em escrita da história da moda no Brasil, mesmo estando digitalizado na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin[24] e com conteúdo considerado de domínio público. Isso se deveria pelo distanciamento geográfico que um livro publicado no Norte do país tem dos eixos acadêmicos do Sudeste do país, mas que não se justifica até os dias atuais.

A obra de Affonso demonstra o seu conhecimento sobre história da arte e estudo dos costumes sociais, já presentes em suas revistas ilustradas *A Flecha* (Maranhão, 1879-1880) e *A Vida Paraense* (Belém, 1883-1884) e em sua coluna semanal do diário *Folha do Norte* (c. 1909-1914), assinando como Joafnas, onde ficou reconhecido como um importante crítico de arte e cronista. A obra não possui uma vasta bibliografia especializada de moda, com alguns excertos, mas trata-se de uma curadoria a partir do seu repertório artístico, uma tradução de elementos visuais presentes na sua biblioteca, discutidos em alguns âmbitos no trabalho de pesquisa em acervos digitais que culminaram na realização da Biblioteca João Affonso.[25]

João Affonso foi um mediador da imagem do vestuário da moda e podemos relacioná-lo aos cânones anteriormente apresentados. Como um discípulo dos livros românticos/historicistas, inventariando o mundo para curiosos e profissionais do campo das artes, o autor possui atenção aos detalhes e necessidade de dar referências. Também podemos perceber a apresentação de tipos no aspecto das gravuras do autor, o que nos traz uma proximidade com a produção do campo entre os séculos XVI e XVIII. O crítico abre novas portas de discussão e deixa um legado em relação aos trajes urbanos, levantando, ao mesmo tempo, uma idealização dos costumes elegantes em três séculos, utilizando figuras notáveis em sua maioria europeias assim como artistas de diversas linguagens, ao mesmo tempo que também traz uma concepção de trajes regionais muito importante, ao descrever em seu último capítulo figuras como *A Mulata Paraense*, a *Preta Mina* e a *Crioula do Maranhão*.

Nesse contexto, busquei compreender as identidades apresentadas pelo conjunto completo de personagens ilustrados da obra e assim, as imagens de *Três séculos de modas* se tornaram um problema a ser abarcado. Segundo Daniela Campos, “as imagens não falam

[24] Disponível em: https://www.bbm.usp.br/.

[25] Biblioteca João Affonso. 2019. Disponível em: https://fernandohage.weebly.com/bibliotecajoaoaffonso.html. Ver também: HAGE, Fernando. *Biblioteca João Affonso: curadoria histórica em um ambiente digital*. *In*: Anais do I Encontro dos GTs do Colóquio de Moda – 2020 – GT 1 (Moda, cultura e historicidade). Edição digital, 2020. Disponível em: http://anais.abepem.org. Acesso em: 12 jul. 2022.

de forma isolada, precisamos colocá-las em relação" (Campos, 2017, p. 269), e para isso iniciei um procedimento de montagem com as diversas figuras da obra, colocando-as em relação com o intuito de extrair percepções sobre elas. A autora apresenta a montagem como um método de trabalho de Aby Warburg (1866-1929) em seu *Atlas Mnemosyne*, onde o autor buscava um "fio que ligasse as imagens, pela memória humana" (Campos, 2017, p. 278).

Warburg definiu, em seu atlas, um modelo cultural de história onde as imagens são criadoras de uma realidade visível, onde se discute uma história psicológica ilustrada pela representação do movimento, do gestual. O autor trata em seus estudos, em parte, do que ele denomina como engramas, que são experiências e comoções representadas em gestos, posturas e movimentos (Warburg, 2015).

Como afirma uma já célebre frase do autor Didi-Huberman, "sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo" (2015, p. 15). Para ele, esse tempo não é exatamente o passado, e sim a memória (2015, p. 41), um outrora que está carregado na imagem, que nos coloca também em contato com a ideia de "sobrevivência da imagem", termo cunhado por Warburg. O fenômeno da sobrevivência ou fantasmagoria das imagens foi um ponto de partida para a análise das imagens, que foram ser pensadas, em apoio à visão de Didi-Huberman, como "imagem-sintoma", sob o ângulo de um inconsciente da representação de uma cultura de viés antropológico, e situada dentro de um "sintoma-tempo" sob o ângulo de um inconsciente da história (Didi-Huberman, 2015, p. 109-110).

O processo se deu objetivamente pelo ato de colocar as imagens de João Affonso em relação, em busca, de forma subjetiva e ativando a questão da memória, de sintomas (sinais, indícios) que operam significados dentro da iconosfera do vestuário. Esses sintomas estão presentes em questões como corpo, pose, traje e acessórios. Nesse sentido, revelaram-se algumas experiências e emoções nos gestos, posturas e movimentos presentes nas imagens da obra *Três séculos de modas*. Esse processo se deu com o entendimento que estas representações, parte documento histórico, parte obra de arte do autor, carregam uma memória sobre a moda recebida e decodificada pelo autor maranhense, sendo ela diferente do dado histórico contido em imagens que visam representar períodos.

As imagens de *Três Séculos* totalizam 56 gravuras, sendo 54 pranchas datadas[26] e duas ilustrações que constam no último capítulo do livro com três tipos femininos regionais. No total temos 24 gravuras com figuras masculinas, 29 femininas e uma com personagens mistos.

[26] As gravuras têm uma referência de data escrita nelas, delimitada pelo autor, assim como assinatura dele, informando que foram copiadas e com data. Quase a totalidade foi desenhada em 1915, como constam nas assinaturas. As ilustrações referentes aos anos de 1905, 1910, 1913 e 1915-1916, além das duas pranchas de tipos regionais, foram feitas em 1916. As ilustrações dos tipos regionais contêm a informação que foram copiadas do natural.

Com elas, foram organizadas montagens, contendo tipos característicos a partir da percepção de elementos que compõem uma encenação de modos de ser apresentados por emoções e formações. Foram criadas dez pranchas, divididas por gênero, totalizando oito categorias analisadas na tese, que são: *Blindado, Expressivo, Gracejo, Estar na Moda, Mulher Essencial, Confortável, Conformista* e *Moderno Janota*.

A leitura conceitual e escrita sobre o conjunto de imagens teve como apoio a obra *The concise dictonary of dress*, de Judith Clark e Adam Phillips (2010), que apresenta conceitos do campo psicológico e subjetivo sobre a moda que se relacionaram de forma congruente com a questão da memória, assim como a obra *Poses: body language in art*, de Desmond Morris (2019), que analisa a percepção humana das poses e gestos e suas representações. Também foram acessadas obras de autores da história do vestuário como Max Von Boehn e François Boucher,[27] por exemplo, com o intuito de se munir de diferentes "memórias" de âmbito retórico-textual sobre os elementos analisados.

Pode-se afirmar que as categorias apresentadas na tese podem ser descritas também como arquétipos, na visão de Carl Jung (2009, p. 122), pois "são ao mesmo tempo imagem e emoção". Na tese, é apresentado um quadro esquemático com cada uma delas, que busca evidenciar as características afim que possam servir como pontos de análise para outras imagens. Neste artigo, não terei espaço para apresentar todas as categorias, mas irei evidenciar, assim como fiz no seminário, pontos de três delas: *Blindado*, *Estar na moda* e a *Mulher Essencial*.

A categoria *Blindado* possui duas pranchas, uma por gênero. No caso masculino, as imagens de 1616, 1640, 1660, 1720, 1790, 1895 e 1905 nos apresentam uma postura de poder, arrogância e prestígio, evidenciado pelo cotovelo protuberante, pose levantada por Joaneth Spicer (1991) como o cotovelo do Renascimento, dada a crescente importância atribuída ao cotovelo masculino entre o período de 1500 e 1650 nas pinturas, emulando poder, assim como o pé pontudo, popularizado por meio das imagens de poses de Luís XIV e as *poulaines* do século XIV (Morris, 2019). Existe nesse conjunto de imagens um aspecto de blindagem, que também pode ser lido como uma armadura, item que permeia o imaginário masculino desde a Idade Média, que criou "modos de reprojetar todas as partes separadas do corpo masculino" (Hollander, 1996, p. 62). Nesse conjunto, evidencia-se os ombros armados e estruturados presentes na composição das figuras, que ganham reforço com o cotovelo pontuado.

[27] BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; BOEHN, Max von. *Modes and manners*: Ornaments. London: J M Dent, 1929. (Internet Archive – Public Library of India).

Figura 2. Pranchas das categorias *Blindado*, *Estar na moda* e a *Mulher Essencial*.



Fonte: Criado pelo autor a partir de imagens de Affonso (1923).

No caso feminino, o aspecto blindado também evidencia uma postura de distanciamento. As gravuras de 1616, 1640, 1660, 1680, 1740 e 1905 apresentam um efeito visual de armadura por meio do corpete (referindo-se a parte superior do vestido), garantindo aspecto rígido e blindado ao corpo feminino, que se completa com a apresentação da saia armada, como a verdugada (1616) ou *paniers* (1740), reforçando aspectos de poder e distanciamento, unidos em alguns casos com a cauda, item que carrega consigo um imaginário de distinção até os dias atuais.

Apesar de podermos considerar todas as gravuras de João Affonso como personagens da moda, existe uma categoria que evidencia ainda mais essa questão, chamada na tese de *Estar na moda*, montada em duas pranchas, uma por gênero. O termo *fashionable* (na moda) se apresenta como uma "forma de alarme", "novo sem medo"; "algo que abre espaço para si mesmo" (Clark; Phillips, 2010).[28] Assim, a ideia de estar na moda se apresenta no conjunto de imagens femininas de 1760, 1780, 1875, 1885, 1895, 1910 e 1915-1916 por meio dessa abertura, no exagero, na amplitude e na ousadia dos drapejamentos. Evidenciam-se as volumetrias em tecidos, com dobraduras e pregueados e o efeito vincado nos tecidos. Também são apreendidos esses elementos nas gravuras de penteados e chapéus.

Entendendo que "a pessoa da moda possui um conhecimento secreto das intimidações contemporâneas" (Clark; Phillips, 2010, p. 58), o homem que está na moda na obra *Três séculos de modas* possui um esquema diferente para com a distinção em itens como a bengala e o chapéu, assim como a postura com as mãos no bolso, evidenciando uma ideia de interesse e erudição, como demonstram as imagens de 1720, 1805, 1860, 1885, 1895 e 1910.

Como último exemplo apresentado, temos a *Mulher Essencial*, arquétipo montado a partir do conjunto das imagens femininas de 1700, 1800, 1805, 1880, 1910, 1913 e 1915-1916. Essa edição evidencia uma idealização do feminino, que se correlaciona com conceitos como essencial (*essential*), algo reduzido ao mínimo, assim como o justo (*tight*), que aparenta a continência (Clark; Phillips, 2010). Essas definições são percebidas pela silhueta longilínea, apresentada na revisitação dos estilos clássicos (traje império e neoclássico), assim como o uso do véu, que evidenciou uma relação fantasmagórica com imagens dos livros de trajes do século XVI, relação apresentada na tese como uma montagem experimental com o arquétipo da *Mulher Essencial* junto às imagens de Enea Vico, de Cesare Vecellio, Pietro Bertelli e André-Bardon, autores comentados anteriormente, todos

[28] Citações traduzidas pelo autor.

confirmando aspectos da contingência e o uso do véu feminino em representações que visavam diferentes origens geográficas e datas históricas.

Vale refletir, após essas passagens, como os tipos apresentados possuem um conjunto de valores, padrões e percepções de uma cultura da moda. Fica claro que muitos gestos e poses apresentados nas gravuras vêm de convenções da arte, mas também verifiquei nesse processo que alguns objetos da moda também possuem valores, emoções e sentimentos que se apresentam como sintomas nas imagens, que carregam uma memória do próprio campo.

É notório também lembrar que este foi um processo imbuído do tempo de J.A. e do meu tempo, de uma memória visual sobre a moda que ele tinha, e de como eu, ao tentar olhar de forma não convencional para as suas imagens, tentei interpretá-las a partir da minha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste desafio de compreender a imagem em diversas instâncias, materiais e imateriais, me vi inserido em um campo perceptivo, na concepção do professor W. J. T. Mitchell, um espaço que se debruça sobre uma espécie de mentalidade das imagens, de aparências (Melo Rocha; Portugal, 2009). Assim, percebi como as imagens, subsidiadas inicialmente pelo objeto livro, podem ser consideradas operárias da difusão de costumes e modas, dentro de uma lógica de replicação e apropriação. Isso nos leva ao reconhecimento da força do visual e da escrita do mundo visível, vista como uma estratégia de poder quando pensamos, por exemplo, na difusão de costumes europeus por meio das gravuras.

Minha tese, resumida na comunicação apresentada no seminário, buscou realizar a tarefa de categorização e discussão conceitual sobre obras ilustradas, muitas vezes vistas como menores pela sua atenção ao visual, mas que, no resultado da pesquisa, se demonstraram um conjunto rico capaz de despertar diversos usos como referência ou até propriamente objetos de estudo, ações essas que espero que tenham sido facilitadas pelo trabalho de levantamento das obras em repositórios digitais.

No caso específico da obra *Três séculos de modas*, o olhar para com as imagens e suas sobrevivências foi desafiador, pois como afirmaria Didi-Huberman (2015, p. 109), “as sobrevivências exigem do historiador algo como uma interpretação dos sonhos”. Busquei uma nova forma de olhar para as imagens, entendendo-as como munidas de um fluxo histórico e representacional do próprio campo, visitado no estudo dos cânones e processado por meio de montagens, na identificação de sintomas e posterior organização de tipos/arquétipos.

Assim, os pontos da tese apresentados neste artigo deixam um conjunto de referências e categorias a serem utilizadas por outros pesquisadores, com vistas a tentar abrir mais frentes para o entendimento e a discussão do papel de educação visual sobre o vestuário por meio das imagens dentro do curso histórico e, de forma mais subjetiva, da percepção do próprio "ser humano" por meio das imagens do seu traje, como a configuração do seu corpo social e imagético.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, João. *Três séculos de modas (1616-1916)*. Belém: Livraria Tavares Cardoso & Cia., 1923.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. *Aniki*, v. 4, n. 2, p. 269-288, 2017.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.

CARVALHO, Larissa Sousa de. *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del Mondo (1590) de Cesare Vecellio*: tradução parcial e ensaio crítico. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

CARVALHO, Larissa Sousa de. *Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 56-66, 2012.

CLARK, Judith; PHILLIPS, Adam. *The concise dictionary of dress*. London: Violette Editions, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HAGE, Fernando. *Entre palavras, desenhos e modas*: um percurso com João Affonso. Curitiba: Appris, 2020.

HAGE, Fernando. *Imagens na História do Vestuário*: cânones e sintomas na obra Três séculos de modas. 2022. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

HOLLANDER, Anne. *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas*: a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JUNG, Carl G. (org.). *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

MELO ROCHA, Rose; PORTUGAL, Daniel. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 12, n. 1, p. 1-17, 2009.

MORRIS, Desmond. *Postures*: body language in art. London: Thames & Hudson, 2019.

RACINET, Albert. *Le costume historique*: recueil publié sous la direction de M. A. Racinet. Paris: Firmin-Didot, 1888. 21 v.

RIELLO, Giorgio. The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion. *Journal of Aesthetics and Culture*, v. 3, n. 1, e8865, 2011.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. Era uma vez a moda…: algumas histórias para se lembrar. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 33-35, 2010.

SPICER, Joaneath. The Renaissance elbow. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). *A cultural history of gesture:* from antiquity to the present day. Cambridge: Polity Press, 1991. p. 84-128.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RESUMOS

IV Seminário Moda: Uma Abordagem Museológica
Articulações museológicas em tempos de pandemia

ANTROPOLOGIA DOS OBJETOS EM COLEÇÕES E MUSEUS

Anthropology of objects in collections and museums

José Reginaldo Santos Gonçalves
(Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ)
josereginaldo.goncalves@gmail.com

Este trabalho tem como objetivo analisar a vida enigmática dos objetos, tentando chamar a atenção para certas dimensões dos objetos materiais na nossa vida cotidiana e, particularmente, com relação à sua entrada nos museus.

É infindável a lista de objetos que cercam, e mais do que cercam, tornam possível a nossa vida cotidiana. Os objetos circulam no meio social através das categorias de sistemas classificatórios, que situa, separa, divide e hierarquiza esses objetos. Para que servem os objetos? A natureza enigmática dos objetos esconde respostas diferentes, pois os objetos não se restringem à sua função utilitária.

Luís da Câmara Cascudo colocava sobre a humildade dos objetos, que, aparentemente, são inteiramente passivos. Essa perspectiva vem sendo problematizada nos últimos anos pelos antropólogos. Serão os objetos assim tão passivos, restringem-se a ser suporte de nossos valores, nossas necessidades?

Os sistemas classificatórios são esquecidos na existência e eficácia utilizados nos objetos. Essas classificações, assim como nossas atitudes com relação aos objetos, são variáveis no tempo e no espaço; o que se entende como objeto, varia ao longo da história do ocidente, ao longo da variedade de culturas que existem no planeta. Outro ponto, é o modo como classificamos, e as atitudes em relação aos objetos, são, por sua vez, ambíguas. Os objetos são nômades, se deslocam, escapam sempre das classificações e atitudes. Tentam-se aprendê-los, submetê-los, mas escapam sempre da grade classificatória. Como cercar, como delimitar o significado da existência de um objeto?

Um ponto sensível para os profissionais de museu é o diálogo com os objetos. As nossas classificações não são o espelho fiéis dos objetos a que se referem. Os objetos que nos cercam não existem sem nossas classificações, sem nossas atitudes individuais e coletivas diante delas, isso seria um ponto principal. Na percepção cotidiana, os objetos existiriam como se fossem elementos, como se fossem indivíduos isolados. O que não é verdade: todo e qualquer objeto, para ser entendido, tem que ser olhado numa constelação de relações, relações com outros objetos, relações com agentes humanos, relações com

agentes não humanos, relação dos objetos com divindades, relação dos objetos com os mortos. Os objetos para serem entendidos precisam ser percebidos dentro de uma constelação, dentro de um conjunto de relações.

O segundo ponto é que as classificações e nossas atitudes são bastante invariáveis, instáveis, mudam no tempo e no espaço e, portanto, não são inteiramente confiáveis. Há uma tese corrente de que os objetos confirmam a nossa identidade, que os objetos desencadeiam e confirmam nossas memórias. Essa tese vem sendo debatida entre alguns antropólogos porque, em algumas sociedades, os objetos para desempenhar sua função, eles não são conservados, pelo contrário, eles são destruídos. Não apenas a conservação pode desempenhar um papel importante na memória, mas a sua própria destruição pode também ter esse papel, uma vez que a memória, lembrar, é sempre um ato de conservação, mas é, incontornavelmente, um ato de destruição.

Alguns objetos apresentam simultaneamente atributos ambivalentes. No processo de museificação dos objetos, a sua entrada em um acervo de museu, a ambivalência dos objetos se mostra de forma evidente. Primeiro, quais objetos podem entrar na coleção de um museu? Quem decide e como decide essa entrada? Quais critérios utilizados? Uma vez absorvido no acervo, uma vez promovido objeto histórico e etnográfico, esse objeto precisa ser adequado à sua nova função. Qual é a nova função? A função de representar no museu, numa exposição, determinadas categorias sociais ou culturais. Os objetos são libertados de sua função utilitária e ganham a função representacional dentro de um espaço do museu, exposição.

Os museus são instituições altamente disciplinadoras, tentam delimitar os significados específicos dos objetos. Alguns objetos devem ser deixados na reserva técnica, não devem ser expostos, outros devem ser descartados. A reflexão sobre a ambivalência dos objetos e as nossas classificações precisa ser desestabilizada, precisa ser problematizada, porque situações sociais específicas nos fazem pensar sobre as limitações, sobre a relatividade das categorias que usa diante dos objetos, sendo questões relevantes para etnólogos e museólogos.

Ao longo da história da Antropologia, os antropólogos olharam os objetos materiais de formas diversas: no século XIX, os objetos materiais eram testemunhas de processos de evolução e difusão cultural, mas, ao longo do século XX, os antropólogos passaram a se perguntar não apenas que estágio de evolução esses objetos representariam, como também questionaram a função social dos objetos. Essa perspectiva funciona bastante, mas, nas últimas décadas, os antropólogos têm se voltado para os objetos de maneira diferente, passaram a olhar os objetos e os reconhecerem como poder de agência. Não

são objetos, não são passivos, são agentes porque desencadeiam efeitos subjetivos na vida individual e coletiva. A antropologia perspectivista e antropologia reversa trabalham a tese que os objetos nos inventam, a perspectiva é deslocada do objeto, para as relações entre agentes humanos e agentes não humanos.

