



ANAIS
II SEMINÁRIO

Moda: uma abordagem museológica

Um novo olhar para as coleções de moda
e seus desdobramentos

Organizadores

Manon Salles (IZA)
Nayara Cavalini Heringer (FCRB)
Aparecida M. S. Rangel (FCRB)

ANAIS


II SEMINÁRIO

Moda: uma abordagem museológica

Um novo olhar para as coleções de moda
e seus desdobramentos

Organizadores

Manon Salles (IZA)
Nayara Cavalini Heringer (FCRB)
Aparecida M. S. Rangel (FCRB)

FUNDAÇÃO  Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro
2019

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro do Turismo

Marcelo Álvaro Antônio

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente

Letícia Dorneles da Silva

Diretora do Centro de Memória e Informação

Ana Ligia Silva Medeiros

Chefe do Museu Casa de Rui Barbosa

Jurema Seckler

Chefe do Setor de Editoração

Benjamin Albagli Neto

Seminário Moda: uma abordagem museológica (2. : 2019 : Rio de Janeiro, RJ).

Anais do II Seminário Moda [recurso eletrônico] : uma abordagem museológica / organizadores: Manon Salles, Nayara Cavalini Heringer, Aparecida M. S. Rangel. -- Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

E-book ; pdf (113 p.)

Palestrantes: Almir Paredes (UFRJ), Maria do Carmo Rainho (MHN – AN), Ana Paula Carvalho (SENAI Cetiqt), Susanne Pinheiro Dias (CNPQ/UFPAO, Mara Rubia Sant'Anna (UDESC), Sophie Kurkdjian (Sorbonne), Muna Raquel Durans (Museu Imperial), Hildegard Angel (Instituto Zuzu Angel), Manon Salles (Casa Zuzu Angel/Museu da Moda e Senaia Cetiqt).

Evento realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa e pelo Instituto Zuzu Angel no dia 23 de maio de 2019.

ISBN 978-65-88295-00-7

1. Moda – Aspectos históricos – Aspectos culturais. 2. Acervo têxtil. 3. Conservação de acervos. I. Salles, Manon, org. II. Heringer, Nayara Cavalini, org. III. Rangel, Aparecida M. S., org. IV. Instituto Zuzu Angel. V. Fundação Casa de Rui Barbosa. VI. Título.

CDD 391

Bibliotecária: Letícia Krauss Provenzano

CRB-7/6334

II SEMINÁRIO MODA: UMA ABORDAGEM MUSEOLÓGICA

Idealização e coordenação: Manon Salles (Coordenadora de Documentação do Acervo Têxtil/ Moda do Instituto Zuzu Angel)

Organizadores: Manon Salles (IZA); Maria Luisa Soares (EBA/ UFRJ); Ivan Coelho de Sá (UNIRIO) e Equipe técnica Museu Casa de Rui Barbosa

Equipe técnica Museu Casa de Rui Barbosa: Jurema Seckler; Aparecida M. S. Rangel; Gabriela Faria; Márcia Pinheiro Ferreira; Nayara Cavalini.

Realização: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/ UFRJ); Museu Imperial (IBRAM); Instituto Zuzu Angel (IZA); Museu Casa de Rui Barbosa (Fundação Casa de Rui Barbosa).

Apoio e agradecimentos: Equipe do Departamento de Difusão Cultural (DDC/ FCRB); Setor de Editoração (FCRB).

Organização dos Anais do Seminário: Manon Salles (IZA); Aparecida Rangel (FCRB); Nayara Cavalini (FCRB).

SUMÁRIO

Apresentação.....	06
Programação do Seminário.....	08
Artigos.....	10
O manto de Coroação, um traje majestático: A restauração do manto de D. Pedro II. <i>Almir Paredes</i>	10
Coleções de trajes: para além dos tecidos. <i>Mara Rubia de Sant'Anna</i>	14
Memória viva de Eva Klabin: do guarda-roupa à formação do acervo têxtil. <i>Ana Paula Carvalho (et al)</i>	31
A formação de um acervo de moda na Coleção Amazonina de Arte. <i>Susanne Pinheiro Dias</i>	48
Mode et Femmes pendant la Première Guerre Mondiale. <i>Sophie Kurkdjian</i>	67
Projeto DAMI: a digitalização de uma coleção imperial. <i>Muna Raquel Durans</i>	76
A coleção de alta costura internacional Carmen Mayrink Veiga. <i>Manon Salles e Hildegard Angel</i>	92

Realizado no dia 23 de maio de 2019, no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, em Botafogo, Rio de Janeiro (RJ).

Nestes anais estão contidos todos os artigos que foram apresentados oralmente pelos seus autores durante II Seminário Moda: Uma Abordagem Museológica.

Todo o conteúdo dos trabalhos publicados é de responsabilidade dos autores, assim como a revisão.

Apresentação

A Fundação Casa de Rui Barbosa promoveu, no dia 23 de Maio de 2019, em parceria com UniRio- Departamento de Museologia e a EBA UFRJ –Departamento de Conservação e restauração o

II Seminário Moda: uma abordagem Museológica.

O evento, com entrada franca, é direcionado à 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.

Objetivos:

- O estudo das coleções de moda como fonte primária de pesquisa e estudos para novos criadores de moda;
- Fomentar a cultura da Moda Brasileira através da história de seus criadores, empresas e marcas que são representativas no cenário nacional e internacional;
- Aprofundar o debate sobre a conservação de acervos de moda enquanto uma atividade científica, considerando as dificuldades existentes historicamente, no reconhecimento e tratamento deste tipo de acervo e suas coleções.

Eixos temáticos:

- Coleções têxteis de moda e indumentária no Brasil
- Documentação, conservação e restauração de artefatos têxteis
- Exposições de moda: entre o expor e o conservar
- Cultura Material e o papel social e histórico das roupas

Idealização e coordenação: Profa. Dra. Manon Salles

Comissão Organizadora:

Profa. Dra. Manon Salles (Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda e SENAI Cetiqt)

Profa. Dra. Maria Luisa Soares (Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ)

Profa. Dra Aparecida Rangel (Fundação Casa de Rui Barbosa)

Profa. Dr. Ivan Coelho de Sá (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO)

Apoio:

Consulado da França no Rio de Janeiro e Institut Français Brasil

Museus parceiros:

Museu Imperial

Museu Histórico Nacional

Museu Casa da Baronesa

Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda

Casa Museu Eva Klabin

Coleção Amazoniana de Arte da UFPA

Programação:

23 de maio de 2019, Auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro/ RJ

9h – Abertura

9h15 – Palestra Magna

O manto de coroação, um traje majestático - a restauração do manto de coroação de D. Pedro II.

Conferencista: **Prof. Dr. Almir Paredes** (UFRJ- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Mesa 1: Coleções de moda em museus históricos, de Arte e Fundações

Coordenação: **Profa. Dra. Maria Luiza Soares** (Kuka)

Conferência 1:

Coleções de trajes para além dos tecidos

Profa. Dra. Mara Rubia Sant'Anna (UDESC- Universidade Estadual de Santa Catarina)

Conferência 2:

Memória Viva de Eva Klabin: do guarda-roupa à formação do acervo têxtil

Msc. Ana Paula Carvalho (SENAI Cetiqt)

Conferência 3:

A formação de um acervo de moda na Coleção Amazonina de Arte

Ms.Susanne Pinheiro Dias (Universidade Federal do Pará)

Conferência 4:

Os cinco vestidos do século XIX

Prof. Dr. Raphael Scholl (Museu da Baronesa- Pelotas/ RS)

14h15 - Conferencista internacional

Moda e Mulheres durante a primeira guerra mundial (*Mode et Femmes pendant la*

Première Guerre mondiale)

Dra. Sophie Kurkdjian (Université Paris I - Sorbonne)

Mesa 2: Coleções Históricas em processo de documentação

Coordenação da mesa: **Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá**

Conferência1:

Projeto DAMI: a digitalização de uma coleção imperial

Muna Raquel Durans (Museu Imperial- Petrópolis)

Conferência 2:

A coleção de alta costura internacional Carmen Mayrink Veiga

Hildegard Angel (Presidente do Instituto Zuzu Angel) e

Profa. Dra. Manon Salles (Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda e Senai Cetiqt)

O MANTO DE COROAÇÃO, UM TRAJE MAJESTÁTICO: A RESTAURAÇÃO DO MANTO DE D. PEDRO II

*The mantle of coronation, a majestic costume:
the restoration of D. Pedro II's mantle*

Almir Paredes Cunha (EBA/UFRJ)

almirparedes@gmail.com

Resumo:

O trabalho tem como objetivo analisar os mantos reais de coroação bem como a restauração do manto de D. Pedro II, que pertence ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis. A referida restauração foi realizada na década de 1970. No decorrer da apresentação será abordado o estado de conservação e o processo de restauração.

Palavras-chave: conservação-restauração, acervos têxteis, indumentária, Museu Imperial, D. Pedro II.

Abstract:

This work aims to analyze the royal coronation robes as well as the restoration of the D. Pedro II cloak, which belongs to the collection of the Imperial Museum of Petrópolis. This restoration was carried out in the 1970's. During the presentation will be addressed the state of conservation and the process of restoration.

Key-words: *conservation-restoration, textile collections, clothing, Imperial Museum, D. Pedro II*

O Manto de Coroação é um traje simbólico, uma insígnia real, que representa a legitimidade do poder do soberano. Ele se compõe de uma Murça¹ e do manto propriamente dito em veludo de cor, ornamentado por bordados em ouro, com motivos heráldicos.

Os mantos dos reis franceses são em veludo azul decorados com flores de lis. O manto do Imperador Napoleão I era de cor vermelha com o motivo heráldico da abelha.

¹ Espécie de pelerine colocada sobre o manto e geralmente em pelo de arminho.

O Brasil no século XIX teve três mantos de coroação: o da aclamação de D. João VI, o da coroação de D. Pedro I e o de D. Pedro II. Apenas dois ainda existem, o de D. João VI e o de D. Pedro II. O de D. Pedro II talvez seja o mesmo de seu pai D. Pedro I, como aconteceu com o cetro, pois o de D. Pedro I aparece retratado no quadro de sua coroação de autoria de Jean-Baptiste Debret e parece ser o mesmo de D. Pedro II.



Manto da Aclamação de D. João VI e detalhe do bordado. Foto Almir Paredes

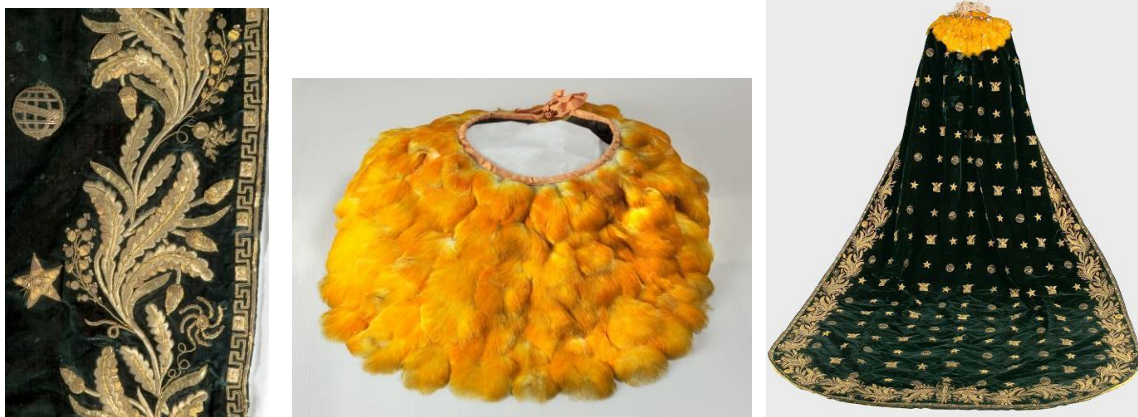
O manto de D. João VI, de cor vermelha, pertence ao acervo do Palácio da Ajuda, em Lisboa e o de D. Pedro II, de cor verde, ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis.

O manto de coroação de D. Pedro II é composto por uma Murça em penas amarelas do papo do tucano, ao invés do pelo de arminho, e o manto em veludo cortado² de seda verde, ornamentado com bordados em ouro com elementos decorativos nas bordas – gregas, folhas e bolotas de carvalho – e símbolos heráldicos: esferas armilares, estrelas e a serpe, motivo do brasão da Casa de Bragança³, na parte central do manto. O manto é forrado em lhama⁴ de ouro. A escolha das cores para o manto está associada às cores ainda hoje ligadas ao Brasil: o verde e o amarelo que substituíram o vermelho de Portugal.

² O veludo cortado é o mais comum e conhecido, mas existem três outros tipos: o veludo frisado, o veludo cinzelado e o veludo de dois ou mais altos.

³ Os motivos decorativos são constituídos por um molde em papel ao qual são aplicados pontos de bordado com elementos metálicos: canutilhos, lantejoulas, fios e lâminas em ouro.

⁴ O nome técnico deste tecido é taqueté. É um tecido com cruzamentos em tafetá que possui um urdimento suplementar que prende as lâminas metálicas sobre a superfície direita do tecido. É também conhecido popularmente com o nome de lamê por usar lâminas metálicas na sua tecelagem.



Imagens do Manto de Coroação de D. Pedro II e a murça amarela em penas de tucano. Fotos Almir Paredes

A Restauração do Manto de Coroação de D. Pedro II

O estado de conservação: era bom embora o veludo de mais de 100 anos se apresentasse frágil e algumas áreas dos bordados em ouro⁵ apresentassem falta de material⁶ em alguns pontos.

Processo de restauração: Os bordados decorativos da borda do manto foram deixados e todos os motivos decorativos situados no centro do manto foram descosturados do veludo, sendo constatado que o cartão que servia de base para o bordado já estava atacado por insetos. O forro em lhama foi separado do veludo e todos os bordados foram refeitos nas partes faltantes. Foi colocado um forro intermediário em tafetá⁷ de algodão e os motivos decorativos que tinham sido descosturados foram repostos, porém presos tanto ao veludo como ao forro intermediário. Essa solução tirava do veludo frágil a responsabilidade de sustentar o peso dos motivos decorativos em ouro. No forro intermediário foi bordada em ponto de haste⁸ a seguinte frase: “forro colocado por ocasião da restauração do manto”. Essa frase impossibilitava que se pensasse que

⁵ Os motivos decorativos têm uma base em cartão fino com bordados em elementos de ouro: canutilhos, lantejoulas e lâmina metálica.

⁶ Por ocasião da restauração busquei comprar os elementos de ouro no mercado brasileiro, mas foi impossível encontrar. Fui a Paris onde consegui adquiri-los. O vendedor que me atendeu na loja parisiense me informou que naquela manhã tinha atendido a um dos ministros militares do Brasil, que tinha ido comprar os mesmos materiais para os bordados das fardas dos militares brasileiros.

⁷O cruzamento tafetá é o mais comum e o mais simples dos três cruzamentos básicos da tecelagem: tafetá, sarja e cetim.

⁸Aquele destinado a seguir o traçado de um risco e que tem o aspecto de uma corda formada por cabos enrolados.

esse forro fosse original. Os trechos da lhama do forro que tinham sido danificados pelo atrito com o solo foram tecidos de novo com a lâmina de ouro. O manto foi todo remontado com a recolocação do forro original.



Material usado para a restauração com fios e lantejoulas em ouro. Foto Almir Paredes

Observação: A colocação do forro intermediário possibilita a exposição do manto colocado na vertical, pois o peso da decoração dos bordados em ouro passou a ser sustentado por um tecido novo e não pelo veludo antigo.

Referências

Cunha, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/ UFRJ, 1985.

Ferreira, Maria João (Coord.). *Os têxteis e a Casa de Bragança: entre a utilidade e o deleite, séculos XV-XIX*. Lisboa: Scribe, 2018.

COLEÇÕES DE TRAJES PARA ALÉM DOS TECIDOS⁹

Collections de costumes autres que des tissus

Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC)

modaesociedade@gmail.com

Resumo:

Texto relativo aos processos metodológicos de estudo de uma coleção de aquarelas produzidas por Victor Meirelles entre 1853 a 1856, na Itália. A trajetória metodológica exigida é longa, passando por documentação em papel e também exemplares têxteis que venham a dar subsídios para análises, comparações e deduções a respeito das técnicas utilizadas, dos usos e dos desdobramentos sociais e culturais do objeto de pesquisa. Nessa reflexão, portanto, se cruzarão as questões dos acervos e a narrativa dos processos de pesquisa no Brasil e na Itália, a fim de apontar algumas das possibilidades de investigação da história do vestir ocidental.

Palavras-chave: Victor Meirelles, estudo de trajes, acervos

Résumé:

Texte relatif aux processus méthodologiques d'étude d'une collection d'aquarelles produite par Victor Meirelles entre 1853 et 1856, en Italie. La trajectoire méthodologique requise est longue, elle passe par une documentation ainsi que des spécimens textiles qui fourniront des subventions pour l'analyse, les comparaisons et les déductions relatives aux techniques utilisées, aux utilisations et aux développements sociaux et culturels de l'objet de recherche. Dans cette réflexion, les questions des collections et la narration des processus de recherche au Brésil et en Italie vont donc se croiser, afin de mettre en évidence certaines des possibilités d'investigation de l'histoire du costume occidental.

Mots-clés: Victor Meirelles, étude de costumes, archives

Apresentando a coleção

O “Estudo de Trajes Italianos” um conjunto de pranchas realizado por Victor Meirelles entre os anos de 1853 a 1856, conforme datação oficial, enquanto estava

⁹ Correção gramatical realizada por Albertina Felisbino (Doutora em Linguística, UFSC).

estudando na Itália, graças à bolsa de estudos que ganhou como prêmio do concurso anual da Academia Imperial de Belas Artes, em 1852.

Essas obras consistem em desenhos de figuras humanas vestidas com trajes que podem facilmente ser denominados de folclóricos, pela nomenclatura usual. Contudo, na atual pesquisa, são denominados de “trajes regionais” (LETHUILLIER, 2009). Considera-se que as pranchas devem ser compreendidas como trajes desenhados sustentados sobre uma base em forma de corpo humano, ora caracterizado como feminino, ora como masculino. Logo, descarta-se a suposição de que sejam sujeitos sociais observados no cotidiano da Roma oitocentista. A maioria das figuras possui objetos desenhados junto às mãos ou determinadas peças de vestuário, como aventais, batinas, calças de couro, etc., indicando trabalhos ou atividades peculiares, o que associa as pranchas desenhadas a uma tradição que remonta ao início do Renascimento em que figuras tidas como típicas do povo italiano foram representadas por artistas, como por exemplo, Albert Dürer¹⁰. Apenas duas aquarelas coloridas possuem duas figuras juntas.

Os desenhos coloridos foram produzidos, em maioria, com aquarela sobre papel, contudo a óleo também. O formato que predomina nas pranchas é retangular, com tamanho em torno de 35 cm por 20 cm, tendo alguns centímetros de variações. Todavia, há quatro com formatos especiais: duas redondas (MVM¹¹ 065 e CP 16) e duas ovaladas (MVM 066 e MVM 050). Essas não ultrapassam os 15 cm de altura ou diâmetro. Em relação à composição, observa-se que a maioria das pranchas possui uma única figura desenhada, centralizada, com pouca ambiência produzida. São exceção as pranchas MNBA1579 e MNBA1576, entre as coloridas, pois possuem duas figuras desenhadas em cada uma. Entre os desenhos em preto e branco, há diversos com várias figuras juntas, inclusive, em diferentes direções do papel.

Não há um número exato de quantas produções compõem a coleção de Estudo de Trajes Italianos, já que algumas se perderam ao longo dos anos e muitas fazem parte de coleções particulares, mas conforme levantamento realizado pelo Museu Victor Meirelles, por meio de projeto específico¹², há no Brasil um pouco mais de uma centena,

¹⁰ Ver a respeito de Albert Dürer em PANOFSKY. E. La vie et l'oeuvre d'Albrecht Dürer. Paris: édition Hazan, 2012.

¹¹ As siglas diante da numeração das pranchas indicam o acervo a que pertencem, sendo MVM = Museu Victor Meirelles e MNBA = Museu Nacional de Belas Artes e, ainda, CP, para as pertencentes aos colecionadores particulares e cujo número foi atribuído pela catalogação realizada em 2008 pelo Museu Victor Meirelles.

¹² Coordenado pela diretora do MVM Lourdes Rosseto, entre 2008 a 2009.

estando uma parte no Museu Victor Meirelles (21 pranchas) e outra no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (72 pranchas) e onze entre colecionadores particulares.

De maneira geral, analisando o conjunto do corpus documental colorido, pode-se afirmar que as representações expressam pessoas ordinárias, em posição estática, poucas com olhar direcionado para o espectador. A variação de trajes individualiza as figuras, pois nenhum deles se repete nem nas cores nem na forma de composição, tanto que sua representação isolada de um contexto ou coletivo reforça essa mensagem.

Outro aspecto relevante que justifica não se tratar de uma personalidade específica na representação é o fato de haver uma expressão fastidiosa nas fisionomias desenhadas, sem nenhum sorriso e, também, pelo olhar ou ausência de representação da íris em algumas delas. Igualmente, se constata que os modelos desenhados estão distantes das normas estéticas vigentes para as tendências de moda em vigor na segunda metade do século XIX, o que diferencia as pranchas de Meirelles das *fashionplates*, comuns no período.

Com fins comparativos, pode-se considerar a seguinte distribuição das representações contidas nas pranchas conforme os gêneros:

GÊNERO DA FIGURA	QTIDADE MNBA	QTIDADE MVM	QTIDADE COLEÇÃO PARTICULAR	TOTAL
FEMININO	46	19	05	70
MASCULINO	28	02	06	36
TOTAL DE PRANCHAS	104		TOTAL DE FIGURAS	106

Quadro 1: A produção por gênero em números e acervos. Fonte: Compilação da autora, 2017.

Se forem consideradas as pranchas não coloridas ou desenhos em papel ordinário, mas que contenham a denominação “trajes” ou “costume”, a soma chega a 165 artefatos¹³, com as seguintes denominações e quantidades:

Título atribuído	Quantidade
Estudo de panejamento	20
Estudo de trajes italianos	17
Estudo de tipos populares	09

¹³ Foram descartados dessas somas todos os desenhos que correspondiam a “estudo de nu”, havendo alguma expressão diferenciada ou indicada para alguma obra específica:

Estudo de traje masculino	05
Estudo de traje feminino	04
Estudo de costumes	04
Estudo de figuras	02
Figura masculina	02
Figura feminina	02

Quadro 2: Listagem de denominação atribuída aos desenhos em preto e branco e quantitativo presentes nos dois principais acervos. Fonte: Autora, 2018.

Entre as produções não coloridas, há o uso de técnicas como grafite e carvão sobre papel, giz branco, entre outras. Podem-se considerar esboços em preto e branco, porém foram também catalogados como “estudos de trajes italianos” no acervo MNBA. Os formatos são diversos, inclusive com desenhos nos versos e em diferentes sentidos do papel, como já dito acima.

Considera-se que a falta da cor nos desenhos identifica outra proposição do pintor, significa, no caso, que o estudo do panejamento se evidencia, assim como a composição de cenas cotidianas teriam sido produzidas para o exercício da composição artística. Porém, no processo de catalogação, efetuado principalmente pelo Museu Nacional de Belas Artes, mesmo as pranchas desprovidas de cor foram denominadas “estudo de trajes italianos”, cujo conteúdo se assemelha às pranchas coloridas, porém nem todas têm correspondência muito próxima. Da mesma forma, os desenhos em preto e branco, denominados de “tipos populares” e ainda de estudo de feminino e masculino, são bastante semelhantes aos ditos “trajes italianos”.

No tocante aos acervos e sua constituição, inicialmente, a coleção foi constituída por meio dos “envios” realizados pelo pensionista quando de sua permanência em Roma. Até 10 de agosto de 1858, segundo a notação 3702 do Museu D. João VI (UFRJ/EBA), Meirelles havia enviado 159 trabalhos para a Academia Imperial de Belas Artes e, dentre os trabalhos enviados, num conjunto de 119 “produções” são mencionados “21 estudos de tipos e trajes” (GOMES, 2016, p. 205). A partir desta data até o falecimento do artista nenhuma outra menção é encontrada nos livros de Atas ou outros documentos pertencentes à Academia Imperial que demonstre o recebimento de mais pranchas de estudo de trajes para o acervo escolar.

Somente após 1903 é que se observou menção a novas pranchas sendo acrescidas ao acervo da Academia de Belas Artes, isto em meio às discussões sobre o espólio artístico de Meirelles que sua viúva, a senhora Rosália França de Lima, buscou vender para a instituição. Contudo, o documento mais próximo de definitivo dessa transação encontra-se datado de 30 de julho de 1920. As delongas nas tratativas de aquisição certamente prejudicaram a conservação dos documentos, e o valor pago na década de 1920 ao enteado de Victor Meirelles foi o mesmo orçado em 1903, ou seja, de 50.000\$000 em moeda da época, segundo Franz (2014, p.170). Em documento assinado pelo então restaurador da Escola Nacional de Belas Artes, Sebastião Vieira Fernandez, no montante de obras ofertadas pelos herdeiros havia 2 estudos de mulheres italianas e ainda uma pasta com aquarelas e desenhos, cuja quantidade e temática não foram detalhadas. Em relação a essa pasta, a comissão que deu parecer definitivo, aprovando a compra, deixa registrado em seu ofício:

Só a pasta de aquarelas, que figura na relação d'essas obras, seria bastante para aconselhar a sua imediata compra, porquanto, não convém que, obras representando um longo período de nossa arte, sejam dispensadas em prejuízo do patrimônio artístico da Nação (sic)¹⁴

Também não se sabe ao certo quantas pranchas coloridas ou em preto e branco foram inseridas no acervo por esse evento de compra do espólio, já que nas fichas catalográficas não há essa anotação. Todavia, em poucas fichas catalográficas encontram-se menções da origem de algumas pranchas coloridas como sendo de doação. Os únicos doadores identificados foram o senhor Armando Navarro da Costa, antigo proprietário das pranchas MNBA 10366 e 10367 até setembro de 1968, e a senhora Sara Regina Poyares dos Reis, doadora da prancha MVM 179 em julho de 2012.

Outro momento importante na constituição dos acervos ocorreu em 1951, com a iniciativa de criação do Museu Victor Meirelles em Florianópolis. Naquele ano, vários estudos foram “emprestados” à nova instituição, cuja doação definitiva ocorreu em 2017. Dessa feita, as pranchas de estudo de trajés, panejamentos e academias ou estudos do nu, que fazem parte do acervo do museu catarinense, permanecem com dupla numeração, mantendo registrada sua origem do museu carioca.

¹⁴ Documento dirigido ao Ministro de Estado da Justiça e Negócios de Interiores, Dr. Alfredo Pinto Vieira de Mello, em 30 de junho de 1920. Notação 5591, disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=5590>. Acesso em: 24/06/2019.

