

# I SEMINÁRIO

19 junho 2018 - 9h às 16h

## Moda: Uma Abordagem Museológica

**ANAIS DO  
I SEMINÁRIO  
MODA:  
UMA ABORDAGEM MUSEOLÓGICA**

**Organizadores  
Instituto Zuzu Angel  
Fundação Casa de Rui Barbosa**

**Rio de Janeiro  
2019**

*Presidente da República*

Jair Messias Bolsonaro

*Ministro da Cidadania*

Osmar Terra

Fundação Casa de Rui Barbosa

*Presidente substituta*

Lucia Maria Velloso de Oliveira

*Diretor Executivo substituto*

Ronaldo Leite Pacheco Amaral

*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 (1. : 2018 : Rio de Janeiro, RJ).

Anais do I Seminário Moda [recurso eletrônico] : uma abordagem museológica / organizadores, Instituto Zuzu Angel, Fundação Casa de Rui Barbosa. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

1 e-book em formato pdf (80 p.)

ISBN 978-85-7004-395-5

1. Moda – Aspectos históricos – Aspectos culturais. 2. Conservação têxtil. 3. Museologia. I. Instituto Zuzu Angel. II. Fundação Casa de Rui Barbosa. III. Título.

CDD 391

Leticia Krauss Provenzano

CRB-7/6334

## *I 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); Editoração (FCRB)

## SUMÁRIO

Apresentação.....	06
Programação do Seminário.....	07
Artigos.....	09
Acervos têxteis e musealização: a importância da conservação preventiva. <i>Ivan Coelho de Sá</i> .....	09
Conservação e restauração – a coleção de chapéus do Museu Imperial. <i>Eliane Marchesini Zanatta</i> .....	31
Exposições de moda no Museu Histórico Nacional a partir da Coleção Sophia Jobim. <i>Ana Audebert</i> .....	44
Acervos de moda como patrimônio cultural no Brasil: um balanço das iniciativas na última década. <i>Manon Salles</i> .....	55
Os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa: história, materialidade e nomenclatura. <i>Maria Luísa Ramos de Oliveira Soares</i> .....	70
<i>Gabriela Lúcio de Sousa</i> .....	

Realizado no dia 19 de junho de 2018, 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 I 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 19 de junho de 2018 em parceria com UniRio- Departamento de Museologia e a EBA UFRJ –Departamento de Conservação e Restauração o

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

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

## **Programação:**

**19 de junho de 2018, Auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro/ RJ**

9h - Abertura

Tema:

**Acervos Têxteis e Musealização: importância da Conservação Preventiva**

Conferencista: **Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá** (UniRio- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- Diretor da Museologia)

Mesa 1: Coordenação da mesa: Ludmila Costa (Museóloga – UniRio)

Conferência 1:

Tema: **A coleção de chapéus do Museu Imperial e a preservação de um patrimônio cultural**

Conferencista: **Profa. Dra. Eliane Marchesini Zanatta** (Restauradora têxtil do Museu Imperial )

10h

Conferência 2:

Tema: **Como expor pequenos artefatos têxteis**

Conferencistas: **Pier Paolo Balestrieri** (Arquiteto, cenógrafo e diretor de arte da Pier Ponto Projetos Especiais)

10:30h

Conferência 3 :

Tema: **Exposições de moda no Museu Histórico Nacional a partir da Coleção Sophia Jobim**

Conferencista: **Profa. Dra. Ana Audebert** (Universidade Federal de Ouro Preto- UFOP)

13h

Mesa 2: Coordenação da mesa: Anna Gabriela Faria (museóloga do Museu Casa de Rui Barbosa )

Conferência 1:

Tema: **As coleções de moda da Casa Zuzu Angel em processo de musealização.**

Conferencistas:

**Hildegard Angel (Presidente do Instituto Zuzu Angel)**

**Profa. Dra. Manon Salles (Universidade de São Paulo – USP)** Coordenadora de documentação e conservação do acervo têxtil/moda na Casa Zuzu Angel)

14h

Conferência 2:

Tema: **A coleção MASP Rhodia: investigação e documentação da coleção.**

Conferencistas:

**Profa. Dra. Patricia Sant' Anna** (Fundadora e diretora de Pesquisa na TENDERE )

14h30

Conferência 3:

Tema: **Os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa: história, materialidade e nomenclatura**

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

**Gabriela Lúcio** (bolsista de iniciação científica – Fundação Casa de Rui Barbosa, graduanda em Conservação e Restauração - Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ)

# ACERVOS TÊXTEIS E MUSEALIZAÇÃO: A IMPORTÂNCIA DA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

## *Collections textiles et musealisation : l'importance de la conservation préventive*

Ivan Coelho de Sá (Escola de Museologia - UNIRIO)

[ivansamus@gmail.com](mailto:ivansamus@gmail.com)

### **Resumo:**

A proposta deste texto é discorrer sobre a musealização de acervos têxteis, destacando a importância da Conservação Preventiva e, no âmbito desta, as metodologias de acondicionamento em suportes primários e secundários conforme experiência desenvolvida no NUPRECON VIOLETA CHENIAUX, da Escola de Museologia, do Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

**Palavras-chave:** musealização, conservação preventiva, acervos têxteis, indumentária, museu de têxteis.

### **Resumé:**

La proposition de ce texte est de débattre de la musealisation des collections de textiles, en soulignant l'importance de la conservation préventive et, dans le contexte de celui-ci, les méthodes d'emballage dans les soutiens primaires et secondaires tels qu'expérimentés dans le NUPRECON VIOLETA CHENIAUX, de l'École de Muséologie, du Centre des Sciences Humaines et Sociales-CCH, de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro-UNIRIO.

**Mots-clés:** musealization, conservation préventive, collections de textiles, vêtements, musée du textile.

### **Introdução: Museus e acervos têxteis**

Os estudos formais aplicados especificamente à musealização de acervos têxteis no Brasil têm origens no antigo Curso de Museus, do Museu Histórico Nacional-MHN, criado pelo Decreto nº 21.129, de 07 de março de 1932. As disciplinas Técnica de Museus ofereciam subsídios à pesquisa, classificação, documentação, conservação e exposição de coleções, inclusive têxteis, com ênfase na **indumentária histórica**. Apesar do protagonismo deste estudo da indumentária desde os primórdios da formação em

Museologia, os acervos têxteis museológicos não tiveram o mesmo crescimento observado em outras coleções. Esta situação pode ser constatada nas lacunas verificadas em acervos têxteis dos museus brasileiros. Em geral, a incidência maior destas coleções ocorre em museus históricos, em museus casas ou de arte religiosa.

O Museu Histórico Nacional-MHN e o Museu da República, no Rio de Janeiro; o Museu Imperial, de Petrópolis; o Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora, e o Museu do Ipiranga, de São Paulo, são alguns exemplos de museus com coleções históricas e artísticas que possuem significativos objetos têxteis, ainda que seus acervos sejam majoritariamente constituídos de outras categorias como pinturas, esculturas, mobiliário, artes decorativas etc. Dentre estas coleções históricas de têxteis destacam-se a do Museu do Ipiranga, cujo tratamento de conservação-restauração tornou-se referência no contexto nacional<sup>1</sup>, e a do MHN, cuja Coleção Sophia Jobim é importante fonte de pesquisa por possuir não somente objetos têxteis, mas também acervo documental, iconográfico e bibliográfico<sup>2</sup>.

Ainda no âmbito dos museus históricos, podemos citar o Museu da Polícia Militar, de São Paulo; o Museu Naval<sup>3</sup>, o Museu Histórico do Exército, no Forte de Copacabana, e o Museu Aeroespacial do Campo dos Afonsos, no Rio de Janeiro, são representativos de museus de cultura militar que possuem expressivo acervo têxtil, normalmente constituído de bandeiras, insígnias e fardamentos.

Museus casas, independentemente do caráter histórico e/ou artístico, como o Museu Casa de Rui Barbosa, o Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty e a Casa Eva Klabin, no Rio de Janeiro; o Museu Casa da Hera, de Vassouras; bem como o Museu Casa da Baronesa, de Pelotas, possuem relevantes acervos têxteis, normalmente associados à própria ambientação da casa ou a vestuários de antigos proprietários.

Museus de arte religiosa como o Museu de Arte Sacra da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, o Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, o Museu de Arte Sacra da Matriz do Pilar, de Ouro Preto, e o Museu de Arte Sacra de Paraty, têm igualmente acervos têxteis, sobretudo ligados à indumentária litúrgica, alfaias e paramentos.

---

<sup>1</sup> Ver: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos no Museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil**. In: Anais do Museu Paulista. Nova Série. São Paulo. v.14. n.2. jul-dez. 2006. p. 253-298.

<sup>2</sup> Ver: OLIVEIRA, A. C. Audebert Ramos de. **Gênero, Mulher e Indumentária no Museu: A Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional**. Tese de Doutorado/Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2018.

<sup>3</sup> Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM).

O Museu Nacional, do Rio de Janeiro, e o Museu de Arqueologia e Etnografia - MAE, da Universidade de São Paulo - USP, são exemplos de museus científicos com importantes acervos de têxteis etnográficos e arqueológicos. Pela antiguidade e caráter orgânico de suas estruturas estes acervos podem ser considerados ainda mais sensíveis, dentre os têxteis.

Os museus que preservam acervos de artes cênicas<sup>4</sup> ou de personalidades da música e do teatro, como os museus do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Teatro Municipal de São Paulo e o Museu Carmen Miranda (atualmente integrado ao MIS-RJ) têm acervos constituídos basicamente de coleções de indumentária, sobretudo de cunho cenográfico. Por isso mesmo talvez sejam os museus que possuem um percentual maior de têxteis. Entretanto, no contexto brasileiro, são muito raros os museus específicos de têxteis, como o Museu do Traje e do Têxtil, da Fundação Instituto Feminino da Bahia - FIFB, de Salvador, e o Instituto Zuzu Angel - IZA, do Rio de Janeiro. Este último constitui uma iniciativa pioneira não somente pelo acervo basicamente de indumentária, mas por ser uma instituição específica de moda centralizada na pesquisa, conservação e divulgação de importantes estilistas internacionais e brasileiros como Zuzu Angel. Para finalizar, cabe acrescentar que, em 2016, foi criado no âmbito da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte o Museu da Moda - MUMO, revelando o reconhecimento da necessidade de implantar museus específicos de moda.

Neste universo museal, os têxteis podem ser encontrados ainda como suportes de técnicas artísticas, sendo a mais comum a pintura a óleo sobre tela, isto é, tecido de linho, algodão, cânhamo etc. que recebeu um fundo de preparação para servir de base à camada pictórica. Esta combinação dos têxteis a outros materiais constitui uma problemática específica e bastante complexa pela diversidade de situações, inclusive inusitadas, como ocorre com antigos aviões pertencentes ao Museu Aeroespacial do Campo dos Afonsos, cujos arcações em madeira são revestidos de tecido. Exatamente por conta desta complexidade vamos nos ater, no espaço deste texto, apenas às questões da preservação dos tecidos enquanto obras autônomas.

Apesar da raridade de museus específicos em coleções têxteis, esta amostragem indica que os tecidos estão presentes em praticamente todas as tipologias de museus, entretanto, outro dado a observar é que os têxteis têm um espectro bastante amplo em termos de categorias, origens, funções, técnicas, materiais e estruturas. Assim, na

---

<sup>4</sup> Ver: VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2015.

categoria têxtil podemos inserir uma grande variedade de objetos confeccionados a partir das técnicas de tecelagem e que podem ser encontrados de forma **autônoma**, ou seja, constituídos e estruturados totalmente ou em parte significativa por materiais têxteis, como peças de vestuário, tapetes, tapeçarias, bandeiras, cortinas, reposteiros etc. Ou ainda na forma de **complemento** de outras categorias como mobiliário (revestimentos, estofamentos, colchões, almofadas...); meios de transporte (revestimentos e estofamentos de carruagens e similares); bem como insígnias e medalhas (bandas, topes, laços, estojos etc).

Neste universo dos acervos têxteis podemos pontuar a importância das **coleções de indumentária** nas quais os tecidos constituem a parte mais estruturante e representativa dos objetos. Estas coleções foram categorizadas no Thesaurus para Acervos Museológicos na classe dos **Objetos Pessoais**: “Objetos criados para servir às necessidades pessoais dos indivíduos, tais como proteção e higiene do corpo, adorno, crença etc.”<sup>5</sup> Ainda conforme este Thesaurus o vestuário propriamente dito insere-se na subclasse “**Peças de Indumentária**”: “Objetos usados como vestimentas ou calçados por seres humanos. Incluí, também, as coberturas de cabeças e máscaras que complementem trajes.”<sup>6</sup> Esta categoria “Peças de Indumentária” é igualmente de grande complexidade porque, em geral, os tecidos constituem integralmente os objetos e não têm uma função apenas coadjuvante, ainda que possam ser combinados com outros materiais. Nela podemos incluir ainda uma gama bastante ampla de acessórios como chapéus, calçados, leques, luvas, meias etc, todos estes confeccionados majoritariamente com materiais têxteis.