PESQUISA, CONSERVAÇÃO E COMUNICAÇÃO NOS ACERVOS DA FUNARJ

Research, conservation and communication in the collections of FUNARJ

Douglas Fasolato

(Diretor da Casa Marquesa de Santos – Museu da Moda e Coordenador de Museus na Funarj)

douglas.fasolato@gmail.com

Este trabalho tem como objetivo analisar os acervos de moda pertencentes à Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj), valorizando os diversos setores dos acervos do museu, inserindo a moda como protagonista dentro da exposição, ampliando o diálogo com o público que vem sendo feito de diversas formas e com exposição intra e extramuros.

A Funarj foi criada em 1975, é a primeira autarquia de museus que irá implantar políticas públicas, ação educativa nos museus, aquisição de acervos importantes na década de 1960 e 1970, incentivo, produção e difusão artística, exposições entre os grandes muros, ampliação de público, criação de oficinas, implantação de um sistema de catalogação de acervos próprios e externos a partir de 1990, que irá resultar no Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos (Sisgam).

A Funarj conta hoje com oito museus, sendo seis de gestão direta e dois cedidos. Na parte de conservação, há um laboratório de conservação (Lacon) que atende aos museus, localizado em Niterói e que vem apoiando as unidades dos museus com: conservação dos acervos, avaliação do estado de conservação, laudos, orientação de museólogos quanto ao manuseio, acondicionamento, guarda, controle, umidade, estabelecimento de normas para a área de conservação nos museus da Funarj, colaboração na elaboração de editais e termos de referência relativos à restauração de acervo.

Assumindo a coordenação da Funarj no período da pandemia, em novembro de 2019, foi necessário reinventar e estabelecer formas de trabalho para atuar nesse período. Em maio de 2020, foi lançado um protocolo sanitário, formando um grupo interdisciplinar, com estudo e pesquisas de referências de protocolos. Foi necessário também estabelecer escala de serviço durante o *lockdown*, os acervos não poderiam ser abandonados, então foram estabelecidas medidas criteriosas para a manutenção das reservas para que nada se perdesse, mas que garantisse a efetiva segurança dos servidores. Vale salientar que nenhum servidor se contaminou dentro das instituições durante a pandemia.

Nesse período, foram desenvolvidas pesquisas externas e material de produção pela própria equipe, como o VI Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauração. Foram estabelecidas também novas linhas de comunicação com o público, uma delas é a série “Dicas de Conservação”, com o intuito de oferecer conteúdos simples e didáticos sobre conservação em postagens nas redes sociais, promovendo diálogo direto com usuários da internet.

Entre os seis museus de gestão direta da Funarj, cinco apresentam acervo de moda. Na Casa de Oliveira Viana, através do Sisgam, o público tem informações sobre peças do sociólogo, como capa de fardão ou bicórneo relacionados a sua atuação na Academia Brasileira de Letras (ABL).

O Museu do Ingá contém coleções oriundas de dois museus: o Museu Histórico do Estado e o antigo Museu de Artes e Tradições Populares. Fantasias do Clóvis Bornay, trajes de foliões da Folia de Reis, peças étnicas como plumárias e outros acessórios de indumentária, a coleção Amaral Peixoto são acervos encontrados neste museu. No Museu Antônio Parreiras, existe um acervo em que era objeto de estudo do pintor, adquirindo uma tela que serviu para produzir a obra.

Figura 1. Site Museu Antonio Parreiras

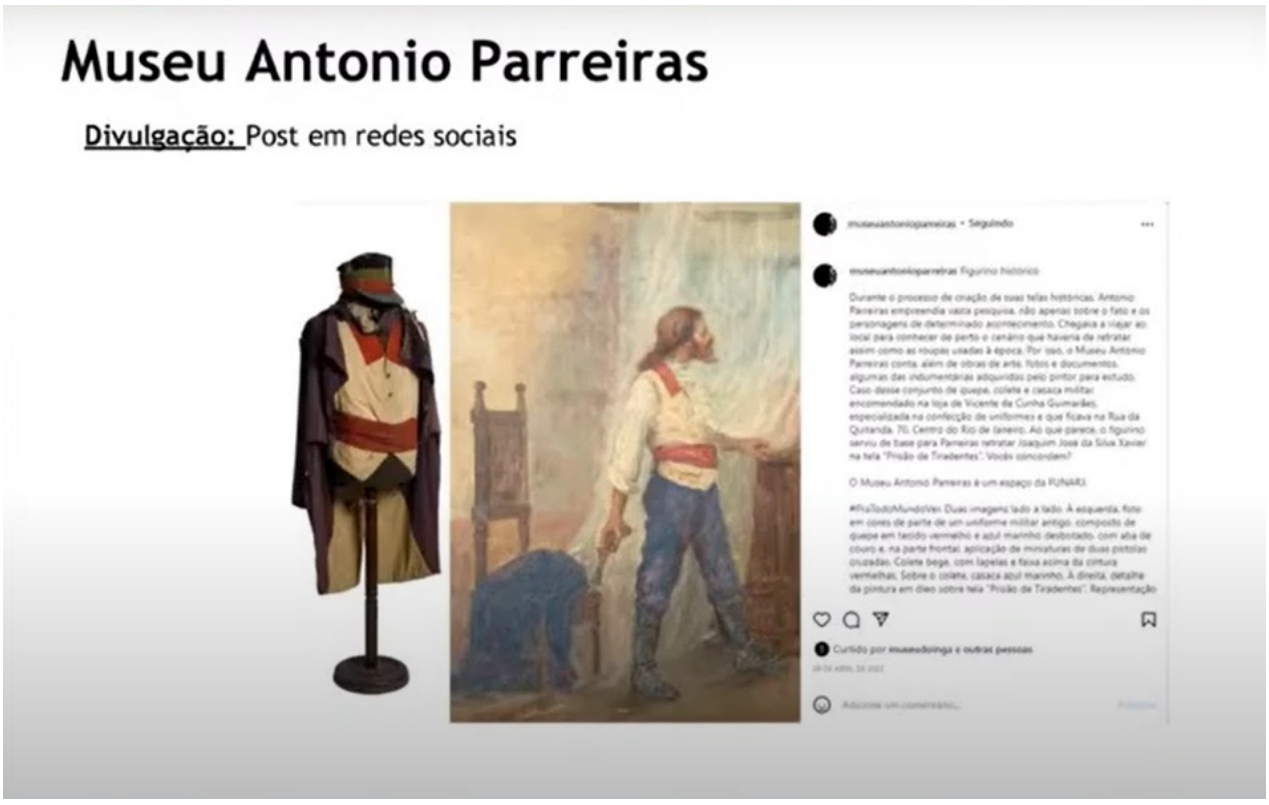


Imagem: Douglas Fasolato.

A Casa Marquesa de Santos possui um acervo importante que é composto por doações, aquisições, transferências do Museu Histórico da Cidade, do extinto Museu dos Teatros, e formado por algumas coleções de vestuário, como vestidos do século XIX, peças do artista plástico Aldo Bonadei, diversos acessórios, coleção de leques e a coleção do Alceu Penna.

O Museu Carmen Miranda, que está passando por obras para sua reabertura, vem contribuindo para pesquisa de mestrados, doutorados, divulgação e, sobretudo, exposições. O museu também está restaurando e conservando elementos de seus acervos, como o turbante, prosseguindo no intuito de restaurar outros itens e fazer adequações para reabertura e conservação desse acervo.

Figura 2. Site Museu Carmen Miranda



Imagem: Douglas Fasolato.

ACERVO OTTO STUPAKOFF E A FOTOGRAFIA DE MODA NO BRASIL

Otto Stupakoff collection and fashion photography in Brazil

Mariana Newlands
(Instituto Moreira Salles)
mariana.newlands@ims.com.br

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a pesquisa feita no acervo de Otto Stupakoff pertencente ao Instituto Moreira Sales (IMS). Otto não restringia a fotografia de moda apenas ao que estava registrando; pelo contrário, fotografava a vida através de um olhar mais amplo.

O acervo Otto Stupakoff, do IMS, chegou em 2008, quando o fotógrafo ainda estava vivo, e conta com cerca de 25 mil itens, entre cromos, *print files*, HDs externos, livros, *clippings*, cartas e outras séries de documentos.

Nascido em São Paulo, em 1935, Otto formou-se em Artes Gráficas na Califórnia, nos anos 1950. No retorno ao Brasil, trabalhou em São Paulo em uma agência de publicidade, a Standart Publicidade, e através deste contato começou a trabalhar com a marca de moda Rhodia.

Em depoimento a Rubens Fernandes Junior, em 2006, o fotógrafo relatou:

> É bem possível que eu tenha feito a primeira fotografia de moda do país – isso nunca foi contestado – ao realizar uma campanha encomendada pela Rhodia. O trio era formado por mim, pelo Lívio Ragan, responsável pela gerência e publicidade e o Licínio de Almeida, diretor de arte. Fotografia de moda como a gente entende hoje ainda não existia. A moda era ilustrada e vendida em anúncios de jornal em preto e branco, com desenhos a bico de pena.

Na década de 1960, Otto começou a mostrar uma característica em seu trabalho, que era misturar a moda com arquitetura, música, crônica social, personalidades que fotografava fora da moda. Ele situava as personalidades em cenários fora do habitual.

Trabalhou para a editora Abril fotografando vários editoriais de moda para a revista *Claudia*. Em 1965, Otto foi para Nova Iorque, alugou um estúdio no Carnegie Hall e iniciou seus trabalhos para Harper's Bazaar, fotografando editoriais de moda. A linguagem fotográfica de Otto começou a mudar, trabalhando o corpo feminino em movimento, diferente dos modelos da Rhodia. Nesse período, também surgiram as poses das modelos andando, mais espontâneas, como as da atriz Sharon Tate, tempo em que trabalhou com a brasileira Bea Feitler.

Figura 1. Catálogo da Rhodia fotografado por Otto Stupakoff em Brasília. Publicado na *Revista Manchete*, nº 389, outubro de 1959.



Na exposição sobre o fotógrafo no IMS, a escolha curatorial de trabalhar a parte gráfica da exposição remete à mesma linguagem gráfica que se fazia nas revistas de moda nos anos 1960. Foi utilizado um cromo com anotações de Otto na parede de abertura da exposição, obra pertencente ao acervo.

Na década de 1970, Otto foi a Paris fotografar para a *Vogue*. Os cromos dessa fase do artista não estão no acervo do IMS, são pertencentes à Condé Nast. Foi necessário entrar em contato com a empresa para fazer pesquisa e um grande cruzamento do que o IMS e eles têm. A Condé Nast foi solícita retornando com o acervo que eles possuem do fotógrafo, enviando imagens dos cromos digitalizados pela empresa.

TECIDOS DE LÃ, UMA CULTURA A PRESERVAR

Wool fabrics, a culture to preserve

Rita Salvado
(Diretora do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior – UBI, Portugal)
lrbss@ubi.pt

Este trabalho objetiva analisar como Covilhã, uma pequena cidade do interior de Portugal, transformou-se num importante local industrializado e de preservação cultural por meio da fabricação de tecidos de lã.

Covilhã, com 52 mil habitantes, era conhecida nos séculos XIX e XX como uma cidade fábrica, e hoje é uma cidade universitária. O Museu de Lanifícios fica no coração do *campus* acadêmico, em um edifício de interesse público. A sala de tinturaria da real fábrica de panos foi uma manufatura de Estado criada pelo Marquês de Pombal, em 1764, no âmbito da política de desenvolvimento industrial que o Marquês estava desenvolvendo. No século XVIII, o Estado fez a aposta de industrializar Covilhã porque reconheceu que já havia uma produção de panos significativa e valia a pena apoiá-la.

O Museu de Lanifícios é um museu de sítio que permite a imersão no ambiente da manufatura do século XVIII, período da pré e da protoindustrialização. Os processos eram feitos à mão, usando a força humana ou puxados por animais. Esse núcleo do museu resultou em um projeto de arqueologia industrial, muito importante para Portugal, porque implementou entre a década de 1980 a Arqueologia industrial, ainda pouco presente na academia portuguesa, tornando assim o projeto pioneiro.

O Museu de Lanifícios é um museu da universidade, polinucleado, e o segundo núcleo aborda o período da industrialização dos séculos XIX e XX. Esse núcleo apresenta uma sucessão de equipamentos, a evolução tecnológica do processo têxtil e muitas invenções que foram muito importantes para a industrialização têxtil, mas que foram também determinantes para o mundo.

Já na Idade Média iniciou-se a instalação na cidade de pequenas oficinas domésticas de produção de panos e, depois, através da política de manufatura puderam se reorganizar, da qual no inquérito industrial de 1881 de Portugal, as únicas três cidades consideradas verdadeiramente industriais eram: Porto, Guimarães e Covilhã.

O acervo da Universidade da Beira é singular porque possui edifícios históricos, inclui mecanismos, fundos documentais importantes, onde o centro histórico da produção têxtil era Covilhã, mas também existiam por toda montanha diversos centros.

O centro de documentação e arquivo histórico do museu disponibiliza essas ferramentas para investigação, com muitos documentos, imagens e coleções têxteis significativas em termos internacionais, pertencentes ao Centro de Estudo de Textos Históricos.

Covilhã continua a ser uma cidade onde a produção têxtil é determinante como motor econômico, possui empresas de lanifícios, a maior da Península Ibérica e a terceira maior da Europa. Uma cidade com uma memória histórica densa, sua localização geográfica, facilitou a indústria porque era local de passagem dos percursos da transumância, havia muito comércio de lã e, portanto, esta cultura popular muito ligada às tradições da transumância, as tradições das técnicas têxteis ancestrais está ainda presente e convoca o imaginário popular.

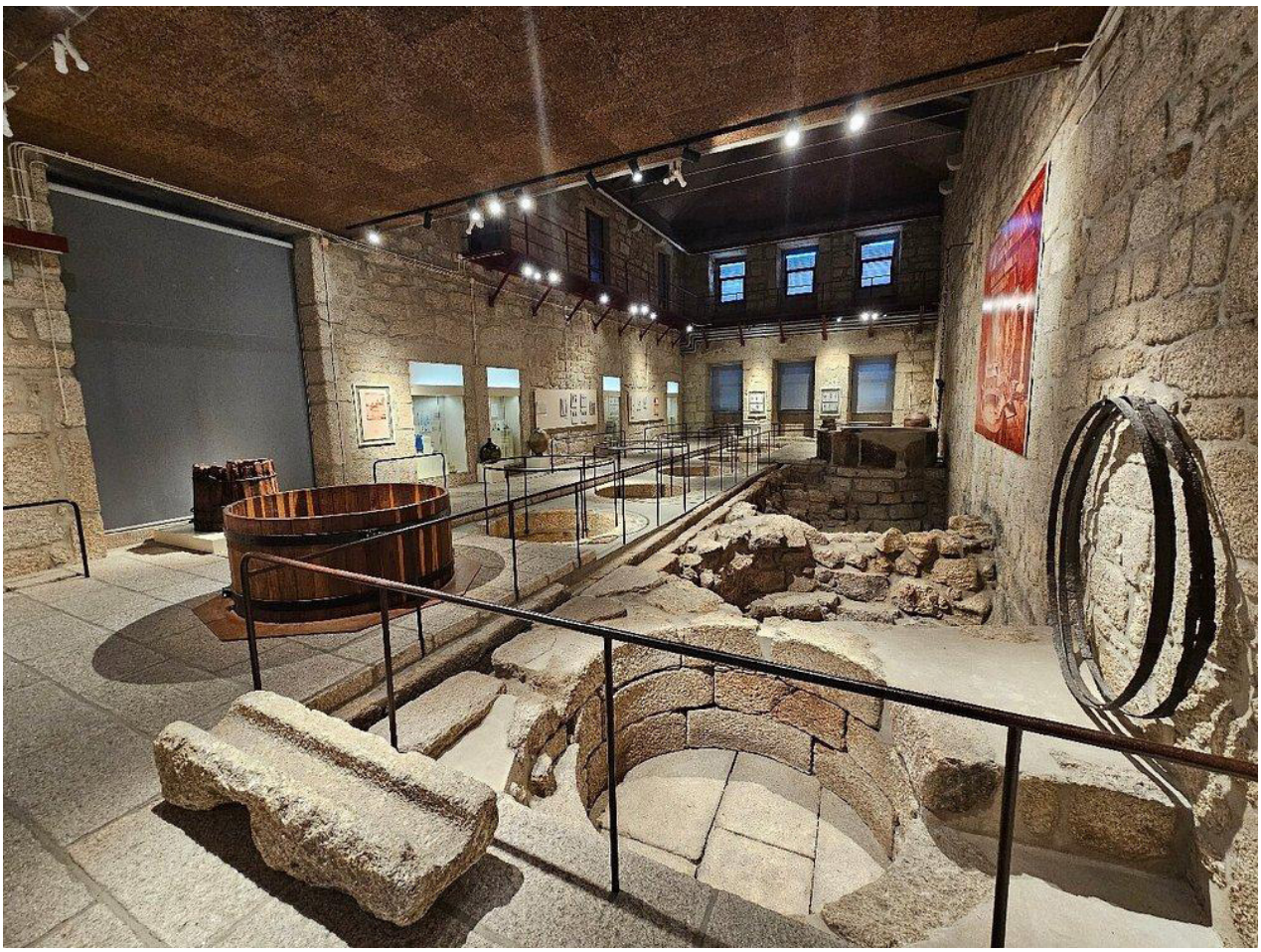
A cultura local é um território de imensas contradições e de culturas diversas. O debuxo é a linguagem mágica da criação de tecidos e, portanto, nesta cultura industrial da cidade, a linguagem que permite enaltecer ou a fabricação em larga escala em uma criação artística, que cria inovação, que cria a diferença; uma contribuição erudita presente na indústria cultural da cidade. Debuxo é uma representação técnica da estrutura de tecidos, das instruções de como poder produzir amostras. Essa cultura industrial é muito técnica, tem uma linguagem própria, tem que se olhar a lupa e saber ler o que está no tecido. Esse ato foi muito importante ao longo da história dos lanifícios como potência de criatividade, como a cópia. Poder desfazer e reproduzir tecidos é uma das técnicas que sempre esteve presente na fabricação de tecidos, porque tem que saber reproduzir tecidos.

Para conservar esse importante patrimônio, o Museu de Lanifícios organizou uma base de dados (Arqueotex) composta de muitas amostras de tecidos, os seus debuxos e muitas fichas de produção, inclusive de empresas que já não existem. A Arqueotex já tem 8 mil amostras digitalizadas disponíveis *on-line* através do site do museu. Uma base de dados desta dimensão, muito trabalho de caracterização das amostras, implica também em um tesauro, em uma linguagem que seja compreendida hoje em dia.

Outra linha de trabalho que surge é de repensar os processos de fabricação, como é que os conhecimentos conservados no museu, que implica dedicação para quem o consultar, é necessário dominar esta linguagem. Existir amostras digitalizadas, existir a possibilidade de relacionar e flexibilizar a produção de tecidos é um grande desafio hoje em dia.

Outro grande desafio é mobilizar *designers* têxteis e de moda da atualidade para olhar os tecidos de lã e os recriar e valorizar. O museu criou uma mobilização de toda a sociedade, empenhando o serviço educativo para ensinar técnicas, cruzar técnicas e tecnologias e envolver grupos de diferentes faixas etárias. Mobilizar também os visitantes do museu a se perguntar o que usam, a cruzar os padrões que têm nas suas próprias roupas com os padrões que têm nas coleções históricas e, assim, saber interpretar e valorizar a roupa que usam.

Figura 1. O Museu de Lanifícios, também designado de Muslan, constitui um Centro da Universidade da Beira Interior.



Fonte: Museu de Lanifícios.

E, finalmente, o centro de documentação e arquivo histórico e a base de dados Arqueotex são ferramentas fundamentais na investigação em moda e permitem recriar e trazer inovação.

GÊNERO, MODA E FOTOGRAFIA: FONTES IMAGÉTICAS NA PESQUISA EM MODA

Gender, fashion and photography: imagetic sources in fashion research

Paulo Gabriel Alves
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)
pgalvespaulogabriel@gmail.com

Este trabalho tem como objetivo analisar a relação entre as mulheres, a moda e a classe social da qual pertenciam nos retratos da elite porto-alegrense (1889-1914).

O local da pesquisa é Porto Alegre devido a particularidades políticas regionais em 1889: após o fim da Monarquia, houve uma guerra civil, a Revolução Federalista (1893-1895), que se sucedeu e reorganizou as elites locais criando um distinto grupo, com novos membros, orientados pela filosofia positivista, sob o controle de Júlio Prates de Castilhos (1860-1903).

Essa elite, recomposta e reformulada no período pós-1889, buscou a legitimação, diferenciando-se de seus antecessores, e uma dessas formas foi por meio dos papéis restritivos femininos.

Como chegar a estas mulheres, onde estão as mulheres nos arquivos públicos?

Conforme se estuda este período, entende-se por que os arquivos públicos não tiveram interesse em guardar a memória dessas mulheres. É um período em que a mulher é destinada ao privado, enquanto o homem é público. Por isso, as mulheres que foram encontradas eram ligadas aos homens poderosos, como o caso de Honorina Castilhos.