Igualmente, a partir das fichas catalográficas, tem-se o registro do fato administrativo ocorrido em 1937, com o desmembramento da Escola de Belas Artes do Museu Nacional de Belas Artes. Naquela ocasião, foi separado o acervo da academia em dois, contudo todas as pranchas de Estudo de Traje Italiano ficaram na instituição de origem, enquanto cópias, por exemplo, passaram ao atual Museu Dom João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Por meio da documentação restrita encontrada e da ausência de registros que atestem a incorporação da prancha ao acervo é possível concluir que a formação da coleção de Estudos de Trajes Italianos, composta de 93 pranchas coloridas, pertencentes às instituições museológicas citadas, deu-se de maneira não organizada, nem sistematizada ou contínua. Resguardado na memória dos funcionários da época e do próprio Victor Meirelles deve ter ficado o percurso que as pranchas tiveram entre a Itália e o Rio de Janeiro. Quantas se perderam ou foram descartadas e o porquê de outras tantas terem ficado acervadas nada se pode supor. A única informação histórica sobre esse percurso na ficha catalográfica atual, mantida na base eletrônica “Donato”, consiste em dizer sobre a transferência do acervo em 1937 para o recém-criado Museu Nacional de Belas Artes que se manteve no prédio da velha Academia Imperial, situado na Avenida Rio Branco.

Além disso, uma informação padrão “os modelos para esse estudo provavelmente foram obtidos na Província de Anticoli-Corrado, que fica muito próxima a Roma, assim como foram os mesmos provavelmente realizados na Academia de San Lucca’ – transcrito ficha antiga” se repete em inúmeras fichas catalográficas, assim como um ajuste na datação, substituindo “1854” por “1854-1856”, pela curadora da exposição “Vítor Meireles, um artista do Império”, Monica Xexéo, em 02 de dezembro de 2003. Ambas as anotações documentais não são validadas pela presente pesquisa como pertinentes para toda a produção, pois há pranchas produzidas que portam a inscrição de data “1853”, coincidindo com o período em que Meirelles chegou à Itália e até mesmo com datação anterior a esse ano, como a prancha 007 de colecionador particular que possui a inscrição “21 dicembre 1852” ou, ainda, do mesmo colecionador a prancha 011 em que, no canto esquerdo inferior, está inscrito “Capri, 17 novembri 53”.

É muito reduzida a probabilidade de as pranchas terem sido feitas a partir de modelos da “Província Anticoli-Corrado”. Nos estudos de Emma Calderini¹⁵, essa localidade não tem qualquer menção como possuidora de um hábito vestimentar de destaque. Além disso, mesmo na atualidade, o acesso à região é muito pouco facilitado. É uma pequena cidade no topo de montanhas à nordeste de Roma¹⁶, pertencente à região do Lácio. Sem linhas férreas que levem até lá, no século XIX a ida era ainda mais penosa, apesar de distar 60 km de Roma. Mesmo havendo registros de que as mulheres da cidade eram muito apreciadas pelos artistas do século XIX por sua beleza¹⁷, assim como a região por sua insolação, nada leva a crer que Meirelles teria se deslocado a tais distâncias para produzir trajes que pouco têm de diferentes de outros, presentes no entorno de Roma.

A despeito das considerações acima relativas ao registro catalográfico que a coleção recebeu no museu carioca, importa ainda refletir sobre as coleções particulares arroladas na presente pesquisa. Onze pranchas de propriedade particular foram catalogadas pelo Museu Victor Meirelles, em 2008. Segundo consta em entrevista com a diretora do museu catarinense, senhora Lourdes Rossetto, a aquisição das referidas pranchas pelos colecionadores se deu por meio de leilão de artes, em alguns casos, e, em outros, por meio de venda direta realizada por um herdeiro de embaixador brasileiro em Londres que, em torno de 2003, em viagem ao Brasil, ofereceu a alguns interessados, e também aos museus brasileiros, várias pranchas de Victor Meirelles, sendo que apenas dois colecionadores adquiriram algumas das oferecidas.

Essas pranchas dos colecionadores particulares identificados são de grande importância por possuírem peculiaridades relevantes, como as inscrições, datas e assinaturas do pintor. Esses dados comparados aos existentes nas pranchas acervadas

¹⁵ Autora italiana das mais citadas em temas de trajes regionais do país. Teve papel intelectual e político relevante na constituição da coleção do Museu da Cultura Popular de Roma. Sua obra de maior circulação é *Il Costume Popolari in Itália*, publicado em Milano, 1934.

¹⁶ Durante as pesquisas, em 2018, tentei ir até a cidade, mas não consegui chegar lá. Ela se situa às margens de uma estrada secundária Via Roma SP 36a.

¹⁷ Diversas menções se encontram na *internet* a respeito desta questão. No site www.revolvy.com é informado que pessoas naturais de Anticoli Corrado viviam em Roma no século XIX e trabalham como modelos para artistas que viviam em torno da Praça de Espanha e que, inclusive, alguns desses artistas passaram a viver na comuna, posteriormente. Tal informação seria válida para o final do século XIX, inclusive o brasileiro Pedro Weingärtner produziu “Ceifa em Anticoli”, 1903, entre outras. Porém é no site do museu existente na cidade que há uma menção mais oficial a respeito da atração que o local exerceu sobre os artistas. Todavia, apesar de começar a narrativa lembrando do começo dos oitocentos, a citação de artistas e situações mais concretas são atribuídas apenas para o começo do século XX. Veja mais em <http://www.museoanticoli.it/storia/>. Acesso em: 28/06/2019

em instituições públicas são importantes porque elucidam algumas questões que o conjunto propõe.

Quase todas as pranchas têm um acabamento mais minucioso, com produção de ambiência mais detalhada. Possuem inscrições de diversos vendedores, de origem italiana, alemã e inglesa. A maioria tem data e assinatura. O uso da tinta a óleo é mais frequente que a aquarela.

Enfim, o processo de conservação das pranchas, sua catalogação e agrupamentos fazem surgir muitas dúvidas e buscas de esclarecimento. Pois as questões são diversas: Como esse acervo foi nomeado? Quando e com quais critérios as pranchas foram datadas e descritas? Entre outras.

Sem dúvida, autores diversos¹⁸ alertam sobre as complexidades dos processos de arquivamento museológico e sobre o fato de que todos os protocolos desenvolvidos são passíveis de revisão. Assim, entre outras coisas, as pranchas convidam, no percurso investigativo desenvolvido, a agrupar desenhos em grafite às aquarelas com as mesmas figuras, a fim de provocar compreensões que definam melhor a datação, os fins e mesmo alterar a nomenclatura atribuída, assim como, ampliar as hipóteses de ser a coleção resultado dos exercícios de panejamento próprios da formação artística do período e, por isso, identificar continuidade entre pranchas armazenadas em acervos distintos.

Foi nessa inquietação que se compreendeu a necessidade de extrapolar as pranchas, porém sem perdê-las de vista, pois a produção historiográfica com imagens exige, incontornavelmente, permanecer com as imagens, compreendê-las de maneira crítica e dialética e jamais reduzi-las a uma ilustração de argumentos provindos de um além (DIDI-HUBERMAN. 2015).

A pesquisa no Brasil

O acesso a essas obras deu-se, inicialmente, por meio de um catálogo de exposição realizada no Museu Victor Meirelles, em 2006, de 18 de agosto a 06 de outubro, por ocasião da comemoração dos 174 anos do nascimento do artista e dos 150 anos de criação do conjunto dessas obras. No catálogo, encontravam-se 16 pranchas do

¹⁸ Alguns exemplos mais clássicos seriam (1) LOPÉZ YEPES, José. *La documentación como disciplina. Teoría e historia*. 2. ed. Pamplona: Eunsa, 1995 e (2) POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Memória-História. Tradução Suzana Ferreira Borges. Imprensa Nacional, Casa da moeda: Lisboa, 2004. v. 1. p. 51-86. Exemplo mais recente: YASSUDA, Sílvia Nathaly. Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009

próprio museu e 10 de colecionador particular. O catálogo possui uma apresentação de sua diretora Lourdes Rossetto, texto de um curador catarinense, Charles Narloch, “Trajes italianos. Poesia na formação de um neoclássico”; também um texto de um doutor em literatura e professor da UFSC, Raul Antelo, com o texto “Um desejo vacilante” e um artista e curador, Fernando Lindote, que, citando Walter Benjamin, discorre o seu texto “Academia, moda, mercado ...”

A partir desse catálogo, a primeira etapa da pesquisa consistiu no estudo do que já havia sido escrito sobre Victor Meirelles, sendo arrolados e analisados os principais títulos: **Victor Meirelles de Lima: 1832-1903** de Angelo de Proença Rosa; **Victor Meirelles: biografia e legado artístico** de Teresinha Sueli Franz e ainda **A Vida e obra de Victor Meirelles** de Donato Mello Jr. Um extenso levantamento de referências foi desenvolvido, amadurecendo o projeto de pesquisa inicial.

Ainda nessa primeira parte da pesquisa, foi desenvolvida, a partir do segundo semestre de 2015, a primeira análise das pranchas contidas no catálogo da exposição de 2006, considerando seus conteúdos pictóricos. Os resultados dessa análise permitiram que fossem articuladas novas possibilidades de ver as pranchas e contextualizar sua produção num quadro social, cultural e artístico além do que já havia sido citado pelos biógrafos mais clássicos de Victor Meirelles. E, sobremaneira, realizou-se o primeiro esforço de “montagem” (DIDI-HUBERMAN. 2009) e problematização das pranchas como um agente histórico e não simplesmente como um produto de Victor Meirelles.

Os quesitos da leitura e análise da imagem foram organizados em seis categorias, sendo elas: ambiência, posição, corpo, traje, cores e formas. A escolha desses aspectos partiu do entorno da representação do traje, ou seja, sua ambiência. Num segundo momento, observou-se a construção da figura em relação ao papel e ao objeto representado, no caso a posição da figura e dos pequenos pedaços de corpo não vestido que aparecem, para, finalmente, se concentrar naquilo que é o personagem da representação, segundo os pressupostos dessa pesquisa, o traje com suas peças, cores e formas.

Por meio da observação minuciosa, na categoria ambiência foi averiguado o cenário das composições: se as pessoas se encontravam em algum cômodo ou local específico ou se havia objetos e sombras ao seu redor. Na maioria das obras observadas, o fundo é neutro. Alguns fundos são da própria cor do papel, sendo apenas pintadas, em pinceladas disformes de cor cinza ou marrom, manchas na parte inferior das pinturas

como meio de expressar sombras ou sugerir um apoio à figura vertical. Às vezes, um ligeiro esboço enuncia um apoio para braços flexionados ou mesmo para a figura sentada ou reclinada, fazendo menção a objetos como cadeiras, pedras e até muros. Uma parte menor tem ambiência mais trabalhada em cores e até paisagens. Muitas imagens, mesmo sem cores em torno da figura central, trazem objetos, como jarros, varas e até uma gaita de fole, acompanhando a representação do corpo humano vestido, o que também foi considerado como ambiência, na medida em que ambienta o traje a uma ação específica.

Em relação ao quesito posição, foi analisada nas obras a posição corporal em que se encontravam as figuras humanas representadas, ou seja, se foram desenhadas em pé ou sentadas, de frente, de costa ou de lado, considerando o giro do corpo como intencional na proposição de representação do pintor. Observando esse aspecto, novamente se voltou a considerar os objetos que as figuras tinham associados a si, na medida em que tais desenhos exigiam certo posicionamento da figura humana, como no caso do “cavalheiro” (MVM 035). Todas as figuras das pranchas estão posicionadas de maneira ordinária, isto é, não há posições esdrúxulas ao comportamento humano e, mesmo, nenhuma figura está posicionada com olhar em diálogo com o espectador

Sobre o quesito corpo, foram averiguados nas obras quais eram as cores e comprimentos dos cabelos, cor dos olhos, tons de pele e expressões faciais, ou seja, aquilo que além do traje fora desenhado para caracterizar a figura humana representada.

Os cabelos, em todas as composições, estavam presos em coques ou sob panos colocados como toucas e véus na cabeça, no caso das figuras femininas, e no caso das masculinas sob chapéus de diferentes formatos, de modo que não foi possível observar atribuição de comprimento de cabelos das figuras femininas e de algumas nem se pode identificar a cor atribuída à cabeleira por serem desnecessários na representação da cobertura de cabeça.

Ainda nesse quesito, pode-se constatar que a representação dos olhos nem sempre foram pintados ou mesmo desenhados, se muito houve apenas um esboço externo deles; outras figuras se apresentam de olhos fechados e, o restante, em que os olhos foram pintados, eram todos de cor preta. Não há muita variação entre os tons de pele, sendo todas com tonalidades de pele branca, algumas um pouco mais pálidas, parecendo até não terem sido pintadas, e outras mais coradas, entretanto em sua generalidade são todos brancos, assim como os corpos foram construídos de maneira a

serem esguios, de estatura mediana, proporcionais, não sendo nem esqueléticos ou gordos.

E, por fim, as expressões faciais representadas, em geral, eram semelhantes, porque, mesmo os rostos representados com olhos abertos possuíam olhares vagos, perdidos no horizonte, sem expressões de humor. Exceção a poucas figuras, geralmente, bem elaboradas e em tinta a óleo, o que indica uma possível produção com fins comerciais das mesmas. A pequena preocupação, demonstrada no desenvolvimento dos elementos corporais, cuja musculatura e até mesmo a representação dos traços fisionômicos é aleatória e pouco elaborada, fazem deduzir o quanto o traje é efetivamente o elemento figurativo principal, o verdadeiro personagem da prancha produzida.

O quesito “trajes” foi a parte mais complexa desta análise, haja vista que as roupas desenhadas possuem muitos elementos, sugestão de sobreposições e, sobretudo, uma representação mais artística do que técnica. Exatamente por essa natureza da representação, nesse momento atentou-se apenas para os componentes mais evidentes e comuns entre eles, nomeando-os com terminologia usual: camisa, colete, corpete, saia, avental, sobressaia, lenço, véu, sapato etc. A análise foi realizada mediante a identificação das peças, partindo da cabeça e seguindo até os pés.

Analisando os quesitos cores e formas, buscou-se identificar a dimensão artística da produção. As pranchas não possuem uma palheta de cores muito extensa. As produções em aquarelas têm as cores primárias, basicamente, pois, na metade do século XIX, a produção das tonalidades em aquarelas era feita, ainda, pela própria diluição de pó de giz, goma e água, a critério do artista. Assim, as cores encontradas são as variações do vermelho, amarelo, azul e tons terrosos. As composições apresentam tons neutros em sua grande maioria, como branco, preto, cinza, marrom, bege e, algumas, possuem detalhes pintados com variações de tonalidades das cores vermelha, azul e amarelo, havendo apenas partes em cores mais vibrantes.

No que se refere ao quesito “formas”, o esforço de observação foi identificar como os volumes eram produzidos e o que predominava nessa produção. A partir desses limitadores do olhar, então, as formas desenvolvidas por Victor Meirelles, em suas composições do Estudo de Trajes Italianos, foram os traços arredondados e as linhas curvas predominantemente, dando aos trajes um continuísmo entre as peças e composições que sugerem uma grande verossimilhança com a roupa trajada por um ser humano. Esse efeito, quase percebido como natural para o olhar não problematizado, foi obtido pelas pinceladas suaves que caracterizam sua técnica da aquarela como de alto

nível e pelo seu cuidado minucioso com a proporção e os efeitos do panejamento em corpos flexionados e posicionados de diferentes maneiras.

Ao longo da pesquisa, constatou-se que trajes semelhantes foram desenhados em posições diversas, ou seja, de frente, de lado e de costas, permitindo, assim, o exercício do panejamento de um tecido como o veludo, numa estrutura de um casaco com faldas. As saias representadas também ofereceram uma observação interessante dado ao volume e sobreposições produzidas por efeito de diferentes cores e traços, o que sugere uma prática vestimentar marcada por uso de anáguas e não de crinolinas, como já havia no período da produção.

Posteriormente, foi identificado que o esforço de representação desse volume se dava pela observação do uso de vários panos na composição da cobertura de pernas pelas mulheres italianas do século XIX.

E foi exatamente esse processo de análise dos elementos pictóricos, que compunham as representações produzidas por Victor Meirelles em sua coleção de Estudos de Trajes Italianos, que levou o desenvolvimento do projeto de pesquisa a uma etapa final, a que se desenvolverá no próximo subtítulo.

Dos desenhos aos trajes

Em dezembro de 2016, no início do pós-doutoramento, fiz viagem à Itália para pesquisar na biblioteca da Accademia de San Luca e também na Biblioteca Nacional de Florença em busca de informações sobre o aluno Victor Meirelles, sobre os professores que teve e as produções deles, bem como a formação artística oferecida pela academia naquele período, além da própria história da Arte italiana na segunda metade do século XIX e sua produção de estampas de trajes. Nessa fase da pesquisa, fiz diversas aquisições em termos de novos horizontes de problematização e pesquisa das pranchas, inserindo a produção das mesmas num processo mais amplo do estado da arte em Itália e, especialmente, revendo a bibliografia básica consultada que tratava da formação alcançada por Victor Meirelles na Itália e seu contato com os professores Minardi e Consoni. E foi a partir daí que novas etapas foram se constituindo até chegar à última delas, aquela em que se desdobraram as inquirições dos papéis aos tecidos.

Por um acaso, na viagem de 2016, fui ao Museu de Arte e Tradições Populares de Roma e lá encontrei uma exposição enorme de trajes regionais ou típicos. E, a partir disso comecei a compreender a sobreposições que observava nos desenhos do Meirelles. Sai satisfeita por um lado, mas angustiada por outro, já que não podia observar

os manequins como uma pesquisadora, apenas como uma turista. Então projetei meu retorno e pesquisa nesse acervo.

Em junho de 2018, consegui, após muitas tratativas, retornar à Itália, agora com autorização do Ministério da Cultura para trabalhar no acervo do Museu de Artes e Tradições Populares de Roma.

Inicialmente, tive acesso a diversos autores e coletâneas de estudo de trajes italianos que nenhuma outra biblioteca ou fonte documental pôde, até aquele momento, me informar e consultei repertórios desenvolvidos desde o começo do século XX por antropólogos estudiosos dos costumes vestimentares de Itália, cuja relação com a história da república italiana é forte. Dentre outras questões, o vínculo entre o fascismo italiano e a coleta de trajes e tradições populares italianas foi melhor entendido. Entre 1903 e 1914, o presidente do Conselho de Ministros senhor Giovanni Giolitti “restabeleceu a ordem e o equilíbrio econômico”, segunda a narrativa sintética da história política italiana, tendo Vitor Emanuel III como o rei, cujo reinado durou de 1900 a 1946 (MERIGGI, 1996). Na era Giolitti houve uma ênfase na construção da nação italiana e, dentro dessa proposta ideológica, uma valorização do passado chamado como “legítimo” e, conseqüentemente, a busca de preservação (invenção) dessas origens “gloriosas”. Nesse intuito, foi realizada uma das grandes exposições das regiões italianas, em Roma, no ano de 1911. Nesse evento preparado ao longo de 5 anos, desde 1906, um dos pavilhões foi destinado a reunir e expor os trajes das mais distintas regiões e costumes italianos (MASSARI; PIQUEREDOU, 2005). São estes trajes que estão acervados no Museu de Roma, e a coleção foi enriquecida ainda por muito tempo por meio dos esforços de Emma Calderini (1934/1953).

Essa coleção em junho de 2018 estava retirada do salão de exposição e se encontrava, ainda, nos manequins em diversos pisos da reserva técnica do Museu de Artes e Tradições Populares de Roma. Algumas peças mais fragilizadas em sua estrutura estavam em gavetas no sexto andar, pois eram consideradas inadequadas para novas exposições. O sistema do museu não é digital, porém o método de armazenamento é bastante eficiente porque, consultando os devidos livros, rapidamente o conservador responsável soube localizar e me mostrar as peças necessárias em “magazine”. Devido a essa condição da coleção, o conservador considerou muito difícil a análise de todos os trajes observados em 2016, afinal isso exigiria que os trajes fossem desmontados da composição realizada no manequim e ainda que houvesse uma mesa de análise e o acompanhamento permanente do processo por sua parte. Para contornar a dificuldade

apresentada, então foram escolhidos dois trajes dentre aqueles que haviam sido fotografados, em 2016, e que se aproximavam de alguma forma aos trajes presentes nas pranchas de Meirelles. Essa comparação somente foi possível porque as bibliografias pesquisadas nos dois primeiros dias na biblioteca do museu permitiram observar que os trajes da região do Lácio tinham características mais próximas das observadas na produção de Meirelles. Logo, se fez a proposta de observar dois trajes, um verde e outro que se julgava de saia preta. Feita a proposta de observar apenas essa pequena amostra, o conservador foi de acordo e me conduziu nos impressionantes andares onde a reserva técnica encontra-se alojada.

Em meio a estantes metálicas com peças de cerâmicas decorativas, quadros e estátuas diversas, entre outros, encontravam-se muitos manequins cobertos por tecidos brancos e por plástico. Apesar de ter visto muitos dos que havia fotografado no passado, foram apreciados detalhadamente apenas três trajes: dois dos demandados e outro que, devido à proximidade e bondade do conservador Paolo, tive meios de fotografar em suas diversas camadas de composição.

O objetivo maior da observação do traje real estava em decifrar como poderiam ser interpretados os volumes e cores encontrados nas pranchas, desenvolvendo certa explicação às composições de Meirelles. Tal propósito não reduzia as pranchas a um depoimento do que era o traje regional italiano em torno de 1850. Mas permitiu adicionar um olhar mais denso, cuja ação, na proposição da montagem dos sentidos, ultrapassaria as conclusões até então aceitas. Logo, não se desconsiderou, hipoteticamente, que Meirelles poderia ter feito seus desenhos e aquarelas a partir de outras pranchas já consagradas da mesma temática ou, inclusive, ter exercitado sua imaginação diante de modelos observados em regiões mais rurais do entorno de Roma ou mesmo da Itália, como Turim e Sardenha, por exemplo, como indicam as pranchas MNBA 1591 e 1614.

Para servir apenas como exemplo, se descreverão alguns aspectos da composição do traje catalogado sob o inventário 20006-20013, pertencente à coleta realizada por Mainardi, em 1908, intitulado "*Abito femminile*", de Casalvieri - região do Lácio, armazenado na caixa 380, numa composição de 8 peças. Essa composição fazia ressonância com o traje representado na prancha MVM 006.

Abito femminile de Casalvieri trata-se de um conjunto bipartido entre cobertura de corpo e de pernas, sendo a parte superior composta de uma camisa branca, com mangas volumosas, de cava quadrada e com decote redondo, cujo peitilho tem uma abertura até a altura do busto, sendo franzido no contorno do decote e decorado com uma grega em

renda fina, como a de Bruxelas, nas bordas e na abertura no centro do busto. A parte superior da saia verde se constitui num pequeno corpete de tom verde, em seda, já preservado com uma tela fina de cobertura, para melhor estruturação. A peça cobre o peito acima da camisa. Esse detalhe tem corte em meio círculo para dar maior efeito na altura dos seios, sendo que, nas costas, se reduz a um quase triângulo. Ele possui uma rica decoração em dourado, que se vê na frente e nas costas, assim como no avental que o cobre parcialmente na frente. Nas suas pontas há pequenos ganchos que servem para passar uma fita de tecido vermelho que sobe pelos ombros e passa em outros ganchos semelhantes nas pontas da parte traseira da peça e, voltando a subir, tem seu laço final em cima dos ombros. A parte superior do vestido tem uma forração em juta o que lhe dá uma estrutura mais rígida. Sua união à saia foi realizada por outro tecido de estampas azul, cuja função se desconhece, já que não houve a inteira desmontagem do traje do manequim.

As mangas são largas e têm um recorte especial e sua junção ao corpo da camisa não configura o modelo de cava conhecido hoje em dia. Os punhos são franzidos e receberam uma decoração que, segundo o livro, é “*ricamo*”, ou seja, bordado, porém parece crivo. Na altura dos cotovelos, há um *maniche* vermelho em cetim, pequeno, com decorações douradas. Segundo o livro de registro do artefato, o *maniche* é “*orlate di gallone in oro*”, ou seja, é ornado com galonas de ouro.

A cobertura de pernas consiste numa saia principal verde, com decoração em galonas douradas na barra inferior. Essa parte está coberta por uma espécie de avental e também por outros tecidos, como faixas, que são colocadas na altura da barriga e que se fixam no manequim de exposição com alfinetes, contudo, certamente, havia outro sistema na época de uso das peças, como faixas de tecidos estreitas que serviam de cintos. Segundo o livro de registro das peças, as faixas possuem diversos tamanhos, sendo a chamada *itresia*, abaixo do avental, vermelha de 1,05 x 0,10 cm; outra fina com estampas tem 360 cm. Ainda importante nesse conjunto, são os dois aventais: um em seda verde, mesmo tecido da saia, ornado com seda rosa, de tamanho de 94 x 54 cm e, outro, posicionado atrás, em cetim celeste com barra verde, ornado com galonas prata, de 81 x 97 cm. O avental azul, mais me pareceu um grande lenço ornado, pois suas pontas não eram laços, mas uma parte do próprio tecido que se fixava com a *itresia* vermelha, enquanto o avental verde é fixado pelo *nastrino* estampado, tendo sua ponta superior acima do *bustinho*.

A cobertura de cabeça é composta de um lenço, de 1,10 x 0,86 cm, com crivo e bordado em ponto cheio nas bordas, nas cores branca e vermelha. A franja é da própria trama desfiada. No topo, no museu, é posto um papelão, mas originalmente, segundo o conservador do museu, havia mais tecidos dobrados, que davam uma rigidez no ponto da dobradura.

Apesar da rapidez de toda a observação e registro dos trajes reais, impedindo mesmo que as fotografias ficassem tão nítidas como seria necessário e, ainda, alguns detalhes fossem apreciados de maneira adequada, a experiência foi válida. Por exemplo, se os bordados e rendados observados eram tecidos de maneira manual ou industrial, não se teve tempo suficiente para investigar os materiais e formas de fabricação. Como corpo e saia se juntavam também foi outra dúvida não resolvida. Igualmente, gostaria de saber a respeito das composições dos tecidos e das ações de conservação, conversar a respeito do uso de alfinetes onde deveriam existir fitas ou cintos, entre outras coisas.

Todavia, foi suficiente para compreender dois aspectos da representação feita por Victor Meirelles. A primeira em relação à estrutura da camisa, corpete e *maniche*, cuja composição era de sobreposição em alguns aspectos e noutros de junção por meio de outros apetrechos, como as faixas. E, por segundo, de onde provinham os volumes das saias, cujas anáguas não foram observadas, mas a presença de diversos aventais, cuja junção na cintura exigia outros panos, dando, obviamente ao corpo um volume maior. Além disso, na saia de cetim verde citada acima, observou-se um forro de junta que por si só daria a estrutura desejada da saia em sua parte abaixo da altura dos joelhos, dispensando outras saias.

Com esse estudo dos trajes reais, disponibilizados no museu romano, pode-se então rever a primeira fase da pesquisa que se dedicou, por meio de 6 quesitos, a desdobrar as representações de trajes italianos em novos sentidos. Onde se viu casacos, tratava-se de *maniches*, onde se considerou anáguas se reviu para o uso diverso do avental e das próprias maneiras de compor as saias.

Assim a pesquisa ganhou em profundidade e segurança.