A sintonia das coleções de indumentária com os usos e costumes converge para uma questão central: **a indumentária como termômetro da moda e das transformações de mentalidade e comportamento**. No âmbito dos acervos de cultura material a indumentária talvez seja a que tem uma relação mais forte com o ser humano por estar intrinsecamente associada a uma função utilitária que faz dela uma das prioridades mais básicas e implicar diretamente a ideia de proteção contra as intempéries. Além disso, devemos considerar a ‘interação’ do vestuário com o ser humano, uma vez que se estabelece um contato direto das peças com o próprio corpo, ou seja, uma relação de proximidade muito íntima, como se fosse a extensão do próprio corpo.

---

<sup>5</sup> FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. **Thesaurus para Acervos Museológicos**. v. 1. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória. 1987. p.9.

<sup>6</sup> Idem. p.10.

Além desta função básica, a indumentária agrega outras funções, geralmente associadas a valores simbólicos e culturais, tais como as distinções por sexo, idade, trabalho, religião e posição social, além de tabus, regras morais e conveniências sociais. Estes valores a torna extremamente importante como estudo da sociedade e de suas transformações políticas, econômicas, sociais, culturais e comportamentais. Com isto podemos depreender que dentre os objetos produzidos pelo ser humano a indumentária, em todas as suas manifestações – civil, religiosa, militar, regional, etnográfica... – consiste numa das mais expressivas evidências materiais e imateriais tanto do homem, individualmente, quanto das sociedades e de seus contextos históricos.

### **O estudo das coleções de indumentária no Brasil**

O estudo das coleções têxteis no Brasil, sobretudo se considerarmos sua identificação, classificação, documentação, conservação e exposição originou-se, como observamos no início deste texto, no antigo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. Este estudo estava previsto nas disciplinas Técnica de Museus, na Parte Geral e na Parte Especializada, conforme estruturado por Gustavo Barroso. Segundo ele, a **Parte Geral**, da Técnica de Museus, corresponderia à “organização, arrumação, catalogação e conservação” dos acervos. Na área da conservação ele destaca os agentes agressores, sobretudo umidade e temperatura e suas ações nefastas sobre os objetos em geral e não especifica os problemas dos têxteis, mas em relação aos procedimentos de Catalogação, no item “Numeração dos Objetos”, à pergunta “De que modo material se devem convencionalmente numerar os objetos?”, ele responde em relação às **coleções têxteis**: “Com etiquetas de pano alinhavadas nos [objetos] de tapeçaria, tecidos, rendas, indumentária”<sup>7</sup>. É curioso observar que, mais de 70 anos depois, na essência, este procedimento básico ainda é praticamente o mesmo e as mudanças que houve referem-se ao acréscimo de materiais novos.

Na parte referente à exposição, Barroso comenta aspectos relativos a circuitos expositivos e suportes expográficos, mas sempre trabalhando os objetos de uma maneira geral. Ao falar das vitrines e manequins ele se detém mais em relação aos acervos têxteis:

As **exposições de peças de indumentária** requerem vitrinas mais amplas em que possam caber os respectivos manequins, cujos diversos tipos para uniformes, vestidos e armaduras têm sido experimentados em todos os museus do mundo: de

---

<sup>7</sup> BARROSO, G. **Noções de Organização, Arrumação, Catalogação e Restauração**. In: Introdução à Técnica de Museus. v.1. Rio de Janeiro: MES/MHN. 1946. p.70.

papelão prensado, de vime, de cêra, de madeira, de pano, com qualquer recheio – trapos, penas, palhas, paina. **Os modernos técnicos de museus desaconselham de modo absoluto que os manequins imitem pessoas ao vivo, porque essas figuras dão logo ao museu um aspeto de exposição de ceroplástica.** O tipo mais apropriado de manequins para museus é o inventado pela senhora Gerda Cederholm<sup>8</sup> (sic), Diretora da Seção de Indumentária do Museu Nórdico, em Estocolmo. Adapta-se a todos os tamanhos e vestuários. Consta dum pedestal bastante pesado do qual sai uma haste metálica com várias cruzetas de madeira, movediças e susceptíveis de aumento e diminuição, que constituem as diversas saliências do corpo humano. Há desses manequins para roupas masculinas e para roupas femininas com as necessárias diferenças. Os primeiros possuem dispositivos verticais que permitem vestir calças e calções. Na parte superior desses manequins, existe uma tarracha que permite a colocação de cabeças apropriadas à indumentária exposta. Muitos museus, ao invés de manequins, preferiam o uso de cabides sobre um pé, da altura média dum homem, nos quais vestiam suas peças de indumentária civil ou militar. O sistema idealizado pela senhora Cederholm (sic) nada mais é do que um desses cabides devidamente aperfeiçoados.<sup>9</sup> (grifo nosso)

Estas premissas barroseanas são interessantes na medida em que revelam preocupação com a conservação e com a apresentação dos têxteis, mas também denunciam a assimilação das tendências internacionais em voga nas décadas de 1930 e 1940, no sentido de utilizar suportes expográficos mais funcionais e visualmente neutros. No caso dos manequins, curiosamente, Barroso se coloca contra a reprodução de traços fisionômicos nas cabeças, imitando pessoas vivas, pois assumiriam um aspecto de “exposição ceroplástica”, isto é, de um museu de cera. Estas posturas indicam a sintonia do Curso de Museus com as propostas museográficas divulgadas pelo Escritório Internacional de Museus<sup>10</sup> nas revistas *Mouseion* e em várias outras publicações deste organismo.

Por outro lado, na **Parte Especializada**, da Técnica de Museus, Barroso defende o estudo aprofundado das coleções que integram os Museus identificando-as, como entendemos hoje, como uma manifestação da cultura material. Assim, além de noções de heráldica, condecorações, bandeiras, joalheria, armaria, mobiliário, cerâmica, prataria, viaturas etc, seriam estudadas as “**Noções de Indumentária**” (grifo nosso). Segundo ele, este estudo estava intimamente ligado aos “modos de vestir” e as peças estavam sempre presentes em coleções de museu e tinham “grande significação” relativa aos “indivíduos e épocas”.

**A história está intimamente ligada aos modos de vestir.** As peças de vestuários civis e militares fazem sempre parte das coleções de museus e têm **grande significação relativamente a indivíduos e épocas. Isso constitui a indumentária.**<sup>11</sup> (grifo nosso)

<sup>8</sup> **Gerda Cederblom** (1867-1931), etnógrafa sueca, especialista em têxteis, foi conservadora do Nordiska Museet, de Estocolmo, onde dirigiu a Seção de Indumentária (1900-29).

<sup>9</sup> BARROSO, G. Op. cit. p. 17.

<sup>10</sup> Office International des Musées - OIM.

<sup>11</sup> BARROSO, G. Op. cit. p. 45-46.

Em síntese, percebemos que, para Barroso, o estudo da indumentária aplicado aos museus estava relacionado à “história do vestuário” constituindo um importante subsídio à identificação, não somente das próprias “peças”, mas também dos “documentos iconográficos”. Conforme esta premissa o estudo da indumentária era imprescindível a um “bom conservador de museus”, na medida em que as “maneiras de vestir” expressavam as tradições e ajudavam a entender os períodos históricos. Ele fala também da importância dos estudos práticos destacando a necessidade de desenvolver o “olhar” e apresenta uma proposta de classificação em Indumentária Civil, Religiosa, Militar e Brasileira:

Chama-se indumentária a história do vestuário. É um estudo auxiliar imprescindível para um bom conservador de museus<sup>12</sup>. O exame das sucessivas modificações da maneira de vestir através de povos e épocas explica a razão de ser de muitas coisas aparentemente sem maior significação, faz ressaltar muitas tradições ignoradas e grandemente ajuda a bem discernir períodos e civilizações, sobretudo quando se tenham de classificar documentos iconográficos ou peças de vestuário. A indumentária deve ser estudada de preferência praticamente, compulsando os manuais e obras sobre o assunto. O estudo teórico serve como orientação geral. O estudo pormenorizado depende da prática de olhar e comparar. Para maior clareza do assunto, pode-se dividir a indumentária em quatro partes principais:  
I – Indumentária civil. II – Indumentária religiosa. III – Indumentária militar. IV – Indumentária brasileira.<sup>13</sup>

Em “Indumentária Brasileira” Barroso aborda os trajes dos vaqueiros, das baianas e dos gaúchos. Ao final, ele apresenta modelos de fichas para “Catalogação da Indumentária”: “Ficha Enumerativa”, com dados sucintos para etiquetas e “Ficha Descritiva” contendo informações básicas, inclusive sobre o histórico da peça.

Ao longo de várias reformas curriculares, o estudo da indumentária se manteve no Curso de Museologia. A partir da década de 1980 tornou-se uma disciplina optativa. Na matriz curricular atual os conteúdos de indumentária são contemplados pela disciplina Museologia Aplicada a Acervos I - Indumentária, na qual, além de trabalhar as transformações históricas e uma nomenclatura técnica as coleções são analisadas pelo potencial de musealização e também sob um viés antropológico e sociológico.

### **Indumentária: musealização e conservação preventiva**

Pelo caráter documental e informativo – material e imaterial – a indumentária é candidata potencial para assumir o estatuto de objeto de museu, como preconizava Barroso. Isto contrasta com o quantitativo de coleções desta natureza nos museus

---

<sup>12</sup> Nome como os museólogos eram identificados até a década de 1970.

<sup>13</sup> BARROSO, G. **Noções de Indumentária**. In: Introdução à Técnica de Museus. v.2. Rio de Janeiro: MES/MHN, 1946. p.286.

brasileiros, como já observamos. Talvez possamos entender esta situação pela própria natureza ‘descartável’ do vestuário, ou seja, muito associada não somente à utilidade, mas, sobretudo ao uso constante e às sucessivas alterações de gosto. Entretanto, a natureza extremamente sensível da materialidade dos trajes e/ou acessórios de vestuário, nos parece mais determinante para a raridade de museus específicos em indumentária. Assim, o grau de fragilidade dos tecidos, ou seja, o fato de passarem por um processo de degradação mais rápido, potencializado pelo desgaste natural provocado pelo uso, são fatores que podem ter inibido tanto o crescimento de coleções quanto as iniciativas de museus especializados em vestuário.

Outro aspecto que devemos considerar de caráter essencialmente afetivo, é a tendência à destruição das roupas de familiares falecidos, tendo em vista que o vestuário remete, de maneira marcante, às lembranças daqueles que não estão mais presentes. Entretanto, mais do que a natureza sensível, a associação com o uso e outras questões culturais, paira sobre os acervos têxteis um destino inexorável, o caráter finito que ameaça todos os materiais de origem orgânica, isto é, estruturas constituídas de fibras de origem animal ou vegetal que lhe conferem um grau de sensibilidade muito peculiar. Este aspecto coloca a indumentária no rol dos acervos mais frágeis encontrados nas instituições museológicas exigindo uma atenção redobrada em termos de preservação.

Isto nos leva a pensar na relação intrínseca da preservação ao conceito de musealização na medida em que este fundamenta-se no pressuposto básico de assegurar aos objetos todas as condições necessárias de proteção, conservação e segurança. Segundo Desvallées e Mairesse:

Na Museologia, a preservação engloba todas as operações envolvidas quando um objeto entra no museu, isto é, todas as operações de aquisição, entrada em inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e, se necessário, restauração. Em geral, a preservação do patrimônio conduz a uma política que começa com o estabelecimento de um procedimento e critérios de aquisição do patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio, cuja continuidade é assegurada com a gestão das coisas que se tornaram objeto de museu, e finalmente com sua conservação. **Neste sentido o conceito de preservação representa aquilo que é fundamental para os museus, pois a construção das coleções estrutura o seu desenvolvimento e a missão do museu.** (grifo nosso)<sup>14</sup>

Além de fundamental e estruturante para o pleno desenvolvimento da “missão” do museu, este conceito de preservação definido por Desvallées e Mairesse nos leva a entender a preservação praticamente como sinônimo de musealização, na medida em que

---

<sup>14</sup> DESVALÉES, André. e MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. (Trad. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury). São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. p. 79.

esta prevê um ciclo de ações essenciais que se articulam e se complementam conferindo um caráter científico ao museu.