Por conseguinte, a relação entre as mulheres, a moda e a classe à qual pertenciam era primordial, já que a mulher do período era, do início ao fim, uma imagem, coberta de tecidos, rendas, barbatanas e atilhos. Enquanto imagem e confinada ao ambiente privado, o que restou das mulheres daquele tempo e classe foram fotografias, nas quais se vê as roupas que usavam, preservadas em arquivos e museus, ao lado dos homens públicos a quem elas se ligaram por nascimento ou matrimônio.

As mulheres referidas eram brancas e, enquanto integrantes desta raça, eram a referência dos modelos ideais de gênero da época, destinadas à virgindade e ao casamento. Como a mulher é uma imagem, e geralmente não se tem outras informações sobre elas, a moda se torna uma ferramenta útil para pensar nelas.

Quando se pensa a fotografia em relação à moda, ela tem o objetivo de turvar a realidade. A fotografia não representa algo, ela cria algo. “Espelho do real; captura algo visível; o resultado daquela imagem se constituísse em outro mundo, não uma representação direta do capturado, influenciado, modificando a realidade que ela se propunha a simplesmente exibir” (Rouillé, 2009)”.

Figura 1. Autor desconhecido, c.1870.



Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

Ao analisar essas fotografias, percebia-se que não só a roupa fazia parte desse novo mundo, mas tudo que se encontrava no cenário. Para a pesquisa, era necessário saber a identidade do retratado para poder ir atrás desse passado econômico e político. Também, era necessário que essa fotografia fosse realizada em Porto Alegre, por isso foram selecionadas os registros de fotógrafos que tinham o seu estúdio na cidade, como o caso de Virgílio Calegari. Para que se pudesse entender estas imagens, foi feito o processo de recortar pedaços delas e analisá-las uma por uma.

JOIAS CRIOULAS: INSÍGNIAS DE PODER E LIBERDADE

Crioulas jewelry: insignia of power and freedom

Simone Trindade
(Museu Carlos Costa Pinto)
simonetrindade@gmail.com

Este trabalho tem como objetivo analisar as joias de crioulas pertencentes ao acervo do Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, Bahia. Uma das coleções do Museu Carlos Costa Pinto, senão a coleção mais importante por sua singularidade, são as joias de crioulas, que encantam as pessoas, mas há poucas bibliografias sobre elas.

O Museu Carlos Costa Pinto fica em Salvador e tem como acervo a coleção de Carlos e Margarida Costa Pinto. As joias de crioulas estão expostas em uma sala especial, sendo 123 joias em ouro e 27 pencas de balangandãs em prata.

Figura 1. Vitrine expositiva Museu Carlos Costa Pinto.



Imagem: Simone Trindade.

Quando se debruça em uma iconografia como fonte de pesquisa, temos que considerar que foi trabalhada por uma elite dentro de um grupo específico de mulheres negras inserida na sociedade colonial e imperial, que conseguiu sucesso numa estrutura

escravocrata e patriarcal. Essa iconografia resgata uma visualidade única para esse grupo, para essas mulheres.

No caso das escravizadas, existia uma diferenciação clara pela posição dentro da atividade. Esse grupo das escravizadas domésticas assume a visualidade dos seus patrões. Essas mulheres, que alguns autores chamam de “negras ao ganho”, “negras de ganho”, que estavam fazendo comercial nas ruas e conseguiam empreender com muito esforço, conquistaram não só sua liberdade, mas também uma ascensão socioeconômica que as fizeram usar as joias presentes no museu.

No período colonial e imperial, não bastava ter dinheiro para poder usar o que se quisesse. As cartas régias e as pragmáticas faziam com que o visual ditasse a sua posição social. Então, o visual desse pequeno grupo de mulheres negras não podia parecer uma senhora branca. Como a Bahia foi a primeira capital do Brasil, até 1763, esse controle era muito forte.

Os censos de 1808 e 1872 registram que esses antigos escravizados em 1808 já eram em grande parte, e seriam mais claramente em 1872, livres. Assim, em 1888, um grande número dessas pessoas se inseriu na sociedade, e um grupo desses com ascensão econômica e social. Portanto, na documentação iconográfica, é importante a codificação visual, como talhe, tecido, decoração, cores e acessórios. Na coleção da Maria Graham, pertencente à Biblioteca Nacional, encontram-se registros de diferentes formas de vestir dessas mulheres, com trajes festivos e joias de crioulas.

Joias são usadas geralmente em momentos festivos, e esse grupo específico de mulheres fazia o mesmo, afirmando sua posição socioeconômica, ainda mais na cultura das aparências da mulher do Império. Então, essas joias eram sempre vinculadas ao que se chama de traje festivo, que são os trajes de crioula e o traje de beca.

Hoje, as únicas mulheres que ainda usam essas joias de crioulas são as da Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira da Bahia, ainda neste sentido de afirmação de identidade e de visualidade que foi construído e reconstruído aqui no Brasil graças a esse processo que pode identificar e valorizar.

As joias de crioulas eram feitas de ouro e prata, eram grandes, com tipologias como correntes, bolas confitadas, correntão de elos, pulseiras, abotoaduras, brincos, pencas de balangandãs (que reúnem amuletos e talismãs), eram usadas para construir a imagem de mulheres negras e não escravizadas. Elas tinham que ostentar essa liberdade, essa ascensão social no visual.



Convite do V Seminário Moda: uma abordagem museológica.

PROGRAMAÇÃO 2023

V Seminário Moda: uma Abordagem Museológica
Roupas e artefatos têxteis no contexto museal contemporâneo
17 Maio de 2022 / Fundação Casa de Rui Barbosa (presencial)

9h – MESA DE ABERTURA – instituições organizadoras
Dr. Ivan Coelho de Sá (Escola de Museologia – Unirio)
Dra. Manon Salles (Escola de Museologia – Unirio)
Dra. Maria Luiza Soares (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)
Ms. Ana Carolina Nogueira (Museu Casa de Rui Barbosa)

9h15 – Palestra Magna
Conferencista: Prof. Dr. Raul Lody (antropólogo, museólogo, curador, escritor)
Tema: A roupa e o ofício: memorial das baianas de acarajé na cidade do Salvador

Mesa 1: TRAJES, MEMÓRIAS E ALGUMAS REVISÕES HISTÓRICAS
Coordenação da mesa: Profa. Dra. Maria Luíza Soares (UFRJ)

10h: Conferência 1 – Práticas decoloniais na curadoria de moda do Masp 2021-2022
Conferencista: Hanayrá Negreiros – (Curadora de Moda e Doutoranda PUC-SP)

10h30: Conferência 2 – Tema: Pensar a moda no museu: uma perspectiva histórica
Conferencista: Camila Borges – (Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ)

11h: Conferência 3 – Tema: Coleções de moda em um museu de arte
Conferencista: Laura Rodriguez – (Curadora Museu de Arte Brasileira – FAAP-SP)

11h30: Conferência 4 – Internacional: A visão de um museu contemporâneo de moda
Conferencista: Vicky Salías – (Museo de la história del Traje – Buenos Aires, Argentina)

12h até 12h30 – Perguntas & debate

12h30 até 14h – Intervalo almoço

Mesa 2: NOVAS LINHAS DISCURSIVAS A PARTIR DO ARTEFATO
Coordenação da mesa: Prof.ª Dr.ª Manon Salles (Unirio)

14h: Conferência 1 – A Coleção Didática do Museu Nacional do Traje: um instrumento complementar de estudo, preservação e divulgação
Conferencista: Dina Caetano Dimas – (Museu Nacional do Traje em Lisboa- Portugal)

14h30: Conferência 2 – Tema: Restaurar artefatos têxteis em museus históricos
Conferencista: Marcia Cerqueira (Museóloga e Conservadora)

15h: Conferência 3 – Técnicas analíticas aplicadas à conservação-restauração de seda coleções históricas.
Conferencista: Thainá Vígio (UFRJ/ Doutoranda Universitat Politècnica de València – Espanha)

15h30: Conferência 4 – Tema: Artefatos que contam histórias: o traje de Anita Garibaldi
Conferencistas: Edinéia Pereira da Silva e Rosemari Glatz (Centro de Memória Unifeb – SC)

16h00 – Debate

17h – Encerramento

18h – Lançamento do livro: *Museologia da Moda – Acervos e Coleções no Brasil* (Organização: Manon Salles *et al.*), da Editora Alameda.

Apoio: Ibram

COMITÊ CIENTÍFICO
Profª. Dra. Maria Luisa Soares – Kuka (Universidade Federal do Rio de-UFRJ)
Profª. Dra. Aparecida Rangel (Fundação Casa de Rui Barbosa – Museu Casa de Rui Barbosa)
Profa. Dr. Ivan Coelho de Sá (Unirio)
Coordenadora-geral do Comitê Científico: Prof.ª Dr.ª Manon Salles

ORGANIZAÇÃO
Unirio – Escola de Museologia
UFRJ – EBA – Curso de Conservação e Restauração
Fundação Casa de Rui Barbosa – Museu Casa de Rui Barbosa

V Seminário Moda:
Uma Abordagem Museológica

Roupas e artefatos têxteis no contexto museal contemporâneo

MUSEU, MODA E HISTÓRIA: ASPECTOS CONCEITUAIS DA MUSEALIZAÇÃO DA INDUMENTÁRIA

Museum, fashion and history: conceptual aspects of the musealization of clothing

Camila Borges da Silva
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
camilaborgesbr@gmail.com

RESUMO
O processo histórico de criação dos chamados museus de moda já é bastante antigo, tendo tomado corpo ainda no século XIX. Contudo, foi nos decênios finais do século XX que se assistiu a uma explosão dos museus e exposições de moda no mundo. O objetivo do artigo é analisar o conceito de moda para que se possa problematizar como essa conceitualização implica as formas como a indumentária é pensada em espaços museais.
Palavras-chave: Museu. Moda. Indumentária.

Abstract
The historical process of creating the so-called fashion museums is already quite old, having taken shape in the nineteenth century. However, in the last decades of the twentieth century there were an increase of museums and fashion exhibitions in the world. The objective of this article is to analyze the concept of fashion so that one can understand how this conceptualization implies in the forms as clothing is thought in the museum.
Keywords: Museum. Fashion. Clothing.

INTRODUÇÃO: A HISTÓRIA DOS MUSEUS DE MODA

Embora pensar a história dos museus possa ser remontado a se pensar na formação de coleções desde a Antiguidade clássica, aponta-se tradicionalmente que é no século XVIII que a instituição adquire o caráter moderno que deu forma ao que se entende hoje por museu. Na França, o movimento revolucionário, ao apreender bens do clero e da nobreza, entrou em contato com objetos de toda espécie que viraram alvo de debate diante das ações de destruição e da defesa da preservação (Azzi, 2010, p. 31). Em 1791, foram elaboradas pelas comissões revolucionárias francesas instruções sobre o caráter da preservação, que, ao estabelecer o tipo de obra que deveria ser conservada, já apontava a importância da indumentária. Segundo Dominique Poulot, elas definiam que se

selecionassem obras pós-1300 “que tivessem algum interesse por sua qualidade histórica *ou pelas informações sobre a evolução do traje*” (Poulot, 2009, p. 113). Essa determinação ensejou, inclusive, a ação da Comissão de Monumentos que, em 1793, resolveu conservar as estátuas dos séculos XIV e XV que não haviam sido destruídas na abadia de Saint Denis devido ao “realismo de suas características e da indumentária” (Poulot, 2009, p. 11). Apesar das instituições museais terem sido estabelecidas na França desde 1791, na sequência das quais várias outras foram inauguradas no restante da Europa,[29] os museus de indumentária teriam que esperar o meados do século XIX para seu aparecimento.

Pode-se dizer que foi a estrita relação entre moda, comércio e consumo, intensificado no século XIX, que levou a moda ao museu. Foram as passagens parisienses, cuja maioria foi construída a partir de 1822, caracterizadas por Walter Benjamin como “invenção do luxo industrial”, e as exposições universais, que transformaram a mercadoria industrial em “fetiche”, de maneira a deslocá-las de seu valor de uso e transformá-las em “vitrines do poderio econômico e social de cada nação” (Azzi, 2010, p. 40). Foi na esteira desse processo que surgiram, em meados do século XIX, os primeiros museus que estabeleceram a relação entre indústria e objetos museais. Essa foi a origem do Victoria and Albert Museum, um dos museus com maior acervo de moda do mundo atualmente. Criado em 1851 possuía em seu acervo “tecidos, roupas, joias e acessórios, incluindo bolsas e sapatos” (Azzi, 2010, p. 42). Da mesma maneira, o Musée des Tissus et des Arts Décoratifs de Lyon é criado, em 1846, tendo vínculo com a Câmara de Comércio de Lyon.

É, contudo, no século XX, especialmente em sua segunda metade, que os museus de moda passam a proliferar. Na França, o Musée de la Mode de la Ville de Paris (Galliera) é inaugurado em 1977 e, em 1980, é a vez do Musée de la Mode et du Textile. Na Inglaterra, em 1963, houve a inauguração do Museum of Costume, em Bath, que passou a ser denominado Fashion Museum a partir de 2007. Nos Estados Unidos, o Museum of Costume Art foi estabelecido em 1937, tendo seu acervo transferido para o Metropolitan Museum of Art em 1946. Neste mesmo museu, foi criado um departamento de moda, o Costume Institute, em 1959, cujo espaço foi renomeado em 2014 para Anna Wintour Costume Center.[30] Já o Fashion Institute of Technology Museum (FIT Museum) foi estabelecido em 1967, sendo parte da instituição de mesmo nome fundada em 1944 para o ensino de moda. Na Itália, a Galleria del Costume, que fica situada no Palazzo Pitti, em Florença, foi inaugurada

[29] Na Inglaterra, essas instituições foram fundadas antes mesmo da Revolução Francesa, como é o caso do Museu Britânico, estabelecido em 1753.

[30] O departamento que faz a curadoria de moda, contudo, permanece sendo chamado de Costume Institute. Anna Wintour é editora-chefe da *Vogue*, mas foi homenageada pelo museu por seu papel no levantamento de fundos para o Instituto.

em 1983. Em Portugal, em 1977, nascia o Museu Nacional do Traje e da Moda e, no Japão, o Kyoto Costume Institute foi criado um ano depois.

No Brasil, o Museu Histórico Nacional, inaugurado em 1922, é a instituição com um dos maiores acervos de indumentária do país. O Museu Casa de Hera, transformado em museu em 1968, tem também um importante acervo desse tipo. Já o Museu Têxtil Décio Mascarenhas, estabelecido em 1983 em Minas Gerais, vai à esteira do modelo europeu que associa a moda e os têxteis à indústria. Dentro da categoria moda, encontra-se ainda o Museu Carmen Miranda, inaugurado em 1976.

No século XXI, percebe-se uma explosão de museus de moda no mundo como são exemplos o Museu de la Moda, no Chile, o Mode Museum, na Bélgica, o Fashion and Textile Museum, na Inglaterra, o Mude (Museu do Design e da Moda), em Portugal, e o Museu del Traje, na Espanha, para além dos museus que passaram a expor permanentemente coleções de moda como o Kunstgewerbemuseum, em Berlim. O Brasil não ficou atrás com a criação do Museu do Traje e do Têxtil, em Salvador e a abertura de dois museus: o Museu Zuzu Angel, cujo acervo encontra-se já disponível *on-line*, e o Museu Casa da Marquesa de Santos ou Museu da Moda Brasileira, que está atualmente fechado.[31]

Particularmente característica da atualidade é a abertura de museus ligados às marcas de moda como o Musée Louis Vuitton, o Musée Pierre Cardin, o Musée Hérmes, o Musée Christian Dior, o Museu Armani/Silos, o Museo Cristóbal Balenciaga, o Museo Ferragamo, o Gucci Museo e o Musée Yves Saint Laurent.

1. Pensar a moda no museu

Se podemos datar do século XIX a presença da moda no espaço museal, atualmente há uma intensificação desse processo de maneira jamais vista, o que permite afirmar que há um movimento relativamente novo ligado a esse objeto no cenário museológico. De acordo com Marie Riegels Melchior, a moda tem "a habilidade de alcançar um novo público para o museu, em termos tanto de idade e pertencimento sócio-econômico", pois o observador é "capaz de entendê-la sem muita referência a outros conhecimentos de história da arte, literatura, sociologia etc." (Melchior, 2011, p. 3). Apesar da constatação da ampliação do espaço dedicado à moda no museu, os estudos sobre como ela é efetivamente tratada nas exposições são proporcionalmente escassos, a despeito do desenvolvimento atual da

[31] Evidentemente, estão citadas aqui apenas algumas das principais instituições com acervos de moda com o intuito de demonstrar a vitalidade do fenômeno, mas essa mesma vitalidade impede que se listem todos os museus voltados ao assunto. Por esse mesmo motivo, museus especializados, como museus de chapéu, bolsas e sapatos, não foram citados.

moda enquanto campo de estudos. Pensar a questão é importante também por conta da presença desse novo público, apontado por Melchior.

Refletir sobra a moda no museu traz imediatamente à tona uma questão conceitual. De um modo geral, a maioria dos museus se entende como “de moda”, mas sabe-se que “moda”, enquanto fenômeno histórico, não está associada a toda e qualquer peça do vestuário. Moda é entendida enquanto um sistema no qual a valorização do novo e da mudança se tornam os elementos preponderantes, tendo seu início datado no século XIV, embora com reflexos maiores no século XIX (Lipovetsky, 1989), ou no século XVIII (Braudel, 1996). Contrapõe-se, portanto, ao costume, que significaria a valorização do passado e da tradição no uso de certas peças de roupa.

Embora o historiador Daniel Roche lembre que a palavra “costume”, de origem italiana, tivesse um sentido ambíguo no século XVIII, apontando tanto para “hábito” quanto para “modo de vestir”, e, por isso, preferindo falar de “roupa” (Roche, 2007, p. 20), a diferenciação entre as duas noções está presente em textos de autores desde, pelo menos, Adam Smith, no mesmo século. Este autor, mais conhecido como um dos fundadores do pensamento econômico moderno – o liberalismo – e suas abstrações como a “mão invisível”, presente em sua obra de 1776 sobre a “riqueza das nações”, escreveu, em 1759, seu primeiro trabalho intitulado *A teoria dos sentimentos morais*. Nele, Smith explica a moda como o desejo de imitar os ricos e poderosos e que a moda e o costume se diferenciam pelos ritmos de mudança distintos: a moda sendo mais acelerada e o costume, mais lento. Contudo, para Smith, não existiria costume ligado ao vestuário, visto que entende que o vestuário não é feito de um material durável e, por isso, acabaria mudando continuamente. Essa mudança também estaria ligada aos estratos mais favorecidos que utilizariam a roupa apenas por um tempo, abandonando-a. Neste momento, quando um determinado modelo de vestimenta passava a ser usado apenas por pessoas dos estratos inferiores, ela perderia seu caráter de distinção e de magnificência.

Também Friedrich Nietzsche, em sua obra *Humano, demasiado humano: uma obra para os espíritos livres*, publicada em 1878, faz uma diferenciação entre moda e costume, chamado “costume nacional”, entendendo que este estaria ligado à história e às tradições locais, ou seja, ao passado e às permanências. A moda, ao contrário, teria um caráter não nacional, sendo característica da modernidade industrial europeia do século XIX (Godart, 2011).

É Gabriel Tarde, entretanto, que, em seu livro *As leis da imitação*, publicado em 1890, sistematizará a distinção entre moda e costume de maneira mais duradoura e efetiva. Ele entende que as épocas e sociedades se dividem em “eras do costume”, marcadas

pelo passado, pela repetição e pela tradição, e em “eras de moda”, ligadas à valorização do novo. Para ele, contudo, as eras não se sucederiam linearmente na história da humanidade, podendo estar presentes na mesma sociedade, já que nem a moda, nem o costume seriam restritos à roupa. Assim, enquanto uma área poderia ser dominada pela moda, outra poderia ser pelo costume (Tarde, 2001). Também para Georg Simmel, em seu texto *A moda*, publicado em sua primeira versão em 1895, esta caracterizar-se-ia pelo processo constante de mudança e de adoção de novas formas, engrenagem mobilizada pela tentativa de imitação das vestimentas das classes mais altas pelas mais baixas que levaria à perda do elemento distintivo da roupa para os primeiros (Simmel, 2008). Simmel, portanto, retoma a teoria da imitação já esboçada em Smith e Tarde, dando destaque à perspectiva da distinção, já presente também no primeiro.

Mais contemporaneamente, a diferenciação entre moda e costume está presente em diferentes autores. O historiador Fernand Braudel entende a moda como um fenômeno europeu mais significativo a partir do século XVIII, distinguindo costume de moda, de maneira que o primeiro é lido como sendo estável, durável, característico das sociedades europeias mais antigas e do Oriente, enquanto a segunda seria marcada pela mudança. Sua visão apoia-se na ideia de que a moda estaria ligada a épocas e sociedades menos rígidas hierarquicamente, já que a possibilidade de ascensão social implicaria uma maior liberdade de imitação das roupas, levando à sua constante mudança. Percebe-se que Braudel (1996) retoma alguns aspectos dos pensadores de séculos anteriores.