Últimas considerações

Um corpo sempre exige o respeito a sua conformação, sua estrutura e mesmo há limites de conforto e capacidade de arranjos culturais e históricos a serem considerados quando do uso de um traje. Em muitos casos, os volumes de um corpo podem ser

reproduzidos num manequim de tecido, porém, por melhor que seja a expografia de um museu ou da exibição de um traje e o processo de manicagem anterior, o traje exposto e sua apreciação não darão conta de substituir a complexidade do seu uso por determinados sujeitos e épocas. Todo traje que um dia foi usado está atravessado por sentidos sociais quase inapreensíveis no próprio traje. Logo, será mediante outros documentos históricos da mesma época que a possibilidade de identificar os indícios prenunciadores do traje é ampliada.

A partir desta ideia se alcança outra, ainda mais complexa.

Esse simulacro do manequim diante de um corpo humano que um dia preencheu os vazios dos trajes também denuncia o outro simulacro da representação dos trajes e sua suposição de real existência tal como quando se pensa na representação, na imagem estática de uma roupa em uso.

O traje palpável, à disposição da observação no museu romano, sugere tanta fragilidade quanto mais dobras e distanciamentos de um corpo vestido tal como a própria representação de Meirelles que, por não ter miolo, não ter um suporte além dela própria (o papel, as cores e os traços) não precisa se ocupar de dizer do avesso, do embaixo, do como se fixa e do como se veste – é apenas uma representação – um além do próprio traje, do costume vestimentar observado (se esse foi o caso) ou de uma pessoa.

Nos dois casos, o traje desenhado e o traje exposto no museu, um simulacro em comum se impõe, aquele do corpo humano que, possivelmente, um dia teria feito com que tecidos e formas se constituíssem em aparência de um sujeito social. Num apego irracional diante do traje representado ou do traje exposto se conclui por algo humano. No caso do desenho, pequenos traços que representam uma cabeça, uma mão e um rosto são suficientes para se pensar que teria o artista observado o vestir no seu cotidiano. No caso do traje exposto, o volume escuro que sustenta a cobertura de cabeça, a verticalidade da forma, o preenchimento das mangas e às vezes a mão de plástico ou tecido que completa o conjunto são elementos que anulam os sentidos e também levam a supor que daquela forma as pessoas, num determinado tempo, se vestiam.

Nos dois casos, a suposição do corpo que acompanha o traje turva a dimensão crítica dessas composições que se fizeram por outros sujeitos: artistas, museólogos, conservadores... aqueles que nunca se vestiram de tal forma, mas por diferentes ideais se dispuseram a representar, a guardar, a expor e a manter viva no presente a experiência social do passado, nem que fosse planejando-a em artefatos de memória e de imagem.

Enfim, a pesquisa com acervos exige uma atitude crítica, que institui a própria obra pesquisada como um sujeito complexo e, para não me estender ainda mais, deixo algumas frases do texto de Jorge Coli “A obra ausente”, publicado no livro organizado por Etienne Samain “Como pensam as imagens”: A arte não produz objetos, produz sujeitos (p.41). O artista não exprime aquilo que está na sua obra. Mas ele fabrica coisas carregadas de expressão (p. 43). As palavras não conseguem apreender as obras: podem ser, no melhor dos casos, indicativas de intuições mudas (COLI, 2012, p. 46).

Tais frases, de certa maneira, sintetizam minha relação com o estudo de trajes de Victor Meirelles, com os trajes regionais italianos observados no museu de Roma e a própria discussão que se imbrica com os processos de catalogação que, agregando todas as peças para constituir a coleção, mantém-se na condição de sua materialidade para compor um conjunto articulado entre si.

Referências

- CALDERINI, Emma. *Il costume popolare in Italia*. Milano: Sperling & Kupfer, 1953.
- COLI, George. A obra ausente. In: SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. Unicamp, 2012.
- DIDI- HUBERMAN. *Quand les images prennent position: l’oeil de l’histoire*, 1. Paris: Les éditions de Minuit, 2009.
- _____. **Diante da Imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2015.
- FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles**: biografia e legado artístico. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2014.
- GOMES, Sônia Pereira. **Arte, ensino e academia**. Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2015.
- LETHUILLIER, Jen-Pierre. *Introduction*. In: **Les costumes régionaux: entre mémoire et histoire**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- MASSARI, Stefania; PIQUERIDDO, Paolo. **Costumi**: *Gli abiti Sardi dell’Esposizione Internazionale di Roma del 1911*. Roma: Ilisso Edizioni, 2005.
- MERIGGI, Marco. **Breve storia dell’Italia settentrionale dall’Ottocento a oggi**. Roma: Donzelli, 1996.

MEMÓRIA VIVA DE EVA KLABIN: DO GUARDA-ROUPA À FORMAÇÃO DO ACERVO TÊXTIL

Eva Klabin's living memory: from the wardrobe to the formation of the textile collection acquisition

MSc. Ana Paula Lima de Carvalho (SENAI CETIQT)

aplcarvalho2019@gmail.com

Dra. Gisela Pinheiro Monteiro (FEEEI)

gisela.gisdesign@gmail.com

Especialista Paulo de Tarso Fulco (SENAI CETIQT)

paulofulco@yahoo.com.br

Resumo

Com base no projeto de Iniciação Científica desenvolvida pelos estudantes de Design com ênfase em Moda do SENAI CETIQT, foi feita uma pesquisa técnica no acervo têxtil da casa museu Eva Klabin, especificamente nos trajes da colecionadora Eva Klabin levasse aos estudantes uma proposta de elaboração de uma ficha técnica piloto objetivando não só a descrição do tipo de traje contido no guarda-roupa de Eva Klabin, mas a busca por dados informativos que permitissem uma contextualização histórica, assim viabilizando a memória viva de Eva Klabin na relação entre objeto e sujeito no campo da moda brasileira.

Palavras-chave: Acervo têxtil; Moda; Memória.

Abstract

Based on the project of Scientific Initiation developed by students of Design with emphasis on fashion from the SENAI CETIQT, a technical research was done in the textile collection of the house museum Eva Klabin, specifically in the costumes of the collector Eva Klabin took to the students a proposal of elaboration of a card a pilot technique aimed not only at the description of the type of costume contained in Eva Klabin's wardrobe but also the search for informative data that allowed a historical contextualization, thus

enabling Eva Klabin's living memory in the relation between object and subject in the field of fashion Brazilian.

Key-words: Textile acquis; Fashion; Memory.

INTRODUÇÃO

Quando fomos convidados para participar como conferencista no *II Seminário de Moda: uma abordagem museológica*, na renomada fundação Casa de Rui Barbosa nos deparamos em qual o recorte seria destacado no *corpus* teórico do nosso projeto desenvolvido na Iniciação Científica acerca da memória viva de Eva Klabin, a partir do guarda-roupa composto por um acervo têxtil significativo para ser analisado, tanto no âmbito do designer de moda, quanto no universo da museologia. Neste estudo o foco se constitui no aprimoramento de fichas técnicas para atender à demanda de dados informativos relacionados aos materiais têxteis contidos na casa-museu Eva Klabin.

Na verdade, o projeto de iniciação científica fez consistiu em virar as roupas pelo avesso para medi-las e compreender o processo de desenvolvimento das peças. Para isso, foram feitas visitas técnicas na casa-museu Eva Klabin, que viabilizou uma parceria entre a instituição de Ensino e do Museu. Na época, como docentes, percebemos uma oportunidade de colaborarmos para o aprimoramento da ficha técnica existente se usássemos nossos conhecimentos de ficha técnica com a abordagem na prática da área da Moda.

Nossa proposta foi contribuir para a criação de um maior detalhamento técnico dos registros. Identificamos que este cuidado poderia trazer uma série de benefícios, como o de atestar a originalidade da peça, no caso de roubo ou de troca da original por uma falsificada; assim como no caso da reprodução da peça ou mesmo da compreensão do processo de confecção do traje. Assim informando ao visitante alguns aspectos relevantes da peça que não seriam possíveis perceber apenas observando-a. Além dos dados comumente coletados, nossa contribuição foi precisar o tipo de tecido, como é o fechamento do traje, o tipo de costura, os tipos de aviamentos, de beneficiamentos, técnicas de bordados, tricôs, crochês, como também da modelagem. Também consideramos necessário elaborar um desenho técnico a partir das aferições das medidas dos modelos das peças do guarda-roupa do armário de Eva Klabin.

Desse modo, nossa contribuição enquanto docentes de uma instituição de Design com ênfase em Moda, foi a elaboração de fichas técnicas às avessas, isto é, permitindo uma sistematização de dados informativos das roupas estudadas. Portanto, o que ora apresentamos é o resultado parcial da análise feita, com os docentes envolvidos nas suas respectivas formações de historiador, de designer e de modelagem, para desenvolver fichas técnicas não só contendo dados informativos, mas também resgatando a historicidade do traje de uma época.

ABERTURA DO GUARDA ROUPA DE EVA KLABIN

Antes de vasculharmos o guarda-roupa de Eva Klabin (1903-1991), herdeira das indústrias Klabin de cimento e celulose, se fez necessária uma compreensão acerca da imagem da colecionadora pertencente à alta sociedade carioca, como possibilidade de construção de um Brasil moderno, com base na interpretação dos periódicos previamente estudados e do acervo têxtil da casa-museu Eva Klabin. Desvendando também alguns agentes sociais que, no anonimato, elaboraram peças do vestuário que representavam o modo de vestir das classes abastadas, partindo da premissa de que era uma de suas representantes. Ela divulgava um Brasil moderno no exterior, no período compreendido entre as décadas de 1950 e 1980, e tentava identificar este país com a imagem de uma Europa em reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, e idealizada pelas lembranças que trazia de suas muitas viagens, contabilizando um acervo de arte particular e peculiar. Nosso recorte foram as peças têxteis de vestuário da Eva Klabin, assim demonstrando as possíveis relações existentes entre imagem (expressões do seu cotidiano e a construção de um conceito de moda), e as articulações possíveis no contexto histórico em que ela se inseriu.

Um pouco mais de contextualização sobre esta personalidade da sociedade carioca que atravessou muitas décadas do século passado, assim testemunhou as transformações de toda ordem do breve século XX, como anota Hobsbawm, os “[...] bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos por um mercado de massa, como no setor de viagens [...] o que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos” (1995, p. 259). Eva Klabin era uma personalidade que pode ser vista como uma representante de valores simbólicos pertencentes ao “bom gosto”, ao luxo e às boas maneiras de como a mulher de sociedade deveria se vestir e de se portar na sociedade carioca desde os anos 1950 aos anos 1980.

Destacamos que desde o pós-Segunda Guerra, o uso dos transportes muito se ampliou, assim, além do navio, o avião passou a ser mais utilizado para atenuar as distâncias entre os países europeus e os americanos, como o Brasil, que é inserido nestas rotas interligando-se aos demais mundos, por exemplo, nos aviões da *Panair do Brasil*. O impacto das mudanças tecnológicas alterou o universo cultural e, por que não dizer, das relações sociais em uma sociedade na busca constante pela modernidade. Se pensarmos no Brasil pós-Segunda Guerra, quando o Rio de Janeiro, então capital da República, sendo nossa estudada uma figura expoente neste processo.

MEMÓRIA PRESERVADA: CRIAÇÃO DA FUNDAÇÃO

A Fundação Eva Klabin possui um acervo composto por diversas coleções, desde a arte clássica até objetos de arte decorativa. Entretanto, para este seminário nosso olhar se direcionou para as possíveis contextualizações dos trajes de Eva Klabin, a partir do estudo da sua indumentária no acervo, da maneira como se vestia para cada ocasião, dos tipos de materiais usados na confecção dos seus trajes e acessórios, ao longo dos 30 anos em que viveu em sua residência na Lagoa Rodrigo de Freitas. Em 1990, foi criada a Fundação Eva Klabin para, efetivamente em 1995, ser um espaço casa-museu aberto ao público, oferecendo uma programação continuada desde visitas guiadas ao acervo, até cursos, conferências, exposições temporárias e concertos. O projeto de torná-la uma casa-museu já havia sido sugerido por Suetônio, na seção *Suetônio...e as supernotícias*, do *Diário de Notícias*, quando o colunista escreveu sobre um jantar oferecido por ela ao “rei dos diamantes”, Harry Openheimer com a presença de industriais e políticos brasileiros, que representam “um mundo de gente que é notícia”. Prossegue a divulgação do evento, porém destacando que: “[...] o sucesso ficou mesmo com a casa de Eva que quase chega a ser um museu de bom gosto [...]” (SUETÔNIO, 1969, p. 18).

A casa foi comprada em 1952 pela família, na verdade, foi uma das primeiras residências da recém-urbanizada Lagoa Rodrigo de Freitas, quando se redesenhava o perfil da zona sul da Cidade. As reformas foram feitas ao longo da década de 1960 para acolher as obras que foram se avolumando com o passar das décadas, que evidenciavam o desejo da colecionadora Eva Klabin de manter o legado das obras de arte e do acervo têxtil, hoje disponibilizado para a Cidade do Rio de Janeiro. A casa-museu foi aberta ao público pelo ministro da Cultura, Francisco Weffort, em agosto de 1995.

Neste contexto na cidade do Rio de Janeiro, para a aristocracia e a alta burguesia do exterior; investigamos como ela se utilizava dos seus trajes em cada evento e, também, através do estudo das suas duas grandes motivações, que eram as viagens transatlânticas e a coleção de objetos de arte que viriam a formar o seu acervo pessoal. O desafio consistiu não só em identificar o contexto de uma época vivida pela colecionadora, mas como se apresentou enquanto representante de uma classe que construía este determinado tipo de imagem do Brasil, e que ela projetava para o exterior a partir do código vestimentar que produzia referências da moda brasileira.

Conforme menciona Pierre Bourdieu, a distinção entre classes pode ficar mais nítida nos:

sinais exteriores - em particular, a maneira de se vestir e de pentear -, assim como as preferências declaradas: [...] os mais jovens afirmam seguir a moda e apreciar as roupas que 'correspondem à sua personalidade', enquanto os mais velhos escolhem [...] roupas 'sóbrias e adequadas' ou de corte clássico (BOURDIEU, 2008, p. 81).

É neste sentido que afirmamos que a trajetória de Eva Klabin pode ser considerada uma representante do segmento social que legitima a cultura, uma vez que patrocina, compõe e determina, sob forma de práticas de consumo, com juízo de valor para preservar o que se consagrou, a produção cultural de determinada classe social.

Na verdade, o estudo avança à medida que investigamos a maneira como Eva Klabin se apresenta no sentido de "gosto, capricho e vontade", uma vez que entendemos o gosto "ligado à produção material de um grupo social e, ainda, como revelador do desejo contido no ato da escolha de um objeto em detrimento do outro" (CARVALHO, 2001, p. 28). Assim, estaremos construindo um conceito de moda, por meio do seu modo de vestir e, por conseguinte, estabeleceremos como esta personalidade constrói a sua imagem como uma representante da elite produtora de uma cultura considerada, ou não, homogênea para os ditames da época (ilustrações 1,2 e 3). Desse modo, a forma metodológica partiu da identificação das tradições e costumes do segmento social de Eva Klabin, em face dos demais que estavam então marginalizados, mas, de qualquer modo, produzindo outras formas de expressões culturais.



Ilustrações 1, 2 e 3: Momentos de Eva Klabin que serão analisados enquanto imagens que reverberam as relações de poder do período do pós Segunda Guerra aos anos de 1980. Fonte: Fundação Eva Klabin, 2013.

Neste estudo, o conceito de preservação da memória consiste em investigar a imagem produzida por Eva Klabin a partir do seu guarda-roupa enquanto acervo da cultura material e, é claro, mostrar o cotidiano social de Eva a partir dos conceitos de gosto e de moda da época. Jacques Le Goff destaca que se “[...] capta o estilo de uma época, nas profundezas do cotidiano” (LE GOFF, 1976, p. 71). Dessa maneira, sem dúvida Eva Klabin é uma representante da elite da sociedade carioca daquele período, que também mantém-se como uma experiência pessoal que passa para gerações futuras, como referência de estilo de vida e de conceito de arte que atendeu à sociedade da época. A forma encontrada foi não apenas a maneira de representar seus atores sociais provenientes da elite da sociedade carioca, mas a tentativa de preservar o passado, como memória viva.

A análise de Roche em relação à moda é de caracterizá-la como um “[...] elemento da cultura material, [que] incorpora os valores do imaginário social e as normas da realidade vivida; é o campo de batalha obrigatório do confronto entre a mudança e a tradição” (ROCHE, 1989, p. 428-430). Assim sendo, a moda é pertencente à cultura material de seu tempo, entendida enquanto uma estética de vida cotidiana, vivida pelos grupos sociais, ao longo de um determinado processo histórico e social. Portanto, a história da indumentária nos permite:

[...] avivar a realidade seca das fontes arquivísticas, refletir sobre as formas, o uso dos tecidos... eles revelam a diferença entre imagem e realidade. E sobretudo ensinam, graças a uma educação visual, a

distância e a diferença entre as roupas do passado e as contemporâneas (ROCHE, 2007, p. 24).

A partir da contextualização histórica dos trajes, foram feitas várias visitas técnicas em que nos foram disponibilizados desde fotografias até o acervo têxtil, composto por mais de 80 peças catalogadas entre vestidos, peças de roupas variadas e acessórios, sobretudo calçados e chapéus de marcas ainda sem uma catalogação precisa, mas cabe ao historiador manusear estas fontes e interpretá-las e desenvolver um arremate teórico para os dados fornecidos por esta fonte que o tempo decompõem- patrimônio vestimentar.

Nas visitas técnicas foram mostrados os registros imagéticos do acervo de indumentária de Eva Klabin, que foi franqueado pela equipe dirigente¹⁹ através de uma parceria entre a Fundação e a instituição que trabalhamos neste momento (SENAI CETIQT), para estudar e divulgar o acervo têxtil da Fundação. Além desse acervo, já iniciamos pesquisa na Biblioteca Nacional, como também na hemeroteca digital brasileira e constatamos que os periódicos: *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, com matérias que tratam dos espaços frequentados e as relações de poder que Eva Klabin estabelecia no período aqui demarcado. Em todos os periódicos pesquisados havia uma coluna destinada a apresentar os acontecimentos culturais e as respectivas participações das personalidades da sociedade carioca e, algumas vezes, a presença de Eva Klabin era citada, tanto nos eventos sociais no Rio de Janeiro, como nas festas e nos jantares oferecidas em sua residência. Um exemplo a ser destacado foi a sua participação enquanto conselheira ao lado de nomes como, por exemplo, Gustavo Capanema, na Bienal do Livro em 1968 (*Jornal do Brasil*, em 27 de novembro de 1968). Eva Klabin também é citada nos jornais como uma das patronesses ao promover o desfile da coleção outono-inverno de 1962, de Dior, uma das maiores casas de moda do mundo, no *Golden Room* do Copacabana Palace, destacando a relevância desse evento para a América do Sul.

Nessa abordagem, então, podemos afirmar que a história da moda deste segmento social, a partir das “memórias contidas nas roupas e acessórios de Eva Klabin”, representam o conceito de memória preservada relacionada à cultura material a partir do desenvolvimento de uma ficha técnica que oferece dados para a composição desse

¹⁹ Diogo Corrêa Maia e Ruth Levy: Museólogos; Marcio Doctors: Curador.

processo histórico, mas ao mesmo tempo de reprodução da peça de vestuário utilizada por Eva Klabin.

Neste estudo, então, o conceito de preservação da memória consiste em investigar a imagem produzida por Eva e, é claro, foi tratado com base em seu cotidiano social, a partir dos conceitos de gosto e de moda da época. Jacques Le Goff (1976, p. 71) destaca que se “[...] capta o estilo de uma época, nas profundezas do cotidiano”. Dessa maneira, sem dúvida, Eva Klabin é uma representante da elite da sociedade carioca daquele período, que também se mantém como uma experiência pessoal que passa para gerações futuras, como referência de estilo de vida e de conceito de arte que atendeu à sociedade da época. A forma encontrada foi não apenas a maneira de representar seus atores sociais provenientes da elite da sociedade carioca, mas a tentativa de preservar o passado, como memória viva. É neste sentido que Eva Klabin tornou-se uma colecionadora, à medida que em cada viagem internacional trazia algum objeto de arte para preservar suas lembranças e compor a sua história de vida, conforme pode ser visto ao visitar a casa-museu. A análise de Roche em relação à moda é de caracterizá-la como um “[...] elemento da cultura material, [que] incorpora os valores do imaginário social e as normas da realidade vivida; é o campo de batalha obrigatório do confronto entre a mudança e a tradição” (ROCHE, 1989, p. 428-430).

Assim sendo, a moda é uma referência à cultura material de seu tempo, entendida enquanto uma estética de vida cotidiana, vivida pelos grupos sociais, ao longo de um determinado processo histórico e social. Portanto, a história da indumentária nos permite:

[...] avivar a realidade seca das fontes arquivísticas, refletir sobre as formas, o uso dos tecidos... eles revelam a diferença entre imagem e realidade. E sobretudo ensinam, graças a uma educação visual, a distância e a diferença entre as roupas do passado e as contemporâneas (ROCHE, 2007, p. 24).

O ACERVO DE EVA KLABIN

No nosso recorte, então, consideramos o desenvolvimento da indústria têxtil e as possíveis relações constituídas com a imagem construída pela imprensa da época sobre Eva Klabin, a partir do estudo de seus trajes e acessórios constituídos no acervo na Casa Museu que leva o seu nome, bem como as relações que estabeleceu em sociedade com os tipos de tecidos nacionais ou importados que comprava e com os quais representava e divulgava o Brasil. Isto, é claro, só é possível porque entendemos que a cultura política

pode ser entendida como uma espécie de código e de um conjunto de referências que formam os Klabin. Assim, o acervo têxtil de Eva Klabin representa um conjunto de elementos que se relacionam uns com os outros, no sentido de viabilizar uma construção de identidade da cultura material a partir do indivíduo. Neste estudo, Eva Klabin corresponde a uma fração do que entendemos por cultura política e devemos, enquanto historiadores, desvendar o passado em uma perspectiva do presente.

Ao analisarmos a relação entre moda, imagem e cultura material com base no acervo têxtil inventariado no guarda-roupa da casa-museu Eva Klabin. O dito acervo é constituído aproximadamente de 80 peças entre vestuário e acessórios, os quais foram fotografados. Primeiramente identificamos os tipos de materiais usados à época, como também as peças de marca renomada no mercado de moda internacionais, como Dior, Chanel e Jean Patou. Identificamos os tipos de trajes usados por Eva em diversas ocasiões, sobretudo os trajes de alta costura, como vestidos de gala, casacos de viagem, sapatos, luvas, peles, chapéus e outros acessórios.

Em primeiro lugar, foi feita uma contextualização histórica dos trajes, a partir de uma revisão bibliográfica sobre a época referente à parte do acervo, associadas à visitas técnicas com a ajuda do museólogo Diogo Maia em que nos foram disponibilizados desde fotografias até o acervo têxtil, composto por mais de 80 peças catalogadas entre vestidos, peças de roupas variadas e acessórios, sobretudo calçados e chapéus de marcas ainda sem uma catalogação precisa, mas cabe ao designer manusear estas fontes (materiais têxteis) e interpretá-las e desenvolver uma fundamentação teórica para que os dados fornecidos venham a formar uma composição do patrimônio da cultura material, por mais que esta fonte tende a ser carcomida pelo tempo.

A proposta deste estudo foi desenvolver fichas técnicas contendo um histórico a respeito do acervo inventariado na indumentária pertencente à Eva Klabin, bem como os tipos de peças têxteis desde a composição de tecidos nacionais ou importados que ela comprava, como também as peças assinadas por exemplo, Dior e Chanel, no mercado de moda internacionais. E a costureira Zulnie David, que atendia seleta clientela, com ateliê na Zona Sul do Rio de Janeiro (vide detalhe da etiqueta remetendo à relação entre Rio de Janeiro e Paris, mostrando o quanto a produção nacional ganhava legitimidade ao se relacionar com a moda parisiense).



Ilustração 4. Etiqueta da costureira Zulnie David. Fonte: Acervo dos autores, 2016.

Assim, foi desenvolvido um método pelos docentes para registrar, inicialmente, as roupas contidas no guarda-roupa da casa-museu a partir de uma seleção de vestidos.

FICHA TÉCNICA DE MODA ADAPTADA PARA REGISTRO DE ACERVO TÊXTIL

A ficha técnica de produto de moda é o documento descritivo de uma peça ou modelo da coleção, utilizada por diferentes setores da marca como ponto de referência para cotação de preços, cálculo de insumos e volume de produção, além do planejamento de fabricação (TREPTOW, 2013, p.161). Ela é um documento no qual ficam registradas as informações sobre determinada peça: desde a matéria-prima até a confecção do produto de moda. Além disso, deve conter todas as informações pertinentes a todo o processo de produção para que os diferentes setores possam cumprir com exatidão as etapas de fabricação do produto (LIDÓRIO, 2008). De um modo geral, deve ser preenchida ao longo do desenvolvimento do produto, mas no nosso estudo estamos avaliando as informações documentadas na ficha como forma de fornecer informações importantes para a reprodução do traje e, até mesmo para a criação de novos produtos de moda.

No âmbito da confecção é de *praxis* adotar um modelo; pois o importante é que todos os dados estejam presentes de forma discriminada os materiais que serão utilizados (tecidos e aviamentos), as técnicas adotadas. Conforme mencionam Fulco e Mendes (2018) que uma boa ficha da peça de qualquer item do vestuário, sob o ponto

de vista técnico pode ser considerada adequada, à medida que viabiliza uma descrição detalhada da peça contendo informações das medidas que são fundamentais para quem (produz). Dessa forma educativa, foi destacado o processo de elaboração de fichas técnicas enquanto uma ferramenta para o designer, no sentido de garantir o registro de dados das peças de forma a permitir em um outro contexto histórico reproduzir mais fidedignamente a peça de moda de uma determinada época. Sendo assim, cruzando os dados de catalogação existente no inventário do museu nossa proposta é de acrescentar uma ficha técnica de cada peça do vestuário. Esta ficha apresenta-se dividida em três partes: cabeçalho, desenho técnico e especificações (MONTEIRO, 2018). De fato, nossa maior colaboração foi no segundo e no terceiro item, visto que grande parte do cabeçalho corresponde às atuais catalogações dos museus (ilustração 5).

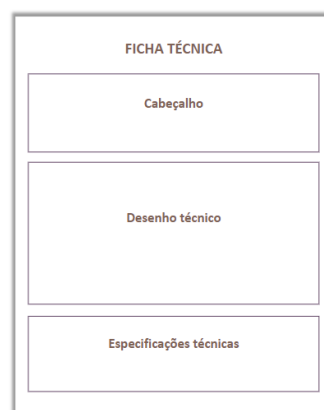


Ilustração 5. Proposta de ficha técnica. Fonte: Os autores, 2018.