É por esta razão que a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de **preservação** (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia*<sup>15</sup> (grifo nosso)

Apesar de não estar explícito, temos que contemplar, dentre as várias atividades de musealização, a possibilidade do **descarte**, ou seja, uma ação efetiva, documentada oficialmente, no caso da alienação de um objeto musealizado. Suscitamos essa questão exatamente pensando na fragilidade e no caráter finito do objeto têxtil. Na verdade, acreditamos que o processo de musealização deve prever todo o ciclo de 'vida' do objeto, desde seu despontar com a coleta/aquisição até, caso necessário, seu descarte por uma implacável consumação de sua vida 'útil' como objeto de museu.

Por outro lado, a musealização está na essência da atividade científica do museu e de sua natureza racional, como observaram Desvallées e Mairesse conferindo-lhe o caráter de laboratório, ou seja, sua vocação de centro de pesquisa. Não foi por simples coincidência que o desenvolvimento científico das questões da preservação e da conservação-restauração teve o museu como *locus* de origem. Independentemente dos aspectos de exotismo e beleza que os objetos podem evocar, inclusive os objetos têxteis, o Museu deve funcionar como centro de pesquisa, tanto em relação às questões da pesquisa sobre a preservação da materialidade dos objetos, quanto de sua inserção social e significado cultural. Assim, a premissa do objeto "portador de informações" ou "objeto-documento" aplica-se potencialmente à indumentária enquanto semióforo dos valores simbólicos e impregnado de significados ou, conforme disse Barroso, de "grande significado relativamente a indivíduos e épocas".

[...] A musealização ultrapassa a lógica única da coleção para estar inscrita em uma tradição que repousa essencialmente sobre a evolução da racionalidade, ligada à invenção das ciências modernas. O objeto portador de informações, o objeto-documento musealizado, inscreve-se no coração da atividade científica do museu. [...] Essa perspectiva científica condiciona o estudo objetivo e recorrente da coisa conceitualizada como objeto, para além da *aura* que lhe permeia para lhe dar sentido. Não se trata de contemplar, mas de ver: o museu científico não apresenta somente os objetos belos, mas convida à compreensão de seus sentidos. O ato da

---

<sup>15</sup> Idem, p. 57-58.

musealização desvia o museu da perspectiva do templo para inscrevê-lo em um processo que o aproxima do laboratório.<sup>16</sup>

A ideia do papel primordial da preservação salientada por Desvallées e Mairesse foi corroborada pela UNESCO numa recomendação, aprovada em 2015, que se concentra na proteção dos Museus e das Coleções considerando sua diversidade e sua função social. Ao estabelecer quatro **Funções Primárias dos Museus**, a **Preservação** aparece em primeiro lugar antecedendo a Pesquisa, a Comunicação e a Educação, sendo fortemente associada a várias ações pertinentes à musealização: aquisição, gestão, conservação, segurança...

A preservação do patrimônio abrange atividades relacionadas à aquisição e à gestão de coleções, incluindo a análise de risco e o desenvolvimento de capacidades de prevenção e de planos de emergência, além de segurança, conservação preventiva e curativa, e a restauração de objetos musealizados, garantindo a integridade das coleções quando usadas e armazenadas.<sup>17</sup>

Na continuidade deste tópico referente à Preservação, a recomendação da UNESCO considera a documentação uma atividade preservacionista corroborando, mais uma vez, a interação preservação-musealização, como pode ser percebido na importância atribuída ao inventário das coleções:

Componentes-chave da gestão de coleções em museus são a criação e a manutenção de um inventário profissional e o controle regular das coleções. **Um inventário é uma ferramenta essencial para proteger os museus, prevenir e combater o tráfico ilícito, e para ajudá-los a cumprir seu papel na sociedade.** Ele também facilita a gestão apropriada da mobilidade dos acervo<sup>18</sup> (grifo nosso)

Partindo-se do princípio de que a musealização pressupõe as etapas de seleção, aquisição, pesquisa, documentação, gestão, conservação, comunicação e educação, envolvendo um objeto/coleção que integrou o museu, faremos um recorte destas ações buscando trabalhar alguns aspectos ligados diretamente à **conservação**. Primeiramente, podemos destacar a importância do diálogo que deve existir entre as várias fases/estágios do processo de musealização, sobretudo no caso específico dos acervos têxteis. 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,

---

<sup>16</sup> Idem, p.58.

<sup>17</sup> **Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu papel na Sociedade.** Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela Conferência Geral da UNESCO em sua 38ª Sessão. Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (Trad.). 2017, p.4.

<sup>18</sup> Idem, p.4.

acondicionamento e conservação, inclusive possíveis intervenções – são potencialmente necessários para fundamentar o conjunto de ações de conservação preventiva. Entretanto, antes de tratarmos da conservação preventiva aplicada ao acondicionamento de acervos têxteis vamos registrar alguns pressupostos deste conceito. Segundo a Resolução adotada pelo ICOM-CC<sup>19</sup>, na XVª Conferência Triannual de Nova Delhi, em 2008, que definiu uma terminologia de conservação do patrimônio material, **Conservação Preventiva** seria:

todas aquelas medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for sua época ou condições. Estas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam sua aparência. Alguns exemplos de conservação preventiva incluem as medidas e ações necessárias para o registro, armazenamento, manuseio, embalagem, e transporte, segurança, controle das condições ambientais (luz, umidade, poluição atmosférica e controle de pragas), planejamento de emergência, treinamento de pessoal, sensibilização do público, aprovação legal.<sup>20</sup>

Esta definição evidencia o tangenciamento das ações de preservação às de musealização, além disso, conseqüentemente, sintoniza-se às concepções divulgadas por Desvallées e Mairesse a respeito das atividades preservacionistas que estão no âmago da gestão de coleções:

O acondicionamento em reservas técnicas e a classificação também fazem parte das atividades próprias à gestão de coleções assim como a supervisão da mobilidade dos objetos dentro do museu e fora dele. Enfim, as atividades de conservação têm por objetivo fornecer os meios necessários para garantir o estado de um objeto contra toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as gerações futuras. Essas atividades, em sentido amplo, condensam as operações de segurança geral (proteção contra roubo, ou vandalismo, incêndios ou inundações, terremotos ou tumultos), as disposições ditas de *conservação preventiva*...<sup>21</sup>

Estas concepções são bastante abrangentes e reveladoras da sintonia entre preservação e musealização. Entretanto, no que se refere a um aspecto de ordem prática, gostaríamos de salientar que a definição de conservação preventiva não prevê ações de higienização mecânica, motivo pelo qual acreditamos ser necessário considerar os procedimentos desta natureza na medida em que consistem igualmente em atividades preventivas. A higienização mecânica aplicada a têxteis cujo estado de conservação permite tal tratamento, normalmente é elaborada por meio de trinchas e/ou aspiradores de pó de baixa potência. São imprescindíveis na remoção de camadas mais ou menos superficiais de poeira e sujidades que trazem uma série de inconvenientes como partículas

<sup>19</sup> Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus.

<sup>20</sup> **Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível.** In: Boletim eletrônico da ABRACOR. Nº1. Junho de 2010. p. 3.

<sup>21</sup> DESVALLÉES, A. e MAIRESSE, F. Op.cit. p. 79-80.

químicas, sais, fuligem e esporos de micro-organismos, elementos que se encontram em suspensão no ar juntamente com o pó desprendido da terra e que se depositam nos tecidos, penetrando em suas fibras. Além de favorecer o contato de todos estes elementos nefastos com os tecidos e propiciar o desenvolvimento de insetos e micro-organismos, a poeira tem propriedades abrasivas e potencializa a capacidade higroscópica, ou seja, do têxtil absorver a umidade relativa do ar. Neste sentido, **a remoção mecânica de crostas de poeira é uma ação prioritária de conservação preventiva ao inibir e prevenir inúmeros processos degenerativos.**

Por outro lado, a problemática da poeira está ligada diretamente à questão do monitoramento ambiental, uma vez que nos locais onde o ar é controlado por sistemas de climatização, neutraliza-se a entrada e a ação da poeira e dos poluentes atmosféricos, mas nos espaços não climatizados a necessidade de trabalhar com aeração natural acaba favorecendo a penetração de poeira e de poluentes, além da luz e da umidade relativa, agentes que estão na gênese das patologias dos tecidos.

### **Degradação de acervos têxteis**

Tão perigosa quanto poeira e poluentes, sobretudo no que se refere aos têxteis, é a ação conjugada da luz, natural e artificial (radiações ultravioletas - UV e infravermelhas - IV), da umidade relativa e da temperatura. Estes agressores ambientais provocam uma série de danos, no entanto, quase sempre agem em bloco provocando reações em cadeia cujo dano maior é a famigerada **acidificação** das fibras naturais. Trata-se de uma 'dinâmica' química de autodegradação verificada nos têxteis de origem orgânica, cuja composição possui substâncias ácidas que, ao serem expostas aos agentes agressores ambientais, desenvolvem a acidificação.

As radiações IV são prejudiciais pela ação térmica provocada, no entanto, vamos nos concentrar nas radiações UV que são as mais danosas, na medida em que desempenham um papel 'central' e altamente nocivo na acidificação acarretando alterações visuais e estruturais. Os raios UV atuam diretamente na cadeia molecular dos tecidos desestruturando-a e modificando suas características naturais: os tecidos enrijecem e perdem a capacidade de serem flexíveis. Esta alteração é altamente alarmante, pois implica no comprometimento estrutural. Ao perderem a flexibilidade, os tecidos se tornam quebradiços à mais simples pressão mecânica, originando o aparecimento de rupturas e esgarçamentos que põem em risco a própria estrutura do

objeto têxtil. Visualmente os têxteis escurecem e adquirem manchas de tonalidades terrosas. Estas alterações tornam-se mais visíveis nos tecidos alvejados ou de cores mais claras. Os tecidos coloridos esmaecem gradativamente até perderem por completo suas cores originais.

Apesar de não comprometerem a estrutura, tanto o amarelecimento quanto o esmaecimento, são alterações que descaracterizam as peças têxteis na medida em que as cores assumem significado importante, não somente pela estética, mas, sobretudo, pela carga simbólica. Como exemplos, podemos citar o branco em um vestido de noiva, o preto em trajes de luto, o roxo ou o vermelho em vestes eclesiásticas, além das cores heráldicas associadas a uma dinastia ou a uma nação, como o verde e o amarelo em determinadas peças brasileiras do período monárquico e mesmo da República. Esta importância que o cromatismo assume nos acervos têxteis é apenas um indicativo para o máximo cuidado que se deve ter com as radiações luminosas, naturais e artificiais. Quaisquer planos de gestão de risco ou programas de conservação preventiva em instituições museológicas devem considerar a **não exposição permanente de tecidos à luz**. Além da perda da cor e da consequente descaracterização dos valores simbólicos, o esmaecimento é um processo degenerativo cumulativo e irreversível.

Violeta Cheniaux, que desenvolveu ao longo de mais de uma década importante pesquisa sobre a ação perniciosa da luz nos acervos museológicos brasileiros, destacou o caráter irreversível dos danos provocados pelos raios UV, inclusive em relação às cores:

As cadeias de moléculas, uma vez destruídas não podem ser novamente ligadas e, como salienta Feller<sup>22</sup>, o museólogo deve estar consciente que o dano fotoquímico é praticamente irreversível: por exemplo, **objetos desbotados jamais recuperarão a sua cor original** (grifo nosso)<sup>23</sup>.

Em resumo, as alterações estruturais e visuais provocam danos muito sérios aos têxteis e a origem destes males, apesar de associados diretamente à exposição, tem também uma forte relação com os materiais de acondicionamento. Além de ser decorrência de um processo natural de autodegradação, acionado pelos citados agentes ambientais, a acidificação pode ser adquirida pelo contato direto de peças têxteis com materiais ácidos. Neste caso, ocorre a migração de substâncias ácidas contidas em

---

<sup>22</sup> FELLER, P. R. *The deteriorating effect of light on museum objects: principles of photochemistry*. Museum News, Washington, n.3, jun. 1964. p.4.

<sup>23</sup> CHENIAUX, V. *Luz - Subsídios técnicos para a Conservação Preventiva*. In: Anais do MHN. v.28. Rio de Janeiro: MHN. 1996. p.119.

madeiras e derivados, papel ou papelão comum, além dos tecidos naturais, normalmente constituindo ou revestindo caixas ou outros suportes de acondicionamento.