Gilles Lipovetsky também entende que o sistema da moda é marcado pelo prestígio adquirido pelo novo em contraposição à desvalorização do passado, da tradição, do antigo, ou seja, do costume. O autor, portanto, assim como Braudel, insere o desenvolvimento do sistema da moda em um processo histórico, de maneira que não a compreende como uma realidade existente desde sempre e não ligada a todo e qualquer vestuário, ideia já presente em Tarde e Simmel (Lipovetsky, 1989).

Mesmo o historiador Daniel Roche, que tem todo o cuidado ao usar o termo “costume”, também aponta que existiam ritmos variados de mudança e que nem toda roupa estaria enquadrada na categoria “moda”, pois esta seria caracterizada pelo desejo da distinção e pelas transformações constantes. Para além da moda, marcada pelo sistema indumentário normalmente presente nos centros urbanos mais importantes, havia as roupas ditadas pela moral religiosa, aquelas usadas pelos habitantes do campo ou de regiões não centrais, cujo tempo de mudança seria distinto e não necessariamente afetado pela moda (Roche, 2007).

Tomando por base a distinção consagrada no pensamento ocidental entre moda e costume, é comum que museus “de moda” possuam em seus acervos tanto peças ligadas ao sistema da moda quanto peças ligadas ao costume, de forma que é necessário

refletir sobre a terminologia adotada para se referir a esses acervos. Uma terminologia que abarque tanto o acervo ligado à “moda” quanto o acervo ligado ao “costume” é possível porque ambos são elementos da cultura material de uma sociedade e, como tais, são ao mesmo tempo estruturantes e estruturadores das relações estabelecidas (Bourdieu, 2003), compondo a cultura indumentária dessa mesma sociedade.

Longe de insignificantes, os termos utilizados na definição do museu e de seu acervo são, na realidade, conceitos que trazem consigo questões de não fácil resolução. Melchior divide a história dos museus com acervos de indumentária apontando primeiro a existência de uma *Dress Museology* e, depois dela, o que teria predominado seria uma *Fashion Museology*. A diferença entre ambas era que, na primeira, os acervos focavam-se especialmente roupas da era pré-industrial e, na segunda, a moda contemporânea ganhava prioridade juntamente a seus *designers*, descolando-se, portanto, de uma perspectiva “histórica”. O foco deixou de ser a peça de roupa em sua materialidade passando para a importância da criação de uma atmosfera, de uma experiência ao redor da roupa (Melchior, 2011).

As noções de costume e moda, como se viu, não têm um sentido dado, manifesto. A reflexão sobre esses termos implica na própria natureza dos objetos expostos, visto que aponta para formas de tratamento do artefato e para as problemáticas que serão elencadas na montagem da exposição.

2. Museu de indumentária: por uma perspectiva histórica

Apesar da diferenciação conceitual entre moda e costume, ambos são objetos históricos. Mesmo *designers* contemporâneos estão inseridos nesse processo porque também são sujeitos históricos, de maneira que seus produtos – as peças de indumentária – são frutos das relações estruturantes e das internalizações (Bourdieu, 2003) às quais foram submetidos, embora tenham também a possibilidade de transformação das estruturas estabelecidas. Não há domínio ou época em que atue o ser humano que esteja excluído da história, visto que ela é fruto especificamente de toda e qualquer ação humana. Portanto, se “o objeto da história é, por natureza, o homem” (Bloch, 2001, p. 54) – ou o humano –, não há nada que se produza que não seja parte dela.

Com base nisso, o mesmo pode ser pensando em relação aos museus. É comum que os museus sejam classificados em diferentes tipos: museus de Arte, casas-museu, museus de História, de História Natural, de Ciência e Tecnologia etc. Meneses, embora analisando a categoria de museu histórico, lembra que todos os museus, mesmo os de arte, são também históricos. A própria fragmentação dos museus em “especialidades” é

um processo histórico, datado do século XVIII. Mas o motivo pelo qual, para o autor, todos os museus seriam "históricos" é o fato de que nenhum museu deixaria de operar com a categoria de tempo,[32] que é um aspecto central do conhecimento histórico (Meneses, 1994). Notadamente, essa percepção tem impacto na maneira como se concebe o conhecimento possível a partir do objeto e mesmo nas políticas de aquisição dos museus. Do ponto de vista do conhecimento, Meneses exemplifica que, em um museu de Arte, uma obra é vista como "documento plástico", mas de modo a desconsiderar que a própria referência estética é parte constitutiva de um processo histórico. Ao mesmo tempo, uma obra em um museu de História é tomada como documento, muitas vezes se desconsiderando suas características estéticas (Meneses, 1994, p. 16). Desse modo, o próprio conhecimento é segmentado de acordo com a tipologia museológica.

Baseando-se na tipologia tradicional, se o museu histórico é aquele que abriga "objetos históricos", o museu de moda é aquele que abriga "objetos de moda". Já apontamos a primeira problemática ligada aos museus de moda, problemática esta que tem relação estrita com o conhecimento – o próprio conceito de moda. Evidentemente, não se trata de abandonar as formas de classificação de museus para passar a chamá-los todos de "museus históricos", mas sim de compreender que a natureza do conhecimento produzido nos museus chamados "de moda" depende de uma complexificação na forma de ver o artefato ali exposto.

O problema a ser analisado se torna mais claro quando operarmos a separação de um "objeto-indumentário" em seus elementos constitutivos: a moda e o costume. A partir dessa distinção, talvez seja mais automática a identificação do "objeto-costume" como "objeto-histórico" e da separação do "objeto-moda" em outra categoria. Isto porque a "moda", desde Worth, passou a ser "assinada" tal como uma obra de arte, identificada a um(a) autor(a) da mesma maneira que um quadro, uma escultura ou uma instalação. Ela é assim deslocada de sua materialidade histórica e revestida de sua materialidade plástica. Da mesma maneira como a obra pensada por Meneses, a peça de moda tem sua visualidade deslocada de seu espaço de produção histórica. Se, contudo, retomarmos aquilo que une uma peça de moda a uma peça costume e reuni-las sob a designação de indumentária, torna-se muito mais evidente o caráter histórico de ambas, sem desconsiderar seu aspecto plástico. Mais do que isso, torna-se mais palpável a dimensão do conhecimento que se quer atingir e, com isso, a problemática que se deseja levantar.

[32] A categoria de tempo para um historiador engloba ritmos de mudanças temporais distintos (Reis, 1994), abarcando espaços tanto sincrônicos quanto diacrônicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com tudo que foi exposto, buscou-se mostrar que atentar para os aspectos conceituais que separam “moda” de “costume” e para o caráter histórico de vestimentas e adereços significa lançar luz sobre problemáticas que podem embasar as exposições de peças de indumentária. Dar relevo a esses aspectos não significa deixar de lado a plasticidade e a visualidade de uma peça. Ao contrário, a visualidade pode ser entendida *a partir* das relações estabelecidas entre o produtor do artefato e seu espaço de produção, abarcando seu pertencimento social, cultural e político, que são esferas englobadas pelo conhecimento histórico.

REFERÊNCIAS

AZZI, Christine Ferreira. *Vitrines e coleções*: quando a moda encontra o museu. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo*: séculos XV-XVIII. Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GODART, Frédéric. *Penser la mode*. Paris: IFM/Regard, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. O *império do efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MELCHIOR, Marie Riegels. *Fashion Museology*: identifying and contesting fashion in museums. *Fashion.* Oxford: Mansfield College, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 9-42, 1994.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e tempo histórico*: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Editora Senac-SP, 2007.

SIMMEL, George. A moda. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 163-188, 2008.

SVENDSEN, Lars. *Moda:* uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TARDE, Gabriel. *Les lois de l’imitation*. Paris: Seuil, 2001.

UMA COLEÇÃO DE MODA EM UM MUSEU DE ARTE

A fashion collection in an art museum

Laura Rodríguez
(Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP)
lsrodriguez@faap.br

RESUMO

Apresentação do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP), localizado na cidade de São Paulo, e contextualização sobre a criação da Coleção Moda-MAB, composta de peças de vestuário criadas por estilistas brasileiros e desfiladas a partir da década de 1980. Inclui-se nesta breve análise o trabalho pós-incorporação no patrimônio da fundação: sua catalogação, seu acondicionamento e sua extroversão.

Palavras-chave: Acervo de Moda. Catalogação de Peças de Vestuário. Acondicionamento de Têxteis. Restauro de Têxteis. Exposição de Indumentária.

Abstract

Introduction about the Museum of Brazilian Art at Armando Alvares Penteado Foundation (MAB-FAAP) located in São Paulo, Brazil, and contextualization of the creation of the Moda-MAB Collection, composed by clothing by Brazilian fashion designers presented at fashion shows since the 1980s. It is included a brief review of the work developed after the incorporation to the Foundation's patrimony: the registration, conditioning and extroversion.

Keywords: Fashion Collection. Cataloging of Clothing Items. Textile Storage. Textile Restoration. Clothing Exhibition.

INTRODUÇÃO

O Museu de Arte Brasileira se encontra na área central da cidade de São Paulo no bairro de Higienópolis, dentro do Campus do Centro Universitário da Fundação Armando Alvares Penteado.

Figura 1. Fachada do prédio que sedia o museu e seu Jardim de Esculturas.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Foto: Fernando Silveira.

O Acervo do MAB até 2016 estava composto de:

- Uma pequena coleção de Arte europeia, sobretudo francesa, doação inicial feita por Annie Penteado (criadora da fundação): menos de 100 obras que se encontram em sua grande maioria na diretoria mantenedora da fundação.
- Arte Brasileira: cerca de 3.100 obras, foco principal do acervo que começou a ser colecionado em 1960, quando o museu foi instituído.

POR QUE TER UMA COLEÇÃO DE MODA?

A FAAP sempre esteve ligada à Moda. Já em 8 de abril de 1966, foi anunciada a criação do Museu do Traje Brasileiro. Darcy Penteado e Lourdes Milliet estariam a cargo de organizar o museu, que contaria com uma mostra permanente com cenas ambientadas de acordo a diferentes épocas e estilos.

O projeto não se concretizou, mas essa nota jornalística prenunciava a futura relação que a instituição desenvolveria com a moda tanto em sua grade acadêmica quanto na sua oferta cultural. Desde os anos 1980, a FAAP oferece cursos na área. Em 1992, foi lançado o curso sequencial em moda e, na década de 2000, criou-se o curso de Graduação em *Design* de Moda. Em 2004, as então alunas da FAAP, Marianna Dal Canton e Renata Paternostro, idealizaram o Concurso FAAP Moda, que tem como missão diminuir a distância que separa o aluno do mercado de trabalho e já teve 18 edições. Em mais de uma

década, já apresentou formadores de opinião e figuras-chave da indústria da moda à comunidade faapiana.

O espaço do MAB e o Teatro FAAP albergam frequentemente desfiles de estilistas brasileiros e já receberam nomes da moda internacional, entre eles se destacam: Conrado Segreto em 1989, Pierre Cardin em 1994, e Christian Lacroix em 1997. Mais recentes em parceria com a São Paulo Fashion Week (SPFW) de 2004 a 2023: Alexandre Herchcovitch, Fause Haten, Gloria Coelho, Pedro Lourenço, Reinaldo Lourenço e Valdemar Iódice.

Figura 2. Christian Lacroix: *da Inspiração à criação*, 1997.
Desfile realizado no *hall* do museu usando as escadarias como passarela.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Fotos: Fernando Silveira.

Após o desfile de Christian Lacroix, foi montada a Exposição *Christian Lacroix: da Inspiração à criação*, na Sala Annie Alvares Penteado, onde a museografia trazia além dos trajes, desenhos construídos em serragem nos quais as estampas das peças eram reproduzidas. Essa seria a primeira de mais de 15 exposições onde a moda foi protagonista; vale a pena destacar *Papiers à la mode*, Isabelle de Borchgrave e Rita Brown, 2008, exposição onde as artistas recontavam a história da moda através de modelos feitos em papel, *Christian Lacroix: trajes de cena*, 2009, com figurinos do acervo do Centre National du Costume de Scène de Moulins, França, *Agatha vs Agatha*, Agatha Ruiz de la Prada, 2015, pequena retrospectiva da estilista espanhola com 35 looks de 1986 a 2013, e a mais importante para a história do museu: *Moda no Brasil: criadores contemporâneos e memórias*, 2012, que possibilitou o primeiro contato da equipe com os estilistas brasileiros contemporâneos.

Pode-se inferir que depois dessa trajetória e esse vínculo tão intenso com a moda o destino natural do museu seria ele mesmo ter uma coleção de indumentária.

CRIAÇÃO DA COLEÇÃO MODA-MAB E SEUS ANTECEDENTES

2003 – O museu começa a adquirir fotografias de moda a partir da doação de J.R. Duran. Hoje, fazem parte dessa coleção que tem curadoria do professor Rubens

Fernandes Junior, obras de Bob Wolfenson, Horst P. Horst, J.R. Duran, Jairo Goldflus, Jean Manzon, Jean Solari, Klaus Mitteldorf, Marcos Hermes, Mario Testino, Morgade, Otto Stupakoff e Tripolli.

2004 – Criação do MAB Centro e Residência Artística no Edifício Lutetia na Praça do Patriarca, centro da cidade de São Paulo. Duas salas de exposição, mostras de acervo, ex-alunos e residentes. Reserva técnica no subsolo (em 2016, uma sala do prédio passaria a albergar a nova coleção de moda do museu).

2012 – André Lima depois de participar da exposição *Moda no Brasil: criadores contemporâneos e memórias* e tendo integrado o júri do concurso FAAP-MODA em diversas ocasiões, a convite das professoras Marianna Dal Canton e Renata Paternostro, começa a conversar sobre a possível doação ao MAB.

2014 – Doação de André Lima: seleção de peças por Denise Pollini (na época coordenadora do educativo do Museu, especialista em moda) e Marianna Dal Canton. Inicialmente, o museu declina a doação pois seu acervo é de Artes Visuais. As peças passam para a Faculdade de Artes Plásticas, ficando a cargo da professora Marianna.[33]

2015/2016 – O acervo passa a ter exposição de longa duração na sala Annie Alvares Penteado. A primeira exposição desse ciclo é *Elas: mulheres artistas no acervo do MAB*, 18 de maio a 18 de dezembro de 2016. Esse fato levou a que toda a equipe se voltasse ao próprio acervo, já que ele virou matéria de trabalho permanente. Anteriormente, o educativo não tinha essa chance de se debruçar sobre as coleções do museu, pois se dedicava a exposições temporárias de outras instituições que expunham nas salas do MAB.

2016 – Assume nova dupla de diretores: José Luis Hernández Alfonso, museólogo, curador do acervo, passa a ser diretor técnico (até março 2018). Fernanda Celidonio, coordenadora de eventos da fundação, assume como diretora administrativa (atual diretora).

Finalmente, 50 anos depois do anúncio daquele primeiro Museu do Traje, é criada a Coleção Moda-MAB que passa a fazer parte do acervo do Museu de Arte Brasileira. O recorte definido para a coleção é de peças desfiladas de estilistas brasileiros atuantes a partir da década de 1980. A sala do 6° andar do Edifício Lutetia passa a ser reserva técnica provisória da Coleção Moda-MAB.

As primeiras peças que entram no acervo são as de André Lima e são incorporadas algumas peças da instalação “Tributo a Brother’s Quay”, de Jum Nakao, que já fazia parte

[33] André Lima deixa de participar de desfiles em 2013 e doa toda sua coleção a 4 instituições: o MAB-FAAP, o Museu de Arte do Rio (MAR), o curso de *Design* de Moda da Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e, a maior parte, à Universidade Federal do Pará (UFPA), incluindo todo o acervo documental, onde integra a coleção amazoniana. O MAB recebe 87 trajes, 116 peças, desse contingente.

do acervo de artes visuais: nove bonecas e um traje composto de saia, blusa e colar. No fim desse mesmo ano, é incorporada uma doação de Fause Haten, composta de 21 marionetes e cinco vestidos da coleção *O Mundo maravilhoso do Dr. F*, SPFW Coleção Verão 2014, desfile de marionetes de Fause Haten realizado no Teatro FAAP em 20/03/2013.

Outras peças incorporadas:

2017 – 2 trajes de Reinaldo Lourenço.

2018 – 3 trajes de Gloria Coelho, 1 traje de Lino Villaventura, 1 vestido de noiva de Martha Medeiros.

2021 – 66 *looks* de Lino Villaventura com alguns sapatos e cabeças.

2022 – 46 peças de Lorenzo Merlino e 17 peças de Wearable Art de Fernando Marques Penteado, Gláucia Amaral e Liana Bloisi.

2023 – 14 peças de João Braga e em processo de doação: várias peças do projeto "O Invisível da Moda Brasileira", de Jum Nakao, apresentando no MAB em 4 de maio de 2023, e três vestidos de Ronaldo Ésper dos anos 2000.

O acervo conta então atualmente com mais de 360 peças na coleção Moda-MAB.

CATALOGAÇÃO E ACONDICIONAMENTO

Para dar conta das novas especificidades da coleção a equipe assistiu a diversos cursos de capacitação (a maioria durante a pandemia).

Em novembro de 2020, as conservadoras Maria Cristina Santos e Ana Carolina Boaventura, juntamente a Tatiana Bo, do Setor Educativo, pesquisadora da área de moda, elaboraram um projeto para a implantação de uma reserva técnica específica para a coleção Moda-MAB, a criação de um laboratório de pesquisa para esta tipologia de acervo e a possibilidade de interação com o curso de moda da FAAP. Este projeto foi apresentado pelas conservadoras juntamente a Fernanda Celidonio, diretora do MAB, para o Prof. Fernando Hage Soares, coordenador do Curso de Moda da FAAP, via plataforma Zoom. A proposta foi aceita por todas as partes e o plano de atividades foi colocado em andamento.

Março 2021 – Nova sala cedida ao museu no Prédio 1 (sala I102), Piso Intermediário, do lado das salas de aula do curso de moda. Passa a ser identificada como R4. Durante o 2° período de isolamento pela pandemia de covid-19, a sala passa por reparos e adaptações para receber as obras. O forro de gesso é retirado, as paredes e o teto são pintados, colocam-se filmes *blackout* nas janelas e novas calhas de iluminação, uma máquina de ar condicionado é retirada e a outra desligada. Também é instalado um novo ramal telefônico. A máquina de ar condicionado restante é instalada de modo independente, permanece ligada 24 horas para manter a temperatura constante e adequada.

Maio 2021 – Colocação de varões fixados na laje e no piso para pendurar os trajes da coleção Moda-MAB na R4.

Junho 2021 – Translado das peças do Edifício Lutetia para o *campus* FAAP, e acondicionamento na R4, provisoriamente em cabides.

Figura 3. Mobiliários da reserva técnica de moda (R4), no começo da montagem e após a organização das peças.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Fotos: da autora.

Julho e agosto de 2021 – Montagem das prateleiras usando a estrutura Pilla[34] na R4. Sua medida final é de 300 cm x 600 cm x 150 cm, com 4 prateleiras. Montagem de prateleiras de madeira com mão francesa para acomodar os sapatos. Projeto e execução dos montadores Fabio Borges e Leandro dos Santos.

Fevereiro de 2022 – Iniciou-se o projeto de parceria com o curso de *Design* de Moda através do qual alunas(os) atuam como monitoras(es) do museu na área de acervo, conservação e mídias sociais.

Janeiro de 2023 – Sala I104 cedida para montagem de laboratório de moda (sala contígua), a sala se comunica com a R4 e está sendo equipada para inaugurar seu uso no segundo semestre de 2023. A professora Susanne Pinheiro Dias, museóloga, foi incorporada ao corpo docente para cuidar das aulas no laboratório e assegurar que as peças sejam tratadas de modo adequado.

[34] Estrutura modular adquirida pelo museu em 2007 para montagem de expografias. Estava em desuso e foi adaptada para montagem do mobiliário necessário para a nova reserva técnica de moda.

CATALOGAÇÃO

Para a catalogação da nova coleção, no início e provisoriamente (de 2016 a 2021), foi usada a ficha catalográfica de Artes Visuais. Em setembro 2021, foi criada a nova tipologia “moda” no banco de dados *on-line* Sismu,[35] com ficha catalográfica específica para essa tipologia. Também é instituído um número de registro específico composto por:

- Ano de ingresso no acervo ○ número sequencial do ano em questão ○ tipologia ○ número sequencial da tipologia.
- Tipologias criadas: MVT: moda vestimenta, MVB: moda boneca, ACE: moda acessório, MVD: moda vídeo, MDG: moda arquivo digital (croquis e fotografias em .pdf, .jpg ou .tif).