Apenas para consolidar nosso estudo, reservamos ao cabeçalho os seguintes dados: as referências da peça, sua data de aquisição, o nome da mesma, uma breve descrição, uma contextualização histórica, os profissionais envolvidos (COSTA, 2011, p. 110; DIX; SAYEG, 2015, p. 110). Ainda no cabeçalho, em relação ao nome da peça, é preciso tomar o cuidado para ser objetivo, descrevendo o tipo de peça, por exemplo, se é um vestido, um bolero. Para uma melhor sistematização da decomposição das peças dos trajes femininos, usamos as nomenclaturas: partes de cima ou *tops* (camisas, camisetas etc.); partes de baixo ou *bottons* (calças em geral, saias etc.), inteiras ou *one pieces* (vestidos, salopetes etc.), casacos ou *overtops* (KAISER; GARNER, 2003, p. 179-193; TREPTOW, 2013). Ainda no cabeçalho, consideramos fundamental anexar um registro fotográfico da peça em estudo para agilizar a documentação.

Os campos seguintes ao cabeçalho são espaço para o desenho técnico e o espaço para as especificações. Reforçamos que, por mais que haja uma boa fotografia, o ideal

é também fazer um desenho técnico contendo cotas (medidas), informando os locais de costura, os aviamentos, bem como ampliando detalhes quando necessário. No desenho técnico também é possível informar possíveis alterações e ajustes que a peça sofreu, ou não, para que, caso se faça necessária uma reprodução da peça haja um maior número de informações, que viabiliza a reprodução de forma mais completa, mediante o rigor e a precisão das informações presentes na ficha técnica. Diferentemente do croqui, o desenho técnico deve ser proporcional, desta forma, esta informação será útil para futuras pesquisas (FRINGS, 2012, p. 230). O mesmo vale para os aviamentos, sendo que, neste caso, deve-se contar a quantidade de botões, se há zíper ou ilhoses, enfim, descrever cada detalhe, com o máximo de detalhes que conseguir (MONTEIRO, 2018).

Quanto às especificações técnicas, o importante é descrever as características dos tecidos, acompanhados de suas respectivas cores. Neste estudo as peças foram fotografadas e, sempre que possível, foram extraídas das bainhas, pequenas amostras de fios que foram levadas ao departamento de Colorimetria do SENAI CETIQT para que as fibras e as cores fossem analisadas pelos profissionais Ronaldo Luiz de Souza e Alexandre Azevedo. Entretanto em um primeiro momento, sob a orientação de Ronaldo Luiz de Souza, foram utilizados dois aplicativos de celular: o “Magnifier” e o “Color Grab”. O primeiro, “Magnifier” é um programa de uma lupa digital para ampliar a imagem a fim de auxiliar na análise dos tipos de armação (entrelaçamento) dos tecidos. O outro aplicativo é o “Color Grab”, usado para identificar a cor e classificar dentro dos padrões (Lab e RGB)²⁰. Os dois são programas gratuitos baixados livremente na internet.

Os aplicativos foram utilizados mediante a impossibilidade tanto de recortarmos uma amostra suficientemente viável para ser lida pelo espectrofotômetro, bem como de levar o vestido para fora do museu. Quanto ao “Color Grab”, nos permitiu uma aproximação com as cores Pantone²¹, mas não era uma informação precisa, por conta das condições de luminosidade do próprio museu. Tivemos que levar as roupas para uma janela para fazer uma leitura da cor, para que não fosse alterada pela luz amarelada do ambiente.

²⁰ Lab são as que são as cores percebidas pelo olho. A sigla Lab significa: “L” de luminosidade; “a” é a coordenada vermelho/verde; e “b” é a coordenada amarelo/azul. E RGB, representam as cores luz primárias. A sigla RGB significa R (*red*/vermelho), G (*green*/verde) e B (*blue*/azul) (MONTEIRO, 2018).

²¹ Pantone TPX é uma cartela de cores especiais produzidas pela empresa Pantone em um mostruário de papel (idem, 2018).

Como resultado, nossos bolsistas²² aplicaram o modelo de ficha técnica e construíram fichas para cada um dos cinco vestidos escolhidos por elas mesmas para atestar a aplicação proposta (vide ilustração 6).

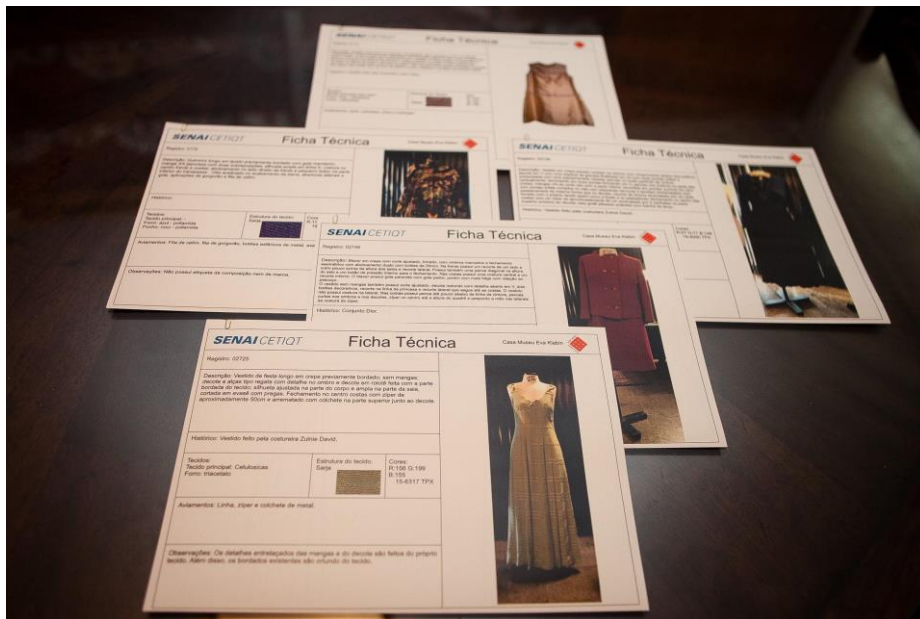


Ilustração 6. Frente da ficha técnica feita pelos alunos. Fonte: Os autores, 2018.

Conforme mencionam Fulco e Mendes (2018) que uma boa ficha técnica garante um bom produto final. Isso corrobora o fato de que, como dissemos, uma ficha com informações para um designer sobre as peças expostas no museu gerando a possibilidade da reprodução ou do uso da peça como inspiração. Fulco e Mendes (idem) ainda afirmam também que uma ficha técnica da peça de qualquer peça do vestuário, sob o ponto de vista técnico pode ser considerada adequada, à medida que viabiliza uma descrição detalhada da peça contendo informações das medidas que são fundamentais para quem (produz). Além disso, o desenho técnico do vestuário informa os tipos de costuras utilizadas na construção da peça, aviamentos, com possíveis alterações e ajustes que a peça sofreu ou não para que ao longo do tempo caso se faça necessária uma reprodução do produto haverá um maior número de informações, que viabiliza a reprodução de forma mais completa, até mesmo do que a primeira mediante o rigor e a precisão das informações presentes na ficha técnica.

²² As bolsistas de Iniciação científica que trabalharam nas fichas técnicas em 2018 foram Raíssa do Sacramento Campos, Luana da Silva Marques Côrrea. Cláudia Helena Porto Marques, Juliana Cordeiro da Silva e Luciana Chede.

A partir dos dados coletados, as alunas propuseram novos vestidos, para a Eva Klabin dos anos 2000 e foi feita uma exposição das peças no próprio museu em dezembro de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, foi destacado o processo de elaboração de fichas técnicas enquanto uma ferramenta, no sentido de garantir o registro de dados das peças do guarda-roupa de Eva Klabin de forma a permitir a contextualização histórica do vestuário de uma determinada época.

Assim a relevância desta apresentação consiste em mostrar uma ficha técnica piloto detalhada acerca dos trajes selecionados para essa pesquisa técnica, que representa a permanência do produto ao longo do tempo, independentemente do valor simbólico que está contido em cada peça de vestuário, quando se destaca em uma coleção de moda seja no museu seja na produção do mercado de moda atual.

Consideramos ainda que o tema proposto de pesquisa leva a uma reflexão teórico-conceitual acerca dos pares Moda e Cultura e Moda e Preservação do traje com a elaboração de fichas técnicas, assim constituindo uma produção de conhecimento acadêmico neste repertório da história da moda brasileira. As possibilidades de integração entre Cultura e produção de catalogação do traje têm se avolumado ao longo da produção do design contemporâneo. Neste estudo correlacionamos conceitos pertencentes à História do traje e suas representações simbólicas a partir das imagens concebidas pelas relações do modo de se trajar na trajetória de Eva Klabin como expressão cultural na sociedade carioca.

Portanto o maior desafio consiste em investigar a moda por Eva Klabin, presente nas entrelinhas das relações políticas de poder presentes na sociedade carioca, e por quê não brasileira? Assim, recorremos ao Gilberto Freyre para afirmar que se há “(...) Uma moda de mulher, para ter êxito, precisa sensibilizar não só um gosto por formas, generalizado na sociedade a que se dirige, como os egos que constituem esse todo coletivo”, Eva Klabin representa essa identidade possível de expressão de modo de construção de uma moda brasileira com visibilidade internacional e a preservação da “memória têxtil” se dá ao elaborarmos as fichas técnicas que armazenam as informações e viabiliza a preservação da memória da história da moda no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2008. 560 p.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed São Paulo: Perspectiva, 2005. 366 p. (Coleção Estudos).
- _____. **Inéditos vol. 3** – Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 380 p. (Coleção Roland Barthes).
- CARVALHO, Ana Paula L. de. *O Cenário da Moda do Prêt-à-Porter no Brasil, do Pós-Guerra aos Anos 50. Produção de Vestimentas Femininas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Design. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2001. p. 28-40.*
- CHIARELLI, Caterina. **Fashion**: a world of similarities and differences. Firenze: Sillabe, 2010.
- COSTA, Eduardo Ferreira. **Comprador de moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- DOCTORS, Marcio e LEVY, Ruth. **Viagens de Eva. Rio de Janeiro**: Fundação Eva Klabin. Catálogo da Exposição, 2012. 64p.
- FREYRE, Gilberto. **Modos de homem, modas de mulher**. 2 ed. São Paulo: Global, 2009. p.80.
- FUNDAÇÃO EVA KLABIN. **A casa-museu**. Disponível em: <<http://evaklabin.org.br/historico/>>. Acesso em: 14 abr. 2019.
- HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914- 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.
- JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design**: manual do estilista. Tradução: Iara Biderman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- KEISER, Sandra J; GARNER, Myrna. **Beyond Design**: the synergy of apparel product development. New York: Fairchild Publications, 2003.
- LE GOFF, Jacques. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 240 p.
- LIDÓRIO, Cristiane Ferreira. **Curso Técnico de Moda e Estilo**: Tecnologia da confecção. Araranguá: SENAI, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. 294 p.
- LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 296 p.
- MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **O designer como o responsável por preservar a identidade da marca ao longo da produção das coleções de moda**. 2018. 298 f. Tese (Doutorado em Design)-Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MELLO; João Manuel C.; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.) **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 822 p.

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

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História-Interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro. vol.1. n. 2, 1996. p.73-98.

POIRIER, Jean. História dos costumes. **O homem e o objeto**. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, 298 p.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: SENAC SP, 2007, 526 p.

_____. **História das coisas banais**: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 395 p.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**; roupas, memória, dor. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2008. 112 p. (Coleção Estudos Culturais).

SAYEG, Carla Marcondes; DIX, Luis Tadeu. **Gerência de Produto de Moda**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2015.

SUETÔNIO. Suetônio...e as supernotícias. **Diário de Notícias**. 21 set. 1969. p. 18.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**: 5. ed. Santa Catarina: Doris Treptow, 2013.

AGRADECIMENTOS

Acervo têxtil da casa-museu Eva Klabin disponibilizado pelo curador Marcio Doctors.

DO ATELIÊ À UNIVERSIDADE: FORMAÇÃO DA SEÇÃO MODA DA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

*From the studio to the university: forming the fashion section of Amazoniana Art
Collection of UFPA*

Susanne Pinheiro Dias
(Universidade da Amazônia / Universidade Federal do Pará)
susannepinheiro@gmail.com

Resumo

O presente artigo trata do processo de formação da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará. Para tanto, percorre os caminhos constitutivos da Seção a partir da doação – em 2014 – de uma série de objetos provenientes do ateliê do estilista brasileiro André Lima, destacando as principais ações de curadoria realizadas até o momento.

Palavras-chave: Coleções universitárias; Moda; André Lima

Abstract

This paper explores the formation of the fashion section of Amazoniana Art Collection of Federal University of Para. In order to do so, it traces the development of the section and emphasizes the main curatorial practices that have been held there since the donation of a series of objects originating from the Brazilian fashion designer André Lima studio in 2014.

Keywords: *University Collections; Fashion; André Lima*

Não quero deixar de desenhar roupas, absolutamente. Apenas quero fazer mais do que isso (...) trabalhando exclusivamente para a moda, ficaria preso a um segmento, dentro de um sistema com datas predeterminadas para o lançamento de coleções e, mais importante que isso, seguiria lidando com uma linguagem só. A moda segue sendo um filtro que tenho para olhar o mundo, mas meu desejo de expressão já não está apenas na roupa.

André Lima, 2014²³

Quero repassar o que minha raiz, as minhas antenas e o meu ofício me permitiram criar. A possibilidade de estar entre tantos artistas na exposição [‘Pororoca – A Amazônia no Mar’, no Museu de Arte do Rio] é o início de uma série de projetos que ainda vêm por aí.

André Lima, 2014²⁴

Era setembro de 2014, quando a exposição ‘Pororoca – Amazônia no MAR’ inaugurava no Museu de Arte do Rio. Era a primeira vez que *Pororoca*, coleção do MAR voltada para as diversas produções estéticas na/sobre a Amazônia brasileira, era mostrada na íntegra (GRADIM, 2014). Entre objetos arqueológicos, documentos, fotografias, instalações, esculturas, figuravam ali peças de vestuário produzidas pelo estilista André Lima ao longo dos mais de 25 anos de carreira entre as cidades de Belém – sua terra natal – e São Paulo.

Meses antes da exposição no museu carioca, o estilista paraense havia encerrado as atividades de seu ateliê na capital paulistana. Cercado de objetos como esboços de suas primeiras coleções²⁵ desenvolvidas em Belém nos anos 1990 e roupas desfiladas na Semana de Moda de São Paulo ao longo da primeira quinzena dos anos 2000, André Lima decidira doar uma quantidade considerável desses objetos abrigados até então em seu espaço de criação para instituições culturais. É assim que importantes fragmentos que diziam respeito não só à sua história pessoal, mas também, à história recente da moda brasileira e à história da produção artística no norte do Brasil foram distribuídos por

²³ *André Lima, a marca, encerra suas atividades na moda após 15 anos*. Entrevista concedida pelo estilista ao site da revista Vogue Brasil em 26/09/2014. Disponível em <<http://vogue.globo.com/moda/modanews/noticia/2014/09/andre-lima-marca-encerra-suas-atividades-na-moda-apos-15-anos.html>>. Acessado em 21 de abril de 2019.

²⁴ *André Lima fecha marca que leva seu nome após 15 anos*. Entrevista concedida pelo estilista ao site Glamurama em 25/09/2014. Disponível em <<https://glamurama.uol.com.br/andrelima-fecha-marca-que-leva-seu-nome-apos-15-anos/>>. Acessado em 25 de abril de 2019.

²⁵ Vale dizer que na linguagem da moda ‘coleção’ indica um determinado conjunto de peças de vestuário e/ou acessórios que guardam certos aspectos em comum – como cor, forma, textura etc. – organizadas segundo critérios estabelecidos por um criador de moda/uma marca (SEIVEWRIGHT, 2015, 172). Já em termos museológicos “uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.32).

quatro instituições do país: Museu de Arte do Rio (MAR), Fundação Armando Álvares Penteado, Universidade Anhembi Morumbi e Universidade Federal do Pará.

A partir de uma seleção realizada pelo próprio estilista em conjunto com a pesquisadora de seu processo de criação Yorrana Souza²⁶, o conjunto de objetos adquiridos pela Universidade Federal do Pará passam a compor o acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e abrem caminho para a abertura de uma seção de Moda em uma coleção universitária originalmente voltada para a arte contemporânea na/sobre a região amazônica.

No início de 2015, então, caixas e caixas de papelão adentram uma das reservas técnicas da Faculdade de Artes Visuais da UFPA. Agora em ambiente de reserva técnica, os objetos provenientes do ateliê do estilista passam a ser vistos a partir de seu “potencial de testemunho, ou seja, pela qualidade das informações (indicadores) que eles podem trazer para a reflexão dos ecossistemas ou das culturas que se deseja preservar” (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 70).

A partir dessa mudança de contexto (ateliê → Coleção Amazoniana de Arte da UFPA) opera-se também uma mudança de estatuto desses objetos que assumem o papel de documento, de evidência material e imaterial da relação do humano com seu meio (FERREZ, 1994; DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013). Dessa maneira, cada objeto passa a ser descrito, portanto, sob duas situações: sua vida útil antes de adentrar a Coleção e depois, quando ganha novos usos e sentidos dentro do espaço de salvaguarda (PADILHA, 2014).

Para cada vestido imaginado por André Lima, para cada par de brincos, para cada pasta de imagens, para cada caixa de aviamento, fazem-se necessárias uma etiqueta identificadora, um código de registro, uma ficha e algumas fotografias. Qual o estado de conservação? O objeto apresenta fungos, traças ou larvas? Perdas de material? Manchas? Rasgos? Descosturas? Há alguma indicação da data de produção? Quais são as técnicas e materiais empregados nos objetos presentes ali?

²⁶ Em 2013, Yorrana Souza defendeu a dissertação *Cartografia de Si: territórios particulares e compartilhados do processo de criação do estilista André Lima*, no Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (Universidade da Amazônia). A pesquisa abordou os sentidos de multiplicidade no processo de criação de André Lima, analisando diversos documentos de seu processo criativo tanto em seu ateliê quanto na internet a partir de imagens compartilhadas em sua conta na rede social Instagram

Sabe-se que, apesar de estar havendo nos últimos anos um aumento do interesse na área de curadoria de acervos museológicos de moda /vestuário no Brasil a partir de diversos eventos e pesquisas publicadas, há uma carência de formação e profissionais especializados na área²⁷. Combinado a isso, prevalece uma realidade na qual percebe-se que, embora haja diversas instituições de salvaguarda no país que abrigam itens relacionados ao vestir, pouco se sabe sobre a situação atual desses objetos e/ou coleções, fato este que, segundo Andrade (2016, p.19), contribui para “perpetuar mitos, práticas inadequadas de documentação, preservação e conservação, criando um círculo vicioso”.

Sendo assim, o presente trabalho apresenta um recorte da pesquisa de mestrado “Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA”, desenvolvida por mim no Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia²⁸. O objetivo principal do estudo foi criar estratégias de catalogação de três peças de vestuário que desobedecem a um método de documentação museológica que presume categoria/nomenclaturas padronizadas e estáveis para cada objeto que compõe uma coleção.

Buscamos compartilhar, aqui, os percursos de constituição da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, desde os olhares que guiaram o processo de aquisição dos objetos, e destacar as principais ações de documentação, conservação, comunicação e pesquisa realizadas na referida seção até o momento.

Coleção Amazoniana de Arte da UFPA: pensando as múltiplas Amazôniaas na universidade

Depositada atualmente no Museu da UFPA e nas Reservas técnicas do Laboratório de Conservação Preventiva de Patrimônio Móvel da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA reúne mais de 1200 objetos divididos basicamente em três seções: Arquivo, Arte e Moda. A Seção Arte abarca trabalhos de cerca de 50 artistas nacionais e internacionais que englobam diferentes linguagens artísticas tais como fotografia, vídeo, pinturas, performances, lambe- lambes e

²⁷ Ver PAULA, 2006; ANDRADE, 2008, 2016; NEIRA, 2014; FERREIRA, 2015.

²⁸ Dissertação defendida em 2018.

instalações. Já o [Arquivo] conta com documentos, publicações de artistas, teses, dissertações, além de materiais audiovisuais. Por fim, a Seção Moda agrega os objetos doados por André Lima.

Segundo Orlando Maneschy (2013, s/p)²⁹, idealizador e curador da *Amazoniana*, a coleção se diferencia

por não desejar agregar todos e quaisquer procedimentos artísticos constituídos na Amazônia, mas aqueles em que os artistas, provenientes ou não da região, se deixaram atingir pela força e pela dimensão desse lugar, projetando suas vivências em forma de arte. São múltiplas 'Amazônias' que se apresentam e suscitam distintas experiências, desdobrando-se em práticas artísticas que ocorrem na fricção, no contato íntimo e, ainda, no estranhamento com este território.

Com esse foco, a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA começou a ser gestada por volta de 2005 quando Orlando Maneschy tornou-se docente da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará e deu início a projetos de pesquisa e extensão voltados para o mapeamento da produção artística contemporânea no Pará. O curador (2017, p.17) destaca que a ideia da Coleção veio do desejo de se “trabalhar com uma história da arte que não havia sido contada, por se constituir fora do centro-sul do país”, de fazer reverberar “a produção e a voz de atores presentes na região norte do país, por meio da pesquisa e de projetos extensivos” e de viabilizar e criar espaços de troca que fomentassem a produção científica e estética tanto entre os artistas quanto entre os estudantes e pesquisadores de arte na região.

Sendo assim, entre 2007 e 2010, ocorrem, de acordo com Maneschy (2013, 2016, 2017), iniciativas fundamentais que contribuem significativamente para a estruturação da *Amazoniana* tais como a exposição e livro *Sequestros: Imagem na Arte Contemporânea Paraense* (2007) em parceria com o discente Bruno Cantuária, o livro *Já! Emergências contemporâneas* (2010) coorganizado com a pesquisadora Ana Paula Felicíssimo, o projeto *Inscrições Videográficas no Pará* (2008) subsidiado pelo Programa de Bolsas de Estímulo à Produção Crítica em Artes – Funarte, a exposição *Contiguidades: dos anos 1970 aos anos 2000* realizada em uma curadoria conjunta com Marisa Mokarzel e

²⁹ Disponível em: <<http://www.experienciamazonia.org/site/apresentacao.php>>. Acessado em: 10 de maio de 2019

Alexandre Sequeira em 2008, as curadorias das 27^a, 28^a e 29^a edições do Arte Pará, além da exposição *Amazônia, a arte* (2010) curada conjuntamente com Paulo Herkenhoff.

Maneschky (2016, p.88) aponta a experiência de curadoria da exposição *Amazônia, a arte* como especialmente marcante pois o fez “aprofundar [ainda mais o conhecimento dos artistas da região]”, revelando “a produção de artistas com um olhar profundo e crítico sobre a região”. Nesse sentido, o curador considera essa experiência em específico como determinante para a concretização do desejo de constituir uma coleção na/para a UFPA que pensasse o lugar de diferença do artista amazônico “longe dos grandes centros culturais do país” e que fosse “além do mero colecionismo e atenta às questões de suma importância para uma região esquecida e oprimida pelo poder público e pela força do capital” (id.,2017, p.2).

É a partir de 2010, portanto, que a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA começa a se materializar a partir da contemplação do projeto *Amazônia, lugar da experiência* submetido por Orlando Maneschky ao Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010. Esse reconhecimento permite a aquisição de seis obras marcando o início da Coleção. Entre 2012 e 2013, o projeto amplia seu alcance por meio da aprovação no edital de Circulação | Mediação do Instituto de Artes do Pará e da contemplação com o *Prêmio Conexões Artes Visuais – MINC/ Funarte/ Petrobras*, o que resulta na realização das mostras *Amazônia, lugar da experiência* e *Entre lugares [Amazônia, lugar da experiência]*, nos Seminários *Conversações: Olhares sobre a Amazônia I e II* e na publicação do catálogo *Amazônia, lugar da experiência: processos artísticos na região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*.

Toda essa movimentação encoraja a doação de diversos trabalhos artísticos provenientes de acervos de diversos artistas, do acervo pessoal de Orlando Maneschky, e de outros proprietários de obras desejadas pela Coleção. Conforme relata o curador:

decidimos doar algumas obras de artistas de nosso acervo particular que acreditávamos importantes para a Coleção, por compreender que o conjunto previsto no recorte inicial do projeto era tímido diante do universo de artistas que vêm atuando na região no intuito de, ao ampliar, dar a ver a diversidade e potência do que é produzido nesse universo. A partir daí, fomentamos outros proprietários de obras que

desejávamos incluir na Coleção para que se dispusessem a efetuar doações. Essa iniciativa foi bem aceita por parte de inúmeros artistas que, vindos de experiência de coletividade e com posicionamentos críticos, compactuassem com o projeto, entendendo o significado de instalar na UFPA uma coleção de arte fruto de olhares diversos sobre esse território particular que é a Amazônia. (MANESCHY, 2013, p.21)

Marcada, então, por um interesse coletivo em formar uma coleção de arte contemporânea voltada para pensar as múltiplas realidades amazônicas a partir de diferentes vozes, a *Amazoniana* toma forma e passa a agregar trabalhos de nomes importantes da história da produção artística na Amazônia tais como Luiz Braga, Miguel Chikaoka, Paula Sampaio e Acácio Sobral, além de artistas da geração dos anos 2000 como Luciana Magno, Éder Oliveira e Victor de La Rocque.



Figura 1 – Obras da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA: ‘Banhista’ (1996) de Luiz Braga e ‘Sem título [Gatilheiro Quintino]’ (2012) de Éder Oliveira. Fonte: MANESCHY, 2013

Do ateliê de André Lima à Amazoniana: a abertura da Seção Moda

Junho de 1992. André Lima – considerado hoje um dos estilistas mais importantes da história recente da moda brasileira³⁰ – desfila sua primeira coleção intitulada ‘Frutos do Mar’ no Hotel Hilton Belém. Uma das figuras centrais do desfile é a transformista Marleni Dietrich que recebe os convidados e performa na passarela. Mesmo ano. Mesma

³⁰ Ver Queiroz e Botelho (2008); Braga e Prado (2011).

cidade. Marleni Dietrich posa para as lentes do jovem Orlando Maneschy que iniciava sua carreira na fotografia a partir das oficinas ministradas pelo artista e educador Miguel Chikaoka³¹ na Associação FotoAtiva. Essa é uma das muitas conexões entre esses amigos de infância que, no início dos anos 1990, movimentava o cenário artístico-cultural da cidade a partir de articulações como o coletivo Núcleo de Imagem Caixa de Pandora³² que buscava refletir sobre as potencialidades da linguagem fotográfica para além do cunho documental (MANESCHY, 2016).



Figura 2 – Desfile da coleção ‘Frutos do Mar’ e fotografia de Orlando Maneschy, 1992. Fonte: Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (RTM.AL.IV.91) / SOUZA, 2013, p. 54.

Ano de 2014. Orlando Maneschy recebe uma ligação. Do outro lado da linha, André Lima informava que iria fechar as portas de seu ateliê e showroom mantido desde 2002 no bairro da Vila Olímpia, em São Paulo³³. O espaço de criação do estilista guardava fragmentos importantes não só para a escrita da história da moda brasileira

³¹ Natural de Registro (SP), Miguel Chikaoka veio para Belém na década de 1980. As oficinas ministradas na Associação FotoAtiva por Chikaoka são referências nacionais no ensino da fotografia e do processo de criação artístico

³² O coletivo era composto por quatro jovens fotógrafos atuantes na cidade: Orlando Maneschy, Flavya Mutran, Mariano Klautau e Cláudia Leão. Entre 1992 e 1998, o grupo realizou uma série de exposições coletivas, debates e encontros. Conforme Maneschy relata para Marques (2015, p.24), André Lima era bastante próximo do grupo, tendo sugerido o nome ‘Caixa de Pandora’ em referência ao mito grego.