Mesmo o contato das peças têxteis com a transpiração do corpo, no caso das peças de vestuário, já incorre em um processo de acidificação estando relacionada à 'vida pregressa' dos objetos e, conseqüentemente, extrapola a ação preservacionista dos museus. No entanto, o manuseio destas peças, já convertidas em objetos musealizados, pode ser perfeitamente adequado às normas da conservação preventiva, isto é, evitando-se ao máximo o contato direto com a transpiração das mãos por meio de luvas. É um cuidado simples e de fácil solução dependendo apenas de uma postura regular de trabalho.

### **Princípios básicos do acondicionamento de têxteis**

A problemática do contato direto dos têxteis com materiais ácidos de acondicionamento converge para outra importante frente da conservação preventiva: o **acondicionamento em reserva técnica**. A rigor, uma conservação preventiva ideal deveria contemplar monitoramento ambiental em reserva técnica, sobretudo por meio do condicionamento constante do ar em níveis considerados adequados. Entretanto, condicionamento de ar ininterrupto implica em custos que a maioria das instituições museológicas não possui diante da inexistência de políticas públicas de preservação, motivo pelo qual a conservação preventiva torna-se um desafio não somente para os museus, mas para todas as instituições que têm sob sua responsabilidade a preservação de acervos materiais.

Este problema converge para outra questão crucial polarizada entre **sistemas abertos** e **sistemas fechados**<sup>24</sup>, tanto em relação aos espaços arquitetônicos e ao mobiliário (de exposição e de reserva técnica), quanto aos suportes primários, como caixas e outras embalagens. Os sistemas abertos inibem a estagnação do ar e favorecem a ventilação constante, ao passo que, nos sistemas fechados, os espaços, mobiliário e suportes primários, têm que funcionar como barreiras de proteção contra a poeira e os poluentes atmosféricos, bem como contra as radiações da luz, além das oscilações de umidade relativa e de temperatura.

---

<sup>24</sup> TRÉTREAU, Jean. **Materiais de Construção, Materiais de Destruição**. In: MENDES, Marilka (org.) *Conservação: Conceitos e Práticas*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2001. p.113-114.

A escolha entre sistemas abertos e fechados está relacionada diretamente à possibilidade ou não de implantar um sistema de condicionamento de ar ininterrupto. Nos museus brasileiros isto representa um grande empecilho pelos altos custos não somente para a aquisição e instalação de aparelhos e equipamentos, mas, sobretudo, para a manutenção dos mesmos. Acreditamos que esta difícil situação pode ser contornada por uma política de preservação que invista em estratégias menos custosas, ou seja, na impossibilidade de manter um sistema de condicionamento de ar / climatização permanente, o museu pode investir num acondicionamento com materiais e metodologias adequadas, mas que sejam acessíveis aos seus recursos. Um acondicionamento em estruturas de aço (armários compactadores, mapotecas, estanteria etc.) conjugado com um monitoramento ambiental passivo – ventilação natural + ventilação mecânica – pode ser uma solução mais compatível com a realidade das instituições.

O princípio aplicável a todos os acervos de que a restauração deve ser feita somente em última instância, em se tratando de acervos têxteis deve ser considerado com maior rigor e as intervenções restaurativas, se imperiosamente necessárias, devem ser as mais minimalistas possíveis restringindo-se a consolidações que possam evitar a progressão dos danos. Assim, tendo como norte este pressuposto de não intervenção, a conservação preventiva do objeto têxtil é praticamente a mesma aplicada a toda diversidade dos objetos musealizados, isto é, fundamenta-se no princípio de preservar ao máximo sua **integridade material e conceitual**. Segundo Mary Brooks, “a conservação [de acervos têxteis] tem como objetivo manter a integridade física e visual de um objeto”<sup>25</sup>. A esta premissa podemos acrescentar ainda que uma conservação deve, inclusive, manter, sempre que possível, os danos que fazem parte da história da obra e que não impliquem em um processo evolutivo de degradação. Em síntese, a conservação preventiva é vital ao objeto têxtil, consistindo na maneira mais racional não apenas para evitar a degradação, mas também por retardar uma conseqüente necessidade de restauração. E a estratégia mais eficiente de conservação preventiva seria, a nosso ver, exatamente a estabilização química das coleções por meio de um cuidadoso tratamento de acondicionamento. Priorizar um acondicionamento adequado é uma premissa fundamental à preservação, como defende Bachmann e Rushfield:

**A possibilidade de um objeto vir ou não a ser preservado para o futuro depende muito do tipo de armazenagem ou acondicionamento que lhe seja dado.** [...] Ao proporcionar o melhor armazenamento possível damos o primeiro e o

---

<sup>25</sup> BROOKS, M. *Restauração e Conservação: Algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis*. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. v.2, jan/dez 1994. p. 236.

mais importante passo para a preservação de nossa herança cultural.<sup>26</sup> (grifo nosso)

Assim, de início, devemos considerar que um projeto de acondicionamento de acervos têxteis deve prever uma série de requisitos relacionados à arquitetura e à localização dos espaços das reservas técnicas, inclusive, questões ambientais e aspectos ligados às estruturas e ao mobiliário. Entretanto, no âmbito deste texto vamos focalizar somente as questões específicas de acondicionamento em suportes primários e secundários, isto é, em invólucros e caixas que ficam em contato direto ou mais próximo das peças musealizadas.

Ao idealizar estes suportes, vários fatores têm que ser considerados em relação, primeiramente, às peças, isto é, aos 'usuários': **quantitativo** (unidade ou coleção); **materiais e técnicas; dimensões e pesos; eixo de equilíbrio/eixo de gravidade, formatos e estruturas; pontos de resistência e/ou fragilidades, estado de conservação e histórico de uso.** Todos estes fatores têm que ser pensados e, ao final, as propostas de acondicionamento devem contemplar os itens considerados prioritários, levando-se em conta as especificidades de determinado objeto e/ou coleção. No entanto, alguns princípios devem ser adotados de forma generalizada para fundamentar quaisquer sistemas de acondicionamento de tecido: 1- **utilizar somente materiais quimicamente inertes;** 2- **evitar materiais porosos que possam absorver poeira e umidade relativa;** 3- **não utilizar materiais orgânicos passíveis de acidificação;** 4- **evitar o uso de colas e, se necessário, utilizar somente adesivos neutros;** 5- **não suspender, pendurar ou tensionar os tecidos;** 6- **acondicioná-los preferencialmente na horizontal para neutralizar a força da gravidade;** 7- **não dobrar os tecidos e no caso de peças de grandes extensões, optar pelo enrolamento em cilindros acolchoados;** 8- **se as dobras forem imperiosamente necessárias, recorrer a elementos acolchoados para neutralizá-las e evitar vincos.**

Paralelamente à análise das próprias peças, devem-se considerar os requisitos básicos que os suportes precisam ter para que possam cumprir, com eficiência, as funções de sustentação e proteção: **inércia química, capacidade de autossustentação, ajuste preciso e confortável, funcionalidade, exclusividade** (unidade/coleção), **neutralidade visual, resistência e durabilidade.** Estas 'exigências' limitam muito as possibilidades de utilizar materiais convencionalmente empregados, como madeira, papel, papelão e plásticos comuns, tecidos de origem orgânica, poliuretano (espuma comum), poliestireno

---

<sup>26</sup> BACHMANN, Konstanze; RUSHFIELD, Rebecca Anne. **Princípios de Armazenamento.** In: MENDES, Marilka. Op. cit. p. 83.

(isopor), dentre outros materiais não recomendados. Por serem instáveis, interajam com o meio ambiente e eliminarem substâncias químicas, estes materiais tornam-se agentes de alterações físico-químicas, tanto em suas próprias estruturas quanto nos objetos com os quais mantêm contato direto. Esta interação dos objetos musealizados com os materiais de acondicionamento é tão séria e delicada quanto a questão dos agressores ambientais, como observou Jean Trétrault:

**É preciso ter em mente que os materiais podem ser uma causa de deterioração tão grande para os objetos quanto a luz, a umidade e os insetos.** Compreender os problemas concernentes aos materiais significa estudar as interações entre três parâmetros básicos: a natureza do material, a natureza do artefato de museu e as condições ambientais.<sup>27</sup> (grifo nosso)

O estudo desta interação – objeto musealizado, condições ambientais e materiais de acondicionamento – pressupõe o conhecimento dos materiais que sejam adequados e que não venham a reagir com o microclima nem muito menos com os objetos. No espectro dos materiais adequados, alguns são importados e encontrados no Brasil a altos preços, no entanto, um sistema de acondicionamento alternativo pode atender às exigências e princípios básicos de conservação preventiva, desde que haja bom senso e criatividade, tanto na opção dos materiais quanto dos formatos e das estruturas escolhidas.

Na verdade, são poucos os materiais disponíveis no Brasil que podem ser encontrados entre os derivados dos **Polímeros Recomendados** por Trétrault.<sup>28</sup>: lâminas e placas de polietileno, manta acrílica, placas de polipropileno (polionda), folhas de tecido-não-tecido - TNT (polipropileno) e linhas de poliéster. Todos estes aptos para acondicionamento de acervos têxteis na medida em que são quimicamente inertes e inócuos aos tecidos e têm preços viáveis tornando-se passíveis de serem adquiridos pelas instituições museológicas. Ainda que estas subsistam a custo de muitas privações é imperioso e essencial investir em materiais adequados de acondicionamento em reserva técnica, principalmente em relação aos objetos têxteis. Investir em conservação preventiva é sempre uma decisão “politicamente correta” revelando, tanto uma postura de racionalidade quanto de sensibilidade para com o bem público, o patrimônio e a memória, e deveria ser prioridade zero de qualquer política de museu.

---

<sup>27</sup> TRÉTRAULT, Jean. **Materiais de Construção, Materiais de Destruição**. In: MENDES, Marilka. Op.cit.p.113-114.

<sup>28</sup> Ver: Quadro 3- Polímeros usados nos Museus. Op. cit. p. 130.

## Relato de experiência no NUPRECON

Desde o início da década de 1980, a Prof.<sup>a</sup> Violeta Cheniaux vinha defendendo estratégias econômicas e criativas de acondicionamento de acervos que fossem compatíveis com os princípios científicos da conservação preventiva. Assim, esta preocupação com soluções alternativas acabou tornando-se a tônica das ações desenvolvidas no NUPRECON <sup>29</sup>, denominado Violeta Cheniaux, em 1997, em reconhecimento ao trabalho de sua criadora.

Neste sentido, as metodologias de acondicionamento que vem sendo realizadas junto aos alunos da disciplina Museologia e Preservação IV, específica de gestão de reserva técnica, tem se concentrado no uso de materiais econômicos e acessíveis como placas de polipropileno (polionda), lâminas e placas de polietileno, além de manta acrílica, TNT e linhas 100% poliéster (fina, comum, e grossa, esta nº 000). Todos estes materiais são nacionais e podem ser encontrados com relativa facilidade no comércio. São utilizados para confecção de invólucros e caixas construídas por meio de cortes, dobraduras/vincos, encaixes e costuras, estas utilizando pontos largos com a linha de poliéster, descartando-se a aplicação de quaisquer adesivos.

As caixas são elaboradas em polipropileno de cor branca, compostas, normalmente, de fundo, estrutura interior e tampa. O **fundo** assume um papel importante por constituir a base principal que sustenta todo o conjunto, podendo ser duplo, caso necessário. A **estrutura interior**, normalmente correspondendo a um elemento imobilizante e/ou de reforço, tem como funções sustentar, envolver, imobilizar e proteger a(s) obra(s) podendo ser constituídas de: 1- bandejas sobrepostas, móveis, em placas de polipropileno e polietileno; 2- estruturas em polietileno com 'nichos' para encaixar as peças; 3- cilindros de polietileno acolchoados com manta acrílica e revestidos de TNT branco para enrolar peças planas ou neutralizar dobras.

Independentemente da espessura que se deseja, as placas de polietileno de 10 mm são montadas por meio de costuras com linha de poliéster (grossa) que as mantém solidamente estruturadas. As placas de polietileno têm excelente capacidade amortecedora, além de serem quimicamente inertes e de funcionarem como isolantes térmicos. As **tampas**, confeccionadas também em polipropileno, são estruturas mais simples e têm a função de fechar a caixa e complementar a proteção contra choques

---

<sup>29</sup> Núcleo de Conservação e Preservação de Bens Culturais, primeiro laboratório específico de conservação preventiva, criado no CCH-UNIRIO, em 1986, pela Prof.<sup>a</sup> Violeta Cheniaux.

mecânicos, ao mesmo tempo em que impedem a entrada de ar/poeira/poluentes, da luz e da umidade relativa. Em geral, prolongam-se até a base, ou seja, cobrem totalmente as 'paredes' da caixa para dificultar a entrada de poeira e umidade. A estrutura alveolar do polipropileno torna-o leve, mas também resistente, permitindo a sobreposição de caixas.