Exemplo: **2016.001.MVT.0001** (1° obra tombada em 2016, tipologia moda vestimenta: 1° obra dessa tipologia).

Devo ressaltar que o trabalho de catalogação e a migração da coleção para a nova tipologia no banco de dados teve a inestimável ajuda das monitoras do curso de moda, sem essa parceria provavelmente esse trabalho não teria sido finalizado.

ACONDICIONAMENTO

Materiais para acondicionamento das peças: espuma ethafoam, tecido de algodão, papel de seda, placas de polionda, fio e cadarço de algodão, fios coloridos para restauro, tule de poliéster, microscópio digital portátil (até 20x) para identificação a trama, microscópio ótico (até 1.000x) para identificar o fio, papel *tissue*, manta acrílica, malha tubular, TNT, Tyvek.

As peças podem ser acondicionadas em prateleiras dentro de caixas de polionda. Há 3 medidas padrão de acordo ao tamanho do material e da prateleira para otimizar a ocupação. Na área interna, se utiliza TNT e papel seda para embalar borlas e outros acessórios.

[35] Lançada em 2013 pela Sismu Softwares, a Plataforma Sismu, oferece um banco de dados on-line para o setor museal brasileiro e para colecionadores particulares possibilitando a gestão e promoção do acesso público a acervos e coleções.

Figura 4. Obras sendo acondicionadas dentro de caixas construídas com placas de polionda.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP, fotos: Fernando Silveira.

Em prateleiras também são acondicionados os sapatos. Para isso, são criados suportes especiais usando polionda como base com ethafoam e tybek e fitas de algodão e almofadas acolchoadas de manta acrílica e malha tubular para conservar o formato da peça e evitar deformações.

Figura 5. Prateleira com sapatos e prateleira com chapéu.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Fotos: da autora.

Os chapéus também se depositam em prateleiras com suportes feitos sob medida usando cabo de madeira e estrutura de ethafoam, manta acrílica e malha tubular.

Outra possibilidade de acondicionamento, dependendo do peso e estrutura do traje, é manter a peça suspensa com um cabide acolchoado (feito também sob medida com manta acrílica e malha tubular) e uma capa de algodão, para evitar sujidades e ao mesmo tempo permitir que haja troca de ar. O cabide acolchoado evita deformações nos ombros e marcas no tecido.

Figura 6. Araras da R4, peças dentro de capas e cabides acolchoados.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Fotos: da autora.

RESTAUROS

No museu, foram realizados recentemente restauros em dois vestidos que entrarão na exposição atual em agosto de 2023. Um deles é um vestido de noiva de Lino Villaventura, de 1992, usado em um casamento e desfilado em duas ocasiões, em 1997 e 2016. O tecido estava esgarçado em vários locais, para evitar que continuasse danificando foi usado tule como base e se fez um encapsulamento da área afetada.

Figura 7. Vestido de noiva de 1992, detalhe das áreas danificadas e preparação da área a ser restaurada.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Fotos: da autora.

Outro restauro foi realizado em vestido longo de *patchwork* bordado de Lino Villaventura, SPFW Coleção Verão 2005. O vestido apresentava algumas áreas de transparência em tule com orifícios que precisaram ser reforçados com um novo tule e encapsulados.

Figura 8. Vestido de *patchwork* com tule danificado, imagens do processo de restauro.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Fotos: da autora.

Extroversão da coleção

A primeira exposição realizada com a coleção Moda-MAB foi “Moda no MAB: uma nova coleção no acervo”, 2017, uma pequena exposição que já anunciava a existência da coleção, ocupava somente a área central da Sala Annie Alvares Penteado, com seis looks (três de André Lima, um de Lino Villaventura, um de Jum Nakao e um de Fause Haten), dois marionetes da coleção *O mundo maravilhoso do Dr. F*, de Fause Haten, e algumas bonecas de Jum Nakao.

Figura 9. Vista e convite da exposição de 2017.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Foto: Fernando Silveira.

Em 5 de abril de 2023, abriu ao público a exposição *A poética do fazer: moda e arte no MAB*, que reúne as coleções têxteis do Museu de Arte Brasileira, tanto da coleção de moda quanto a de artes visuais. A curadoria é de Denise Pollini e Laura Rodríguez. Citando o texto curatorial:

> A exposição planejada para 2023 está inspirada nessa coleção que já completou sete anos de existência com mais de 320 peças de estilistas brasileiros contemporâneos. Acreditamos que é hora de levar a público esse patrimônio que vem sendo catalogado, acondicionado e preservado para as futuras gerações…

A mostra exibe aproximadamente 120 objetos. Seu percurso expositivo está norteado por ações que na arte têxtil dão diversos resultados, dividindo a exposição em seis núcleos: arquiteturar, vazar, justapor, estampar, entremear e performar.

Figura 10. Convite com a identidade visual da exposição que mostra uma obra de Claudio Tozzi com um traje de Lino Villaventura.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP.

Figura 11. Vista geral da exposição *A poética do fazer: moda e arte no MAB*.



Fonte: Arquivo MAB-FAAP. Foto: Fernando Silveira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de sete anos de trabalho, capacitação, solução de problemas com poucos recursos, reaproveitamento de materiais, pode-se afirmar que a coleção Moda-MAB encontrou seu lugar, uma reserva técnica bem acondicionada onde a troca com os estudantes manterá esse acervo vivo e acessível.

A exposição “A Poética do Fazer: Moda e Arte no MAB” teve grande repercussão com recorde de público. Alunos de diversos cursos de moda do Brasil têm agendado visitas e, sem dúvida, muitas mais pessoas saberão de sua existência, passo fundamental para que a coleção seja analisada, estudada e visitada.

Outro ganho da extroversão da coleção é que trouxe novas doações que farão com que o acervo possa contar com um percurso cronológico interessante e mais completo, tanto para os pesquisadores quanto para futuras novas curadorias.

Para o museu e a sua equipe, o diálogo entre ambos os acervos, o de moda e o de artes visuais, despertou novos olhares e reflexões sobre as peças que fazem parte e sobre lacunas que poderemos eventualmente preencher.

Concluindo, São Paulo ganhou um museu que foi consagrado como mais um espaço de legitimação, estudo e divulgação da moda brasileira.

REFERÊNCIAS

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Regimento interno do MAB-FAAP*. São Paulo: FAAP, 2016.

MORAES, Angélica. *Arte Brasileira:* 50 exposições do MAB-FAAP: 1960-2010. São Paulo: FAAP, 2010.

SHALLER, Peggy. “Numbering Museum Objects”, em Northern States Conservation Center. *Collections Care*, 2012. Disponível em: https://www.collectioncare.org/numbering--museum-collections. Acesso em: 25 jan. 2026.

A COLEÇÃO DIDÁTICA DO MUSEU NACIONAL DO TRAJE: UM INSTRUMENTO DE ESTUDO, PRESERVAÇÃO E DIVULGAÇÃO

The didactic collection of the National Costume Museum: an instrument of study, preservation and divulgation

Dina Caetano Dimas
(Museu Nacional do Traje, Lisboa)
dinadimas@mntraje.dgpc.pt

RESUMO
As peças que precedem a constituição da Coleção Didática do Museu Nacional do Traje, em Lisboa, foram objeto de um percurso que foi sendo construído e refletido desde a década de 1980. Emergindo de uma necessidade de preservação, este acervo foi ganhando um estatuto de coleção por direito próprio, assumindo-se atualmente como uma ferramenta complementar à Coleção Patrimonial e essencial na programação do Museu.
Palavras-chave: Coleção Didática. Museu. Traje. Conservação. Exposição.

ABSTRACT
The pieces that preceded the formation of the Didactic Collection at the Museu Nacional do Traje, in Lisbon, were the object of a journey that has been built and reflected upon since the 1980s. Emerging from a need for preservation, this Collection gained the status of a collection in its own right, currently assuming itself as a complementary tool to the Permanent Collection and essential in the Museum's programming.
Keywords: Educational Collection. Museum. Costumes. Conservation. Exhibition.

1. Introdução

A apresentação da comunicação "A Coleção Didática do Museu Nacional do Traje: um instrumento de estudo, preservação e divulgação" constituiu uma oportunidade de refletir sobre uma coleção com a qual tenho trabalhado há algumas décadas e, similarmente, uma forma de sistematizar os processos da sua gestão e percepcionar a sua evolução.

Porém, para compreender o processo evolutivo da Coleção Didática, será necessário contextualizar este acervo no Museu Nacional do Traje e na sua relação com a Coleção Patrimonial. Porquanto, surgindo desta última, a Coleção Didática foi-se constituindo ao longo das décadas como complementar, até se individualizar.

2. Museu Nacional do Traje

O Museu Nacional do Traje, em Lisboa, é o principal museu de âmbito nacional dedicado ao traje histórico e civil. Criado por decreto-lei, em 1976, foi inaugurado um ano depois, em 26 de julho de 1977.

O museu encontra-se instalado num palácio denominado de Angeja-Palmela, por ter sido propriedade destas duas famílias. Mandado construir pelo III Marquês de Angeja, na segunda metade do século XVIII, é um genuíno exemplo das tradicionais quintas de recreio portuguesas. Em 1840, o palácio é adquirido pelos Duques de Palmela, que realizam obras de remodelação ao gosto da época. O palácio dispõe de um programa decorativo muito significativo e elaborado, principalmente no Andar Nobre, onde se destacam os painéis de azulejos, as pinturas murais e os estuques que retratam os estilos artísticos dos séculos XVIII e XIX. Por sua vez, o Palácio encontra-se inserido num parque de 11 hectares, denominado Parque Botânico do Monteiro-Mor.

3. Coleção Patrimonial

No que concerne à sua Coleção Patrimonial, o Museu Nacional do Traje segue as orientações do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) na forma como seleciona, adquire, coleciona e recebe doações de peças, adotando o seguinte conceito:

> …a coleção – ou as coleções – do museu se apresenta(m) tanto como a fonte quanto como a finalidade das atividades do museu percebido como instituição… a coleção é concebida simultaneamente como o resultado e como a fonte de um programa científico visando a aquisição e a pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do homem e de seu meio (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 31-35).

Desta forma, seguindo os requisitos do Conselho Internacional de Museus (ICOM), a Coleção Patrimonial do Museu dispõe de um inventário escrito, de uma base de dados informatizada (disponibilizada *on-line* como MatrizNet) e de um sistema de classificação que permite a descrição e a rápida localização de qualquer item entre os milhares de objetos do seu acervo. No que concerne ao sistema descritivo, este fundamenta-se num glossário específico para traje e têxteis, baseado nos vocabulários do ICOM e do Centre International d'Études des Textiles Anciens (Cieta), adaptados à realidade portuguesa e ao desenvolvimento da terminologia da moda.

A coleção inicial do museu resultou de uma transferência, em 1976, de cerca de 7 mil peças que se encontravam no Museu Nacional dos Coches e que, na sua maioria, teriam pertencido à Casa Real e a famílias da nobreza portuguesa. Atualmente, a Coleção

Patrimonial conta com quase 40 mil peças, devendo o seu exponencial crescimento maioritariamente às doações de particulares que frequentemente nos contactam.

Este acervo reúne coleções de traje civil (feminino, masculino e de criança, nacional e internacional) e respetivos acessórios (como chapéus, lenços, luvas, leques, cintos, botões, suspensórios, meias, calçado, entre tantos outros), ourivesaria e bijuteria, roupa interior, peças de enxoval, bonecas e brinquedos, traje regional, traje de cena, objetos de *toilette*, pintura, mobiliário, paramentos religiosos e materiais e equipamentos que testemunham os processos de produção têxtil, num quadro temporal do século XVII ao século XXI.

4. Coleção Didática

O Museu da Universidade Tech, no Texas, definiu, em 1996, as peças pertencentes às coleções educativas como:

> […] objetos incorporados, documentados e catalogados que são usados para interpretação, exposições participadas e programas educacionais. Estes objetos são propriedade do Museu e estão sujeitos a possíveis danos ou destruição devido à utilização supervisionada. Estes objetos recebem cuidados adequados e são considerados importantes para a missão do Museu (MacFarlan, 2001, p. 167, tradução livre).[36]

É de acordo com essa perspectiva que a Coleção Didática é percepcionada e utilizada como um acervo paralelo e complementar à Coleção Patrimonial, com objetivos próprios, mas também comuns.

A origem da Coleção Didática, que ainda não era assim denominada, surge no início da década de 1980 não só com a função de preservar as peças da Coleção Patrimonial, mas também como uma ferramenta utilizada pelo Serviço Educativo, sem que houvesse ainda um projeto refletido, apenas uma necessidade.

[36] Original: "[…] accessioned, documented, and catalogued objects that are used for interpretation, participatory exhibitions, and educational programs. These objects are owned by the Museum and are subject to possible damage or destruction due to supervised utilization. These objects are given reasonable care and are viewed as important to the mission of the Museum."

Figura 1. Réplica de vestido de estilo Romântico, confeccionada a partir do vestido original MNT Inv. nº 38 (à direita) para a exposição "Estendal".



Do que temos conhecimento, foi em 1982 que se realizou a primeira réplica na oficina de restauro do museu: um vestido de estilo Romântico que faria parte da exposição (instalação) "Estendal – Texturas, ciclo e percurso de Ana Vieira". No ano seguinte, realizou-se várias réplicas de traje, também a partir de originais da Coleção Patrimonial, destinadas aos visitantes invisuais, conforme menciona Ana Brandão, 2ª diretora do Museu, no Relatório Anual de 1982 (Brandão, 1982).

> […] tornando possível a abordagem ao tema "Evolução do traje" foram executadas na oficina de Restauro do Museu diversas cópias baseadas nos trajes originais. Essas cópias são integradas nas exposições… sendo apresentadas nas mesmas salas onde se podem ver as diversas peças que constituem o conjunto de cada exposição.

Não pondo em causa o valor que atribuímos às visitas orientadas, parece-nos também importante possibilitar ao invisual que a ida a um Museu seja tão autónoma quanto a ida a um concerto (Brandão, 1983, p. 13-14).

Posteriormente, continuaram a produzir-se réplicas para preservar as peças mais relevantes e valiosas da Coleção Patrimonial que, pelo seu interesse histórico, eram desde a abertura do museu muito requisitadas por entidades externas, conforme refere Madalena Braz Teixeira, terceira diretora deste Museu (Teixeira, 2018, p. 333-335).

Nas décadas de 1980 e 1990, a existência de uma oficina de restauro onde trabalhavam técnicas profissionais que detinham conhecimentos e habilitações nas áreas da confecção e da costura foi um fator determinante na produção de trajes e acessórios, quer em quantidade, quer em qualidade. E, durante o período em que a oficina dispôs de

recursos humanos suficientes, a confecção de réplicas de traje passou a ter um caráter consistente e permanente.

Coincidentemente, em 1986, a Associação Portuguesa de Museologia (Apom) introduziu em Portugal o conceito de Recriação Histórica e de História Viva, baseado numa metodologia científica (Coelho, 2009). Neste contexto, o museu, que já estava a confeccionar réplicas, reconheceu, nesta nova, abordagem a possibilidade de chamar a si novos públicos, recorrendo a recriações históricas com personagens "trajadas à época". A utilização da expressão dramática nas visitas animadas criava uma relação emocional que promovia a aprendizagem e a aquisição de conhecimentos de forma mais estimulante e assimilável para os visitantes.

Assim, é neste contexto nacional que se estabelecem as bases de um acervo que tinha uma dupla função, a preservação da Coleção Patrimonial e o apoio aos visitantes e ao Serviço Educativo.

Ao mesmo tempo que se confeccionavam réplicas, a coleção começava a crescer com a integração de peças originais provenientes de doações que eram recusadas pelo Sector de Inventário. E, atualmente, é em conjugação com o setor de inventário, que se rege por uma escrupulosa Política de Incorporações, que o acervo da Coleção Didática se vai construindo e crescendo.

Atualmente, a Coleção Didática é composta de réplicas e originais de traje civil (feminino, masculino e de criança, nacional e internacional) e respectivos acessórios, roupa interior, peças de enxoval, traje regional, objetos de *toilette*, num total de cerca de 2 mil peças, do período medieval à atualidade.

4.1. Réplicas

As réplicas foram sempre confeccionadas a partir de um trabalho rigoroso de pesquisa iconográfica, com recurso a pinturas e desenhos de época, mas também a partir da observação de fotografias, periódicos e publicações existentes no Centro de Documentação e na Biblioteca especializada na área do traje e da moda. Estes serviços do museu, disponíveis ao público, são imprescindíveis para uma minuciosa construção de réplicas de trajes e acessórios. Na confecção exata e de pormenor, temos ainda o privilégio de poder utilizar os trajes da Coleção Patrimonial como fonte primária, que nos fornecem informação excecional dos cortes, materiais e formas.

Na confecção das réplicas, os desafios que se colocam são diversos, para além do levantamento dos moldes e dos cortes e da morosidade dos trabalhos, encontrar tecidos idênticos aos originais nem sempre é uma tarefa simples, porquanto, ou já não são produzidos ou são extremamente dispendiosos.

4.2. Originais

Como já foi anteriormente referido, as peças originais que integram a Coleção Didática provêm de doações recusadas pelo sector de inventário, quando as peças não apresentam condições de conservação satisfatórias, não são representativas, não acrescentam valor à Coleção Patrimonial, nem preenchem lacunas temporais. Desta forma, ao integrarem a Coleção Didática, estas peças podem ser usadas de diversas formas:

– nas práticas de restauro;

– no estudo de modelos;

– e em exposições ou cedências ao exterior.

4.3. Inventário

Desde 2004, a Direção do Museu Nacional do Traje decidiu que, para uma melhor gestão da Coleção Didática, que na altura servia essencialmente o Serviço Educativo, seria relevante iniciar a sua inventariação.

A partir do momento em que se iniciou o processo de inventariação, este acervo ganhou um estatuto que o elevou a uma coleção por direito próprio e com uma missão distinta, que seria assumidamente complementar e paralela à Coleção Patrimonial.

A metodologia de inventariação da Coleção Didática consistiu na atribuição de um número de inventário para cada peça, que passou a estar marcada individualmente, e no preenchimento de uma ficha contendo o número de inventário, denominação, data do estilo da réplica, descrição, fotografia, dimensões e especificações.

4.4. Conceito

O conceito de Coleção Didática surge apenas em 2011, quando se tornou evidente que este acervo era um importante instrumento educativo e que era responsabilidade do museu cuidar dele.

Esta percepção coincidiu com uma diminuição dos recursos humanos no setor de restauro, que deixou de ter capacidade de produzir réplicas e tratar das peças já existentes. Nessa altura, deliberou-se utilizar as peças de forma mais controlada, orientada para objetivos e, embora pareça um paradoxo, esse propósito resultou numa mais dinâmica realização de exposições no exterior e, consequentemente, numa mais eficaz proteção da Coleção Patrimonial. Em simultâneo, para corresponder aos constantes pedidos de cedência de peças de instituições exteriores ao museu, passámos a preferir ceder peças da Coleção Didática em determinados contextos expositivos, desta forma, preservando as peças da Coleção Patrimonial.

Ao mesmo tempo, a Coleção Didática que se encontrava dispersa por vários espaços físicos, inclusive nas reservas, o que não era seguramente a situação mais adequada, foi arrumada em 4 salas destinadas especificamente para esse efeito. O acervo foi organizado cronologicamente, por tipologias, e foi devidamente acondicionado na horizontal, em caixas ou gavetas, ou na vertical em cabides, suspensos em *charriots* (araras para roupa) e estruturas de metal. Da conjugação dos processos de inventariação, organização cronológica por tipologias, adequado acondicionamento, regular limpeza e intervenções de conservação e restauro, passou-se a controlar e a gerir a coleção de forma mais eficiente.

5. Estudo e práticas

O sector de restauro recebe anualmente alunos dos cursos de Conservação e Restauro e de *Design* e Moda, portugueses e estrangeiros, em parcerias com universidades e outras instituições de ensino. Estes alunos, em estágios autopropostos ou inseridos em estágios curriculares no âmbito de mestrados e doutoramentos, contactam o museu para realizarem uma aprendizagem prática e complementar aos seus estudos académicos na área dos têxteis e da moda. Para muitos destes alunos, este é o seu primeiro contato com o patrimônio têxtil histórico, sendo neste contexto que a Coleção Didática se torna num recurso com grandes vantagens educativas.

Quando os estagiários das áreas da conservação e restauro têm o seu primeiro contato com as peças têxteis, não é aconselhável colocar nas suas mãos peças da Coleção Patrimonial, dado os riscos que poderiam ocorrer com materiais tão frágeis. Em alternativa, a intervenção em peças originais da Coleção Didática tornou-se um expediente mais ajustado à sua iniciação, que é sempre orientada por um conservador-restaurador, especialista em têxteis. Consequentemente, os estagiários iniciam a sua aprendizagem e práticas contactando com peças têxteis de diferentes períodos históricos e de diversos materiais, sem receio de danificarem o patrimônio museal.