³³ Informação obtida durante a Comunicação Oral *Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, desafios, processos e subversões para um campo alargado e decolonialista* proferida por Orlando Maneschy no dia 23/11/2017, durante a programação do 3º Seminário Brasileiro de Museologia na Universidade Federal do Pará.

mas também para a escrita da história das artes no Pará tais como registros de seu processo criativo, uma amostra considerável de roupas e acessórios idealizados para seus desfiles, além de uma série de documentos como recortes de jornais e fotografias que remetiam ao movimentado cenário artístico-cultural de Belém entre os anos 1980 e 1990.

O fim desse contato telefônico entre Orlando e André resulta na doação de uma parte significativa desses objetos para a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Com isso, Orlando Maneschy entra em contato com a pesquisadora Yorrana Souza para que ela realizasse a seleção dos objetos juntamente com o estilista em seu ateliê. A pesquisadora (2015) destaca que o critério básico que guiou a escolha dos objetos foi reunir um conjunto que abarcasse os percursos do estilista desde o início da sua carreira em Belém até o último desfile da marca 'André Lima' na temporada Verão 2013 da São Paulo Fashion Week. Nesse sentido, houve uma preocupação de se preservar não só exemplares de suas "obras prontas", mas também parte de seu acervo de pesquisa, documentos de seu processo criativo e materiais gráficos produzidos pelas marcas de moda por onde passou.



Figura 3 – O estilista e seu assistente no ateliê da marca 'André Lima'. Fonte: Revista Bravo-BR, 01.01.2009, p.10-11 / Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (RTM. AL.IV.65)

Sendo assim, a Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA nasce com um olhar voltado para o diálogo entre obra e processo, atenta para a importância de se pensar as “variáveis do processo de construção de uma ideia para a compressão dos territórios existenciais do estilista” (SOUZA, 2015, p.1). Partindo dessa lógica, a Seção Moda aproxima-se da noção curatorial praticada no Museu de Moda da Antuérpia (MoMu) que – segundo sua diretora Kaat Debo (2010 apud PECORARI, 2014, p.9, tradução nossa) – busca oferecer uma perspectiva expandida do que os profissionais de moda fazem ao adquirir não somente “as roupas desenhadas pelos estilistas belgas, mas também DVDS de seus desfiles, convites, todo o material gráfico produzido (...) livros, convites para eventos especiais, releases,” considerando que “criar moda envolve muito mais do que apenas desenhar uma roupa ou uma coleção.

Após esse processo de seleção, então, o conjunto de objetos é enviado para a cidade de Belém. Diante da diversidade de tipologias de objetos adquiridos e da exigência de um trabalho de conservação e documentação que diferia das outras seções da *Amazoniana*, Orlando Maneschky e Yorrana Souza articulam uma parceria entre o Bacharelado em Moda da Universidade da Amazônia e o Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará para que os objetos pudessem ser tratados a partir de um olhar interdisciplinar e colaborativo. Desse modo, configura-se o projeto de extensão “Ações de curadoria de acervo na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA” sob coordenação das professoras e pesquisadoras Marcela Cabral (Museologia/UFPA) e Yorrana Souza (Moda/ UNAMA) e constitui-se uma equipe de trabalho composta por alunos de ambas instituições e voluntários. É assim, portanto, que a Seção Moda da *Amazoniana* é inaugurada em 2015.

Ações de curadoria na Seção Moda: documentação, conservação, pesquisa e comunicação

As atividades de curadoria da Seção Moda começam oficialmente no dia 13 de abril de 2015 com a realização do *I Workshop de Conceitos Básicos e Práticos de Curadoria em Reserva Técnica: Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*. Com duração de uma semana, o curso conta com a participação de professores e discentes dos cursos envolvidos no projeto de extensão que se ocupam de abrir as primeiras caixas dos objetos doados, além de elaborar e preencher as primeiras fichas de arrolamento da Seção Moda.

Com uma equipe de trabalho de cerca de dez pessoas³⁴, o processo de arrolamento é desenvolvido entre os anos de 2015 e 2016. A cada caixa aberta, surgiam vestidos volumosos, brincos gigantes que mesclavam penas, materiais plásticos e metálicos, cartelas de estampas multicoloridas, pastas de imagens de referência criativas de André Lima. O sentimento era o de estar acessando os universos “sampleados, dramáticos, místicos, selvagens, sofisticados, femininos e às vezes andróginos” (SOUZA, 2013, p. 9) concebidos pelo estilista ao longo de mais de vinte anos de trabalho.



Figura 4 – Processo de arrolamento da Seção Moda. Fonte: CABRAL;SANTOS, 2016, p.9

Perante a diversidade de materiais, técnicas e tipologias dos objetos, as perguntas eram muitas. Quantos objetos teríamos? Como categorizá-los? Como distribuí-los no espaço da reserva técnica do Laboratório de Conservação Preventiva de Patrimônio Móvel da Faculdade de Artes Visuais da UFPA? O arrolamento da Seção Moda da *Amazoniana* se deu não só a partir da ideia tradicional de contabilização de todos os objetos constituintes de uma coleção/acervo e de criação de uma “lista numerada para controle e identificação geral” dos objetos (PADILHA, 2014, p.46), mas também a partir do preenchimento de uma ficha de diagnóstico preliminar para cada objeto. A ficha incluía os seguintes campos: número de registro do objeto; título; nome comum do objeto; descrição física; imagens; estado de conservação [Bom, regular ou ruim; Manchas? Descosturas? Rasgos? Pragas? Perdas de materiais?]; observações; responsáveis técnicos (CABRAL, SANTOS, 2016).

Ao final desse processo, foram contabilizados 1050 objetos/ conjunto de objetos divididos em cinco categorias, sendo: 256 vestuários; 56 amostras de estampa e tecidos;

³⁴ A convite de Yorrana Maia e Marcela Cabral, comecei a compor a equipe de curadoria da Seção Moda no segundo semestre de 2015 como assistente curatorial voluntária.

239 acessórios; 382 itens de acervo documental e 117 aviamentos. Ao longo do arrolamento, foram anexadas, também, a cada item uma etiqueta constando seu registro individual, de acordo com um sistema de codificação alfanumérico criado a partir das categorias identificadas³⁵.

Composto por quatro partes separadas por pontos, o sistema de registro proposto alterna letras, algarismos romanos e indo-arábicos, sendo: 'RTM' – abreviação de Reserva Técnica de Museologia; AL – abreviação de André Lima; I, II, III, IV ou V – algarismo romano que indica a categoria do acervo (I- Vestuário/ II – Amostras de estampa e tecidos/ III – Acessórios/ IV – Acervo documental/ V- Aviamentos); numeração sequencial dos objetos pertencentes a uma mesma categoria. Em caso de desdobramento, uma quinta parte é adicionada: letras minúsculas indicando a quantidade de itens do conjunto (a;b;c...). Logo, para identificar um par de brincos, por exemplo, temos: 'RTM.AL.III.001.a' e 'RTM.AL.III.001.b'.

Quanto às ações iniciais de conservação dos objetos, foram estipuladas, pela professora Marcela Cabral, normas e medidas básicas desde que os itens adentraram uma das reservas técnicas da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, a saber: instalação de fechadura eletrônica com chave e senha na porta da reserva; aplicação de películas blackout nas janelas para bloquear a incidência direta da luz natural no ambiente; controle climático através de duas centrais de ar com a dupla função de climatização e desumidificação (que se revezam de 24 em 24/hrs a fim de manter a estabilidade da temperatura em 20oC); monitoramento das condições climáticas com *datalogger*; guarda dos objetos em estantes, mapotecas e armários de aço trancados com chave; acondicionamento dos objetos têxteis com mantas de TNT na cor branca; acondicionamento dos objetos em papel em caixas de polionda nas estantes de aço; uso de máscaras descartáveis de polipropileno, luvas descartáveis de látex, além de aventais de TNT ou jalecos de *oxford* pela equipe de trabalho; substituição de grampos/clipes de metal presentes em alguns objetos por costura [fio de algodão cru] ou clipes de plástico (CABRAL; SANTOS, 2016).

³⁵ Vale destacar que embora o acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA não pertença a nenhum museu em específico, o tratamento dos objetos tem sido feito a partir da perspectiva da museologia. Nesse sentido, Orlando Maneschy (2017) expõe o desejo de criar futuramente um museu na UFPA a partir da missão e do acervo da Coleção.



Figura 5 – Acondicionamento de brincos na mapoteca 1. Fonte: autora

Em 2017, após a conclusão do arrolamento e do cumprimento dessas medidas básicas de conservação preventiva e curativa, elaborou-se o inventário da coleção e iniciou-se a catalogação dos itens. Considerando a complexidade que envolve cada categoria da Seção Moda, estabeleceu-se como prioridade a catalogação dos acervos de vestuário e de documentos. Nesse sentido, Sammya Santos e Bernardo Conceição – graduandos em Museologia – dedicaram seus trabalhos de conclusão de curso para a estruturação documental dessas duas categorias.

Sammya Santos (2017) desenvolveu o esquema classificatório e a ficha catalográfica da categoria Vestuário, enquanto Bernardo Conceição elaborou o esquema classificatório do acervo documental, um índice de títulos e uma ficha catalográfica específica para as *clipagens*³⁶. Vale dizer, que as publicações *Thesaurus para acervos museológicos* (FERREZ, BIANCHINI, 1987) e *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (ICOM COSTUME/BENARUSH, 2014) têm sido utilizadas, desde então, como bases classificatórias e terminológicas do sistema documental da Seção Moda.

Conforme pode-se ver na tabela 1, a ficha catalográfica de vestuário divide-se em quatro partes que resultam em 35 campos de preenchimento. Já, a ficha voltada para as clipagens é constituída de quatro partes com 27 campos de preenchimento, conforme verifica-se no exemplo expresso na figura 6.

³⁶ Compilação de matérias jornalísticas referentes a uma marca. Geralmente é organizado por empresas de assessoria de imprensa.

Partes	Campos de preenchimento – Vestuário
(1) Identificação do objeto	coleção; número de registro; termo; classe; subclasse; título; autor; data; data de aquisição; origem; procedência; material; técnicas; modo de aquisição; dimensões [altura; largura]; localização; imagem do objeto; descrição do objeto; dados fotográficos.
(2) Análise de conservação	conservação [bom; ruim; regular ou péssimo]; perda de material [sim; não]; intervenções [sim; não]; recomendações; descrição do diagnóstico de conservação.
(3) Análise histórica	dados históricos; publicações; características iconográficas; características estilísticas; referências arquivísticas e bibliográficas
(4) Dados de preenchimento	responsável pelo preenchimento/ data; revisor/ data

Tabela 1 – Estrutura da ficha catalográfica de vestuário. Fonte: autora com base em Santos (2017)

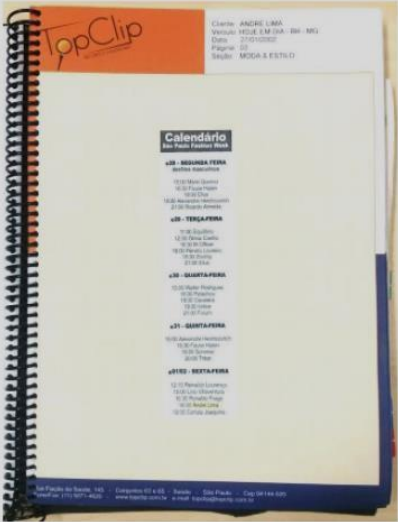
Laboratório de Pesquisa em Reserva Técnica Ações de Curadoria de Acervo na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte Ficha catalográfica da tipologia de acervo clippagem	
I. Identificação do objeto	
1. Classificação: Comunicação.	
2. Subclassificação: Documento.	
3. Termo: Clipping	
4. N° de Inventário: RTM.AL.IV.001	
5. Página do clipping: 01.52	
6. Veículo: Jornal Hoje em Dia	
7. Local: Belo Horizonte - MG	
8. Data: 27/01/2002	
9. Página do recorte: 3	
10. Caderno: -	
11. Seção: Moda e Estilo	
12. Título: Calendário São Paulo Fashion Week	
13. Assunto: SPFW Inverno 2002	
14. Autoria: -	
15. N° de folhas: 1	
16. Material e técnica: reprodução xerográfica preto e branco em papel	IV. Dados técnicos da imagem
17. Origem: São Paulo, SP, BR	26. Fotografo/digitalizador: Bernardo Baia.
18. Procedência: Ateliê de André Lima	27. Localização: Google Drive Coleção Amazoniana.
19. Modo de aquisição: Doação	
20. Marcas e inscrições: Marca texto	
21. Dimensões: -	
22. Estado de conservação: Bom	
23. Resumo: Programação do São Paulo Fashion Week com data e horário dos desfiles das marcas que lançam as coleções de inverno 2002.	
II. Observação: -	
III. Dados de preenchimento	
24. Preenchimento: Bernardo Baia.	
25. Revisão: Marcela Cabral	

Figura 6 – Ficha catalográfica da subclasse clippagem. Fonte: CONCEIÇÃO, 2017, p.72

Atualmente, a equipe de curadoria da Seção Moda vem dando continuidade ao processo de catalogação dos objetos. A intenção é que, em breve, se inicie o processo

de marcação definitiva dos objetos e a digitalização do acervo. No que diz respeito às ações de comunicação e pesquisa realizadas, pode-se dizer que, apesar de não ter havido nenhuma exposição dos objetos, o trabalho de curadoria realizado desde o surgimento da Seção Moda tem sido amplamente divulgado e discutido por meio de mais de dez artigos apresentados em eventos como o VII Congresso Internacional de História, o III Seminário Brasileiro de Museologia, o 12º Colóquio de Moda e a Semana de Museus do Museu da UFPA 2018³⁷. Além disso, já foram ministrados dois *workshops*: *I Workshop de Conceitos Básicos e Práticos de Curadoria em Reserva Técnica: Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* (Abril/2015) e *Introdução a Documentação fotográfica com ênfase em acervo de moda* (Janeiro/2017), sem contar com minha pesquisa de mestrado e os dois trabalhos de conclusão de curso citados anteriormente.

Considerações finais

O presente artigo buscou traçar os percursos de formação da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA desde a seleção dos objetos no ateliê de André Lima, passando pelo arrolamento, registro dos objetos, tomada de medidas básicas de conservação, estendendo-se até o início das ações de catalogação dos objetos adquiridos.

Graças a um arrolamento mais aprofundado, foi possível entrever particularidades do universo criativo do estilista, estabelecer categorias de acervo e ter uma noção do estado de conservação de cada objeto, resultando em um melhor planejamento de quais seriam as ações seguintes. A decisão de priorizar a catalogação dos objetos de vestuário e do acervo tem se mostrado acertada pois tem sido possível realizar o cruzamento de dados entre as duas categorias, facilitando, dessa maneira, o processo catalográfico como um todo, além de promover o diálogo entre as obras e os processos criativos do estilista e fornecer uma perspectiva expandida para a pesquisa na/da Coleção.

Em um país que carece de incentivo e de formação especializada na área de gestão de acervos museológicos de moda e têxtil, a Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA enfatiza a importância de um trabalho colaborativo e transdisciplinar entre as áreas de moda, museologia e conservação. Tratando-se de uma coleção pertencente a uma universidade pública, a Seção Moda, reforça, ainda, a

³⁷ Algumas dessas comunicações constam nas referências.

indissociabilidade do tripé ensino, pesquisa e extensão para que haja a continuidade do trabalho pelas próximas gerações.

Referências

Artigos

ANDRADE, Rita Morais de. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. In: **Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Ano XII, V.7. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2016. p.10-31.

CABRAL, Marcela Guedes; SANTOS, Sammya D. P. Moda, patrimônio e curadoria de acervos museológicos: uma perspectiva da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte. In: **Anais do 6º Seminário Moda documenta e 3º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda**. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **Cadernos de Ensaio n. 2**, Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN, p. 64-74, 1994.

GRADIM, Carlos. Pororoca – A Amazônia no mar. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). **Pororoca: Amazônia no MAR**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p.8-9.

MANESCHY, Orlando F. Vetores e experimentações estéticas nas múltiplas Amazônias: por uma Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. In: MANESCHY, Orlando F. (org). **Amazônia: lugar da experiência – Processos artísticos na região Norte dentro da coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Belém: Ed. UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando. Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, desafios, processos e subversões para um campo alargado e decolonialista. In: **Anais do 3º Seminário Brasileiro de Museologia**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2017.

NEIRA, Luz García. Identificação e documentação de têxteis em arquivos. In: **Revista ACERVO**, RIO DE JANEIRO, V. 27, Nº 1, P. 375-384, JAN./JUN. 2014. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/481/480>>. Acessado em: 25 abril/2019.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 14, n. 2, p. 253-298, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200008&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 08 maio/2019.

SOUZA, Yorrana P. M. Da roupa ao processo: reflexões sobre o acervo do estilista paraense André Lima. Congresso Internacional de História, 7., 2015, Maringá. In: **Anais do VII Congresso Internacional de História**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2015. P.2071-2083. Disponível em <<http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1410.pdf>>. Acesso em 25 maio/2019.

Dissertações

DIAS, Susanne Pinheiro. **Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, 2018.

SOUZA, Yorrana P. Maia. **Cartografia de si: territórios particulares e compartilhados do processo de criação do estilista André Lima**. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, 2013.

Livros

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. **História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências**. Barueri, SP: Disal, 2011.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (editores). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: MINC/ SPHAN/ PróMemória, 1987. (v.1; v.2).

ICOMCOSTUME; BENARUSH, Michelle. **Termos básicos para a catalogação de vestuário**. Tradução de Michelle Benarush. Rio de Janeiro: Casa da Marquesa de Santos – Museu da Moda Brasileira, 2014.

MANESCHY, Orlando F. (org.). **Amazônia: lugar da experiência – Processos artísticos na região Norte dentro da coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Belém: Ed. UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando. Processos de construção da pesquisa na Amazônia, ou breves notas sobre uma experiência compartilhada. In: STOCO, Sávio; MANESCHY, Orlando; PAIVA, Anderson; RIBEIRO, Ricardo A (orgs.). **Fotografia Contemporânea Amazônica: memórias dos seminários 3x3**. Manaus: Editora Valer, 2016.

PADILHA, Renata C. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.

PECORARI, Marco. Contemporary fashion history in museums. In: MELCHIOR, Marie Riegels; SVENSSON, Birgitta (orgs). **Fashion and Museums: Theory and Practice**. London: Bloomsbury, 2014.

QUEIROZ, João Rodolfo; BOTELHO, Reinaldo (orgs.). **André Lima (Coleção Moda Brasileira)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SEIVEWRIGHT, Simon. **Fundamentos do design de moda: pesquisa e design**. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

Teses

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**. Tese – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

FERREIRA, Manon de Salles. **A roupa depois da cena**. Tese – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

Sites

MANESCHY, Orlando F. **Amazônia: lugar da experiência (apresentação)**. 2013. Disponível em <http://www.experienciamazonia.org/site/apresentacao.php>>. Acesso em 10 maio/2019.

Trabalhos de conclusão de curso

CONCEIÇÃO, Bernardo B. S. **Museologia e Moda: a documentação museológica do acervo documental referente aos desfiles do estilista paraense André Lima no São Paulo Fashion Week**. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal do Pará, Bacharelado em Museologia, 2017.

SANTOS, Sammya D. P. D. **Documentação de acervos museológicos: um estudo de caso do acervo de vestuário do estilista André Lima na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal do Pará, Bacharelado em Museologia, 2017.

MODE ET FEMMES, 14-18, (BIBLIOTHEQUE FORNEY, PARIS, 2017)

GENESE D'UNE EXPOSITION

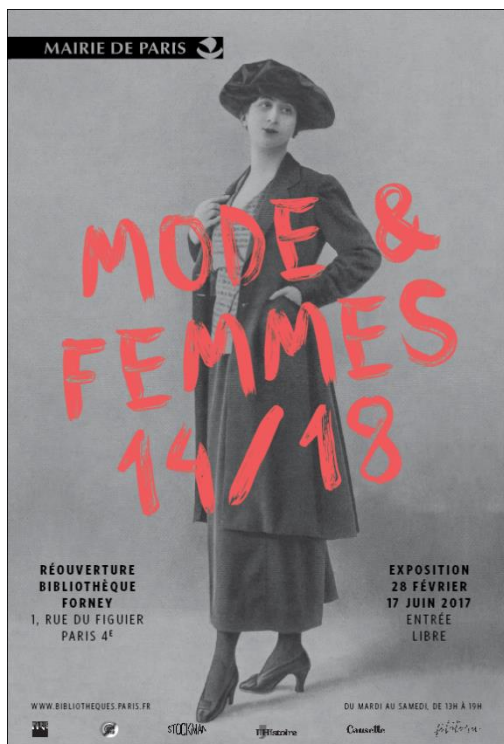
Moda e Mulher, 14-18, (Biblioteca Forney, Paris, 2017)

Gênese de uma exposição

Prof.^a Dr.^a Sophie Kurkdjian

(Université Paris I – Sorbonne – Paris)

sokurkdjian@gmail.com



Mode et Femmes, 14-18

En 2017, à l'occasion de la réouverture de la bibliothèque Forney - bibliothèque des arts graphiques et des métiers d'art de la Ville de Paris – j'ai proposé, avec Maude Bass-Krueger, d'explorer l'histoire de la mode et des femmes en France durant la Première Guerre mondiale à travers une exposition réunissant des vêtements, des dessins, des cartes postales, des photographies ainsi que des affiches.

Cette exposition, soutenue par la Ville de Paris et la Mission du Centenaire de la Première Guerre

Affiche @Atelier Indépendant

mondiale, a eu lieu pendant les Commémorations du centenaire de la Première Guerre mondiale.

Au début du XXe siècle, le vestiaire féminin change radicalement : la silhouette s'allège, abandonnant les tournures et cages de crinolines du siècle passé ; le nombre de changements de tenues quotidiennes se réduit chez la classe aisée et le costume-tailleur accompagne désormais la femme tout au long de sa journée. Le vêtement acquiert une praticité et une simplicité nouvelle en matière de textiles (lavables, souples) et de formes

(poches, jupes amples). Ces changements qui apparaissent dans les années 1910 sont accélérés par la guerre. Mais pour autant, sur le plan vestimentaire comme social, la guerre a-t-elle libéré les femmes ? Que dit la mode de la complexité des évolutions que les femmes connaissent durant le conflit ? Comment est-ce que la guerre accélère la « modernisation » du vêtement féminin ? De quelle manière est-ce que l'industrie de la couture et du textile s'adaptent et innovent face aux contraintes de la guerre ? Comment est-ce que le travail féminin, le deuil, les relations intimes et familiales entre le front et l'arrière, et la question de l'émancipation féminine sont perçues à travers le prisme de la mode ? Telles sont les questions que nous nous sommes posées à travers l'exposition « Mode et femmes, 14/18 ».

Dans les relations économiques internationales, la mode est mobilisée pour défendre l'industrie et fait partie intégrante de l'effort de guerre. Dans la société, elle est totalement reconfigurée pour le travail des femmes. Dans la vie quotidienne, elle devient un symbole du patriotisme et de l'identité nationale. Dans les tranchées, elle est tout en même temps commentée, louée, caricaturée, symbolisant ou bien une coquetterie dont le soldat est nostalgique ou bien une frivolité jugée incompatible avec la guerre. À la maison, enfin, elle revêt toute son élégance pour faire honneur aux poilus rentrés du front... Mais, dans le même temps, cette mode est aussi objet de controverses et d'incompréhensions entre les hommes et les femmes, quand elle se masculinise, se militarise, et se sexualise.

Invitant le visiteur à découvrir une facette essentielle de la « culture de guerre » : la mode, le vêtement et le textile, ainsi que tous les systèmes de diffusion de cette industrie vestimentaire, l'exposition proposait des documents issus des collections iconographiques et textuelles de la Bibliothèque Forney : cartes postales, catalogues commerciaux, périodiques de mode, affiches publicitaires, photographies... datant de la période de la guerre, et rarement, voire jamais exposés et montrés au grand public. Ces archives ont été complétées par des documents issus des bibliothèques et institutions culturelles de Paris : la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque Marguerite Durand, la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, les Archives départementales de Paris, les archives du Palais Galliera, le musée de la mode de la Ville de Paris, ainsi que par des documents issus du Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux et de la collection Diktats. Parallèlement, nous avons aussi pu emprunter des pièces au sein des Archives Lanvin et du Patrimoine Chanel, ce qui nous a permis d'exposer de nombreux vêtements et accessoires reflétant la garde-robe des Françaises en guerre : tailleurs de

guerre, robes « patriotiques », robes d'infirmières, uniforme d'ambulancière, robes et manchons de deuil, chapeaux chics au style « militaire ». Les uniformes de préfet, de marin, et de poilu ont quant à eux aussi été montrés afin de révéler l'étroit dialogue qui se noue entre le front et l'arrière, entre le vestiaire féminin et masculin.

L'organisation de l'exposition

En tant que commissaires de l'exposition, nous avons eu la chance de pouvoir l'organiser du début à la fin, de la collecte d'archives à la communication, en passant par la scénographie et le montage.

1. L'enquête dans les archives

Nous voulions proposer une exposition d'Histoire qui parlerait autant aux personnes intéressées par l'histoire sociale et culturelle de la mode que par la Première Guerre mondiale. Pour ce faire, nous avons décidé de travailler sur des archives variées : périodiques de mode, presse généraliste, cartes postales, affiches, photographies, robes, uniformes, accessoires (sac, chapeau), correspondance privée, journaux de tranchées, catalogues commerciaux. Nous avons vite constaté que la mode se trouvait « partout » : dans la presse de mode mais aussi dans les journaux lus par les soldats au front ; elle se trouvait même gravé sur les douilles d'obus dans les tranchées. Pendant la guerre, la mode devient un vrai sujet de discussion chez les soldats qui perçoivent dans les changements des modes féminines (raccourcissement des robes notamment) des évolutions qui les inquiètent : ils redoutent que leurs femmes, qui les remplacent à *l'arrière* dans les usines d'armement, dans les stations de train ou dans les postes, deviennent indépendantes et se libèrent de leur « tutelle ».