Este sistema fechado de acondicionamento primário e secundário, utilizado há mais de quinze anos no NUPRECON, mostrou-se a solução mais compatível com a realidade dos espaços provisórios de guarda de acervo do NUMMUS<sup>30</sup>, nos quais não existe um sistema ininterrupto de condicionamento de ar e são frequentes as flutuações de umidade relativa e temperatura. Neste espaço de tempo em que estas embalagens têm sido utilizadas, não foi verificada nenhuma alteração em termos de possíveis condensações de umidade ou proliferação de micro-organismos.

O último trabalho realizado no NUPRECON com um objeto têxtil, entre março e maio de 2018, refere-se a um **Esquema de Modelagem de um Avental Temático (Baiana)**, peça plana (100x70cm), serigrafia sobre tecido de algodão, datada entre 1930-1950, cuja autora, a museóloga Sophia Jobim Magno de Carvalho foi importante pesquisadora e colecionadora de Indumentária Histórica, tendo sido professora desta disciplina no Curso de Artes Cênicas, da então Escola Nacional de Belas Artes, atual Escola de Belas Artes-EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. A peça pertence à coleção particular do Prof. Madson Luis Gomes de Oliveira, *designer* de moda, especialista e professor de Indumentária do Curso de Artes Cênicas da EBA, e foi cedida por ele para passar pelo tratamento de acondicionamento no NUPRECON.

A proposta fundamentou-se na premissa da impossibilidade de manter o tecido na posição natural (plana) por implicar em dificuldades de espaço para a guarda. Neste sentido, foi desenvolvida a ideia de enrolamento numa estrutura tubular. Para sustentar a peça foi construído um cilindro de polietileno (do tipo 'macarrão'), perfurado em toda a sua extensão, reforçado internamente por um eixo de polipropileno (polionda). Este eixo que estrutura o cilindro foi construído por meio do vincamento de uma placa de polipropileno (polionda), exatamente sobre os veios, para possibilitar seu enrolamento na forma de tubo. Ao ser enrolada, a placa transformou-se em um elemento rígido que foi inserido na extensão perfurada do 'macarrão'.

Por sua vez, o cilindro foi revestido com duas camadas concêntricas de placas de polietileno (10 mm) para ampliar o diâmetro, costuradas com linha de poliéster (grossa).

---

<sup>30</sup> Núcleo de Memória da Museologia no Brasil - NUMMUS.

Para acolchoar o cilindro foram aplicadas duas camadas, também concêntricas, de manta acrílica (de 20 mm de espessura) cujo acabamento foi feito com revestimento de TNT branco, costurado com linha de poliéster fina. O amarramento do TNT nas extremidades do cilindro foi feito com linha grossa de poliéster, como se fosse um ‘bombom’.

Para enrolar a peça foi utilizado um *folder* de TNT costurado, numa das extremidades, ao próprio cilindro. Este *folder* ‘envelopou’ a peça e a envolveu no cilindro. Para fixá-lo recorreu-se a três braçadeiras sanfonadas de polietileno do tipo rede utilizada para proteção de frutos e garrafas.

A estrutura interna que servirá de apoio ao cilindro foi constituída de dois suportes laterais, quadrangulares, como se fosse um ‘sanduíche’ de polionda, polietileno (miolo) e polionda. Estas placas foram unidas com costura de poliéster (linha grossa). No centro de cada um destes suportes laterais foi feito um orifício circular para encaixe do eixo.

A caixa foi estruturada em polipropileno branco (fundo e tampa). A parte superior foi reforçada, internamente, por elemento retangular – ‘sanduíche’ de polionda, polietileno e polionda – semelhante aos suportes laterais. A finalidade desta placa é proteger a obra contra possíveis impactos mecânicos na parte superior da caixa. A abertura da caixa foi feita no sentido longitudinal para facilitar o desenrolar da peça. A tampa estende-se até a base para dificultar a entrada de poeira e umidade.

## **Considerações Finais**

Os estudos que entendemos hoje como musealização, acionados por Gustavo Barroso ao criar a disciplina Técnica de Museus (1932) revelam o discernimento e a preocupação com os acervos têxteis já existentes desde os primórdios da formação em Museologia no Brasil. Apesar do desenvolvimento das coleções têxteis não terem assumido o ritmo esperado e condizente com a sua importância histórica e social, acreditamos que este estudo regular de musealização – presente até a atualidade na matriz curricular do Curso de Museologia da UNIRIO – tenha contribuído, em certa medida, para o esclarecimento e mesmo para a salvaguarda de coleções – preservadas em vários museus brasileiros – mas que poderiam ter tido o destino da destruição que, atualmente, ainda ameaça implacavelmente os objetos têxteis, musealizados ou não.

Independentemente de toda a problemática que os envolve, os acervos têxteis assumem uma relevância inquestionável no âmbito dos museus, sobretudo as coleções de indumentária por suas potencialidades como patrimônio material e imaterial, convertendo-

se em 'documento' singular de uma época, de uma sociedade e de um contexto histórico, verdadeiro sinalizador das transformações sociais e comportamentais.

A musealização é o primeiro e mais eficiente mecanismo de preservação e na medida em que as peças de indumentária são retiradas do mundo natural, adquirem estatuto de objeto de museu. Este processo equivale a todo um trabalho de preservação: o objeto recebe um número e passa a ter uma 'existência' musealizada, na qual as estratégias de conservação preventiva garantirão sua materialidade e sua permanência no museu, ou seja, **a conservação preventiva é o suporte principal que fundamenta o conceito de musealização.**

No caso específico dos acervos têxteis, pelas características de extrema sensibilidade e passível finitude, esta relação intrínseca é potencializada e torna-se vital à manutenção desta frágil materialidade. Não obstante, o grau de fragilidade dos tecidos não deve ser empecilho ao investimento em aquisição de coleções de indumentária, uma vez que a ausência destas condena a sociedade a um apagamento substancial da cultura humana. Uma política de preservação e de museus comprometida com a sociedade, o patrimônio e a memória, deve se colocar contra este apagamento e responder com uma política que invista na aquisição de acervos têxteis combinada com **estratégias realistas de conservação preventiva.** Diante das dificuldades materiais impostas às instituições museológicas que inibem a implantação de sistemas permanentes de climatização, as alternativas autossustentáveis são ainda as soluções mais compatíveis com a realidade brasileira de poucos recursos.

E uma das ações mais eficientes de conservação para garantir a materialidade dos acervos têxteis é um sistema de acondicionamento que invista primordialmente em suportes primários ou secundários (caixas/envoltórios) construídos com materiais estáveis e inertes cuja estrutura impeça a exposição dos objetos aos agentes agressores ambientais, ao mesmo tempo em que inibe o acesso destes mesmos agentes ao interior da embalagem. É uma solução simples, mas que pode influir decisivamente na 'sobrevivência' do objeto têxtil, tornando-se, assim, compatível com o momento atual de sucateamento intencional e compulsório dos museus.

## Referências Bibliográficas

BACHMANN, K.; RUSHFIELD, R. A. **Princípios de Armazenamento**. In: MENDES, Marilka (org.). *Conservação: Conceitos e Práticas*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2011, p. 83-93.

BARROSO, G. **Noções de Organização, Arrumação, Catalogação e Restauração**. In: *Introdução à Técnica de Museus*. v. 1. Rio de Janeiro: MES/MHN, 1946, p. 1-97.

\_\_\_\_\_. **Noções de Indumentária**. In: *Introdução à Técnica de Museus*. v. 2. Rio de Janeiro: MES/MHN, 1947, p. 274-340.

BROOKS, M. **Restauração e Conservação: Algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis**. In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série. São Paulo. v.2, jan/dez 1994, p. 235-250.

CHENIAUX, V. **Luz - Subsídios técnicos para a Conservação Preventiva**. In: *Anais do MHN*. v.28. Rio de Janeiro: MHN. 1996, p.117-132.

DESVALLÉES, A. e MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia**. (Trad. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury). São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

FERREZ, Helena D.; BIANCHINI, M. H. **Thesaurus para Acervos Museológicos**. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória. 1987.

OLIVEIRA, A. C. Audebert Ramos de. **Gênero, Mulher e Indumentária no Museu: A Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional**. Tese de Doutorado/Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2018.

PAULA, T. C. Toledo de. **Tecidos no Museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil**. In: *Anais do Museu Paulista*. Nova Série. São Paulo. v.14. n.2. jul-dez. 2006. p. 253-298.

TRÉTRAUULT, J. **Materiais de Construção, Materiais de Destruição**. In: MENDES, Marilka (org.). *Conservação: Conceitos e Práticas*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2011, p. 113-138.

UNESCO - **Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu papel na Sociedade**. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela Conferência Geral da UNESCO em sua 38ª Sessão. Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (Trad.), 2017.

VIANA, F. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2015.

# CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO – A COLEÇÃO DE CHAPÉUS DO MUSEU IMPERIAL

*Conservation and restoration - The imperial museum hat collection*

Eliane Marchesini Zanatta\*  
(Museu Imperial)  
elianemzanatta@gmail.com

## Resumo

Este trabalho refere-se à conservação e restauração da coleção de chapéus do Museu Imperial, instituição representativa do período monárquico brasileiro. Trata-se de uma coleção simbólica, datada do século XIX e pertencentes ao Rei D.João VI, ao Imperador D.Pedro II, militares, magistrados e outros atores sociais. Os trabalhos basearam-se na instância histórica e estética, respeitando, ao máximo, a integridade, a legitimidade e as marcas de uso das peças.

**Palavras-chave:** Conservação; Restauo; Chapéus; Museu Imperial.

## Abstract

This work refers to the conservation and restoration of the collection of hats of the Imperial Museum, representative institution of the Brazilian monarchic period. It is a symbolic collection, dating from the nineteenth century and belonging to the King D.João VI, to the Emperor D. Pedro II, military, magistrates and other social actors. The works were based on the historical and aesthetic instance, respecting to the maximum the integrity, the legitimacy and the pieces use marks.

**Keywords:** Conservation; Restoration; Hats; Imperial Museum.

## Considerações Iniciais

A preservação dos bens culturais coloca-se cada vez mais como de suma importância na atualidade. As constantes ameaças de destruição nas últimas décadas exigem maior conscientização de preservação pelos diversos segmentos da sociedade.

---

\* Possui graduação em História pela Universidade Católica de Petrópolis e em Ciências pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília, Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Múveis pelo Istituto per l'Arte e il Restauro Palazzo Spinelli/Firenze/Itália, Especialização em Programação e gestão Estratégica pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, Mestrado e Doutorado em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST. Foi servidora do IBRAM, lotada no Museu Imperial, onde desempenhava a função de responsável pelo Laboratório de conservação e restauração.

Com a finalidade de serem protegidos e transmitidos para as futuras gerações, os bens culturais, não são vistos mais como simples objetos, pois guardam informações, significados, mensagens, registros da história, refletindo ideias, crenças, costumes, gosto estético, conhecimento tecnológico, condições sociais, econômicas e políticas de um determinado grupo em determinada época.

A compreensão da seriedade da preservação dos bens culturais, na contemporaneidade tem sido entendida na sua concepção mais ampla, ao se procurar definir posturas de atuação com normas restritas que estabeleçam as diferenças e os limites entre conservação e restauração.

Neste caso o Conselho Internacional de Museus - ICOM há décadas já se coloca como mediador dos processos que envolvem o patrimônio cultural, criando novas demandas e refletindo sobre o fortalecimento das problemáticas que envolvem as questões relacionadas com a preservação dos bens culturais (ZANATTA, 2017).

No caso específico deste trabalho, refere-se a bens culturais musealizados, que sob a forma de coleção são apropriados e valorizados simultaneamente pela realidade física de seus objetos e pelo valor estético e documental que lhes atribui o saber dos especialistas. É nesta inter-relação que os objetos criam uma representação, em meio ao jogo complexo das sensibilidades, constituído pelas evidências da materialidade como também pela instância da imaterialidade.

A coleção de chapéus integra o acervo de indumentária sob a guarda do Museu Imperial que, foi criado no contexto da política de preservação do patrimônio, durante o governo do Presidente Getúlio Vargas, em 1940, instalado no Palácio Imperial de Verão em Petrópolis. A sua criação estava relacionada com a necessidade de consolidação da memória do Império Brasileiro, sobretudo por meio das suas coleções representativas desse momento histórico.

O Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, responsável pela gestão das ações de conservação e restauração, buscou a compreensão e o aprofundamento para tratar a coleção de chapéus, tão suscetível aos mais variados tipo de dano, sendo muito complexa, em razão das peças serem manufaturadas com materiais e técnicas particularizadas, a exemplo do têxtil, couro, plumas, etc., sofrendo degradações em níveis diferenciados e causadas por fatores distintos.