Outra forma de utilização prática das peças da Coleção Didática é no estudo dos modelos das peças originais que podem ser manuseadas e estudadas em pormenor pelos alunos dos cursos de Moda e *Design*.

Uma enorme mais-valia decorrente dos estudos e das práticas destes alunos sobre a Coleção Didática resulta na manutenção deste acervo num estado de conservação otimizado para divulgação em formato expositivo. É ainda de salientar que os trajes originais da Coleção Didática, depois de intervencionados e estabilizados, são usados exclusivamente em contextos expositivos e nunca em animações.

Figura 2. Orientação de uma estagiária por uma conservadora-restauradora, especialista em têxteis, em que a peça intervencionada é um original (casaca de máscara de criança, c. 1920) pertencente à Coleção Didática.



6. Projetos expositivos

Uma outra forma de utilização das peças da Coleção Didática, consiste na elaboração de projetos expositivos que conjugam várias áreas de intervenção, do restauro à concepção museográfica. Estes são momentos de "aprendizagem total" para os estagiários e voluntários que conosco trabalham, pois têm a possibilidade de acompanhar todo o projeto museológico, da concepção inicial até à sua apresentação ao público.

Todas as práticas realizadas pelos estagiários e voluntários são postas em evidência em projetos expositivos completos, da adaptação de bustos à criação de suportes museográficos, da estabilização dos materiais ao acompanhamento da campanha fotográfica, e, finalmente, da embalagem à montagem em contexto expositivo.

6.1. Exposições no exterior

As exposições no exterior são um formato muito requisitado por museus, galerias e bibliotecas municipais que não reúnem as obrigatórias condições ambientais de temperatura e humidade relativa e de segurança para apresentação de peças da Coleção Patrimonial.

São, contudo, formatos muito eficazes e de grande impacto na divulgação do traje e da moda, junto de diferentes públicos. A avaliação destas ações é normalmente mensurável pelo número de entradas, mas também por testemunhos de visitantes que após terem visto alguma destas exposições itinerantes decidem visitar posteriormente o Museu Nacional do Traje, que até essa data desconheciam.

De todas as exposições realizadas no exterior com peças da Coleção Didática, a mais solicitada nas últimas décadas tem sido "Trajes Quinhentistas: vestir no tempo dos Descobrimentos". Este sucesso deve-se ao fato desta ser apresentada no âmbito das comemorações dos forais atribuídos no reinado de D. Manuel I e por ser um tema que faz parte dos currículos escolares. O interessante é que, apesar de serem apresentados os mesmos conteúdos e as mesmas peças, essa exposição vai ganhando diferentes contornos visuais conforme se adapta a diferentes espaços expositivos e a diversos equipamentos museográficos.

Atualmente, elaboram-se exposições itinerantes que possam ir ao encontro dos programas escolares e das necessidades de uma sociedade que reflete sobre o mundo, a proteção do meio ambiente, as questões de gênero e as desigualdades, das quais se destaca a última proposta expositiva disponibilizada na nossa lista de exposições itinerantes: "Somos o que vestimos: para uma moda sustentável e consciente".

6.2. Cedência de peças

A cedência temporária de peças para complementar exposições organizadas por outros museus é uma solicitação bastante frequente.

Esta situação ocorre quando as entidades requerentes não apresentam as necessárias condições ambientais e de segurança acima referidas, ou quando os pedidos não são feitos atempadamente e é necessária brevidade, evitando-se assim os exigentes e morosos processos burocráticos que o empréstimo de peças da Coleção Patrimonial exige.

Uma das cedências de peças mais recentes ocorreu com o empréstimo de réplicas de trajes de estilo Romântico (1830 e 1850) para a exposição "O Conde do Farrobo", apresentada no Teatro Thalia, em Lisboa. O interessante desta cedência foi ter resultado numa

investigação sobre o traje que foi partilhada na comunicação “O Conde do Farrobo e as modas do seu tempo: do Império ao Romantismo”, apresentada no âmbito das palestras organizadas semanalmente pelos responsáveis da exposição. São oportunidades como estas que, de modo inesperado, ampliam conhecimentos e permitem estabelecer contatos entre o traje e outras áreas do saber.

7. Visitas guiadas

Nas visitas guiadas à exposição permanente “O traje em Portugal do século XVII à atualidade”, a Coleção Didática é usada numa base regular. Os visitantes aprendem, através da experimentação, a sentir e a descobrir como era usar acessórios doutras épocas, num momento de interação em que se sentem participantes da própria história. Paralelamente, nestas atividades que promovem o uso dos sentidos, os visitantes refletem e procuram relações do passado com o presente, num ambiente de diversão e aprendizagem muito apreciados (Roque, 1989/1990).

Noutro formato, nas visitas guiadas tácteis destinadas aos visitantes com deficiência visual, utilizam-se trajes da Coleção Didática que podem ser tocados e experimentados, estabelecendo-se uma eficaz comunicação e aprendizagem em ambiente lúdico.

8. Animações e comemorações

As recriações históricas bem-sucedidas conjugam a componente lúdico-didática num modo que se aproxima mais dos visitantes. Mas, para serem bem-sucedidas, dependem de uma pesquisa cuidada e de guiões bem estruturados que integrem informação resumida e rigor histórico.

Figura 3. Réplica de vestido de estilo Arte Nova realizado a partir do original MNT Inv. nº 5631 (2ª imagem). Utilização da mesma réplica em contexto expositivo e de animação (3ª e 4ª imagens).



Nas recriações históricas realizadas pelo museu, recorre-se ocasionalmente a atores e animadores, mas a maior parte das vezes é a própria equipa do museu que participa nas animações – dos serviços administrativos à biblioteca, dos setores técnicos à vigilância, dos voluntários aos estagiários. Esta cooperação entre colegas possibilita o desenvolvimento de uma boa camaradagem e espírito de equipe, num ambiente de festa. E os visitantes sentindo essa energia correspondem de forma entusiástica.

9. Considerações finais

Desde o século XX, os museus têm vindo a diversificar os seus programas de modo a irem ao encontro das necessidades dos seus diferentes públicos. Nesse intuito, as coleções didáticas têm sido uma ferramenta usada por vários museus na Europa.

O fator distintivo e original da Coleção Didática do Museu Nacional do Traje consiste na sua tripla faceta, que lhe permite ser uma ferramenta complementar para o estudo, a preservação e a divulgação do traje e da moda, cumprindo em paralelo dois objetivos, o educativo e o social. Contudo, temos a certeza que a multifuncionalidade e o potencial desta coleção ainda nos permitirá desenvolver projetos mais abrangentes e dinâmicos, que acompanhem as mais recentes necessidades da sociedade, num mundo em constante transformação.

Referências

BRANDÃO, Ana. *Relatório Anual de 1982* [texto policopiado]. Lisboa: Museu Nacional do Traje, 1982.

BRANDÃO, Ana. *Relatório Anual de 1983* [texto policopiado]. Lisboa: Museu Nacional do Traje, 1983.

COELHO, Raquel. *História viva*: a recriação histórica como veículo de divulgação do património histórico e artístico nacional (1986 – 2009), conceitos e práticas. 2009. Tese (Mestrado em Arte, Património e Restauro) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM/Armand Colin, 2013.

MACFARLAN, Shane**.** A consideration of museum education collections: theory and application. *Curator The Museum Journal*, [*s. l.*], v. 44, n. 2, p. 166-178, 2001.

MACFARLAN, Shane; JOHNSON, Eillen. Education collections as museum collections. *Curator The Museum Journal*, [*s. l.*], v. 47, p. 1, p. 101-113, 2004.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. *A comunicação no museu*. 1989/1990. Dissertação (Pós-graduação em Museologia e Património Artístico) – Universidade Lusíada, Lisboa, 1989/1990.

TEIXEIRA, Madalena Braz. *Um percurso exploratório no Museu Nacional do Traje 1983-2008*: contributos para a Sociomuseologia. 2018. Tese (Doutoramento em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2018.

TÉCNICAS ANALÍTICAS APLICADAS À CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE SEDA EM COLEÇÕES HISTÓRICAS

Analytical techniques applied to silk conservation-restoration in historical collections

Thainá Vígio Ribeiro
(Laboratório de Conservação-Restauração de Têxteis – CRT)
thainavigio.crtextile@gmail.com

RESUMO

Este trabalho aborda o uso de exames analíticos como ferramenta fundamental para compreender o bem cultural têxtil. Uma vez com as informações geradas, sabe-se quais fatores levaram o material a debilitar e avaliam-se quais metodologias conservativas podem ser realizadas. O artigo apresenta dois casos de estudo: o primeiro referente a um bordado chinês que foi conservado na Espanha; e o segundo, sobre a Coleção de Calçados do Museu Casa da Hera.
Palavras-chave: Analítica. Conservação. Patrimônio. Restauração. Seda.

ABSTRACT

The work addresses the use of analytical techniques as a fundamental tool to understand the textile cultural heritage. Once the generated information, it is known what factors led the material to weaken and is evaluated which conservative methodologies can be carried out. The article presents two case studies: the first refers to a Chinese embroidery that was conserved in Spain and the second to the Footwear Collection of the Casa da Hera Museum.
Keywords: Analytics. Conservation. Heritage. Restoration. Silk.

INTRODUÇÃO

As coleções museais têxteis podem ser entendidas e percebidas por diferentes áreas do conhecimento. Os estudos da moda e da cultura material partem de uma visão macrossocial dos processos, enquanto as investigações analíticas iniciam-se na escala micromaterial. A convergência de saberes destes dois campos é fundamental para o aprofundamento e produção de novos significados. Sob esta perspectiva, este presente artigo apresenta o uso das técnicas analíticas aplicadas a objetos de seda em dois acervos históricos distintos, a saber: bordado chinês no Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio IRP (Figura 1) e o calçado de festa T1160 do Museu Casa da Hera MCH (Figura 2).

Figura 1. Bordado chinês antes da restauração no Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP).



Fonte: autora (2021).

Figura 2. Calçado de festa dourado T1160 do Museu Casa da Hera antes de intervenção.



Fonte: autora (2023).

Os exames analíticos estão dentro do que é chamado de “estudos técnicos” de um patrimônio cultural, formando, geralmente, a fase inicial de um projeto, mas não se limitando a esta. Estes exames podem, dentre outras coisas, servir como previsões dos futuros comportamentos e danos que o acervo terá, além de verificar a eficácia de tratamentos restaurativos. Os equipamentos analíticos são precisos e exatos usados para a determinação quali e quantitativa da concentração e natureza química de um composto do bem cultural, a partir do analito de uma amostra[37] (Domenech Carbo, 2018, p. 27). São capazes de identificar e quantificar interferentes,[38] além de não necessitarem de amostragem, configurando-se, na maioria dos casos, como “técnicas não destrutivas”, a exemplo dos aparelhos portáteis Fluorescência de Raios X (FRX) e micro-Raman. No entanto, quando é indispensável a retirada, esta não se caracteriza como “destrutiva”, mas sim “semi-destrutiva” devido a quantidade ínfima de material coletado, imperceptível a olho nu.

Dentre as técnicas utilizadas, existem aquelas que se destacam pela maior facilidade de examinar os têxteis e obter respostas satisfatórias. Por esse motivo, quatro delas foram empregadas nos casos de estudo: a Microscopia Eletrônica de Varredura com Espectroscopia de Raios-X de Dispersão de Energia (MEV/EDS ou EDX), o Espectrofotômetro de Transformada de Fourier com Reflectância Total Atenuada (FTIR-ATR), seguido do Espectrofotômetro Colorimétrico UV-vis e do Amostrador de Bioaerossóis de Andersen.

A modo de resumo, o primeiro sistema observa a micromorfologia superficial e interna de uma fibra ou filamento, a aparência dos fios e ligas metálicas com maiores detalhes, a uniformidade destes e a técnica de confecção utilizada. Com os raios X acoplados podemos saber quais elementos químicos estão concentrados em determinadas partes da amostra, os elementos que compõem um mordente, as ligas de um metal, observar possíveis elementos de contaminação ambiental, subprodutos dos materiais orgânicos, entre outros. Com o espectrofotômetro FTIR determina-se o estado polimérico[39] das sedas através da identificação de grupos funcionais de suas moléculas representados na forma visual de espectros. Identifica-se o espectro gerado e compara-se com um referencial novo as diferenças de intensidade dos picos, aparecimentos de outros picos, deslocamentos de bandas etc. Cada pico significa um grupo funcional como por exemplo, encontraremos diferentes amidas em um espectro de seda, pois são proteínas formadas principalmente

[37] O analito é a parte da amostra que é estudada e analisada de fato.

[38] Espécies químicas que podem induzir erroneamente em um resultado de uma amostra.

[39] A seda é um biopolímero, assim como a celulose das fibras de linho e algodão. Os polímeros são formados por macromoléculas, ou seja, moléculas grandes, que por sua vez, são compostas por unidades menores e repetidas.

por um recobrimento de sericina lipídico e um interior de fibroína e estas são compostas por um conjunto de aminoácidos que se juntam por meio das ligações peptídicas (Garside; Wyeth; Zhang, 2010, p. 179-193).

O espectrofotômetro colorimétrico quantifica numericamente a cor da obra e faz uso da luz ultravioleta junto com a luz branca, brilho especular incluído ou excluído, com diferentes dominantes (D) e sistemas de cores, sendo usado o sistema CIELAB, que avalia basicamente os valores de tonalidade (H), iluminante (L), croma (C) e diferença total de cor (ΔE) (Battaglino; Oleari, 2008). Por último, o amostrador funciona como um filtro a vácuo que permeia uma placa de petri com um meio de cultivo propício para o crescimento de determinados fungos, leveduras e/ou bactérias. A contagem das partículas viáveis acontece conhecendo-se o fluxo de ar, o tempo decorrido da amostragem e o número de unidade de formação de colônias (UFC), tendo-se então a concentração de bioaerossóis no ar, em termos de UFC/m^3.

Metodologia

A metodologia aplicada baseou-se, primeiramente, na investigação documental e contextual prévia das obras analisadas em questão. Em seguida, foram realizados os testes analíticos, para o caso 1, o Espectrofotômetro FTIR, e o Espectrofotômetro Colorimétrico no Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio IRP, na Universidade Politécnica de Valência (UPV), na Espanha, nos anos de 2020 a 2021. No caso 2 a Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV/EDS), o Espectrofotômetro FTIR, seguido do Amostrador de Bioaerossóis. As avaliações ocorreram nos anos de 2022 a 2023 no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e no Laboratório de Micologia Médica no Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CCS/UFRJ).

Por último, as informações e dados gerados foram interpretados e comparados com artigos científicos de mesma natureza.

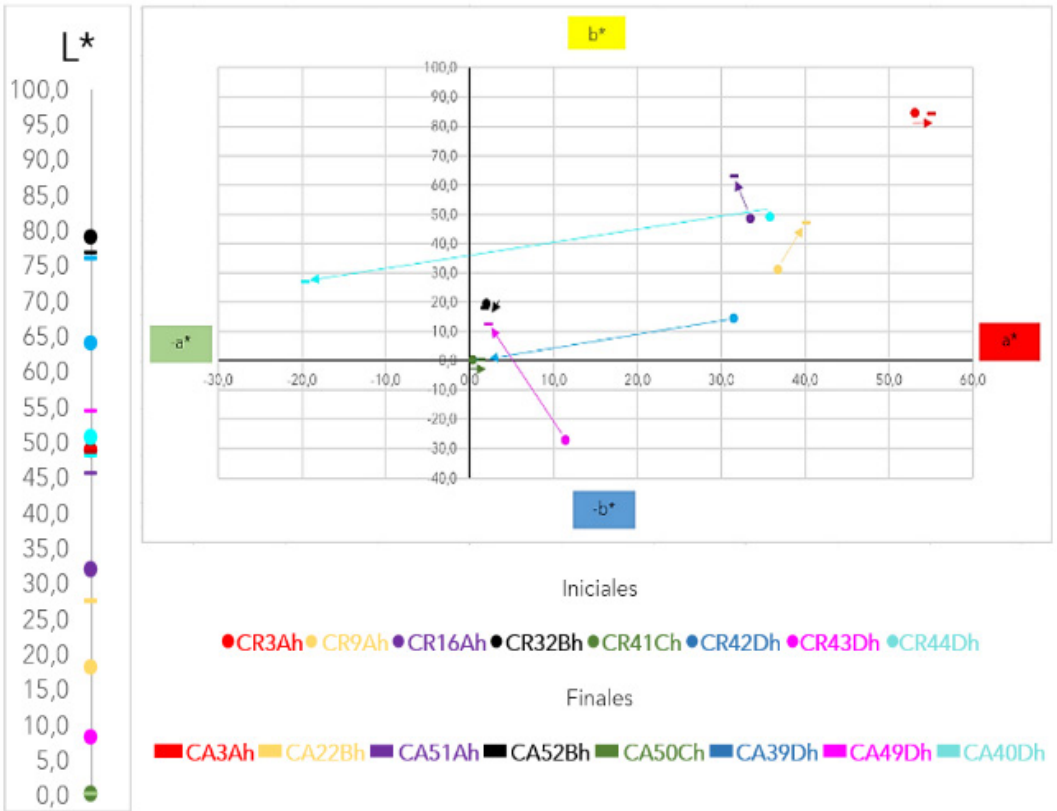
Caso de estudo 1: Bordado Chinês

O bordado chinês foi confeccionado na cidade de Chaozhou, no sul da China, configurando-se como a técnica fios de seda e com a temática folclórica popular “Cem Pássaros Adorando a Fênix”. Foi datado entre a primeira e a segunda décadas do século passado, totalizando mais de cem anos de existência, ao passo em que foi transladado de seu país de origem para o Brasil, e por fim, para a Espanha (Vígio *et al.*, 2022). Dentre os objetivos da pesquisa, estava identificar as cores dos pontos de bordado e da tela de cetim em si, devido a colorações muito diferentes e com aparências pouco comuns. Para isso, recorreu-se ao espectrofotômetro colorimétrico e foi determinada a paleta cromática do bordado comparando o verso (cores conservadas) com o anverso (descoloração) em um

total de 16 amostras. A deterioração do tecido também foi apurada pela quantificação das variações cromáticas ocorridas e que sofreram maior e menor alteração, tomando como referência uma área protegida pela moldura. Além disso, foi estudado se a degradação do suporte interferia nas cores dos pontos.

Na análise do bordado em si, observou-se uma gama cromática muito diversa com luminosidade variando de muito escuro a muito claro, cromas puros a fracos e tons de vermelho-alaranjado a azul-violeta (Gráfico 1). No anverso, todas as amostras perderam a pureza da cor e ficaram mais claras. As menores alterações ocorreram no Sol com um laranja-avermelhado puro e na asa do pavão com um magenta cinza-avermelhado. As alterações mais significativas localizam-se na asa da fênix com tonalidade violeta-azulada que passou a amarelo-alaranjada. As cores com tonalidades alaranjadas variam para o laranja com uma diferença de cor (ΔE) imperceptível ao olho humano, por isso é uma das cores mais estáveis no bordado. Cores muito puras costumam ser um forte indício da presença de corantes sintéticos. Dentro das famílias de tingimento natural têxtil chinês, sabe-se que os corantes naturais de cor laranja não costumam apresentar boa solidez à luz, além da tendência de solubilizar e sangrar o corante.

Gráfico 1. Valores de luminosidade à esquerda e coordenadas cromáticas à direita das zonas analisadas no bordado.