Dans notre exposition, la mode était un prisme pour étudier « autre chose » que les évolutions vestimentaires entre 1914 et 1918. La mode était un moyen de comprendre le rôle des femmes pendant le conflit ; les nouveaux rapports qui se créaient entre les soldats et leurs familles restées à l'arrière, mais aussi d'analyser l'évolution de l'industrie de la mode qui est la deuxième plus importante en France, en 1913. Dans notre collecte de documents, nous avons donc veillé à travailler sur des documents économiques, des correspondances privées entre les soldats et leurs épouses, des magazines mais aussi des objets qui furent créés pendant la période



Le Patrimoine Lanvin



Le Patrimoine Chanel

2. Réfléchir à la mise en espace



Bibliothèque Forney

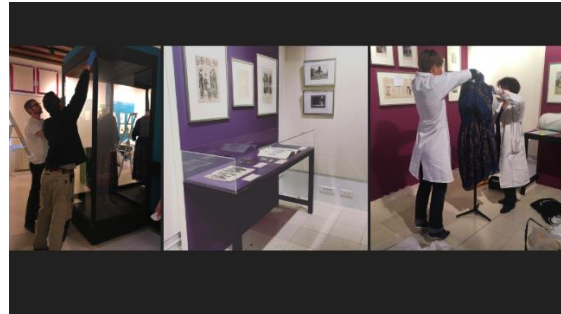
Réaliser une exposition à la Bibliothèque Forney impliquait de mettre en espace des objets tridimensionnels – ce qui avait été rarement fait dans cette bibliothèque- dans un espace particulier : la bibliothèque Forney étant abritée dans un hôtel particulier – l’hôtel de Sens – construit à la fin du XVe siècle. Cet espace, classé Monument Historique, est un endroit magnifique et raffiné mais n’est pas un endroit idéal pour une exposition : les salles, de tailles variées, possèdent des grosses poutres en bois au plafond, des murs que l’on ne peut pas modifier en raison du classement du lieu Monument Historique et un système électrique ancien. Malgré les travaux effectués en 2016, la Bibliothèque était un lieu « compliqué » pour monter une exposition de mode impliquant la présence de grandes vitrines pour y exposer les vêtements.

3. Le montage

Le montage a lieu 3 semaines avant l'ouverture de l'exposition, en présence des prêteurs et des mannequines.



Le manequinage des pièces du Palais Galliera



Le manequinage des pièces Lanvin

4. La mise en vitrine



Les vitrines



Vue de la deuxième salle

5. Communiquer autour de l'exposition

Afin de toucher le plus grand public possible, nous avons fait réaliser deux films/teasers sur l'exposition : le premier dans les archives du Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux ; le second au sein du Patrimoine Lanvin. L'objectif était de montrer quelques objets présents dans l'exposition pour donner envie au public de venir voir l'exposition.

Nous avons aussi eu recours aux réseaux sociaux (Facebook, Twitter et Instagram) pour relayer les informations sur l'exposition et donner des aperçus des pièces exposées. Nous avons aussi répondu aux plus d'interviews possibles pour faire parler de l'exposition. Nous avons pu publier plusieurs articles dans des quotidiens et hebdomadaires français, ainsi que dans le *New York Times*.

Une grande partie du budget « communication » a été consacré à l'affichage de l'exposition dans les rues de Paris : plus de 150 affiches ont été présentées dans Paris pendant 3 semaines !



Les affiches dans la rue et la publication d'un article dans le New York Times



Revue de presse

Le contenu de l'exposition

La **première salle** portait sur la haute couture et l'industrie de la mode pendant la guerre, en décrivant comment l'éclatement du conflit bouleverse l'industrie de la couture. Elle décrit l'évolution stylistique des vêtements portés par les femmes de l'aristocratie, de la "crinoline de guerre" à la robe "tonneau". Les robes reflètent aussi l'actualité de la guerre avec leurs couleurs patriotiques et leurs détails militaires. Par ailleurs, en montrant les efforts des couturiers pour défendre le savoir-faire français en matière de mode face à la concurrence étrangère, elle insistait sur la valeur hautement économique, symbolique et patriotique revêtue par la haute couture pendant le conflit.

La **deuxième salle** s'intéressait aux femmes qui travaillent pendant la guerre – les remplaçantes - et qui portent des tenues et/ou uniformes pour exercer leurs activités. Elle montre comment le port d'un vêtement spécifique, relié à l'activité exercée, est révélateur du nouveau statut social de la femme qui remplace son mari à la tête de l'exploitation agricole, se fait engager au sein des usines de munitions, à la Poste comme factrice, ou bien qui devient conductrice de train... Cette partie révèle aussi comment le nouveau vêtement quotidien revêtu par les femmes – majoritairement le costume-tailleur- est à l'origine de nombreux débats sur la prétendue « masculinisation » des femmes et sur le brouillage du genre entre hommes et femmes.

La **troisième salle** interrogeait le rôle des femmes restées à l'arrière qui subissent la guerre au quotidien, en affrontant les drames tout en ayant la responsabilité de leur foyer, et en attendant le retour de leur mari. Elle s'intéressait au deuil, à sa pratique, à sa simplification et aux problèmes que cette dernière pose (deuil « frivole », veuves

« joyeuses). Elle abordait également la question de l'intime, l'image de la femme « rêvée » qui se confronte à la réalité de la femme active qui continue de suivre la mode. Elle montrait à quel point le « problème » de la mode en période de guerre reflète l'angoisse des soldats dans les tranchées : les caricatures sur la mode, qui sont si omniprésentes dans la presse des tranchées, se retrouvent gravées sur des douilles d'obus comme « souvenirs » de guerre. Cette troisième salle abordait aussi la grève des midinettes en 1917, une grève qui entraîne le plus grand mouvement social féminin français jamais vu en France.

L'exposition se concluait sur la question de l'émancipation. En conclusion, nous avons voulu montrer comment la Première Guerre porte en elle les prémices de ce que l'on a appelé l'émancipation des femmes après la guerre. Cette notion est discutée sur le plan vestimentaire et social (travail des femmes essentiellement) et permet, dans le droit fil des historiennes Françoise Thébaud et de Michelle Perrot, de nuancer l'idée d'une guerre totalement émancipatrice. Cette dernière partie accordait une place à la description de la figure de la garçonne, du nouveau rapport au corps induit par la guerre. Elle abordait aussi la question du travail féminin, des droits sociaux et politiques des femmes afin de nuancer l'idée d'une guerre qui aurait permis aux femmes de s'émanciper complètement dans les années 1920.

Références bibliographiques «*referências bibliográficas*»

Florence Brachet-Champsaur, « De l'odalisque de Poiret à la femme nouvelle de Chanel : une victoire de la femme ? », Évelyne Morin-Rotureau éd., *Combats de femmes 1914-1918. Les femmes, pilier de l'effort de guerre*. Autrement, 2004, p. 200-226.

Sophie Kurkdjian, "The cultural value of Parisian Haute Couture," in Valerie Steele, *Paris, capital of Fashion*, New York: Bloomsbury, 2019

Maude Bass-Krueger and Sophie Kurkdjian (eds.), *French Fashion, Women and the First World War*, New Haven: Yale University Press, 2019

Nancy Troy, *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge, MIT Press, 2002, pp.450

Maude Bass-Krueger, "From the 'Union Parfaite' to the 'Union Brisée': The French Couture Industry and the Midinettes during the Great War," *Costume*, January, 2013, p. 28-44.

Maude Bass-Krueger et Sophie Kurkdjian, « 1914-1918, les nouvelles françaises », *La Revue des Deux Mondes*, février 2018, p. 80-90.

PROJETO DAMI: A DIGITALIZAÇÃO DE UMA COLEÇÃO IMPERIAL

Dami project: the digitization of an imperial collection

Muna Raquel Durans

Museu Imperial - Ibram - Ministério da Cidadania

muna.durans@museus.gov.br

munaprojetodami@gmail.com

Resumo:

Apesar de os manuais indicarem que a fotografia documental tem finalidade distinta da finalidade da fotografia artística ou publicitária, o Museu Imperial percebeu que, após oito anos de efetiva experiência e aprendizado com a digitalização de seus acervos, deveria unir essas duas abordagens em seus registros. Essa união resulta não só em uma documentação mais efetiva de suas coleções como também oferece a estudantes e profissionais de restauração fontes de aprendizados de técnicas históricas de produção e, ainda, inspira profissionais de moda e *designers*.

Palavras-chaves: Documentação Museológica, Digitalização, Fotografia

Abstract:

Although the manuals indicate that documentary photography has a distinct purpose of artistic or publicity photography, the Imperial Museum realized that, after eight years of effective experience and learning with the digitization of its collections, should unit these two approaches in their records. This union results not only in more effective documentation of its collection but also offers students and restoration professionals sources of learning from historical production techniques and still inspires fashion professionals and designers.

Keywords: *Museologic Documentation, Digitization, Photography*

Introdução

O avanço tecnológico, no que tange à disseminação de informação a que o mundo vem sendo submetido nos últimos 20 anos, tem oferecido aos museus brasileiros um enorme desafio: como é que instituições com poucos recursos podem se adequar à

imposição desses avanços e usufruir das facilidades que eles propiciam e, também, como adequar as práticas do dia a dia ao ritmo acelerado das redes de internet e à necessidade cada vez maior dos usuários da rede de consumirem todo tipo de informação especializada ou não.

Em 2010, o Museu Imperial encarou esse desafio e se tornou um dos poucos museus brasileiros a disponibilizar fotografias e informações documentais de suas coleções de forma contínua e permanente. E este foi um grande passo, visto que a intenção da instituição é digitalizar e disponibilizar ao público seu acervo total que, atualmente, conta com mais de 300 mil itens entre acervos arquivísticos, bibliográficos e museológicos. Hoje, passados nove anos de atividades e com mais de 80 mil imagens captadas, concluímos que ainda estamos aprendendo e nos adaptando aos desafios propostos pelos pesquisadores e suas necessidades e aos desafios que cada objeto digitalizado nos oferece.

Espera-se, portanto, com este breve relato, dividir a experiência adquirida no Museu Imperial nesse período, deixando claro que toda e qualquer regra nessa área é apenas um roteiro que pode ser adaptado e deve ser desenvolvido para atender às necessidades das instituições que queiram também aceitar o desafio de digitalizar de forma plena suas coleções.

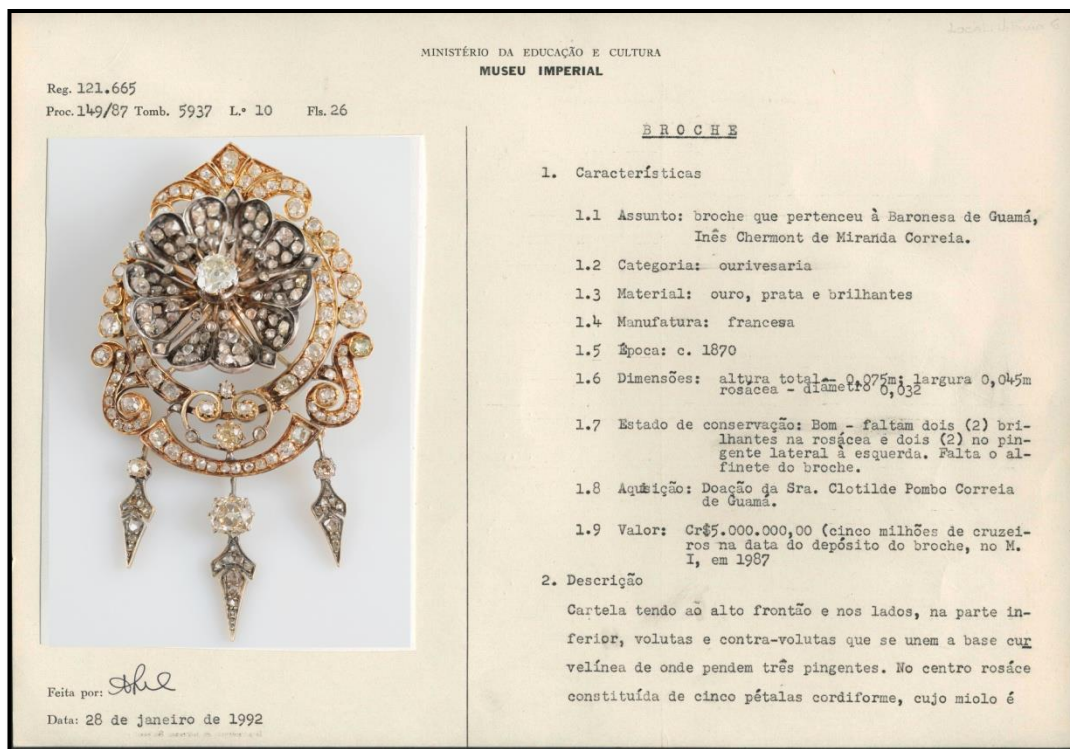
1 - A utilização da fotografia como suporte à documentação

Desde sempre, no campo da Museologia, nos deparamos com discussões sobre a importância da documentação museológica, ainda mais atualmente, onde a possibilidade de disseminação das informações na internet aumentou o cuidado que se dá à qualidade das informações dos bens culturais musealizados em virtude da possibilidade desses dados publicizados na rede.

Uma característica marcante da documentação museológica é o seu sistema de codificação, que, segundo Yassuda, “desperta inquietações no âmbito da ciência da informação”, pois em geral não cabe em sistemas codificados como os utilizados nas documentações de acervos arquivísticos e bibliográficos; além disso, “a diversidade do acervo do museu requer uma amplitude maior dos campos de descrição, de maneira a atender a todas as demandas informacionais dos itens da coleção” (2009, p.16). Mas não é só na diversidade de metadados que a documentação museológica se apoia. Ela é, acima de tudo, pautada na necessidade do apoio de uma imagem para sua completude.

Helena Dodd Ferrez, em sua definição de documentação museológica, inclui essa necessidade, quando diz que:

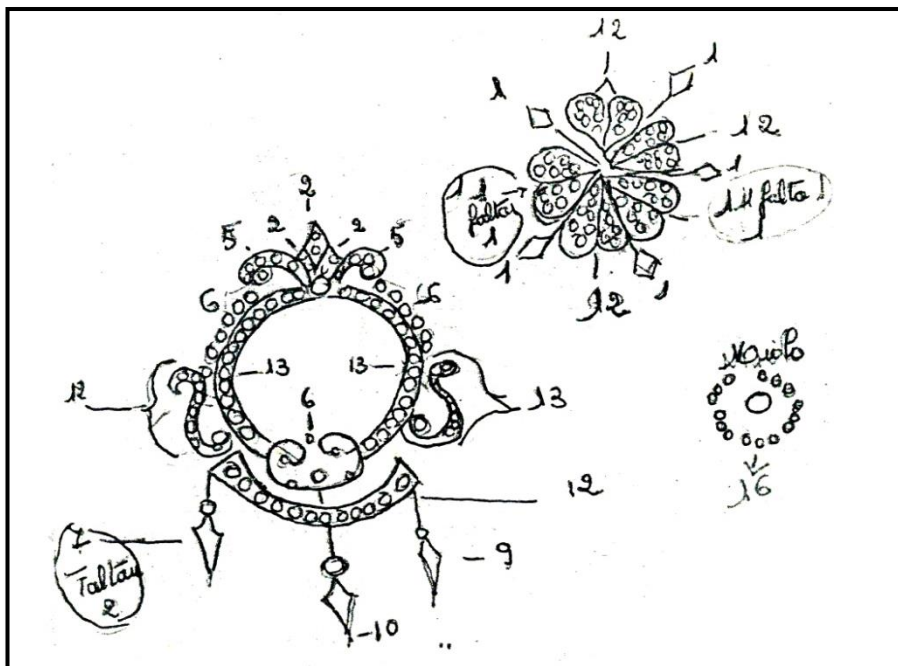
A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e **da imagem (fotografia)**. Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (1994, p.65). Grifo nosso.



Ficha catalográfica de item da coleção do Museu Imperial (RG 121.665. Mimp/Ibram)

Logo, uma documentação museológica eficaz deve conter algum tipo de suporte de imagem, seja uma fotografia, ou um desenho esquemático e, em alguns casos, ambos. É através destes elementos visuais que as demais informações contidas nas fichas catalográficas de acervos farão sentido. Devemos levar em conta também que os desenhos esquemáticos, por muito tempo, eram os únicos recursos iconográficos de que o museu dispunha para integrar as informações de suas fichas catalográficas. Até a popularização e modernização das máquinas fotográficas digitais, que, hoje em dia, estão à disposição inclusive em *smartphones*, esse era o meio mais comum utilizado pelos

museólogos para terem a complementação das informações, e esse exercício (acrescentar às informações textuais fotografias e esquemas ilustrativos), segundo Silva, sempre foi essencial para armazenar e complementar as informações sobre um objeto e, assim, a partir da reunião dessas fontes documentais, os usuários terão à disposição elementos suficientes para disseminar a informação sobre os acervos em forma de publicações, exposições, banco de dados etc. (2012, p.6). Na ilustração a seguir, podemos observar o quanto os recursos iconográficos são elementos essenciais para uma documentação museológica eficiente.



Esquema do item RG 121.665 feito pela Museóloga Maria Antonieta Silva, para identificar o número de pedras preciosas faltantes da peça (Mimp/lbram)

Não podemos nos esquecer de que a fotografia como suporte à documentação de acervos é item vital, seja para a conservação dos bens, seja para a identificação da obra em casos de roubo ou furto. E, nesse ponto, temos o cerne da questão do uso da fotografia na documentação de acervos: o que fotografar e como fotografar.

Nas recomendações do CIDOC (Comitê Internacional para a Documentação)³⁸ para registro fotográfico de acervos, há a seguinte explicação:

³⁸ O CIDOC é um dos 30 comitês internacionais do ICOM (Conselho Internacional de Museus/Unesco), que oferece à comunidade museológica recomendações sobre boas práticas e desenvolvimentos na área de documentação de coleções museológicas. A

Cada objeto na coleção pode ser associado a uma ou mais imagens, incluindo as imagens para inventário. A fotografia é uma técnica de identificação que faz parte da documentação do objeto. Seu objetivo principal é reproduzir o ato de se olhar para a peça da forma mais neutra e objetiva possível, para permitir a sua identificação de forma inequívoca. **Em outras palavras, uma boa imagem de inventário não é necessariamente uma imagem bonita de se ver, e frequentemente não será apropriada para publicação em um catálogo de exposição.** (2015, p.21). Grifo nosso.

Em outras palavras, quando tratamos de documentação museológica temos de fazer a distinção entre a fotografia com fins documentais e a com fins de publicidade ou artística. Não que uma exclua a outra, pois, ao final, ambas cumprirão o papel de registrar os mais variados detalhes do objeto e serão utilizadas para sua divulgação, seja na forma de pesquisa, seja na forma de publicação. O importante a ser observado neste caso é que, quando se trata de fotografia documental, a equipe do museu pode abrir mão de um fotógrafo profissional para realizar um registro, pois os equipamentos disponíveis hoje em dia, mesmo os *smartphones*, oferecem recursos suficientes para uma boa fotografia para fins de apontamento dos detalhes que são necessários para identificação de um bem (inscrições, marcas de dano ou restauro, assinaturas etc.), ou seja, ao contrário do que ocorria em um passado muito próximo, um profissional de museu, hoje, não pode alegar falta de recursos ou equipamentos para não ter em suas documentações algum tipo de registro fotográfico e garantir, assim, a segurança e completude de suas informações.

Por último e não menos importante, destacamos que a fotografia é por si só um documento. Albuquerque (2006, p.39) diz que “Desde seu aparecimento foi imposta com um caráter documentário, baseado no princípio de prova e realidade que a caracterizam. Seu cerne está ligado a valores probatórios usados pela historiografia e pelo direito”. Logo, para o campo museológico, a fotografia é o registro de que o bem existiu em algum momento na instituição, isto em virtude da consciência que todo profissional de museu tem de que por mais esforços que ele empreenda na conservação de um objeto, este tem uma "vida útil" determinada pelo material utilizado em sua confecção. Neste sentido, a fotografia, além de documentar o objeto, também o preserva, pois uma vez digitalizado,

partir dessas recomendações foi publicada a norma ISO n° 5127/2017 que visa padronizar os campos/metadados que devem constar em uma ficha catalográfica de museu.

a instituição pode impor regras mais eficazes de acesso ao bem a fim de prolongar a sua existência.

2 - Digitalizando uma coleção imperial

O processo de digitalização das coleções do Museu Imperial não fugiu à regra de nenhuma outra instituição que um dia tomou essa decisão no que se refere à escolha de *softwares* para o processamento das informações, escolha de metadados, de quais equipamentos utilizar para a captação das imagens. E um ponto importante em nosso caso é que essa escolha deveria atender a três tipologias de acervo – arquivístico, bibliográfico e museológico –, ou seja, a escolha dos equipamentos deveria ser adequada a qualquer tipo de objeto e material. Porém, neste artigo, vamos nos ater somente à digitalização dos objetos da coleção de acervo museológico.

O acervo museológico do Museu Imperial é constituído de mais de 7 mil peças dos séculos XVIII e XIX, distribuídas em diferentes categorias, como objetos domésticos, objetos de uso pessoal, objetos de atividades artísticas, insígnias e objetos cerimoniais e/ou comemorativos, veículos, entre outros. Tem nas insígnias imperiais – Traje Majestático, Coroas Imperiais de D. Pedro I e D. Pedro II e Cetro – seu maior destaque. Em termo de dimensões, temos peças que variam de 3 cm a 500 cm, feitas de materiais diversos, como vidro, madeira, metal, porcelana, papel etc., ou seja, o equipamento escolhido para a digitalização teria que gerar imagens de alta resolução e detalhes nas mais diversas condições. Assim, optou-se por máquinas fotográficas profissionais, que geram imagens de 24,5 MP e 36 MP,³⁹ e lentes fixas de 60 mm, que não causam distorções nas imagens captadas. Outro diferencial do processo de digitalização do acervo do Museu Imperial foi a opção por contratar fotógrafos profissionais para realização do trabalho e com isso garantir qualidade e uniformidade das imagens captadas.

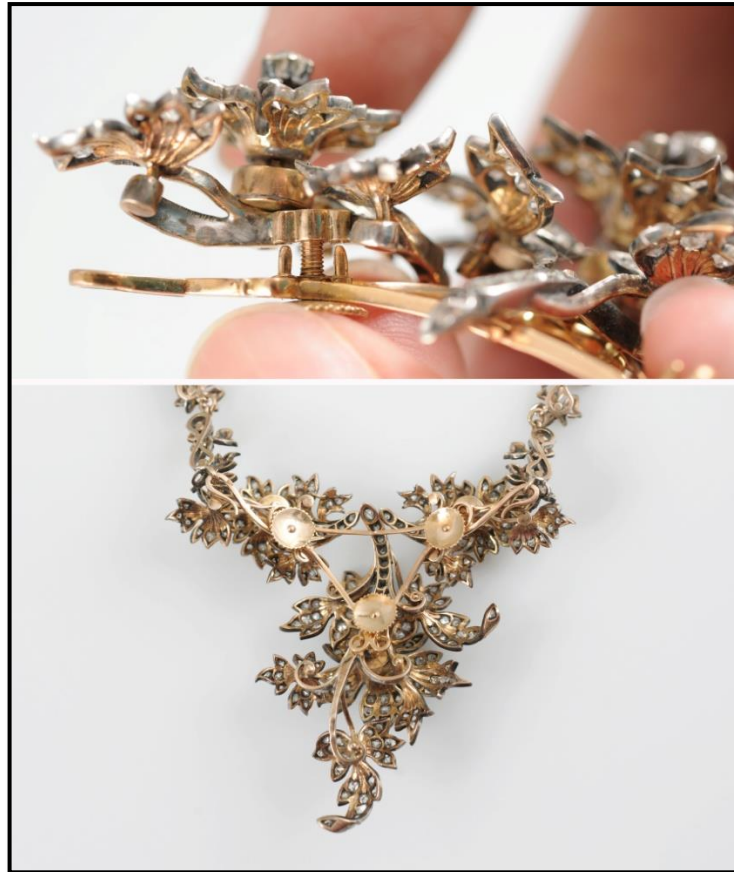
Quanto aos critérios de seleção do que seria digitalizado, além dos requisitos das coleções formadas a partir dos processos de entrada do acervo no museu, foi observada a procura dos pesquisadores por determinada tipologia de acervo e sua conservação, isto é, os mais frágeis teriam prioridade na captação.

³⁹ As máquinas fotográficas de 24,5 MP foram adquiridos no início do projeto em 2010 e eram as melhores disponíveis no mercado àquela época. Já a máquina de 36 MP foi adquirida em 2017, mas não é a de maior capacidade de resolução existente no mercado, que hoje conta com equipamentos que podem fazer fotografias de 100 MP.

No início, porém, a orientação para a digitalização era a determinada pela maioria dos manuais de documentação museológica, o que significa que deveriam ser registradas fotos em plano geral de todo o objeto (se bidimensional – frente e verso, se tridimensional – todos os lados) e fotos de detalhamentos de marcas de restauro e de fabricantes, assinaturas de artistas, detalhes das técnicas de fabricação, escala de cores, tamanho etc., ou seja, a preocupação, no início do processo de digitalização, era documentar/registrar o máximo das características intrínsecas do objeto que estava sendo captado.



Exemplo de item digitalizado (RG 56.740). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo



Exemplo de item digitalizado - Detalhes (RG 56.740). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo

No entanto, com o passar do tempo, a equipe do Museu Imperial se deparou com o impasse quanto aos critérios de escolha no que tange à conservação do objeto. Ora, se o objeto selecionado precisa ser digitalizado para que se evite sua manipulação sem necessidade, não tem sentido realizar somente as fotografias documentais. Seria necessário, então, captar também imagens que atendessem às necessidades de reprodução para exposições e publicações. Ajudou também nessa observação o convênio realizado entre o Ibram e o Instituto Cultural Google. Este último, além de digitalizar itens do acervo bidimensional do museu em altíssima definição, ofereceu uma plataforma interativa para realização de exposições virtuais. A equipe do museu observou, nesse momento, que muito do seu material não era adequado para tal finalidade, e a solução foi rever os parâmetros de digitalização, optando, então, por realizar fotografias mais artísticas que valorizassem o *design* da peça.



*Exemplo de item digitalizado - Registro documental (RG 57.333).
Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo*



*Exemplo de item digitalizado - Registro para catálogo e detalhes. (RG
57.333). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo*

Em relação à digitalização de acervo de indumentária, a equipe também observou que o ideal é sempre fotografar a peça em manequins. Infelizmente, nem sempre os manequins que estão à disposição são do tamanho adequado da peça de indumentária e, em alguns casos, a peça está excessivamente fragilizada para ser vestida. Nesses casos, a equipe do museu optou por digitalizá-las na horizontal. O resultado não gera uma foto boa para catálogo e há uma perda significativa da leitura da peça, mas, para fins documentais, todos os seus detalhes são minuciosamente fotografados.



Exemplo de item digitalizado - Casaca infantil digitalizada na horizontal. (RG 17.187). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo



Exemplo de item digitalizado - Casaca de archeiro digitalizada no manequim. (RG 62.356). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo

Também não podemos deixar de registrar que a falta de um manequim no tamanho adequado não impede que uma boa fotografia de uma peça de indumentária seja realizada. Neste caso, contam a experiências dos técnicos, que arrumam a peça de acordo com seu uso, e do fotógrafo, que usa um bom enquadramento do objeto fotografado para obter o resultado adequado.



Preparação de peça para digitalização. (RG 133.255). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo



Resultado da digitalização após edição. (RG 133.255). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Luis Azevedo

Em relação aos detalhes do acervo fotográfico, a possibilidade de se ter um fotógrafo em tempo integral permite que a captação dos detalhes seja minuciosa e a mais variada possível, dependendo do objeto trabalhado. O Manto Majestático, por exemplo, conta com 19 imagens que registram todos os seus elementos.