Entretanto, pode-se afirmar que o resultado dos trabalhos foi satisfatório com esses objetos símbolos que fazem parte da história brasileira, adquirindo novas dimensões no contexto do Museu Imperial, igualmente permitindo a composição do primeiro Caderno

Técnico<sup>31</sup> do Laboratório de Conservação e Restauração que, apresenta as diversas etapas dos tratamentos, as vicissitudes encontradas “caso a caso”, bem como o registro fotográfico, que explicita os procedimentos seguidos e constitui uma dimensão de compreensão da importância cultural e histórica dos bens e das atividades de conservação e restauração.

### **Conservação e Restauração: breve contextualização**

Nos trabalhos desenvolvidos pelo Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial relacionados com a coleção de chapéus, o principal objetivo foi o de retardar, prevenir novas deteriorações após o tratamento das peças, ou seja, preservar os bens simbólicos que foram produzidos por diferentes grupos sociais. São ações identificadas como de conservação e restauração, com vistas a possibilitar a integridade desses bens em todas as suas amplitudes.

Na atualidade essas ações já apresentam uma conceituação clara nas diversas esferas governamentais e não governamentais nacionais e internacionais, buscando a distinção entre a conservação preventiva, conservação corretiva ou curativa e a restauração, cernes dos trabalhos realizados com a coleção de chapéus do Museu Imperial.

Para melhor esclarecimento, seguem-se as definições produzidas no âmbito do ICOM-CC<sup>32</sup>, durante a XV Conferência Trienal realizada em Nova Delhi, entre os dias 22 e 26 de setembro de 2008, em vigor até os dias atuais. Elas reafirmam a grande responsabilidade dos técnicos que atuam na área de conservação e, constataam a importância de estabelecer uma terminologia objetiva que possa facilitar a comunicação dos seus membros e de outros profissionais afins (ZANATTA, 2017).

Assim, no âmbito da conservação dos bens culturais tem-se:

Conservação preventiva – todas aquelas medidas ou ações que tenham como objetivo minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for a sua época ou condições. Estas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam sua aparência.

---

<sup>31</sup> CONSERVAÇÃO e Restauração – A coleção de chapéus do Museu Imperial. Petrópolis: Museu Imperial, 2010.

<sup>32</sup> Conselho Internacional de Museus – Comitê para Conservação – ICOM-CC é o maior dos comitês do ICOM. Integra 21 grupos de trabalho abertos a conservadores e restauradores, cientistas, conservadores de museu, museólogos e diversas outras profissões ligadas ao patrimônio cultural. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 06 de jun.2018.

Conservação curativa – Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou um grupo de bens culturais que tenham como objetivo deter os processos danosos presentes ou reforçar a sua estrutura. Estas ações somente se realizam quando os bens se encontram em um estado de fragilidade adiantada ou estão se deteriorando a um ritmo elevado, de tal forma que poderiam perde-se em um tempo relativamente curto. Estas ações às vezes modificam o aspecto dos bens.<sup>33</sup>

Todavia, quando um objeto se encontra em processo ativo de deterioração, muitas vezes somente as ações de conservação preventiva não são suficientes para deter a sua destruição. Nestes casos, é necessário um diagnóstico detalhado da estrutura e dos materiais constituintes, assim como, do grau de degradação, para uma correta avaliação do estado físico do objeto e da possibilidade de intervenção curativa e mesmo restauradora, que na verdade se constitui em procedimento limite da conservação curativa.

A restauração abrange os meios e as técnicas utilizados para recuperar, na medida do possível, a um objeto deteriorado ou arruinado a sua forma, desenho, cor e função. Entretanto, a principal questão relacionada com a restauração é a possibilidade da perda de informação, associada às dificuldades de interpretação e leituras incorretas, o que pode ocasionar a alteração da carga simbólica do objeto (ZANATTA, 2017).

Assim, vale enfatizar que a restauração conforme entendida por Munoz Vinhãs (2010), deve priorizar como aspecto essencial o caráter simbólico, associado ao reconhecimento cultural e às modificações conceituais dos bens culturais.

São por essas razões que a conceituação deste vocábulo passou por diversas modificações em seu significado, estando inicialmente relacionado aos monumentos edificados, depois às obras arte, incluindo as discussões acerca de autenticidade e, principalmente, nas questões que tratavam do retorno do objeto ao estado anterior à degradação.

Retornando novamente às definições do ICOM-CC restauração inclui:

Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta a um bem individual e estável, que tenham como objetivo facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas. Baseia-se no respeito ao material original. Na maioria dos casos, estas ações modificam o aspecto do bem. Alguns exemplos de restauração incluem o retoque de uma pintura, reconstituição de uma escultura quebrada, a remodelação de uma cesta, a reintegração de perdas em um vaso de vidro<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> ICOM-CC. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 06 de jun.2018.

<sup>34</sup> ICOM-CC. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 06 de jun.2018.

É inquestionável que diversos autores vêm assumindo diferentes abordagens ao longo dos anos. Entretanto, para o autor Salvador Muñoz Viñas da *Teoría contemporânea de la Restauración*, publicada pela primeira vez em 2003, deve-se deslocar o olhar dos objetos para os sujeitos, reconhecendo que “A restauração não se faz ao bem da verdade, ao bem da ciência, ao bem da cultura e ao bem da arte” (Munoz Viñas, 2010, p. 176) (tradução nossa).<sup>35</sup> Para ele, a restauração não é objetiva e deve ser focada nos sujeitos que reconhecem os valores, inclusive culturais dos objetos.

A restauração, para Muñoz Viñas, tem no caráter simbólico a essência de um processo de intervenção. A dimensão simbólica dos objetos deve ser analisada em seu contexto histórico/cultural, possibilitando compreender sua construção e sua apropriação social, adaptadas às atuais modificações sociais, onde o homem deve ser visto com a sua cultura, com a imaterialidade que requer os bens culturais, distante do praticado em outras épocas (ZANATTA, 2017).

## **O Museu Imperial e a coleção de chapéus**

Criado no ano de 1940, o Museu foi inaugurado e aberto para visitação pública em 16 de março de 1943. “Quereis conhecer o mais belo patrimônio de tradição brasileira? Visitai o Museu Imperial. Sua sede é o antigo Paço de Dom Pedro II, cuja construção deu motivo ao nascimento de Petrópolis” (MUSEU IMPERIAL, 1950, p.29). O Museu Imperial ao longo dos anos vem reunindo um significativo acervo relativo ao período imperial brasileiro, adquiridos por compras, permutas e doações de pessoas e famílias com proeminência em diversas áreas, acumulando assim, expressivos conjuntos documentais, bibliográficos e de objetos.

Diversas são as categorias de objetos que integram o acervo do Museu, computadas em aproximadamente 7.850 objetos<sup>36</sup>. Dentro deste montante, encontra-se a categoria indumentária, que tem arrolada 731 peças. Ênfase para este trabalho é, a coleção de chapéus, constituída por 25 peças, em sua maioria datados do século XIX, de manufaturas nacionais e internacionais que, pertenceram a D. João VI, a D. Pedro II, militares, magistrados, lacaios, infantis, peruca estilo Luiz XV, enfim, peças manufaturadas com couro, lã, algodão, fios de ouro, fios de prata, seda, pelica, plumas, crinas de cavalo, adornos banhados a ouro etc.

<sup>35</sup> La Restauración no se hace en aras de la verdad, en aras de la ciencia, en aras de la cultura y en aras del arte.

<sup>36</sup> Dados organizados a partir das informações fornecidas pelo Museu Imperial à Administração Central do IBRAM. Disponível no Setor de Museologia do Museu Imperial/IBRAM.

Essas peças são bastante diversificadas, em sua maioria orientadas pela representação do poder dominante da elite imperial, outras dos nobres do império, dos militares, diferenciados pelas cores das plumas, brancas ou pretas, designando a patente à qual pertencia, de lacaios e até mesmo de um oficial militar Paraguaio, originários de fabricantes no Brasil e no exterior (ZANATTA, 2010).

As peças tratadas nesta coleção foram adquiridas por meio de coleções particulares, entre as décadas de 1940 e 1980, algumas em estado de conservação muito ruim.

### **Metodologia do tratamento**

Para atender aos propósitos da conservação e restauração da coleção de chapéus, foi indispensável a realização de estudos bibliográficos e documental, com o objetivo de fortalecer o embasamento teórico e a posição de diferentes autores que se ocupam em estudar a construção do conhecimento em suas variadas dimensões e características.

Os preceitos teóricos de Cesare Brandi (1963) foram colocados em prática em todas as etapas dos trabalhos. Conforme o autor, a veracidade de uma obra não decorre de uma análise que torne prescindível o contexto histórico de sua produção. Sendo assim, o principal critério foi o de preceder a um restauro crítico, baseado na instância histórica e estética, procurando respeitar, ao máximo, a integridade e a legitimidade das peças, bem como as marcas de seu uso. Os danos mais acentuados foram sanados, buscando-se, sempre, resgatar a leitura visual sem, no entanto, incorrer em possíveis interpretações fantasiosas. (ZANATTA, 2010).

O trabalho foi iniciado pelo Laboratório de Conservação e Restauração com o exame técnico, procedimento para determinação da significância documental de um objeto, sua estrutura original, a extensão de sua deterioração, alteração, perda e a documentação desses resultados. Posteriormente, passou-se para a etapa de estabelecer as integridades físicas, estrutural e estética, com as exigências e o respeito aos determinantes históricos. Buscou-se garantir algum rigor científico em cada etapa do trabalho, sobretudo nas reconstituições das áreas de perda, assim como a escolha, o emprego de materiais inertes e a indicação dos processos e procedimentos técnicos. Assim, os métodos realizados possibilitaram apresentar releituras das peças, sendo utilizados materiais originais como, por exemplo, plumas e fragmentos de tecido. A investigação histórica muito contribuiu para apresentar releituras dos objetos, possibilitando recorrer a materiais similares que

viabilizaram a recomposição das peças sem comprometimento de sua legitimidade, como nos casos das miçangas, fios metalizados dourados e têxteis (ZANATTA, 2010).

Utilizou-se o mesmo rigor às embalagens e aos suportes, confeccionados no Laboratório de Conservação e Restauração, para cada uma das peças da coleção, com vista a protegê-las da ação da gravidade e de outros agentes deteriorantes em seu setor de guarda. Todos esses parâmetros foram necessários ao tratamento das peças da coleção, de modo a assegurar a sua permanência no futuro.

### **Peça tratada da coleção: Caso emblemático**

O que se propõe neste item é exemplificar, um caso com o diagnóstico mais desafiador, dentro das circunstâncias em que o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial dispunha para trabalhar.

As informações dos dados catalográficos da peça foram compilados das Fichas Técnicas do Setor de Museologia, do Processo de Aquisição e da Ficha Técnica do Laboratório de Conservação e Restauração e mantém informações realizadas à época da incorporação do objeto, ao acervo do Museu Imperial e das atualizações em 2010 à época da restauração. Os demais itens estão fundamentados na prática da conservação e restauração.

### **Chapéu armado – Oficial Paraguaio**

**DADOS CATALOGRÁFICOS:**

**Número de Registro:** 5266.

**Época:** Guerra do Paraguai.

**Materiais:** Couro, seda e galão.

**Dimensões: Comp.:** 45,5 cm; **Larg.:** 16cm; **Altura:** 19,5.

**Autor/ Fabricante:** J. PINAUD/. de S.M. Imperiale.

**Aquisição:** Doação do Sr. Escragnolle Dória.

**Descrição:** Couro marrom, bordas guarnecidas de largo galão dourado e canutilhos também dourados, presos por um botão. Este tem no centro as armas do Paraguai, sendo circundado de dois ramos unidos por um laço. No forro a marca do fabricante: J. PINAUD/. de S.M. Imperiale.

**Estado de Conservação:** muita sujidade. Apresenta péssimo estado de conservação. A parte estrutural com armações metálicas soltas e muito oxidadas. O couro extremamente ressecado, rígido, bastante fragmentado e com perdas significativas na copa. O galão dourado, os botões e os canutilhos estão oxidados, porém apresentam bom estado de conservação. Nas junções das laterais com a copa são encontrados vestígios de plumas brancas e de suas costuras em linha de algodão. Visualizava-se ainda, marca da presença de uma rosácea. Embora muito danificada, a parte interna permite uma leitura mais detalhada. O forro em seda, rasgado, com perdas de fragmento, desprendido da estrutura do chapéu e fixado a uma estrutura de papel, que parcialmente possibilitou a percepção de sua forma original. Apresenta etiqueta em tecido costurado nos fragmentos do forro, tendo os números de Registro Geral e Processo. Foi constatada a da carneira.