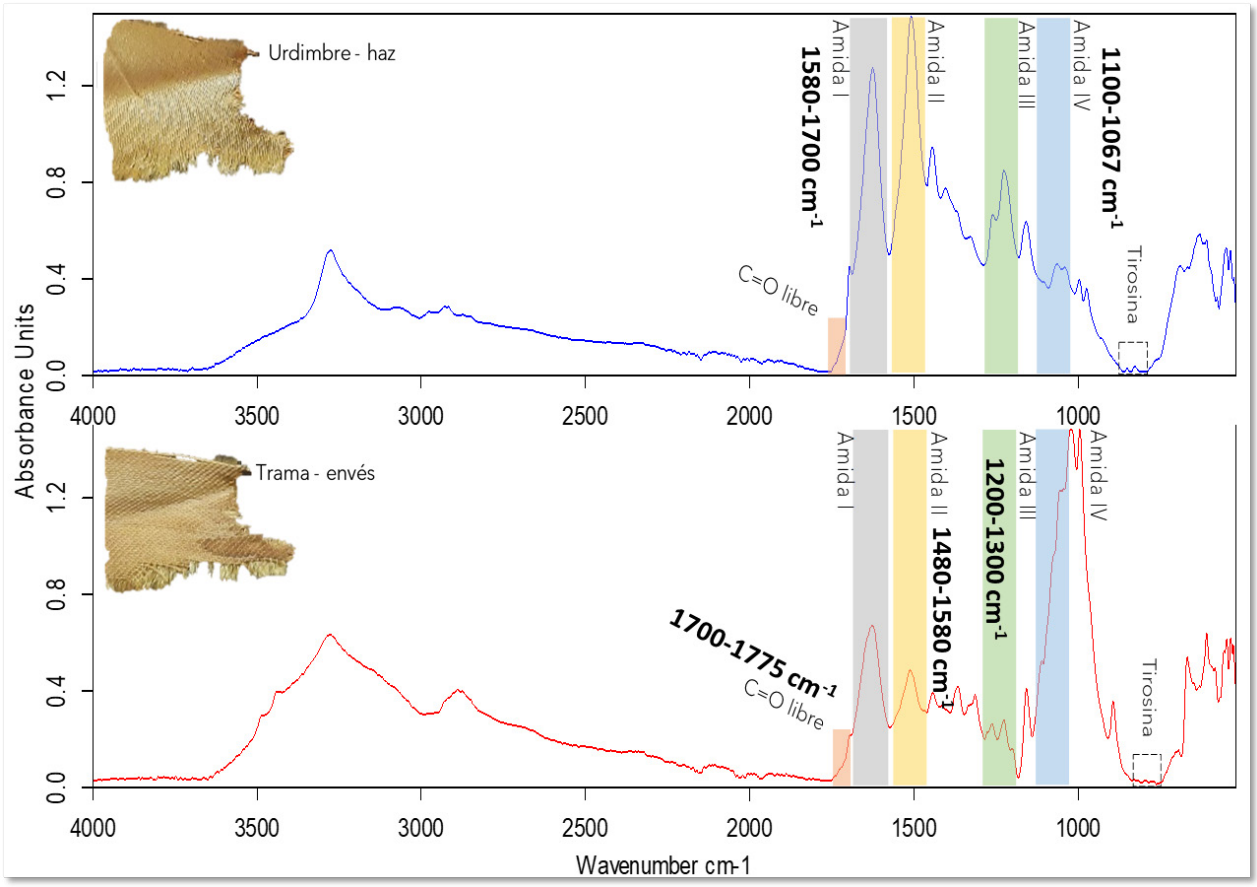


Fonte: autora, 2021.

Na tela base, o ponto de referência apresentou um amarelo-alaranjado muito claro e fraco, valores que se aproximam do esbranquiçado. Tendo em conta o aspecto do bordado contemporâneo de Chaozhou, confirmou-se que o tecido da obra era originalmente branco. A urdidura tem uma tonalidade amarelo-laranja, enquanto a parte inferior mostra o mesmo amarelo-laranja, na mancha. Ao contrário do que se observa no bordado, não há grandes variações totais de cores, mas todas elas são perceptíveis ao olho humano. Os resultados também indicaram que as manchas não afetam a cor do bordado e sugeriram a presença de um processamento diferenciado para a trama.

Os resultados com o Espectrofotômetro FTIR indicaram o estágio de envelhecimento ao qual a seda se encontrava (Figura 3). Os espectros mostraram bandas características de seda deteriorada degomada, ou seja, aquela à qual a camada externa de sericina foi retirada por banhos a quente. Dentre as bandas características, encontramos 1580-1700 cm-1 para a amida I, bandas 1480-1580 cm-1 para a amida II, amida III na região 1200-1300 cm-1 e 1100-1067 cm-1 para amida IV. A amida V pode ser vista em 694 cm-1.

Figura 3. Resultados espectrais da amostra de seda em seu anverso (urdume) e verso (trama).



Fonte: autora, 2021.

A alta absorção em amida II é característica da seda degradada, pois estruturas secundárias de folha β[40] também são observadas na fibroína, especialmente na urdidura, o que afetou suas propriedades mecânicas e conferiram-lhe uma aparência friável. O aparecimento de bandas na região livre carbonila é um indicador de foto-oxidação, corroborado pela exposição à radiação ultravioleta. A radiação UV também causou uma redução drástica na intensidade da banda dupla da tirosina, dos aminoácidos presentes nas regiões amorfas.[41]

Caso de estudo 2: Calçado T1160

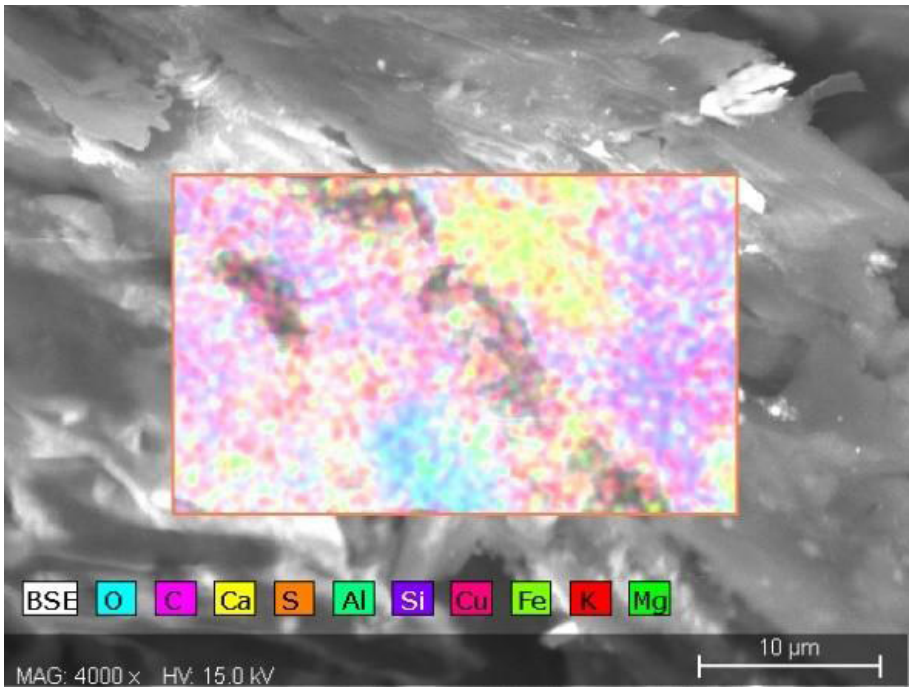
O Museu Casa da Hera, na cidade de Vassouras, interior do Estado do Rio de Janeiro, apresenta uma coleção excepcional de 46 indumentárias e seis pares de sapatos, advindos de uma figura da elite, Eufrásia Teixeira Leite, e cliente regular das maiores marcas parisienses, incluindo o estilista da alta-costura Charles Worth (Bragança; Barbosa, 2018). O sapato T1160 é de lamê dourado e veludo de seda, o qual provavelmente foi confeccionado a partir de 1920 até 1930, ano de falecimento de Eufrásia.

Nas análises de MEV-EDS foram realizadas imagens em ampliações diversas e criados mapas elementais obtidos na amostra. Com isto, comprovou-se que a técnica de confecção dos bordados metálicos possui a alma de seda tingida de amarelo intenso e é recoberta por uma única lâmina metálica. Com a ampliação na região da seda, observou-se a presença de um mordente metálico. Na Figura 4 pode ser vista a região onde foi coletado o mapa de análise elementar qualitativa. Nela foram detectados os elementos: Oxigênio (O), Carbono (C), Cálcio (Ca), Enxofre (S), Alumínio (Al), Silício (Si), Cobre (Cu), Ferro (Fe), Potássio (K), Chumbo (Pb) e Manganês (Mn). Os dois primeiros elementos são referentes a seda, enquanto cálcio, chumbo e enxofre, estão na região esbranquiçada da imagem, indicando uma concentração de mordente pesado. Os elementos alumínio e silício estão na região do filamento e constituem um sal metálico muito comum usado como mordente.

[40] Denomina-se como uma cadeia secundária plissada de aminoácidos unida principalmente por ligação de hidrogênio.

[41] Os polímeros usados na formação de fios e tecidos são estruturalmente organizados entre zonas cristalinas, que podem ser entendidas como rígidas e ordenadas, e entre zonas amorfas, o oposto das primeiras. Conhecer como essas estruturas estão dispostas no bem cultural têxtil, ajuda a compreender o grau de degradação dele.

Figura 4. Mapa elemental qualitativo com as concentrações dos elementos químicos em mordente sobre o filamento de seda.



Fonte: autora e Liscomp, 2022.

No final do século XIX, mais precisamente depois da crise de 1870 até aproximadamente 1930, utilizava-se um método para “carregar” a seda, aumentando seu peso de comercialização após a lavagem (eliminação da sericina) e dar brilho e maciez, entre outras qualidades (Montero Redondo, 2011). A consequência desta técnica hoje é a deterioração irreversível caracterizada por rasgos longitudinais, no caso de cetins, rompimentos pela urdume. Na análise da composição da lâmina foram detectados os elementos Ouro (Au), Prata (Ag) e Cobre (Cu).

Na espectroscopia FTIR identificou-se na região entre 800 e 870 cm-1 as absorções do grupo fenil presente na tirosina, a qual, em outras palavras, indica uma degradação na estrutura do filamento da seda. Com respeito às bandas de absorção características, foram notadas desde a amida I até a amida V, como explanado no caso anterior. Cabe destacar a amida IV, cuja absorção característica apresenta perfil semelhante ao da “seda carregada”, como já havia sido apontado com a microscopia eletrônica.

A última técnica analítica está relacionada com a identificação e quantificação dos microrganismos presentes tanto no calçado como no local onde ele se localiza. Apesar do acervo não apresentar alguma manifestação visível dos fungos, as variáveis microclimáticas são propícias para o desenvolvimento de fungos filamentosos (aqueles que possuem hifas). O microambiente interfere mais no desenvolvimento fúngico do que o clima

do museu ou da região da cidade. Os resultados apontaram três tipologias morfológicas, as quais, hifas hialinas e conídios foram as mais comuns. No veludo foi onde se encontrou maior quantidade de gêneros e que chegaram a formar estruturas de reprodução (conídios) sexuada e esporulação como na Figura 5.

Figura 5. Microfotografia da germinação de conídios anamórficos.



Fonte: autora, 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizar as técnicas analíticas é de extrema importância para o estudo e compreensão dos nossos patrimônios têxteis, pois somente com elas é passível determinar em profundidade os materiais, precisar as técnicas de confecção, datação, as degradações e os motivos pelos quais o artefato possui certas características.

O artigo foi dividido entre dois casos de estudo, possuindo como primeiro uma origem popular folclórica em contraste com o segundo, calçado da alta costura francesa. Ambos compostos por sedas e de uma mesma época, mas com distintos contrastes sociais e finalidades, o que acabou por proporcionar algumas diferenças em seus estados de conservação.

O trabalho, de natureza interdisciplinar, complementa informações previamente levantadas pelos estudos das indumentárias, modas e suas atribuições sociopolíticas.

Referências

BATTAGLINO, Sabina; OLEARI, Claudio. Appendice 1. Strumenti matematici della colorimetria. *In*: OLEARI, Claudio. *Misurare il colore – fisiologia della visione a colori – fotometria – Colorimetria e norme internazionali.* Milão: Editora Ulrico Hoepli, 2008.

BRAGANÇA, Flávio Oscar Nunes; BARBOSA, Priscila Faulhaber. Etiqueta-documento: o acervo do Museu Casa da Hera. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19., 2018. *Anais* […]. [*S. l.: s. n.*], 2018. p. 5690-5708. Disponível em: http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/102118. Acesso em: 13 fev. 2023.

DOMENECH CARBO, María Tereza. *Análisis químico y examen científico de patrimonio cultural*. València: Editora Sintesis, 2018.

GARSIDE, Paul; WYETH, Paul; ZHANG, Xiaomei. Understanding the ageing behaviour of nineteenth and twentieth century tin-weighted silks. *Journal of the Institute of Conservation,* v. 33, n. 2, p. 179-193, 2010. DOI: https://doi.org/10.1080/19455224.2010.501293

MONTERO REDONDO, Silvia. La “seda cargada” en la indumentaria entre 1880 y 1930. Metodología de estudio y propuesta de conservación-restauración. *Ge-Conservacion*, Madri, v. 2, n. 2, p. 81-98, 2011. DOI: https://doi.org/10.37558/gec.v2i2.43

VÍGIO RIBEIRO, Thainá *et al*. Estudio técnico y propuesta de intervención conservativa del bordado chino de Chaozhou, “Cien Pájaros adorando al Fénix (百鳥朝鳳)”. *Ge-Conservacion*, Madri, v. 22, n. 1, p. 139-153, 2022.

RESUMOS

IV Seminário Moda: Uma Abordagem Museológica
Roupas e artefatos têxteis no contexto museal contemporâneo

A ROUPA E O OFÍCIO: MEMORIAL DAS BAIANAS DE ACARAJÉ NA CIDADE DE SALVADOR

The clothes and the office: memorial of the Acarajé Bays in the city of Salvador

Raul Lody
(antropólogo, museólogo, curador, escritor)
axe.luar@gmail.com

O aroma inconfundível do acarajé fritando no azeite de dendê, o som característico do seu preparo e a figura emblemática da baiana, com seu traje singular e sorriso acolhedor, compõem uma das cenas mais icônicas e representativas da cultura afro-brasileira, especialmente na cidade de Salvador, Bahia. Mais do que uma simples iguaria gastronômica, o acarajé e a sua artífice carregam consigo uma história rica, permeada de tradição, resistência e ancestralidade. O Memorial das Baianas de Acarajé, um espaço dedicado à preservação e à celebração desse patrimônio imaterial, emerge como um testemunho da profunda ligação entre a roupa, o ofício e a identidade cultural de um povo.

A indumentária da baiana de acarajé não é um mero uniforme de trabalho; ela é, antes de tudo, uma manifestação visual de sua identidade e de seu papel na sociedade. Herdeira das vestimentas das africanas escravizadas e libertas, a roupa da baiana evoluiu ao longo do tempo, incorporando elementos que simbolizam não apenas a sua atividade profissional, mas também a sua fé e a sua conexão com as tradições religiosas de matriz africana. O branco, cor predominante nos seus trajes, remete à pureza e à ligação com as divindades do candomblé. As saias rodadas e volumosas, adornadas com rendas e bordados, conferem movimento e elegância à figura da baiana, enquanto os torços elaborados na cabeça, com suas diversas amarrações, carregam significados culturais e, em alguns casos, podem até indicar o orixá de devoção.

Os acessórios complementam essa rica simbologia. Os colares de contas coloridas, os balangandãs de metal que tilintam a cada movimento e os panos da costa transpassados no ombro não são apenas adornos, mas elementos que reforçam a identidade da baiana e a sua ligação com o sagrado. Cada detalhe da sua vestimenta conta uma história, transmitindo saberes ancestrais e reafirmando a importância da figura feminina na manutenção das tradições afro-brasileiras.

O ofício de fazer e vender acarajé transcende a mera atividade comercial. Ele representa uma herança cultural transmitida de geração para geração, predominantemente por

mulheres. A habilidade de preparar a massa de feijão fradinho, temperá-la com cebola e sal, moldar os bolinhos e fritá-los no azeite de dendê em ponto perfeito é um saber fazer que exige destreza, experiência e respeito pela tradição. A baiana de acarajé não é apenas uma vendedora de comida; ela é uma guardiã de um patrimônio imaterial, uma figura central na vida social e cultural de Salvador.

O Memorial das Baianas de Acarajé reconhece e celebra essa intrínseca ligação entre a roupa e o ofício. Ao preservar e expor trajes históricos, utensílios de trabalho, fotografias e relatos de baianas de diferentes épocas, o memorial oferece aos visitantes uma imersão na história e na cultura desse importante segmento da sociedade baiana. Ele educa sobre a origem do acarajé, a evolução da vestimenta das baianas e a sua luta por reconhecimento e valorização.

Mais do que um espaço de memória, o memorial se configura como um centro de resistência cultural. Em um contexto de crescente homogeneização e apagamento das identidades tradicionais, ele se ergue como um farol, iluminando a importância de preservar as manifestações culturais afro-brasileiras e de reconhecer o papel fundamental das baianas de acarajé na construção da identidade de Salvador. Ao valorizar a sua indumentária e o seu ofício, o memorial contribui para o fortalecimento da autoestima dessas mulheres e para a transmissão desse legado para as futuras gerações.

Figura 1. Vitrine do Memorial das Baianas de Acarajé em Salvador, Bahia.



Foto: Manon Salles.

A roupa da baiana, exposta no memorial, ganha uma nova dimensão. Ela deixa de ser apenas uma vestimenta de trabalho para se tornar um objeto de contemplação, um símbolo de resistência e um elo com o passado. Cada dobra, cada renda, cada cor conta uma história de luta, de fé e de perseverança. Ao observar esses trajes, somos convidados a refletir sobre a importância de valorizar as manifestações culturais populares e de reconhecer a riqueza e a diversidade do patrimônio imaterial brasileiro.

O Memorial das Baianas de Acarajé é, portanto, um espaço de celebração da identidade afro-brasileira, um tributo à força e à resiliência das mulheres baianas e um lembrete constante da profunda conexão entre a roupa, o ofício e a cultura. Ao preservar a memória das baianas e do seu acarajé, o memorial contribui para a manutenção de uma das mais belas e saborosas tradições de Salvador, garantindo que o aroma do dendê e a beleza dos trajes continuem a encantar e a inspirar por muitas gerações. A roupa, nesse contexto, transcende sua função utilitária, tornando-se um poderoso veículo de identidade, história e cultura, eternizado nas paredes e nos acervos desse importante espaço de memória.

PRÁTICAS DECOLONIAIS NA CURADORIA DE MODA DO MASP (2021-2022)

Decolonial practices in fashion curation at MASP (2021-2022)

Hanayrá Negreiros
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP)
hanayranegreiros@gmail.com

A palestra ministrada por Hanayrá Negreiros apresentou reflexões fundamentais sobre os caminhos possíveis para uma curadoria decolonial no campo da moda, a partir da experiência vivida na terceira temporada do projeto Masp Renner, ocorrida entre 2021 e 2022 no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Esse projeto marcou um ponto de inflexão ao propor um olhar plural, contemporâneo e ancestral sobre moda, arte e museu.

Com curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico do Masp, Hanayrá Negreiros, curadora-adjunta de moda, e Leandro Muniz, assistente curatorial, o projeto inovou ao criar um diálogo entre artistas visuais e estilistas, que juntos conceberam *looks* inéditos para a coleção de moda do museu. Essa escolha curatorial representou um rompimento com paradigmas eurocêntricos e uma valorização de saberes e práticas locais, em especial afro-brasileiras e indígenas, marcando uma prática decolonial na constituição e exposição dos acervos.

PRÁTICAS DECOLONIAIS: O MUSEU COMO TERRITÓRIO DE ESCUTA E TRANSFORMAÇÃO

Ao tratar da decolonialidade, Hanayrá destaca a importância de reconhecer o museu não apenas como espaço de exibição, mas como território de disputa de narrativas e reconfiguração de histórias. No contexto brasileiro, em que o processo de colonização deixou marcas profundas, a moda – muitas vezes vista como expressão de consumo – se transforma em campo fértil para a reflexão política, histórica e afetiva.

A partir da proposta do Masp Renner, o projeto propôs um novo paradigma curatorial: artistas e estilistas, muitas vezes, oriundos de grupos sociais historicamente marginalizados, foram convidados a elaborar roupas que fizessem parte do acervo do museu. Assim, o corpo, a indumentária e a criação têxtil tornaram-se meios de evocação de memórias, saberes e pertencimentos que o museu tradicionalmente excluía.

DO MASP RHODIA AO MASP RENNER: RECONEXÕES E DESLOCAMENTOS

Hanayrá também abordou a relação entre o projeto atual e o histórico desfile Masp Rhodia, ocorrido nos anos 1960, que marcou um momento pioneiro de inserção da moda no espaço museal brasileiro. No entanto, enquanto o Masp Rhodia foi protagonizado por uma elite artística e industrial, o Masp Renner surge com a proposta de subverter essa lógica: as criações agora são feitas por corpos racializados, periféricos, dissidentes, que trazem outras cosmologias, temporalidades e formas de existência.

Essa virada curatorial é profundamente decolonial, pois busca descentrar o olhar e reconhecer que outras epistemologias e estéticas são igualmente válidas e necessárias. A escolha de *designers* que criam a partir de tradições afro-brasileiras, indígenas, *queer*, entre outras, revela um esforço de insurgência poética e política contra o apagamento histórico dessas identidades.

MODA COMO ARQUIVO VIVO

Ao inscrever roupas contemporâneas criadas por artistas racializados no acervo do Masp, o projeto também redefine o que é o “arquivo” e quem tem direito de participar dele. Em sua fala, Hanayrá enfatizou o poder da indumentária como registro simbólico e sensível, capaz de transmitir histórias não-ditas, afetos e espiritualidades. Essa noção de moda como arquivo vivo nos convida a pensar o museu como um espaço de memória em movimento, que se reconstrói continuamente através das lutas do presente.

A curadoria, nesse contexto, não é neutra nem técnica: é um ato político e afetivo, que pode acolher ou excluir. Escolher quem expõe, como expõe e por que expõe é parte do exercício de poder institucional – e é justamente esse poder que o projeto Masp Renner tentou redimensionar.