Manto Majestático - Imagem geral. (RG 2.029). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Jaime Acioli



Manto Majestático - Detalhes. (RG 2.029). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Jaime Acioli



Manto Majestático - Detalhes. (RG 2.029). Acervo Museu Imperial/Ibram. Foto: Jaime Acioli

Ressalta-se, aqui, que esta não é a peça com o maior número de imagens captadas. Há casos que, entre fotografias documentais e artísticas, chegam a mais de 30 imagens. O motivo para se captar o máximo possível de *takes* de um único objeto se dá pelo fato de não sabermos de antemão qual o perfil do pesquisador que nos procura. Houve casos de pesquisadores especializados que solicitaram imagens de detalhes que não haviam sido percebidos pelos técnicos do museu, gerando a necessidade de se fazer uma nova captação. Mais uma vez reforçamos que, se um dos objetivos da digitalização é evitar a manipulação excessiva do objeto conservado, é necessário, então, extrapolar todas as possibilidades de informação que este objeto possa fornecer no momento de sua digitalização.

Conclusão

O caminho a ser percorrido pelos museus que optam por digitalizar suas coleções é longo e, por vezes, incerto por conta das mudanças tecnológicas que são rápidas e que

nem sempre os museus conseguem acompanhar. Por isso, é fundamental o planejamento e investimento inicial consistente no que se refere à aquisição de equipamentos e programas de captação e armazenamento de dados. São eles que vão garantir a longevidade e continuidade das atividades de digitalização.

Sendo assim, o Museu Imperial sente imensa satisfação em ver toda a experiência e aprendizado adquiridos nesses nove anos que separam o início do processo de digitalização do estágio atual – experiência em como digitalizar e o que digitalizar e, nesse processo, reaprender a olhar suas coleções. Detalhes que, às vezes, podem não parecer importantes em um primeiro momento acabam sendo de suma importância para pesquisadores que buscam, em nosso acervo, o material de suas pesquisas. E o mais importante neste processo é a possibilidade de completar, aprimorar e manter sempre atualizada a documentação museológica que mesmo tendo, um dia, perdido sua função, nunca deixa de ganhar informação.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. **Catálogo e descrição de documentos fotográficos em bibliotecas e arquivos**: uma aproximação comparativa dos códigos AACR2 e ISAD (G). 2006. 188f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2006.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática. In: **Estudos de Museologia. Caderno de Ensaios**, n.2. Rio de Janeiro: MinC/Iphan, 1994, pp.65-74.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO. (Org.). **Roteiros do CIDOC e Glossário da norma SPECTRUM 4.0**. São Paulo, 2015. 24p. (Coleção Gestão e Documentação de Acervos: Textos de Referência). Disponível em: http://museudaimigracao.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Roteiros-do-Cidoc_p5.pdf. Acesso em: 15 abr. 2019.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. **Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista**. Dissertação apresentada ao

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Marília: Unesp, 2009. 124p.

VIEIRA, Ailton dos Santos, A Fotografia na Composição do Inventário: Estudo de Caso no Museu Histórico de Londrina, pp. 61-72 . In: **Anais do XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas**. São Paulo: Blucher, 2016., n.4 v.2. Disponível em: www.proceedings.blucher.com.br/article-details/a-fotografia-na-composio-do-inventrio-estudo-de-caso-no-museu-histrico-de-londrina-23553. Acesso em: 15 abr. 2019.

SILVA, Estefanni Patrícia Santos; MELLO, Janaina Cardoso de. O método da Documentação: Caso das Fotografias em Processo de Musealização na Cidade de Poções-BA. In: **Simpósio Regional Sobre Vozes Alternativas: uma discussão sobre poder, identidades, patrimônio, cultura e “excluídos”**, 1., 2012, Sergipe. Artigo. Aracaju: Faculdades São Luís de França, 2012. p.1 - 9. Disponível em: <https://simposioregionalvozesalternativas.files.wordpress.com/2012/11/estefanni-trabalho-completo.pdf>. Acesso em: 15 abr 2019.

A COLEÇÃO DE ALTA-COSTURA CARMEN MAYRINK VEIGA: OS DESAFIOS PARA A CONSERVAÇÃO⁴⁰

Carmen Mayrink Veiga's high-fashion collection: challenges for conservation

Prof.^a Dr.^a Manon Salles⁴¹

(Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda)

manonsalles333@gmail.com

Hildegard Angel⁴²

(Instituto Zuzu Angel)

hildeangel@gmail.com

Resumo: A proposta deste artigo é relatar o processo de documentação da coleção de alta-costura formada por roupas que pertenceram a Carmen Mayrink Veiga e que hoje fazem parte dos acervos da Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda. Trata-se de uma coleção única no País, por reunir um grande número de peças elaboradas pelos mais representativos criadores da alta-costura francesa na segunda metade do século XX. Os recortes abordados durante este processo de investigação foram a importância histórica da coleção e as particularidades na conservação de peças de alta-costura.

Palavras-chave: Conservação têxtil. Moda. Alta-costura. Carmen Mayrink Veiga. Casa Zuzu Angel. Museologia.

Abstract: *The purpose of this article is to report the process of documentation of a collection of haute couture, clothes that belonged to Carmen Mayrink Veiga and today are part of the collections of Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda. It is a unique collection in the country, for bringing together a large number of pieces made by the most representative creators of French haute couture in the second half of the twentieth century. The scopes*

⁴⁰ Revisão gramatical do artigo realizada por Ana Maria Formoso Cardoso e Silva, doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas.

⁴¹ Professora universitária com mestrado e doutorado pela ECA/ USP. Coordenadora de documentação e conservação da Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda.

⁴² Jornalista e presidente do Instituto Zuzu Angel, responsável pela coleta nos últimos quarenta anos do acervo de moda nacional e internacional, com cerca de 4.000 peças e documentos, que hoje faz parte da Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda, Usina, Rio de Janeiro.

addressed during this research process were the historical importance of the collection and the particularities in the conservation of haute couture pieces.

Keywords: *Textile preservation. Fashion. Haute couture. Carmen Mayrink Veiga. Casa Zuzu Angel. Museology*

Introdução:

Em 3 de dezembro de 2017, morria Carmen Mayrink Veiga⁴³, uma brasileira com grande projeção internacional, considerada por jornalistas, críticos de moda e estudiosos sobre a roupa e a elegância como a mulher mais bem vestida do País durante muitas décadas. A partir desse fato, foi-nos solicitado pela presidente do Instituto Zuzu Angel que a coleção de roupas de alta-costura bem como calçados, peças e acessórios diversos que pertenceram a Carmen⁴⁴ fossem devidamente reunidos e documentados.

A coleção Carmen Mayrink Veiga (CMV) foi a segunda a ser musealizada com base em orientações do ICOM⁴⁵ na Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda⁴⁶. Após a documentação da principal coleção do instituto, a da estilista Zuzu Angel, teve início, em 2018, a pesquisa direcionada a essa significativa parte do acervo, pois, segundo Hildegard Angel, esta seria também uma maneira de homenageá-la pela relevante doação feita à entidade e por ter sido sua amiga pessoal.

Origem da coleção

Ao inventariarmos as peças, foi possível perceber a dimensão da coleção como também sua importância histórica. Uma primeira divisão foi necessária, pois, além das

⁴³ **“Carmen Therezinha Solbiati Mayrink Veiga** (Pirajuí, São Paulo, 24 de abril de 1929 — Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 2017), mais conhecida como **Carmen Mayrink Veiga**, foi uma famosa aristocrata e *socialite* brasileira, com maior projeção na moda e no *jet-set* internacionais e considerada uma das mulheres mais elegantes e bem-vestidas do mundo. O pai de Carmen, Enéas Solbiati, era um rico produtor de café e financista do interior de São Paulo. Foi cônsul honorário do Reino da Itália. Carmen, já famosa no mundo da moda desde adolescente, era, ao lado da mãe, frequentadora e cliente assídua dos desfiles da alta costura francesa e atraiu a imprensa especializada como a *Paris Match* quando se casou em 25 de junho de 1956, com o empresário Antônio (Tony) Alfredo Mayrink Veiga, filho de Antenor Mayrink Veiga e herdeiro de uma fortuna multimilionária. O casal teve dois filhos: Antenor e Tereza Antônia.”. Fonte: Wikipédia: acesso https://pt.wikipedia.org/wiki/Carmen_Mayrink_Veiga

⁴⁴ Será usado o nome Carmen, como uma redução do nome da Sr.^a Carmen Mayrink Veiga, como também a sigla CMV, para fazer referência à coleção de roupas e acessórios que a ela pertenceu.

⁴⁵ Conselho Internacional de Museus/Unesco.

⁴⁶ A Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda faz parte do Instituto Zuzu Angel, com nova sede à Rua Rocha Miranda, 53, Usina, Rio de Janeiro, desde 2016. A presidente do Instituto, jornalista Hildegard Angel, passou a reunir ali tudo o que coletou, nos últimos cinquenta anos, de têxteis/moda e documentos, além de acervo bibliográfico.

roupas, a instituição recebeu da filha de Carmen, Antônia Frering Mayrink Veiga, uma doação *post mortem* de 80 bijuterias, em janeiro de 2018.

A partir da primeira análise, foi possível perceber que a coleção CMV seria composta por roupas da alta-costura francesa, roupas *prêt-à-porter* de criadores internacionais e brasileiros, bijuterias, calçados e chapéus, sendo dividida em dois grupos para a catalogação: Coleção CMV Indumentária e Coleção CMV Bijuterias.

Quando iniciamos a investigação sobre uma coleção, a primeira definição a fazer é sobre a metodologia⁴⁷ que podemos usar para que seus objetos possam nos contar sua história. Neste caso, havia muitas histórias a serem desvendadas: a história de roupas representativas do auge da alta-costura na segunda metade do século XX, através dos mais importantes criadores, como Yves Saint Laurent, Hubert de Givenchy, Jean Dessès, Loris Azzaro, Emanuel Ungaro, Valentino, M.^{me} Grès, Pénélope Zagoras, Christian Lacroix, Christian Dior e Chanel; a possibilidade de, através desses trajés, peças únicas, conhecer o trabalho artesanal e requintado da alta-costura, tanto na escolha dos materiais, como tecidos, aviamentos e bordados, quanto na perfeita aplicação de técnicas de costuras e modelagens, sempre impecáveis; ou ainda o percurso social dessas roupas e sua representatividade enquanto símbolos de poder e de influência no gosto de toda uma geração de mulheres no País e no exterior.

A partir desses artefatos extremamente requintados, que necessitam um manuseio delicado e um processo de guarda com soluções particulares e diferenciadas para cada peça, podemos entender, analisando sua materialidade, a importância do processo de documentação de uma coleção para desvendar e reescrever parte da história da moda. Começamos por questionar como é possível extrair informações de um objeto que não é textual e também como levantar as relações sociais em torno dele para enriquecer a documentação, com base no entendimento de Igor Kopytoff (2006) sobre as mercadorias, que devem ser analisadas como processos cognitivos e culturais, e não somente como coisas produzidas, circuladas e trocadas por dinheiro.

Através da pesquisa, foi possível identificarmos inicialmente o percurso das peças, já que a doação da maioria das roupas que hoje estão no acervo foi feita ao Instituto Zuzu Angel após uma exposição realizada em 2003 na Casa Julieta de Serpa, no Rio de Janeiro. Tendo Carmen como seu tema principal e também uma das suas curadoras,

⁴⁷ Sobre o uso de metodologias para documentação de acervos em museus, ver Kopytoff (2006) e Georges Henri Rivière (1993).

muitas informações sobre as peças (origem, marcas de uso, percursos sociais e materialidade) foram fornecidas por ela na época, o que facilitou consideravelmente o processo de documentação, já que ela passou a ser nossa “fonte primária”, através de suas anotações pessoais.

A coleção CMV, que começou a ser documentada em abril de 2018, foi formada desde 2003, inicialmente com roupas da alta-costura internacional, às quais foram acrescentadas, ao longo dos anos, outras peças do *prêt-à-porter*⁴⁸ internacional e criações de estilistas brasileiros, como Guilherme Guimarães, Liliana Syrkis, Lino Villaventura, Lucília Lopes, Adriana Degreas, Adriana Barra e Lenny Niemeyer, entre outras marcas.

A exposição em 2003: “A coleção de alta-costura Carmen Therezinha Solbiati Mayrink Veiga”

A exposição foi possível graças ao bom relacionamento entre Carmen e Hildegard Angel, que, por estar envolvida nas diversas manifestações da moda desde a fundação do Instituto Zuzu Angel em 1993, propôs-se a “abrir a caixa-preta” deste universo da alta-costura, como ela mesma define seu intuito, como curadora, no catálogo do evento:

Coube ao Instituto Zuzu Angel de Moda, ao realizar essa exposição, abrir a caixa-preta da alta-costura, exhibir os avessos, a entranha dos vestidos suntuosos. Revelar mistérios e decifrar a fórmula da alquimia que, com apenas alguns metros de tecido, transforma uma mulher, expressa uma ideia, reflete um momento de nossa sociedade. A Moda pode ser tudo – de um mero exercício de vaidade até uma voz política (ANGEL, 2003, p. 3).

A riqueza da coleção é percebida ao analisarmos as cerca de 70 peças que foram selecionadas por Carmen para a exposição, entre as quase 400 roupas de alta-costura⁴⁹

⁴⁸ Termo criado pelo estilista J. C. Weill em 1949, não sendo nada mais que a tradução do “ready-to-wear” inglês, ou seja, “pronto para vestir”, que surgiu nos Estados Unidos com a finalidade de baratear custos e tornou-se um sucesso de vendas. A produção segue as mesmas tendências e características da alta-costura, porém, é feita em escala industrial, embora seja limitada, conforme ressalta Pezzolo (2009, p. 26).

⁴⁹ Haute Couture é uma marca registrada, protegida, que só pode ser utilizada por determinadas empresas que se enquadram nos critérios e padrões de criação e execução de vestuário sob medida e que receberam essa designação do Ministério da Indústria da França. A *Chambre Syndicale de La Confection et de La Couture pour Dames et Fillettes* foi criada em 1868 por Charles Frederick Worth, com o objetivo de impedir as cópias dos estilos exclusivos. A *Chambre Syndicale de La Haute Couture*, presidida por Didier Grumbach durante muitas décadas, determina quais casas de alta-costura são elegíveis para receberem a denominação Haute Couture. Para ser considerada uma casa de alta-costura, a empresa deve produzir, por exemplo, cinquenta desenhos novos e originais para dia e noite a cada coleção. Deve realizar dois desfiles ao ano, empregar um mínimo de vinte funcionários a tempo integral na área técnica em *atelier* ou confecção. Por causa das regras restritas, apenas algumas casas podem usar a marca exclusiva Haute Couture, tendo que funcionar somente em Paris.

e do *prêt-à-porter* existentes em seu *closet*. São vestidos longos, vestidos de baile, jaquetas, *tailleurs*, saias longas e curtas, todos feitos com os mais requintados tecidos, bordados e aviamentos, sempre de acordo com seu gosto extravagante.

O projeto expositivo nos salões da Casa Julieta de Serpa foi realizado a partir de oito temáticas⁵⁰: Le Bal (12 *looks*), Corredor (6 *looks*), Viagem (14 *looks*), Desfile (5 *looks*), Joias (6 *looks*), Luís XVI (7 *looks*), Pop (5 *looks*) e Averso (5 *looks*).

Em suas declarações para o catálogo da exposição, Carmen revela como começou a organizar esse rico patrimônio têxtil:

Conversando um dia com Givenchy, ele me perguntou o que eu fazia com minhas roupas. Respondi que dava tudo. Avisou-me para não dar, para não emprestar. E que fizesse um arcaz gigantesco em alumínio, com antimofo, para ir juntando. Assim começou minha coleção... (VEIGA, 2003, p. 10) ⁵¹

Outro grande diferencial que temos que considerar ao estudarmos a coleção é que, na época em que as roupas foram compradas por Carmen (do final da década de 1960⁵² aos anos 1990), as casas de alta-costura eram comandadas ainda por seus criadores, como Yves Saint Laurent⁵³ e Hubert de Givenchy. Sendo estes os estilistas pelos quais ela tinha maior predileção, suas peças se encontram em maior número na coleção (ver Tabela 1). Esse fato constitui um fator importante na documentação dessa coleção, pois são peças autorais. O próprio Hubert de Givenchy, por exemplo, que as desenhou para Carmen (como tantos outros), veio a se tornar, ao longo dos anos, além de um de seus estilistas prediletos, seu amigo pessoal. Com a saída desses grandes

⁵⁰ As diversas matérias que foram feitas na época da exposição sempre se referem a 67 modelos expostos. Junto aos documentos do Instituto Zuzu Angel, existe uma lista com a definição das roupas no espaço expositivo, a partir de oito temas escolhidos. Nessa relação, datilografada, constam 60 modelos, mas existem algumas anotações feitas a mão por Carmen, que pode ter alterado a disposição e o número de modelos (*looks*) expostos para 67 no total.

⁵¹ Depoimento dado por Carmen a Colmar Diniz, cenógrafo e diretor de arte da exposição, em sua casa na Avenida Rui Barbosa, Flamengo, Rio de Janeiro, em 2003.

⁵² O vestido mais antigo da coleção é uma criação de Jean Dessès, em musseline, datado de 1960 e comprado na Casa Vogue em São Paulo.

⁵³ O estilista Yves Saint Laurent encerrou suas atividades como criador em 2002, dedicando-se, a partir de então, à criação e ao desenvolvimento do museu de sua fundação YSL. Seu **último desfile**, com mais de 2.000 convidados, trouxe a retrospectiva de sua carreira. Depois de sua morte, a marca continuou com suas criações e desfiles, sob o comando do italiano Stefano Pilati e direção criativa de Hedi Slimane. Teve depois o estilista Alber Elbaz à sua frente e, posteriormente, Tom Ford, quando foi vendida para o PPR Group – grupo Pinault-Printemps-Redoute.

criadores do comando de suas marcas, as mudanças foram significativas e assim teve fim a “fase de ouro” da Alta-Costura.

Ao pesquisar sobre a elegância nos anos 50 e 60, Sant’Anna nos traz a dimensão do poder místico desse universo, tão restrito:

“Num produto, especialmente desenvolvido e consagrado como parisiense, via-se cultura, arte e elegância reunidas. Adquiri-lo era privilégio de alguns poucos, até mesmo por seu preço altamente restritivo, e portá-lo, uma distinção inigualável. Esse produto? Um traje de alta-costura”. (2014, p. 25)

Em função de sua circulação nesse universo tão restrito de luxo e *glamour*, onde passou a ter uma relação pessoal com os grandes criadores de moda, Carmen comenta sobre a questão da troca de estilistas dentro de uma renomada casa de alta-costura:

Comecei a viajar muito cedo e a primeira vez que fui a Paris foi em 51/52. Os grandes costureiros eram Dior, Jacques Fath, Jean Dessès, Madame Grès... Moda Maravilhosa! Quem tem roupa deles dos anos 40 pode vendê-la hoje por alto preço, tal a qualidade. Esses desapareceram e, quando as grifes mudam de mão, às vezes é um desastre: O Givenchy, rico, trabalhou a vida inteira e vendeu sua marca⁵⁴, que foi reassumida por cada um mais maluco que o outro. Logo ele que era um clássico dos clássicos!...

Ao acompanharmos a trajetória dessas marcas de moda até os dias atuais, podemos perceber que muitas sobreviveram e fazem parte de grandes grupos financeiros, tendo diversos *designers* responsáveis pelo processo criativo das coleções. Portanto, um vestido de alta-costura da marca Givenchy, que hoje faz parte da *holding* LVMH Moët Hennessy - Louis Vuitton S.A., não será mais criado por Hubert de Givenchy,

⁵⁴ O último desfile de Hubert de Givenchy foi em 1995, quando encerrou sua carreira e vendeu sua marca. Após sua saída, Galliano teve uma passagem rápida pela grife em 1996 e, em outubro do mesmo ano, o britânico Alexander McQueen foi escolhido como seu sucessor; com sua morte trágica, Julien Macdonald foi nomeado diretor artístico da casa em março de 2001. Em 2005, foi anunciada a chegada do italiano Riccardo Tisci à Givenchy, com a esperança de manter viva a tradição, o requinte e principalmente o prestígio de uma das maiores grifes da alta-costura. Em 2017, a Givenchy anunciou como diretora artística a britânica Clare Waight Keller. Sobre o último desfile do estilista em 1995, ver matéria de *O Globo*: <https://oglobo.globo.com/ela/moda/artigo-antonia-frering-escreve-sobre-sua-relacao-com-hubert-de-givenchy-22497706>.

como na época em que Carmen encomendava seus vestidos, mas será assinado pelo diretor criativo, o que estiver à frente da marca no momento da compra.

Sobre essa delicada questão, Bourdieu⁵⁵ considera que o campo da moda é muito interessante, porque ocupa uma posição intermediária (naturalmente num espaço teórico) entre um campo que organiza a sucessão, como o da burocracia, onde, por definição, os agentes devem ser permutáveis, e um campo onde as pessoas são radicalmente insubstituíveis. Aqui, estamos em um campo onde, ao mesmo tempo, há a afirmação do poder carismático do criador e a afirmação da possibilidade de substituição do insubstituível, como no caso da criação artística ou literária.

Processo de documentação: seguindo pistas

Ao escolher os modelos para organizar a exposição em 2003, Carmen, junto à equipe do Instituto Zuzu Angel, fez a fotografia de cada roupa e, no verso de cada uma dessas reproduções, registrou uma breve descrição das peças, revelando seu conhecimento sobre os materiais e a construção dos trajes, além de também ter citado algumas particularidades sobre o uso das vestimentas e sobre os estilistas. Esse tipo de informação, como data de aquisição, local de uso, alterações nas peças e funcionalidade de cada uma delas, foi de extrema importância no processo de documentação e na criação da ficha técnica, pois, sem tais dados, teríamos que recorrer a diversas outras fontes de pesquisa.

O capítulo seis da metodologia de pesquisa e investigação sobre roupas históricas elaborada por Lou Taylor (2002, p. 150-192), intitulado “Abordagens usando a análise visual de fotografias e filmes”, traz uma análise da importância do uso desse recurso. A autora sinaliza que a investigação sobre a origem das peças era apoiada nos registros fotográficos que eram feitos com uma função etnográfica desde 1830 ou mesmo após a disseminação da fotografia no século XX, com a difusão da fotografia “caseira”, para um registro particular.

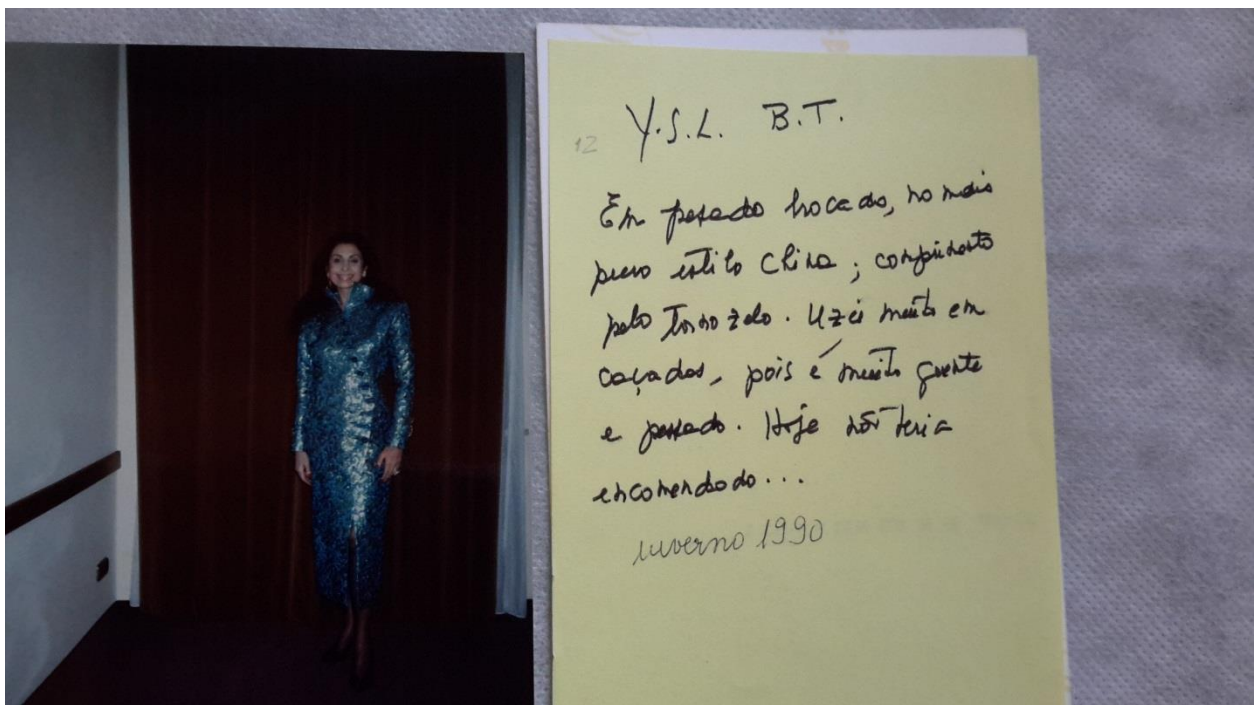
Em função da exposição social de Carmen⁵⁶, o material fotográfico referente a ela é bastante rico, composto por imagens estampadas em revistas, jornais e *sites*, geralmente destacando-a em colunas sociais da época. Além disso, as diversas

⁵⁵ Extraído de: BOURDIEU, Pierre. 1983. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero. p. 160.

⁵⁶ Em uma última revisão do artigo, Hildegard Angel nos relatou que Carmen foi eleita inúmeras e sucessivas vezes como a mulher mais bem vestida do mundo pelo The International Best Dressed Poll (eleição dos mais bem-vestidos do mundo). Concurso criado nos anos 40 por Eleanor Lambert e hoje comandado pela revista **Vanity Fair** americana.

entrevistas das quais participou em programas de televisão geraram registros audiovisuais, aos quais se somam ainda os de cunho pessoal⁵⁷ que fazia, visando a organizar sua vida social.

Ao reunirmos os dados para uma análise visual, foi possível identificarmos quais peças da exposição foram doadas ao Instituto Zuzu Angel e quais foram adquiridas posteriormente, assim como o autor de cada criação, a data de produção e o percurso social, através das descrições feitas pela própria Carmen.



Frente e verso da fotografia do vestido Yves Saint Laurent, coleção Inverno 1990, número de catalogação 426 IND, com anotações pessoais de Carmen: “YSL B.T. Em pesado brocado, no mais puro estilo China, comprimento pelo tornozelo. Usei muito em caçadas, pois é muito quente e pesado. Hoje não teria encomendado... Inverno de 1990”. Foto: Manon Salles.