**Tratamento:** higienização dos fragmentos com aspirador de baixa sucção e tela. Realização da remoção da estrutura metálica do forro e da armação em papel. Na busca de uma maior maleabilidade do couro para facilitar o manuseio da montagem da estrutura, foram realizados testes de hidratação, desde introdução em ambientes pré-condicionado climaticamente, até várias fórmulas químicas de hidratação a base de resinas, água, penetrantes e ceras. Como a resposta não foi inteiramente satisfatória e se manteve a dificuldade de manuseio, optou-se por fixar os fragmentos de couro da copa sobre uma nova estrutura em papel neutro revestida com veludo de algodão. Isso permitiu melhor aderência e ao mesmo tempo, concedeu leveza estrutural. Ao considerar o estado da copa, com danos significativos e poucos fragmentos, dificultando a junção de algumas áreas, a alternativa foi preservar alguns fragmentos e reintegrar as lacunas. Isso foi realizado com o uso de raspas de couro e resíduos, encontrados junto à embalagem de sua chegada ao Laboratório de Conservação e Restauração. Foram utilizados pigmentos naturais e adesivo a base de PVA com PH neutro. Assim, foi obtida textura próxima a do couro.

Nas abas, um pouco mais preservadas, o tratamento escolhido foi o de proteger o estado de conservação do couro pela mínima intervenção possível. Utilizou-se o processo de velatura com seda tingida com pigmentos naturais, fixada por aspersione do adesivo térmico. As armações metálicas que contornam as abas do chapéu, foram mecanicamente higienizadas, com o auxílio do bisturi, lavadas em água com detergente neutro, secas com pistolas de alta pressão e protegidas por verniz neutro. Por fim, as armações foram

recolocadas em seu local de origem, ou seja, sob o galão de acabamento que contorna as abas do chapéu.

O forro em seda foi desmontado, lavado com água deionizada, detergente neutro e esponja marinha natural, sendo removido o excesso de sujeira. Durante o processo de secagem, o forro foi planificado. A seguir, foi remontado sobre seda tingida com pigmentos naturais e devolvido ao seu lugar de origem com o uso de adesivo térmico.

Higienização mecânica com escovinha de ourivesaria no galão e nos canutilhos, de acordo com os procedimentos de polimento utilizados na fase anterior. Os botões metálicos foram lavados em água morna, detergente neutro e secos com pistola de ar quente e polidos com tecido flanelado. As plumas brancas e a rosácea nas cores azul e vermelha foram restituídas a partir de pesquisa científica, textual e iconográfica, possibilitando a legitimação da peça.

As figuras 1, 2, 3 e 4 apresentam detalhes da peça no decorrer do diagnóstico do estado de conservação.



Figuras 1, 2, 3 e 4 – Detalhes antes do tratamento. Fonte: Laboratório de conservação e restauração do Museu Imperial.

As figuras 5, 6, 7, 8, 9 e 10 exemplificam algumas etapas durante o tratamento da estrutura, revestimento em seda e galão dourado.



Figuras 5, 6, 7, 8, 9 e 10 – Detalhes durante o tratamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.

As figuras 11, 12, 13 e 14 apresentam o resultado final do tratamento.



Figuras 11, 12, 13 e 14 - Resultado final do tratamento. Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial.

## Considerações Finais

O resultado deste trabalho buscou proporcionar o acesso do público em geral a uma experiência de conservação e restauração de uma das coleções do Museu Imperial e, assim, conscientizar e incitar a necessidade de ações conjuntas para a preservação dos bens culturais. Intervir num bem de interesse cultural, que é documento histórico e possui papel memorial, é ato de extrema responsabilidade, pois se trata, sempre, de documentos únicos e não reproduzíveis.

Registra-se por fim que, os conservadores e restauradores têm uma série de regras básicas a seguir que devem ser comuns a todas as decisões. É indispensável a documentação dos procedimentos em relação a cada etapa de intervenção realizada para a valorização e conservação dos bens culturais.

## Referências

### Livros

BURKE, Peter. **A escola dos Annales – 1929-1989: A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo, UNESP, 1997.

BRANDI, Cezare. **Teoria da Restauração**. São Paulo, Ateliê, 2004. Tradução do original “*Teoria del Restauro*” de 1963.

GONZÁLEZ – VARAS, Ignacio. **Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas**. Madrid, Cátedra, 2008.

GRANATO, Marcus. In: GRANATO, Marcus ROCHA, Claudia Regina; SANTOS, Claudia Penha dos (orgs.). **Conservação de acervos**. Serie MAST COLLOQUIA v. 9. Rio de Janeiro, MAST, 2007.p. 5-13.

\_\_\_\_\_. Marcus; BENCHETRIT, Sarah F.; CARVALHO, Claudia; BEZERRA, Rafael Zamorano (Orgs.). **Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material**. Rio de Janeiro, IPHAN/MINC, 2008.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea de la restauracion**. Madrid, Síntesis, 2010.

MUSEU IMPERIAL. **Anuario do Museu Imperial**. Vol.11, 1950. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

TOCA, Teresa. **Tejidos: conservación – restauración**. Valencia, Editorial Universidad Politecnica de Valencia, 2004.

ZANATTA, Eliane Marchesini. **Conservação e Restauração – A coleção de chapéus do Museu Imperial**. Petrópolis, Museu Imperial, 2010

### Dissertação

ZANATTA, Eliane Marchesini. **Museu Imperial, metodologias de conservação e restauração aplicadas às Coleções: uma narrativa**. 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2011, 191p. Orientadores: Ivan Coelho de Sá e Diana Farjalla Correia Lima. UNIRIO/MAST.2011. Dissertação.

### Tese

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. 355p. Orientador: Prof.Dr. Marcus Granato. UNIRIO/MAST.2017. Tese.

### **Consulta eletrônica**

GOLDIM, José Roberto. **Ética.** 2000. Disponível em : <http://www.ufrgs.br/bioetica/textos.htm#conceito>. Acesso em : 15 de jun. 2015.

ICOM-CC. **Definição de conservação.** Disponível em: <http://www.icom.cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 06 de jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Definição de restauração.** Disponível em: <http://www.icom.cc.org/9/working-groups>. Acesso em: 06 de jan. 2015.

---

## **Exposições de moda no Museu Histórico Nacional a partir da Coleção Sophia Jobim <sup>37</sup>**

**Ana Audebert <sup>38</sup>**

### **Resumo**

Sophia Jobim (1904-1968) foi colecionadora, museóloga, professora de indumentária da Escola Nacional de Belas Artes, feminista, jornalista, colunista de moda, figurinista, criadora e diretora do Liceu Império (1932) e do Museu de Indumentária História (1960). Sua coleção composta por trajes e acessórios de indumentária, documentos variados e biblioteca foi doada ao Museu Histórico Nacional em 1968 e constitui parte importante do acervo da instituição. A conferência abordará duas exposições de moda realizadas pelo Museu Histórico Nacional que se valeram da Coleção Sophia Jobim evidenciando aspectos ligados à moda, memória e colecionismo.

---

<sup>37</sup> A presente comunicação aborda algumas reflexões que desenvolvemos em parte do terceiro capítulo de nossa Tese de Doutorado intitulada “Gênero, mulher e indumentária no museu: a Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional” defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) em fevereiro de 2018.

<sup>38</sup> Professora Adjunta do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (DEMUL/UFOP). Doutora em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), Mestra em História da Cultura (PUC/RJ), Bacharel em Museologia (UNIRIO). Atua na área de Museologia com ênfase estudos de gênero e feminismo, história da Museologia, documentação museológica e análise de coleções. Pesquisando principalmente nos seguintes temas: coleções e gênero, indumentária e acervos têxteis, documentação de acervos, história, ensino e formação em Museologia. E-mail: [audebert@ufop.edu.br](mailto:audebert@ufop.edu.br)

## Introdução

A versatilidade de Sophia Jobim na atuação com moda e indumentária é um dos aspectos mais instigantes quando observamos sua trajetória. Nesta comunicação vamos colocar em destaque duas exposições de moda e indumentária realizadas pelo Museu Histórico Nacional que se valeram de sua coleção articulando, em ambas, discursos que evidenciaram a memória da doadora e colecionadora. Antes, porém, é preciso falar um pouco sobre colecionismo, apresentar a coleção e alguns aspectos ligados ao seu processo de musealização.

Os estudos de coleções constituem parte importante das pesquisas no campo da Museologia. Compreender a formação das coleções, os critérios para a seleção bem como os princípios de organização dos objetos que as integram ajuda a desvendar valores, ideias e narrativas que reproduzem. A institucionalização desses objetos, os trâmites e processos ao dar entrada no museu, sua trajetória dentro da instituição bem como as ações e procedimentos documentais, de conservação e comunicação são aspectos importantes para compreender a qualidade da musealidade que foi a eles atribuída, justificando assim sua preservação como bens culturais. É o museu como instância legitimadora da memória que importa questionar e analisar. Por isso, entender como essas coleções se tornam acervo, ou seja, estudar seu processo de musealização é crucial.

O colecionismo ilustrado é produto de um universo letrado da elite, da burguesia e da classe média, e também é uma prática social marcada por relações de gênero. Abordagens que colocam em questão a história e o desenvolvimento do colecionismo ilustrado situam-no como um fenômeno associado às sociedades ocidentais modernas e contemporâneas. Outros trabalhos salientam o aspecto universal do colecionismo, entendendo que o fenômeno está presente em todas as culturas ainda que com significados diversos. Ambas as abordagens coincidem no entendimento sobre a especificidade do ato de selecionar e reunir objetos a partir de critérios específicos e de ações que alienam esses objetos do sistema lógico primordial do qual foram retirados (a lógica do uso ou da vida cotidiana) inserindo-os em outras lógicas próprias de cada colecionador ou grupo. Para James Clifford, “A história crítica do colecionar diz respeito ao que os grupos específicos e indivíduos decidem preservar, valorizar e trocar dentre o que há no mundo material” (CLIFFORD, 1994, p. 73). Neste sentido, é preciso também

observar as relações de gênero no estudo do colecionismo. É necessário perguntar se as coleções que estão nos museus refletem e tornam visíveis as contribuições das mulheres nas memórias que essas instituições e processos preservam e contam. E se fazem é preciso se perguntar como fazem. A partir de quais perspectivas? Conformistas ou renovadoras? Emancipatórias ou submetidas?

Por isso, nos interessa ir além para compreender a coleção também como resultado das relações de poder estabelecidas por meio das relações de gênero. Conforme afirma a historiadora Joan Scott, “gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 85). Ora, no âmbito de um colecionismo ilustrado é possível admitir que as condições concretas para que uma mulher colecionasse podem ser diferentes daquelas encontradas pelo homem. A suposição pode ser melhor dimensionada se cotejada com três aspectos: a relativa dependência econômica da mulher no meio familiar, as condições de acesso à educação para a mulher no Brasil no final do século XIX até a primeira metade do século XX e a existência de uma “cultura feminina” nesse mesmo período como uma poderosa moldura para o comportamento da mulher, tanto no sentido da adesão quanto da negação. Trata-se de perceber nesses três aspectos concepções explícitas e implícitas de gênero que funcionam como forças de condução na tomada de escolhas e posições e na definição das identidades. Aplicar o conceito de gênero aos museus e coleções possibilita questionar as formas como a memória é construída tanto pelos objetos que estão presentes, quanto pelos que estão ausentes nos museus. Percebe-se que a crítica é radical e relacional e deve ser operada no plano da memória enquadrada (POLLAK, 1989) e no do esquecimento, tanto para mulheres quanto para os homens. Neste sentido, gênero não é um tema ou um enfoque, é um conceito que coloca em xeque aspectos ligados às identidades, ao poder, à produção científica e ao conhecimento, que pode auxiliar a reposicionar os museus nos debates contemporâneos sobre representatividade e desigualdade subvertendo a lógica hegemônica e androgênica que essas instituições legitimam.

### **A Coleção Sophia Jobim**

A Coleção Sophia Jobim possui um atrativo peculiar por se destacar como um fundo documental expressivo de uma mulher depositado em um museu que evidenciou, em sua trajetória, a valorização da história e memória dos homens da elite, em especial aqueles cujas atuações políticas e sociais são associadas à construção da nação

enquanto projeto, especialmente no período em que esteve sob a gestão de Gustavo Barroso (MAGALHÃES, 2006; AUDEBERT OLIVEIRA, 2004). Conforme destacado no artigo “Examinando a Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional” publicado nos Anais do MHN em 1995, a Coleção Sophia Jobim pode ser tida como exceção nas políticas de aquisição efetuadas pelo MHN. Ademais, coleções de indumentária ou de roupas de modo geral parecem especialmente interessantes para pensar relações de gênero e as mudanças que se processam historicamente nessa esfera, uma vez que essa tipologia de objeto vem sendo ao longo dos anos fortemente identificada com a cultura feminina, especialmente através da moda em seus mais diferentes aspectos. Roupas parecem ser assunto de mulher, assim como tudo o que diz respeito a elas tais como tecer, costurar, remendar, bordar, lavar, passar.