ENTRE PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Outro ponto essencial trazido por Hanayrá é o conceito de espiralidade temporal, no qual passado, presente e futuro não são etapas lineares, mas coexistem e se atravessam. Essa noção, inspirada em filosofias afro-diaspóricas, permite pensar a curadoria não como reconstrução de uma linha histórica única, mas como campo de possibilidades múltiplas, em que memórias ancestrais se projetam em criações contemporâneas e apontam para futuros outros.

Figura 1. Randolpho Lamonier (Contagem, MG, 1988), Vicenta Perrotta (São Paulo, 1979). “Transformer”, 2022. Acervo MASP. Doação do artista e da estilista, 2022.



Foto: Cassia Tabatini/Divulgação.

Ao propor roupas que dialogam com rituais, cosmovisões e práticas culturais diversas, os artistas, incluindo estilistas, não apenas criaram peças, mas ativaram dimensões espirituais e políticas da moda. A curadoria, portanto, também se torna rito, corpo, celebração e denúncia.

CONCLUSÃO: CURAR É ESCUTAR, CUIDAR E REEXISTIR

A palestra de Hanayrá Negreiros nos mostra que a curadoria decolonial não se limita à escolha de obras ou artistas, mas exige uma transformação das estruturas institucionais, epistemológicas e afetivas do fazer museológico. É preciso repensar o que se coleciona, como se exibe, quem participa e com que vozes se constrói a narrativa expositiva.

O projeto Masp Renner, sob sua co-curadoria, é exemplo de como a moda pode ser utilizada como linguagem potente para tensionar silêncios e resgatar histórias. Ao abrir espaço para outras vozes e corpos, o museu se aproxima da ideia de território comum, em que a arte é ponte, encruzilhada e reencontro.

A potência da fala de Hanayrá está justamente em mostrar que curar também é cuidar: cuidar das histórias silenciadas, das estéticas marginalizadas, das memórias negadas. Logo, ao fazer isso, podemos não apenas revisitar o passado, mas ressignificá-lo coletivamente, em direção a futuros mais justos, plurais e amorosos.

A VISÃO DE UM MUSEU CONTEMPORÂNEO DE MODA

The vision of a contemporary fashion museum

Vicky Salias
(Museo de la História del Traje/ Argentina)
vickysalias@gmail.com

RESUMO

O objetivo da palestra é trazer importantes reflexões sobre o papel dos museus de indumentária no século XXI, tomando como caso o Museo de la Historia del Traje, em Buenos Aires, Argentina. Fundado em 1972, a partir da cessão de parte do acervo do Museu Histórico Nacional, o museu se consolidou como um espaço voltado à preservação, estudo e exposição da indumentária enquanto patrimônio cultural.

O que inicialmente era uma coleção com forte ênfase cronológica e eurocentrada, com trajes do século XIX e XX expostos de forma tradicional em uma casa de família convertida em museu, passou por uma profunda transformação, especialmente a partir de 2017, quando Vick Salles assumiu a direção da instituição por meio de um concurso nacional. A proposta apresentada e executada por ela envolveu uma revisão profunda da política curatorial, de aquisição e de comunicação do museu.

Historicamente, museus de traje e moda foram concebidos como espaços de exibição de vestuários de elites, apresentados em vitrines ou manequins, seguindo critérios de temporalidade linear. A curadoria era, muitas vezes, restrita a aspectos técnicos e estéticos, desconsiderando os contextos sociais, políticos e culturais nos quais os trajes foram produzidos e utilizados.

Propomos uma mudança de paradigma ao pensar o museu como organismo vivo: um espaço onde os objetos não estão apenas congelados no tempo, mas podem dialogar com o presente, provocar debates e acolher vozes historicamente silenciadas. Nesse sentido, o museu deixa de ser uma vitrine estática e se transforma em um espaço de escuta, criação e ressignificação.

AMPLIAR A COLEÇÃO É AMPLIAR AS NARRATIVAS

Uma das ações centrais nesta gestão foi a ampliação da política de aquisição do museu. Isso significou não apenas incorporar peças de criadores contemporâneos, mas

também inserir na coleção roupas e objetos produzidos por povos originários, grupos populares e outras expressões culturais frequentemente ausentes nos acervos institucionais.

Essa escolha está alinhada a uma visão decolonial e interseccional da moda, que reconhece a diversidade têxtil e simbólica do território argentino e propõe uma curadoria mais inclusiva, em que diferentes modos de vestir, viver e criar são valorizados como patrimônio legítimo.

Embora o acervo do museu tenha mais de 9 mil peças – entre roupas, calçados, acessórios, objetos gráficos e fotografias que vão do século XVIII aos anos 1980 –, ainda havia lacunas importantes a serem preenchidas, especialmente no que diz respeito às tradições têxteis regionais e às expressões culturais indígenas e afrodescendentes.

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS COMO ESPAÇOS DE DIÁLOGO

Outro aspecto relevante da reestruturação proposta foi a criação de exposições temporárias com duração média de três a quatro meses, que se distanciam do modelo cronológico rígido e apostam na criação de temas transversais, conectando moda a outras manifestações culturais como música, dança, oralidade, espiritualidade e resistência política.

Essa escolha reflete a busca por uma curadoria mais relacional e menos descritiva, para que os trajes deixem de ser apenas “peças bonitas” e se tornem documentos vivos, capazes de contar histórias e promover encontros entre tempos, saberes e públicos distintos. A curadoria, nesse sentido, se posiciona como uma prática política e afetiva, que tem o potencial de deslocar hierarquias e abrir caminhos para múltiplas leituras da história.

O MUSEU E SEU PÚBLICO: EXPANDIR O ACESSO E ROMPER FRONTEIRAS

A partir de 2017, o museu também passou a investir em uma programação pública diversa, com oficinas, palestras, rodas de conversa e atividades educativas voltadas a públicos variados. O museu de moda deve ser pensado para além de um público especializado: ele deve dialogar com diferentes territórios, corpos, vivências e linguagens.

Essa abertura é fundamental para que o museu cumpra seu papel social. Ao aproximar-se das comunidades, acolher criadores periféricos e promover práticas colaborativas, o museu amplia não apenas seu público, mas também sua relevância cultural e política. Nesse sentido, o Museo de la Historia del Traje caminha para se tornar não um repositório de objetos do passado, mas um espaço de encontro entre memória e criação, onde o futuro é costurado a muitas mãos.

DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA O FUTURO

Esse processo não é simples. Alterar políticas de aquisição, promover exposições inclusivas e transformar o vínculo com o público exige tempo, recursos e disposição institucional para o risco. No entanto, ela ressalta que a transformação do museu é um processo contínuo, que exige escuta, sensibilidade e coragem para romper com padrões consolidados.

Entre os desafios que envolvem esse processo, estão a criação de uma representação mais fiel da diversidade cultural argentina, a inclusão efetiva de agentes externos no processo curatorial e a superação da lógica do “objeto precioso” em favor de uma curadoria mais crítica e contextualizada.

Ainda assim, os resultados obtidos até aqui demonstram que é possível reimaginar o museu de traje como espaço de transformação social, onde o vestir não é visto apenas como expressão estética, mas como linguagem política e existencial, capaz de contar histórias invisibilizadas e projetar futuros mais justos.

CONCLUSÃO

A palestra foi, acima de tudo, um convite a pensar o museu como um espaço vivo, político e sensível, que pode – e deve – acompanhar as transformações do tempo presente. O Museo de la Historia del Traje, sob sua direção, passa a ser mais que um guardião do passado: torna-se um lugar onde novas histórias são contadas, novos corpos são visibilizados e novas formas de existir são celebradas.

Figura 1. Exposição no Museu de la história del Traje, em Buenos Aires.



Foto: site do museu.

Ao defender uma curadoria que valorize o diverso, o múltiplo e o invisibilizado, mostramos que é possível construir museus mais inclusivos, éticos e afetivos – museus que costuram passado, presente e futuro com as linhas da memória, da escuta e da resistência.

Uma agenda de programação pública começou a ser organizada, para atingir um público mais amplo, do que o da moda. A ideia foi mudar o foco do museu, para que a indumentária pudesse ser vinculada a diversas manifestações culturais, quando apresentada nas exposições temporárias, que duram entre três a quatro meses.

RESTAURAR ARTEFATOS TÊXTEIS EM MUSEUS HISTÓRICOS

Restore textile artifacts in historic museums

Marcia Cerqueira
(Museóloga e Conservadora)
marciacerqueira@yahoo.com.br

RESUMO

O trabalho apresentado refere-se ao processo de restauração, realizado em trajes pertencentes ao Museu Histórico Nacional (MHN) do Rio de Janeiro, mais especificamente, peças da Coleção Sophia Jobim.

As peças eram muito complexas, por seus materiais têxteis e tipos de pontos de costura e bordados. Devido à mistura de materiais em uma mesma peça, foi necessário haver um desmembramento dessas peças, como na pelerine, onde o tecido externo é seda, e o interior é de algodão branco, com pele natural na extremidade.

Foram apresentados os processos de desmembramento das peças, higienização, reintegração de cada uma delas, através de técnicas específicas de restauração dos objetos têxteis.

Figura 1. Pelerine. Acervo Museu Histórico Nacional.



Foto: da autora.

O projeto, realizado entre agosto de 2021 e outubro de 2022, no Laboratório de Conservação e Restauração (Lacor) do museu, envolveu uma série de desafios técnicos

e conceituais, tornando-se um exemplo relevante das práticas contemporâneas de conservação têxtil.

A COLEÇÃO SOPHIA JOBIM: MEMÓRIA VESTIDA

A coleção leva o nome da artista e pesquisadora Sophia Jobim, figura importante na valorização das artes aplicadas e do patrimônio material no Brasil. Composta de trajes datados de diferentes períodos – principalmente dos séculos XIX e XX –, a coleção reúne peças que testemunham o cotidiano, os rituais sociais e os modos de vestir de distintas classes sociais do passado brasileiro.

Muitas dessas peças estavam em estado de fragilidade, exigindo intervenção imediata para evitar perdas irreversíveis. Além disso, os trajes apresentavam sinais de degradação natural, intensificados pelas condições climáticas e pela natureza dos materiais utilizados, como sedas, algodões, lãs e peles. Cada peça traz consigo não apenas um valor estético ou artístico, mas camadas de memória cultural, social e simbólica.

O DESAFIO TÉCNICO: MATERIAIS, COSTURAS E DETERIORAÇÃO

Segundo Márcia Cerqueira, uma das maiores complexidades do trabalho foi a diversidade de materiais presentes em uma única peça. Um dos exemplos citados foi o da pelerine, acessório típico do vestuário feminino, confeccionado com seda no tecido externo, algodão branco no forro e pele natural nas extremidades. Essa combinação exige procedimentos distintos para cada componente, o que torna a restauração mais demorada e criteriosa.

Antes mesmo da intervenção, foi necessário um desmembramento controlado das peças, etapa crucial para compreender a construção do traje e acessar as áreas mais deterioradas. A separação dos materiais permitiu aplicar técnicas específicas para cada tipo de fibra têxtil, garantindo maior segurança e precisão no tratamento.

A higienização foi feita de forma manual, com aspiração controlada e uso de pincéis suaves. Em alguns casos, foi possível realizar lavagens pontuais, sempre com acompanhamento técnico e testes prévios de solidez de cor e resistência do tecido.

Figura 2. Pelerine em detalhe e diagnóstico.



Foto: da autora.

A ÉTICA DA RESTAURAÇÃO: ENTRE A ESTÉTICA E A INTEGRIDADE HISTÓRICA

Mais do que uma atividade técnica, a restauração de trajes históricos envolve um profundo debate ético. Até que ponto restaurar? O que reintegrar e o que deixar como marca do tempo? Essas perguntas nortearam o processo conduzido por Márcia e sua equipe.

A proposta restaurativa teve como princípio preservar a integridade histórica e material das peças, evitando reconstruções fantasiosas ou substituições invasivas. Em vez disso, buscou-se reintegrar partes faltantes com materiais compatíveis, mas que fossem facilmente identificáveis como acréscimos contemporâneos. Essa abordagem, conhecida como “restauração reversível”, respeita a autenticidade do objeto e garante que futuras gerações de pesquisadores possam acessar os vestígios originais.

Além disso, foram adotadas técnicas de costura invisível, aplicação de suportes estruturais e reconstrução parcial de áreas ausentes com tecidos neutros, assegurando estabilidade e leitura formal das peças, sem mascarar os sinais do tempo.

O LACOR COMO ESPAÇO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

O trabalho apresentado também evidencia o papel fundamental do Lacor enquanto espaço de produção de conhecimento interdisciplinar. O laboratório atua não apenas na conservação dos objetos do acervo, mas também na formação de profissionais, na documentação técnica das peças e no desenvolvimento de metodologias adaptadas às realidades brasileiras.

Durante o projeto, foi elaborada uma documentação minuciosa de cada etapa, incluindo registros fotográficos, fichas técnicas, análise de fibras e mapeamento das áreas danificadas. Esse material, além de contribuir para a memória institucional do MHN, serve como referência para outros museus que enfrentam desafios semelhantes na conservação de seus acervos têxteis.

RESTAURAR É NARRAR

A restauração é também um gesto de narrativa e cuidado. Ao recuperar trajes que testemunharam vidas, contextos e experiências, os restauradores permitem que esses objetos continuem a contar suas histórias nos museus. A moda, nesse sentido, é compreendida como documento histórico e expressivo, que revela muito mais do que tendências: ela expressa valores, resistências, pertencimentos e transformações culturais.

Os trajes da Coleção Sophia Jobim, uma vez restaurados, ganham nova visibilidade e potência. Não se trata de devolver-lhes o "brilho" original, mas de permitir que sua trajetória material continue a existir, dialogando com os públicos contemporâneos.

EXPOR O INVISÍVEL: O FUTURO DA CONSERVAÇÃO TÊXTIL

O trabalho de restauração também levanta uma questão central sobre o lugar da conservação nos espaços expositivos. Muitas vezes, os visitantes dos museus não percebem o que está por trás da preservação de uma peça – o tempo, a pesquisa, o conhecimento técnico e as escolhas éticas envolvidas.

Nesse sentido, há uma urgência em dar visibilidade ao trabalho dos laboratórios, por meio de exposições sobre processos restaurativos, vídeos educativos, oficinas e ações de mediação. Mostrar o que está "por trás da vitrine" é uma forma de valorizar não apenas os objetos, mas também os profissionais e as metodologias que garantem sua permanência.

CONCLUSÃO

O projeto de restauração dos trajes da Coleção Sophia Jobim é um exemplo potente de como a moda, os museus e a conservação podem se articular de maneira sensível, crítica e interdisciplinar. Em um contexto marcado por cortes de verba, desvalorização das instituições culturais e ameaças à memória, cada gesto de cuidado com o patrimônio ganha ainda mais importância.

Restaurar, nesse caso, não é apenas reparar danos materiais. É manter viva a história de corpos, de saberes e de culturas que habitam esses tecidos. É reconhecer que o que vestimos – e o que preservamos – faz parte de quem somos enquanto sociedade.

ARTEFATOS QUE CONTAM HISTÓRIAS: O TRAJE DE ANITA GARIBALDI

Edinéia Pereira da Silva
(Centro de Memória UNIFEB – SC)
e-mail: proppex.proreitor@unifebe.edu.br

Rosemari Glatz
(Centro de Memória UNIFEB – SC)
e-mail: reitoria@unifebe.edu.br

INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada é voltada à área da Moda e da Museologia, ao investigar um item de vestuário que pode funcionar como fonte histórica e instrumento de preservação da memória cultural. O objetivo deste artigo é apresentar uma análise do conteúdo, com ênfase no papel simbólico e museológico do traje de Anita Garibaldi.

O TRAJE COMO ARTEFATO E DOCUMENTO HISTÓRICO

A investigação foi feita em um traje específico, atribuído a Anita Garibaldi, como exemplo de um artefato que carrega significados históricos, sociais e simbólicos. Preservado no Museo di Stato, em San Marino, na Itália, o traje pertenceu à mulher que se tornou figura histórica tanto no Brasil quanto na Itália, por sua participação nos movimentos revolucionários do século XIX. A peça, por sua materialidade e pelas circunstâncias que a cercam, transcende a função de vestuário. Torna-se, um “documento tridimensional”, expressão que chama a atenção por evidenciar o papel do objeto na construção de narrativas históricas.

Artefatos como esse não apenas ilustram o passado, mas também o narram, ou seja, eles têm um papel ativo na produção e reprodução da memória. O traje de Anita, nesse contexto, não é apenas um símbolo da personagem histórica, mas um elemento que permite compreender os papéis de gênero, os valores culturais e os contextos políticos de sua época. A partir da análise desse item, é possível problematizar o lugar das mulheres nas lutas políticas e também nos espaços museológicos.

O PROCESSO DE REPRODUÇÃO E PESQUISA DO TRAJE

Após minuciosa pesquisa no traje original, teve início o processo de pesquisa e reprodução do traje realizado por uma equipe do Centro Universitário de Brusque (Unifebe).

A iniciativa envolveu o acesso direto ao traje original, estudos técnicos de modelagem, escolha de tecidos semelhantes e, por fim, a confecção de uma réplica fiel da peça. A reconstrução têxtil tem uma importância enorme em projetos como esse na preservação e na difusão de conhecimento sobre o patrimônio material.

A reprodução permite que públicos distantes do acervo original possam ter acesso, mesmo que indireto, a uma experiência histórica significativa.

Além disso, esse tipo de trabalho aproxima o fazer acadêmico da prática museológica. A reprodução do traje não se resume a um exercício técnico: ela representa uma tentativa de reconstituir a presença de Anita, de tornar tangível o passado. Nesse sentido, compreendi que o trabalho com moda em museus vai além da exibição de peças bonitas e sofisticadas. Trata-se de interpretar objetos a partir de suas histórias, seus contextos e de quem os usou.

A CURADORIA COMO PRÁTICA POLÍTICA

Outro aspecto abordado durante a fala foi a curadoria de moda como prática política e crítica. Selecionar, preservar e expor objetos é também uma forma de escolher quais histórias serão contadas e por consequência, quais serão esquecidas. Isso me pareceu especialmente relevante quando se pensa na escassez de acervos que representam figuras femininas históricas de maneira autêntica e aprofundada

O caso do traje de Anita Garibaldi é uma peça que resgata uma mulher que participou ativamente de lutas políticas, algo nem sempre valorizado pela historiografia tradicional. Trazer esse traje para o centro de uma discussão museológica amplia o repertório das instituições e fortalece uma abordagem mais inclusiva e representativa da história.

Esse ponto me fez refletir sobre o papel do museu enquanto espaço de disputa simbólica. O trabalho curatorial exige um compromisso ético com a memória e com os sujeitos históricos que, muitas vezes, foram silenciados nos discursos oficiais.

MODA E MUSEOLOGIA E AS APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

Compreende-se que a moda, quando tratada sob uma perspectiva museológica crítica, adquire um valor cultural que vai muito além do estético ou do efêmero. A moda se torna uma linguagem histórica, capaz de comunicar contextos sociais, resistências e identidades.

O traje de Anita Garibaldi é um exemplo disso, uma peça que carrega consigo a trajetória de uma mulher fora dos padrões de seu tempo. A curadoria, nesse caso, atua como mediadora entre o objeto e o público, estimulando não apenas a contemplação, mas também a reflexão.

CONCLUSÃO

Houve uma nova compreensão sobre o potencial dos objetos de moda como ferramentas de preservação histórica. O caso do traje de Anita Garibaldi mostra como um artefato pode carregar múltiplas camadas de sentido e contribuir para a valorização de memórias femininas, políticas e culturais.

Concluo que, mesmo para quem não atua no campo da moda, reconhecer o valor museológico desses artefatos é essencial para ampliar as formas de compreender o passado. O trabalho curatorial, ao dar visibilidade a peças como essa, contribui para uma Museologia mais sensível, crítica e representativa.

Figura 1. Professora Edinéia Pereira da Silva, investigando o traje original, em San Marino na Itália.



Foto: da autora.

Créditos da Organização do evento

Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Museu Casa de Rui Barbosa (FCRB), Curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Comissão Organizadora

Prof.ª Dr.ª Manon Salles (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio)
Prof.ª Dr.ª Maria Luisa Soares (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Aparecida Rangel (Fundação Casa de Rui Barbosa)
Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio)

APOIO / MUSEUS PARCEIROS

Museu Imperial
Museu Histórico Nacional
Museu Casa da Baronesa
Museu Casa da Hera
Casa Zuzu Angel / Museu da Moda
Casa Museu Eva Klabin
Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
Centro de Memória UNIFEB
Museo de la História del Traje/ Argentina
Memorial das Baianas de Acarajé
Museu Nacional do Traje, Lisboa
Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP
Casa Marquesa de Santos
Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior
(UBI) Portugal
Instituto Moreira Salles
Museu Carlos Costa Pinto