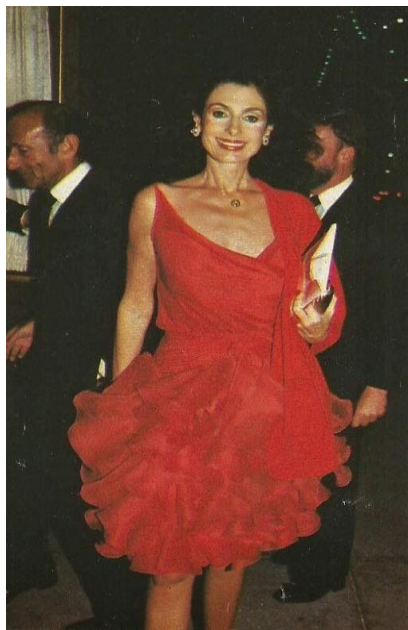
Iniciamos a investigação pela documentação existente, relativa à exposição de 2003. Entre os documentos encontrados, consta um intitulado “Lista de defeitos”, provavelmente um “laudo de conservação” feito para cada roupa, o que nos auxiliou na localização de rasgos, manchas e partes descosturadas nas peças, já existentes no

⁵⁷ Em entrevista realizada em maio de 2018, Hildegard Angel nos revelou que Carmen fazia diariamente um álbum com recortes das matérias sobre ela, publicadas em jornais e revistas, um “clipping” dos acontecimentos sociais que frequentava. Não tivemos acesso a esse documento.

momento da doação. Todas essas informações foram lançadas nas fichas catalográficas de cada peça.

Destacando a importância que deve ser atribuída a cada etapa do processo de conservação dos objetos têxteis, Coelho de Sá acredita que:

A pesquisa, a identificação e a documentação são fundamentais para subsidiar todo o processo de conservação preventiva. Todas as informações e dados levantados, desde os mais básicos – número, coleção, dimensões – até os mais complexos – antigas funções, composição da estrutura têxtil (técnicas e materiais), relação destes com outros materiais e técnicas agregados, histórico do uso e dos procedimentos anteriores de exposição, acondicionamento e conservação, inclusive possíveis intervenções – são potencialmente necessários para fundamentar o conjunto de ações de conservação preventiva. (COELHO DE SÁ, 2019, p. 18)



O vestido vermelho com babados Valentino, Coleção Primavera/Verão1982 (544 IND) requer um acondicionamento cuidadoso, de modo que cada babado seja preenchido por cones de papel. Foto à esquerda: imagem da internet. Foto à direita: Manon Salles.

As raridades da coleção

O colecionismo de indumentária por colecionadores privados é raro no Brasil⁵⁸, ainda mais em se tratando de roupas da alta-costura, segmento da moda considerado o mais refinado e luxuoso dentre os demais.

Com a alta-costura, o luxo torna-se, pela primeira vez, uma indústria da criação. Sem dúvida, o funcionamento das grandes *maisons* permanece artesanal, baseado no feito a mão, sob medida, na qualidade ao invés da quantidade, já que, segundo Lipovetsky, não é somente a riqueza de materiais que constitui o luxo, mas também o prestígio da grife e a magia da marca (LIPOVETSKY, 2003:48).

Gradualmente, porém, o negócio da alta-costura declinou, à medida que o custo dos modelos sob medida, com mão de obra intensiva, elevou-se e o grupo de clientes ricos diminuiu. “Para sobreviver, as casas de alta-costura começaram a expandir as suas operações de *prêt-à-porter* e as grandes opções lucrativas de perfume e maquiagem” (HAYE: p. 159-160). Como alternativa à alta-costura, muitas consumidoras das roupas de luxo passaram então a consumir também trajes das coleções de *prêt-à-porter* que são igualmente roupas de luxo, porém produzidas em série, portanto com outro valor real e simbólico⁵⁹.

Ao finalizarmos o processo de documentação, verificamos que existem muitas roupas que podem ser consideradas raridades, além dos vestidos e *tailleurs* dos famosos e consagrados mestres da alta-costura. Entre elas, o vestido criado em 1986 por Thea Porter em musseline bege, com parte da peça feita com tecido do século XIX, bordado com fio de ouro⁶⁰.

⁵⁸ Ver ANDRADE, 2016.

⁵⁹ Apesar de Carmen afirmar, em uma entrevista, que usava roupas de alta-costura até para um almoço informal, seu guarda-roupa era composto também de diversas criações do *prêt-à-porter*, de criadores internacionais e nacionais, como podemos verificar a partir da coleção aqui focalizada.

⁶⁰ Existe, na coleção CMV, outra criação de Thea Porter, o vestido vermelho bordado de fios dourados, com referência de catalogação 572IND.



Detalhe do vestido Thea Porter. Ela criava roupas na década de 1970, incluindo tecidos antigos a suas peças, como esse retalho do século XIX. Fotos: Manon Salles.

Embora seu nome não seja tão famoso quanto o de Mary Quant e de Laura Ashley, a estilista⁶¹ teve a mesma importância na moda dos anos 1960 e 1970. Foi premiada como a *designer* do ano em 1972, esteve em revistas de moda ao redor do mundo inteiro e é reconhecida como figura essencial dentro de um grupo de *designers* inovadores⁶² do século XX.

Outra peça bastante importante na coleção é o vestido com penas de faisão criado em 1987 pela estilista grega Pénélope Zagoras⁶³, pouco conhecida no Brasil, mas com requintado trabalho enquanto membro da Câmara Sindical da Alta-Costura. O vestido longo tem a parte superior em tule, com bordado realizado pelo Atelier Lesage⁶⁴, em motivos de folhas. A manga é feita por penas de faisão brancas e cinzas, sendo a saia

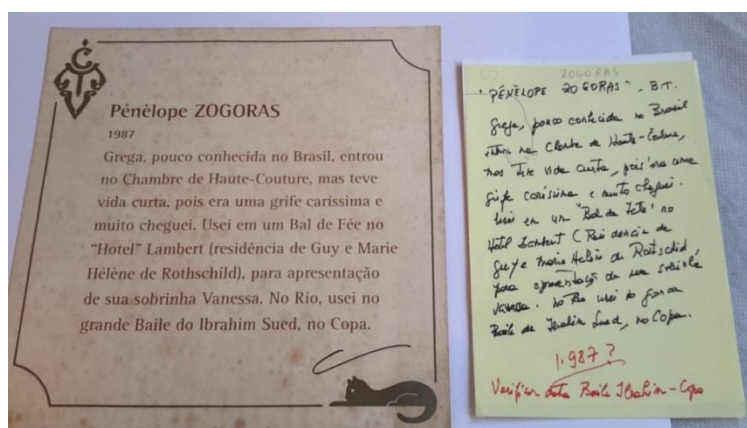
⁶¹ Dorothea Noelle Naomi "Thea" Porter, nascida em Jerusalém e criada na Síria, mudou-se para Londres nos anos 1960, com o objetivo de ser pintora, mas inovou como *designer* de moda ao combinar sedas com tecidos antigos, garimpados em feiras de antiguidades, sendo seu universo criativo ligado ao movimento da contracultura. Suas roupas hoje são muito procuradas por colecionadores por representar o expoente máximo de um estilo dos anos 1970.

⁶² https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150216_vert_cul_moda_anos70_ml BBC News Brasil. Acesso: 03 junho 2019.

⁶³ Nascida em Creta, ela abriu a Maison Pénélope Zagoras em Paris, em 1982.

⁶⁴ O ateliê Lesage começou suas atividades em 1868, bordando até para a imperatriz Eugênia, mulher de Napoleão III. Em 1924, Albert Lesage e sua mulher Marie-Louise Favot, modelista de Madeleine Vionnet, compraram o ateliê de Albert Michonet. Madame Vionnet ofereceu alguns trabalhos para o jovem casal, que logo passou a trabalhar também para outros nomes, como Jeanne Paquin, Paul Poiret e Elsa Schiaparelli. François Lesage, que morreu em 2011, sucedeu seu pai na direção da empresa. Atualmente, é a mais respeitada casa de bordados do mundo, reunindo 70.000 amostras. Nela encontramos as criações que iluminaram os desfiles de Yves Saint Laurent, Dior, Christian Lacroix e todas as famosas casas de alta-costura internacionais. Hoje faz parte do conglomerado Chanel.

em cetim de seda branco. Ao descrever a roupa para a exposição, Carmen menciona: “Grega, pouco conhecida no Brasil, entrou no clube da Haute-couture mas teve vida curta, pois era uma grife caríssima e muito cheguei”. Além de seu valor histórico e estético, acreditamos que essa seja a única criação de Pénélope Zagoras existente nos museus brasileiros.



Nas duas fotos acima: bordado do vestido 539IND em detalhe, criado por Pénélope Zagoras, e Carmen com o vestido (imagem da internet). Na foto abaixo, bilhete de Carmen com a descrição da roupa. Fotos: Manon Salles.

O processo de conservação

O estado geral da coleção, após a verificação do estado de conservação de todas as peças, ficou classificado entre bom e ótimo. Algumas peças foram indicadas para uma leve restauração, principalmente os bordados, pois houve perda de algumas pedras, miçangas e paetês. Identificaram-se também partes puídas em algumas peças. Outras

foram indicadas para uma lavagem técnica⁶⁵, por haver um pouco de sujidade nas barras, em função de sua circulação social ou do tempo de guarda. Ao analisarmos cada peça durante o processo de higienização⁶⁶, também foi possível verificarmos pequenas manchas, além de outras alterações que surgiram nas roupas devido ao gosto pessoal de Carmen, que, muitas vezes, alterava partes do modelo original⁶⁷.

No processo criativo da alta-costura, em que o uso de materiais diferenciados não tem limite⁶⁸, muitas vezes o efeito visual é o esperado, mas a combinação de elementos como tecidos finos, renda de ráfia, bordados pesados, cristais, fios de prata e de ouro, botões de formatos e materiais diversos torna necessário que a peça seja acondicionada cuidadosamente quando ela passa a ser um documento histórico, para evitarmos a deterioração do traje ou de parte dele.



Foto à esquerda: detalhe do vestido 556IND com bordado Lesage. Foto à direita: o mesmo vestido com capa de Hubert de Givenchy. Fotos: Manon Salles

⁶⁵ O processo de higienização aplicado às roupas foi o de aspiração mecânica de baixa sucção e tela. Todas as peças foram cuidadosamente higienizadas, tendo havido a necessidade do uso de trincha especial nas mais fragilizadas ou com muitos bordados. Houve ainda a necessidade de troca de todos os papéis que estavam embalando as roupas por um novo tipo, o papel *glassine acid free* (importado), colocado após a higienização nas novas caixas de polionda, visando a proteger o volume das roupas e evitar as dobras dos tecidos. Foram usadas caixas de tamanhos diferenciados, pois os vestidos de baile não poderiam ser acomodados com dobras.

⁶⁶ A documentação de toda a coleção teve como responsável a Profa. Dra. Manon Salles, que contou com suas assistentes na equipe, Gabriela Lucio, Querem-Hapuque, Bianca Luna, Lys Teixeira e Natasha Pozzo. O trabalho, no seu todo, foi acompanhado e supervisionado por Hildegard Angel.

⁶⁷ As roupas, sempre guardadas em caixas de papelão após a exposição de 2003, estavam em bom estado de conservação, mas, como tiveram uma grande circulação social, existiam alguns pontos de desgaste em algumas delas.

⁶⁸ A produção da Haute Couture envolve uma apurada técnica manual na construção de cada peça, pois deve estar precisamente adaptada à cliente. A primeira etapa é feita com o *toile* (tecido muito fino de linho ou algodão). O *toile* é então aberto para ser transferido para o corte. A segunda prova é feita com o traje alinhavado, de forma a verificar os ajustes finais, e a terceira prova é realizada com a peça praticamente finalizada no corpo da cliente. Durante esse processo, muitas roupas são bordadas por ateliês especializados, como o Atelier Lesage.

Provavelmente, o uso de diversos materiais na mesma peça, como fios de prata em bordados e pingentes, fez com que o vestido em malha de jérsei salmão com capa, criado em 1978 por Hubert de Givenchy e guardado durante anos sem um isolamento adequado, fosse uma das roupas que necessitou um cuidado especial. O fato não é inusitado, por se tratar de uma roupa com componente metálico, que, com o tempo, tende a oxidar. O conjunto (vestido e capa), segundo o registro de Carmen, teve grande uso e circulação social: “usei esse conjunto inúmeras vezes, inclusive no jantar de Bernard e Marryl Lanvin, em Montecarlo”.

O vestido, catalogado como 556IND, foi um dos que precisou de um estudo para que, no processo de acondicionamento, fossem isoladas todas as partes de fio de prata (principalmente os pingentes) com papel *glassine (acid free)*, para evitar que a oxidação no tecido possa aumentar por causa desse contato. Como todas as roupas da Reserva Técnica, essa também foi acondicionada de maneira horizontalizada, em caixa de polionda, com tamanho padronizado para o mobiliário existente.

Ao identificarmos na coleção peças que necessitem um acondicionamento mais cuidadoso, ou até mesmo uma restauração para evitar a propagação da ferrugem no tecido, a escolha dos materiais passa a ser fundamental.

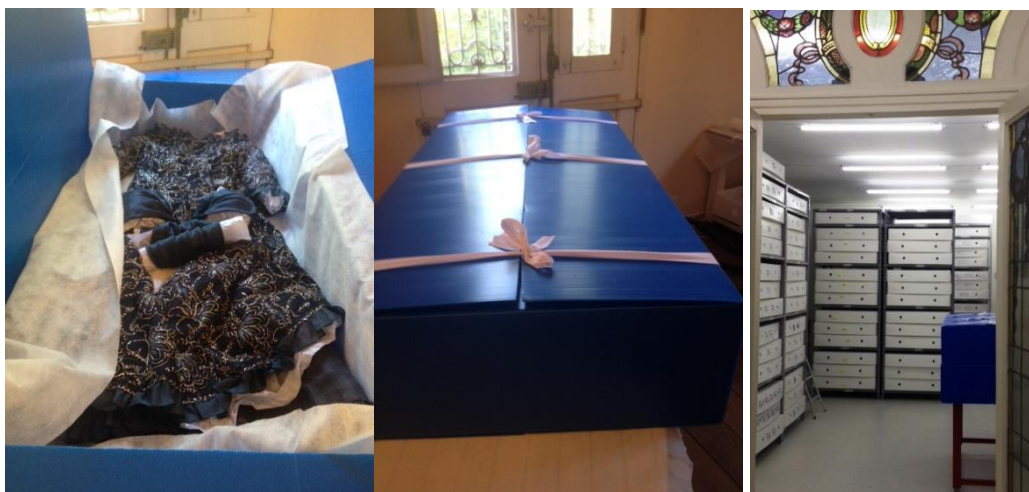
Na verdade, são poucos os materiais disponíveis no Brasil que podem ser encontrados entre os derivados dos polímeros recomendados por Tétreault⁶⁹: lâminas e placas de polietileno, manta acrílica, placas de polipropileno (polionda), folhas de tecido não-tecido – TNT (polipropileno) – e linhas de poliéster (COELHO DE SÁ, 2019, p. 25).

Todos estes são aptos para acondicionamento de acervos têxteis, na medida em que são quimicamente inertes e inócuos aos tecidos, mas as opções para o acondicionamento de uma peça sempre serão definidas em função de suas necessidades e da problemática apresentada.

Por se tratar de roupas da alta-costura, muitas delas feitas para ocasiões especiais, como descreve Carmen em seus bilhetes (bailes, casamentos, jantares *Black tie*, jantares *Tenue de ville* e coquetéis), é comum o uso de bordados, plumas e pingentes, mas também a existência de volume em algumas peças, principalmente nos vestidos de baile, por suas saias longas, amplas e com laços em grandes proporções.

⁶⁹ TÉTREULT, Jean. Materiais de construção, materiais de destruição. p. 113-114.

Esse é o caso, entre outros⁷⁰, de dois vestidos criados por Yves Saint Laurent: o vestido em rafia preta datado de 1989 (referência 527IND) e o vestido azul-marinho com tecido bordado em fios dourados, grandes laços de cetim de seda e uma meia cauda (referência 452IND).



O vestido 452IND foi acondicionado em caixa de grandes dimensões para que a peça não precise ser dobrada. No processo, foi usado material como papel acid free e TNT, como suporte. Na imagem a direita, reserva técnica 3. Fotos: Manon Salles.

Para a etapa do acondicionamento das peças, a melhor solução encontrada em nosso estudo inicial foi mantermos a acomodação horizontalizada, em caixas retangulares de polionda azul, com tamanho em que coubesse o vestido sem dobras ou camadas. Somente para os vestidos longos e muito volumosos, principalmente os de baile, a proposta foi a criação dessas caixas maiores, para evitar a dobra da peça e de todos os seus detalhes.

Tabela 1 - Relação Criadores/ Número de peças

Criadores internacionais	
Yves Saint Laurent	33
Hubert de Givenchy	27

⁷⁰ Ver o trabalho apresentado no Curso de Graduação em Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) por Quérem-Hapuque Marinho Ferreira. Durante seu estágio na Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda, participou do processo de documentação da Coleção CMV e desenvolveu sua pesquisa sobre o acondicionamento de uma roupa de baile criada por Hubert de Givenchy, sob orientação da Profa. Dra. Manon Salles.

Emanuel Ungaro	13
Valentino	03
Loris Azzaro	02
Thea Porter	02
Jean Dessès	01
Adolfo NY	01
Chanel	01
Escada	01
Lecoanet Hemant	01
M. ^{me} Grès	01
Pénélope Zagoras	01
Zechner	01
Peças sem etiqueta ou autoria	12
Sapatos	
René Mancini	02
Michel	01
Christian Dior	01
Serafim	01
Criadores Nacionais	
Guilherme Guimarães	04
Lino Villaventura	03
Lucília Lopes	02
Liliana Syrkis (Casa Colette)	02
Spy e Great	02
Adriana Degreas	01
Adriana Barra	01
Daniela Martins	01
Glorinha Pires Rebelo	01
Lenny Niemeyer	01
Maison D'Ellas	01

Maria Thereza	01
Villa Verde Rio	01

Fonte: Manon Salles

A Coleção de Bijuterias

As bijuterias e semijoias não fizeram parte da exposição de 2003, pois, conforme dissemos, foram doadas à Casa Zuzu Angel/Museu da Moda no início de 2018 por Antônia Mayrink Veiga. A pesquisa mais ampla que elas requerem é tarefa a ser realizada futuramente, uma vez que o objetivo, até o momento, foi a higienização e conservação das peças. Dentre os 80 itens que compõem a coleção, encontram-se colares, gargantilhas, pulseiras, brincos, broches, abotoaduras, anel, pingente, fivela de cinto e um chaveiro, nos mais diversos materiais, como plástico, pedras naturais, barbante, madeira, esmalte, entre outros.

Quando analisamos as fotografias de Carmen, podemos perceber que o uso de acessórios (joias ou bijuterias) era recorrente. As “joias falsas” ou bijuterias já tinham sido aceitas pela elite da moda desde 1929, quando Chanel zombava dessa convenção, idealizando joias com pedra de massa vítrea e pérolas falsas, em cores e tamanhos que desafiavam a natureza (MENDES; HAYE, 2003, p. 58). Segundo a estilista: “As joias devem ser usadas como enfeite, não como ostentação de riqueza”.

Em relação ao uso adequado, Carmen comenta em uma de suas entrevistas: “No mundo que a gente vive hoje, joias, claro que quem pode continua comprando. Mas dificilmente continua usando. Ficou uma ostentação, porque, por conta da leva de novos ricos, ninguém sabe a hora de usar a joia certa. Só estão mostrando...”

Ao separarmos as peças por tipologia, tamanho e estilo⁷¹, foi necessária a criação de “grupos” por materiais ou formato, visando a uma organização para projetar as caixas do acondicionamento. As bijuterias foram acomodadas em placas de polietileno, onde foi cavada a forma de cada uma delas para que, após a guarda, não houvesse movimento

⁷¹ Originalmente, pensou-se em fazer lavagem das peças, utilizando-se sabão neutro e água deionizada, e usar, em algumas delas, a cera Renaissance, que é própria para conservação. No entanto, as peças não se encontravam com grande quantidade de sujidades e o contato com a água poderia causar nelas alguma reação indesejada, até mesmo acelerando seu processo de deterioração. Foi priorizada somente uma limpeza mecânica com trinças e pincéis de cerda macia. Com relação à cera, também foi decidido não a usar, pois seu manuseio requer extremo cuidado para que a camada aplicada seja fina e cubra completamente a peça; caso contrário, pode lhe causar algum dano.

da peça, em caso de transporte. Para isso, foi feito um molde das peças em papel e, após, seu recorte nas placas de polietileno.

A catalogação foi feita no sistema implantado desde 2016⁷², tendo o Thesaurus⁷³ como referência, a partir das normas museológicas do ICOM. Para cada peça foi criada uma ficha técnica, com toda a descrição de origem, autor, medidas, materiais, percurso social do objeto e também uma outra ficha, de conservação, onde ficará registrado o estado atual.



Colares após o acondicionamento. Foto: Lys Teixeira.



Durante a pesquisa, foi encontrada a fotografia à direita, na qual Carmen está em um baile de carnaval no ano de 1965, usando o par de brincos de pérola sintética e strass focalizado à esquerda. Foto à esquerda: Manon Salles. Foto à direita: Henry Clark.

⁷² Sobre os critérios e o processo de implantação do sistema de documentação na Casa Zuzu Angel/Museu da Moda, ver Salles (2017).

⁷³ O **Thesaurus** ou **Tesauro** constitui um instrumento, em constante atualização, de normalização e controle terminológico. Pode ser utilizado por museus, instituições detentoras de patrimônio científico, conservadores-restauradores e interessados.

Considerações finais

Após oito meses dedicados à investigação e documentação da complexa coleção Carmen Mayrink Veiga, um acervo particular tão valioso para a história da moda e da museologia, acreditamos que tenha sido fundamental termos a dimensão de toda a coleção a partir da abertura de tantas caixas, guardadas por vários anos por Hildegard Angel e recheadas de memórias, bilhetes, anotações e recomendações.

Ao recuperarmos a história da moda através desses objetos de Carmen, que, segundo Hildegard Angel, “vestiu o figurino desse espetáculo social como poucas”, foi de grande proveito dimensionarmos a importância da roupa enquanto cultura material. Ao acompanharmos o trajeto de cada uma dessas peças, percebemos quantas relações pessoais, sociais e econômicas elas engendraram ao longo desses quase cinquenta anos e o quanto elas significaram para quem as criou, para Carmen que as vestiu e para tantos outros que nelas se inspiraram.

As peças encantaram todos que participaram do processo de conservação, seja pela qualidade estética, seja pela riqueza de detalhes, cores, materiais e *design*, ou talvez por nos aproximar dos grandes criadores de moda do século XX, através de roupas que nos trazem o melhor de seu potencial criativo, o melhor de uma época, enfim, o melhor de um momento que já faz parte da história da moda.

Portanto, os recortes para futuras pesquisas são infinitos e o nosso trabalho está apenas começando.

Referências

- ANDRADE, Rita de Moraes. **Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções**. Revista Musas. n. 7, 2016. Instituto Brasileiro de Museus (p. 10-31).
- BENAIM, Laurence. **Yves Saint Laurent**. Bernard Grasset. Paris. 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Alta-costura e alta cultura**. Extraído de: BOURDIEU, Pierre. 1983. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero. p. 154-161.
- Catálogo da exposição: **A coleção de alta-costura Carmen Therezinha Solbiati Mayrink Veiga**. Instituto Zuzu Angel. Rio de Janeiro. 2003.
- COELHO de Sá, Ivan. **Acervos têxteis e musealização: a importância da conservação preventiva**. Anais do I Seminário Moda [recurso eletrônico]: uma abordagem museológica/ Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. Acesso: 04/05/2019.

Conservação de coleções/ Museums, Libraries and Archives Council; [tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza]. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2005.

FERREIRA, Quérem-Hapuque Marinho. **A importância da prática da conservação preventiva na Coleção Carmen Mayrink Veiga - Casa Zuzu Angel, sob a perspectiva do acondicionamento: um estudo de caso.** Monografia (Graduação em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2019.

GRUMBACH, Didier. **Histoires de la mode.** Éditions du Seuil, Paris, 1993.

KOPYTOFF, Igor. **The cultural biography of things: commoditization as process.** In: APPADURAI, Arjun. **The social life of things: commodities in cultural perspective.** Cambridge, Cambridge University Press. 2006, p. 64-94.

LIAUT, Jean-Noel. **Hubert de Givenchy. Entre vies et légendes.** Éditions Bernard Grasset. 2000, Paris.

LIPOVETSKY, Gilles. **Le luxe éternel.** De l'âge du sacré au temps des marques. Éditions Gallimard, Paris, 2003.

Museums, Libraries and Archives Council. **Conservação de coleções /** Museums, Libraries and Archives Council; [tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza]. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2005.

MENDES, Valerie; HAYE, Amy. **A moda no século XX.** Martins Fontes. São Paulo, 2003.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Org.) **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções.** São Paulo: Museu Paulista/USP, 2006.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Por dentro da moda.** Editora Senac, 2009.

RIVIÈRE, Georges Henri. **La Museología .** AKAL Ediciones, novembro de 1993, Madrid.

SALLES, M. **Casa Zuzu Angel: a musealização de uma coleção histórica.** In: Seminário Moda Documenta, São Paulo. 2017.

SANT'ANNA . Mara Rubia. **Elegância, beleza e poder na sociedade dos anos 50 e 60.** Estação das Letras e Cores. São Paulo. 2014.

TÉTREULT, Jean. **Materiais de construção, materiais de destruição.** In: MENDES, Marilka. Op.cit. p. 113-114.

ZANATTA, Eliane Marchesini. **Subjetividade e objetividade: as decisões nos processos de conservação e restauração.** Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2017.

Matérias publicadas em jornais e revistas

- *Jornal do Brasil* – Carmen doa sua coleção. Coluna Hildegard Angel, p. A14, em 24 de agosto de 2003 (Acervo Documental - Instituto Zuzu Angel).
- *Jornal O Globo* – “Onde está Carmen?” – Caderno ELA, p. 3, em 28 de Junho de 2003 (Acervo Documental - Instituto Zuzu Angel).
- Revista *Veja Rio*. “O armário de Carmen – roupas da socialite são tema de exposição”, em 02 de julho de 2003. (Acervo Documental - Instituto Zuzu Angel)
- <https://www.revistalofficiel.com.br/moda/carmen-mayrink-veiga-nosso-tributo-ao-icone-da-elegancia-2017>
- <https://oglobo.globo.com/ela/moda/artigo-antonia-frering-escreve-sobre-sua-relacao-com-hubert-de-givenchy-22497706>
- <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/moda/noticia/2017/12/7-motivos-por-que-carmen-mayrink-da-veiga-foi-um-icone-de-elegancia-no-brasil-cjpk82blg005uvicnfugy5zbn.html>
- <http://antiquinho.blogspot.com/2016/01/carmen-mayrink-veiga-comenta-yves-saint.html>

Entrevistas em programas de televisão

<https://www.youtube.com/watch?v=8QhrtA3qxyg>


<https://www.youtube.com/watch?v=2i2mf6xHoX8>

<https://www.youtube.com/watch?v=0jgNVvw1uSo>

DVD

Carmen - direção Claudio Villela. 2003. Rio de Janeiro. Acervo Instituto Zuzu Angel.



FUNDAÇÃO  Casa de Rui Barbosa

MINISTÉRIO DO
TURISMO