O que hoje se designa por Coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho no Museu Histórico Nacional é um amplo e vasto conjunto composto por documentos, discursos e palestras, anotações de aula e estudos, traduções de livros, desenhos de figurinos e trajes que exemplificam a evolução da indumentária, retratos, documentos pessoais, álbuns de fotografias, fotografias, correspondências, material bibliográfico diverso (livros, folhetos e periódicos), álbuns de recortes de reportagens, peças de indumentária, miniaturas de trajes típicos. Desta heterogeneidade e vastidão resultou o seu conseqüente desmembramento para fins de acondicionamento e pesquisa no Museu, de modo que os itens se encontram alocados no Arquivo Histórico, Biblioteca e Reserva Técnica da instituição. No Arquivo Histórico estão preservados os documentos textuais e iconográficos, aproximadamente 6.626 itens, entre eles as aquarelas de Sophia Jobim para ilustrar as aulas de Indumentária Histórica, seus estudos e desenhos de nus artísticos em grafite, documentação referente ao Clube Soroptimista, ao Museu de Indumentária Histórica, receitas de culinária, agendas, anotações pessoais, álbuns de retratos, coleção de cardápios, etc.; A Biblioteca do MHN conserva a coleção “Sophia Magno de Carvalho” constituída por volumes divididos em livros, folhetos e periódicos que tratam de assuntos relacionados a artes, história, culinária, indumentária dentre outros. É considerada a terceira coleção em volumes, ao lado das coleções Miguel Calmon e Gustavo Barroso totalizando mais de 1.500 obras. A Reserva Técnica preserva a coleção constituída por aproximadamente 650 peças diversas e objetos de indumentária. No caso da Coleção Sophia Jobim é importante lembrar que além da seleção efetuada pela própria Sophia quanto ao que decidia arquivar de si ao longo da vida, houve possivelmente uma

segunda seleção efetuada por seu irmão Danton Jobim ao realizar a doação da Coleção ao MHN. Por isso, o enquadramento da memória que é construída sobre Sophia, especialmente aquela que é feita através dos documentos disponíveis no Arquivo Histórico do MHN precisa ser problematizada. Apesar de ser um conjunto documental vasto e heterogêneo é fácil perceber que a ênfase ali recai sobre sua trajetória profissional com as lacunas de alguns períodos e com pouca documentação sobre sua vida pessoal, privada. Mas precisamos nos atentar para o fato de que a vida profissional de Sophia Jobim é permeada pela junção das esferas pública e privada, na medida em que tanto o Clube Soroptimista quanto o Museu de Indumentária tinham existência concreta e funcionavam em sua residência. É evidenciada a discussão sobre a separação entre o que seria considerado a vida pública e a vida privada para a sistematização de documentos em arquivos pessoais. Para a Coleção Sophia Jobim essa discussão ganha novos contornos, pois a discussão sobre as fronteiras entre o público e o privado são diluídas na coleção. Não é improvável que sua condição feminina tenha alguma relação com as peculiaridades que caracterizam essas sutis demarcações.

### **Exposições de moda e indumentária no MHN a partir da Coleção Sophia Jobim**

Considerando as exposições temporárias realizadas pelo Museu Histórico Nacional aparentemente tanto a tipologia da coleção, quanto o fato de ter sido reunida por Sophia Jobim foram elementos valorizados, considerando a massa documental, o acervo bibliográfico e os itens de uso pessoal, como alguns objetos inclusive seu retrato, a pintura à óleo de Ladislav Burjan. Considerando ainda que Sophia estivesse próxima do MHN por ter sido aluna do Curso de Museus no período subsequente à doação, e por relações pessoais elementos que podem ter viabilizado uma leitura da coleção mais autobiográfica e ligada à memória da doadora nas primeiras décadas. Neste sentido, parece que temos elementos para entender que, numa perspectiva histórica, em um primeiro momento, a memória da colecionadora foi valorizada pela instituição em paralelo à coleção. Posteriormente, essa memória foi se diluindo em detrimento da coleção em si, faltando inclusive um alinhamento, no qual tanto a valorização da coleção em si quanto a da memória da doadora pudessem ter sido ajustadas para os discursos e narrativas possíveis de serem produzidas sobre a coleção. A lógica hegemônica androcêntrica parece ter operado um deslocamento neste sentido para a Coleção Sophia Jobim, que foi valorizada

quanto à memória de sua doadora, mas não foi trabalhada levando em conta os possíveis valores femininos contidos nela. É neste primeiro momento, em que a memória da doadora ainda aparece vinculada diretamente à coleção, que acontece a Exposição “Indumentária – Arte e Documento” inaugurada em agosto de 1970, e, portanto, 2 anos após a doação da coleção ao MHN.<sup>39</sup> A exposição foi organizada e montada por Maria Laura Ribeiro, Emilia Dyer, Clóvis Bornay e Maria Emília Matos. Com exceção de Clóvis Bornay, essa foi a equipe responsável pelo arrolamento e inventário da coleção como vimos anteriormente na pesquisa. Sabemos que Clóvis Bornay tinha interesse pela tipologia de objetos indumentária e sabemos pelos registros fotográficos, dentre outros, que fazia visitas constantes ao Museu de Indumentária de Sophia Jobim. Neste sentido, não é estranho que ele integrasse a equipe que idealizou, organizou e montou a exposição. O Catálogo da Exposição “Indumentária – Arte e Documento” possui 14 páginas. É um documento importante para a discussão sobre a memória da doadora dentro do contexto mais amplo do MHN. Logo no início sabemos do objetivo da exposição: trata-se de uma homenagem à Sophia Jobim. No primeiro parágrafo do documento podemos ler que

A presente Exposição de Indumentária Histórica é uma homenagem do Museu Histórico Nacional à saudosa Sra. Dona Sophia Jobim Magno de Carvalho, indumentarista e educadora por excelência, mulher de grande sensibilidade e profunda cultura. Foi a criadora do Museu de Indumentária, que, agora, se transfere para esta Casa, como legado de sua ilustre família. Durante muitos anos, ocupou a cadeira da História da Indumentária da Escola Nacional de Belas-Artes. Suas pesquisas a levaram a percorrer os principais países do mundo, estudando profundamente seus usos e costumes, com o objetivo de reunir esta coleção, que, chegando a atingir a mais de quinhentas peças de rara beleza, vem nos mostrar a evolução da indumentária através do tempo em todo o mundo. (Catálogo da Exposição “Indumentária – Arte e Documento”, 1970, p. 03) grifo nosso

Assim, a exposição sublinha que Sophia é uma mulher e faz uma homenagem a ela pela sua atuação como indumentarista, educadora, colecionadora e criadora do Museu de

---

<sup>39</sup> O Catálogo da Exposição encontra-se disponível no site do Museu Histórico Nacional em: <http://docvirt.com/docreader.net/MHN/23830>.

Indumentária. Vemos aqui, de fato, a junção dos elementos que valorizam a importância da coleção, mas também a memória da doadora. Na sequência, o Catálogo traz uma definição de indumentária. Bastante alinhada com a definição com a qual Sophia trabalhava, ou seja, da indumentária “Pertencendo a um ramo das Ciências Sociais – é uma parte da Etnografia.”

Prossegue explicando a origem e evolução do traje e depois passa a uma breve análise da moda, também de forma muito similar ao entendimento que Sophia Jobim deu aos temas, destacando a tradição, o simbolismo e a questão documental inerente aos trajes de modo geral. Vemos que o retrato de Sophia Jobim se encontra logo na entrada da exposição, o que reforça o caráter da homenagem e vincula às peças diretamente à colecionadora, criando um nexo entre a coleção e a memória da doadora.



*Figura 1: Cartazes da Exposição “Indumentária – Arte e Documento”.  
14 de agosto de 1970. MHN*

A exposição é bem abrangente e representativa da coleção e possui dois nichos com vitrines para joias e para miniaturas. Além do mais, busca apresentar um pouco do caráter “globalizado” da coleção, com peças do Oriente, da Europa, América, Brasil (típico, folclórico e indígena), além de acessórios como sapatos. São apresentados 24 trajes, mais dois pares de sapatos infantis chineses: um para pé deformado, de menina e outro para filho de mandarim. Há ainda o retrato a óleo de Sophia Jobim e a vitrine de miniaturas apresenta 23 peças. A vitrine de joias apresenta 37 itens.



A segunda exposição temporária que tratou especificamente da Coleção Sophia Jobim foi “História do Vestuário” em 1982/1983.<sup>40</sup> Essa é de fato uma exposição bastante interessante de ser analisada, pois ela reúne não apenas os trajes e acessórios de indumentária da coleção, mas também um expressivo material bibliográfico da Coleção de Sophia Jobim. Desde o primeiro momento, a exposição é tratada como uma homenagem à colecionadora. No texto de apresentação para o Catálogo, o então Diretor Gerardo Britto Raposa da Camara escreve que

Através dessa exposição o Museu Histórico Nacional objetiva, mais uma vez, a dinamização de suas atividades e a devolução de informações culturais a partir de seu próprio acervo. Para este evento foi escolhido um tema específico, mas de abrangência universal – “História do Vestuário”, oferecendo oportunidade para apresentação de peças de indumentária e seus acessórios além de numeroso e importante material bibliográfico (...). Nesta oportunidade, o MHN presta reverente homenagem à memória de D. Sophia Magno de Carvalho, doadora do acervo ora exposto, sem o qual não teria sido possível a organização dessa mostra. Da palestra que esta ilustre estudiosa proferiu na Escola Nacional de Belas Artes, em 1960, sob o tema O que é indumentária Histórica, transcrevem-se alguns trechos neste catálogo, os quais testemunham ser a moda sempre inspirada em qualquer movimento espiritual, político, literário ou artístico de uma determinada época. (Catálogo da Exposição “História do Vestuário, 1982/83, p. 03). grifo nosso

O Catálogo possui 35 páginas e através dele podemos ver que a exposição estava organizada em 13 (treze) vitrines, nas quais estavam dispostos os itens da coleção de trajes, acessórios e bibliográficos.

---

<sup>40</sup> O Catálogo da Exposição encontra-se disponível no site do Museu Histórico Nacional em: <http://docvirt.com/docreader.net/MHN/23418>.

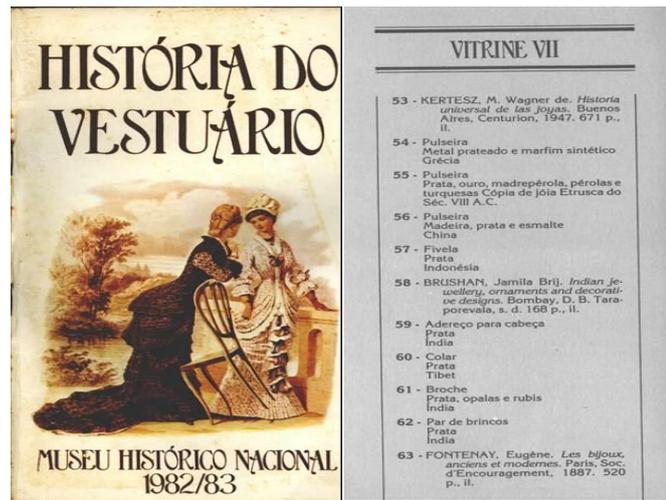


Figura 3: Cartaz da exposição e reprodução dos itens da vitrine VII. Acervo: MHN

Algumas vitrines apresentam apenas livros, em outras vemos os livros juntos com acessórios, tais como leques, ou sapatos, miniaturas ou ainda joias. A ideia, incomum, foi apresentar a Coleção Sophia Jobim a partir de uma mescla de objetos museológicos e bibliográficos numa perspectiva complementar quanto à temática entre objetos e livros. Por exemplo, na vitrine VII que reproduzimos a seguir, os livros tratam de joias e acessórios e os objetos são joias. O mesmo se dá em outras vitrines, nas quais são expostos sapatos, por exemplo, e os livros selecionados tratam de sapatos. A exposição contava ainda com alguns manequins, ao menos três estão reproduzidos no catálogo, mas é possível que fossem mais. Ao todo foram expostos 138 itens, entre trajes, acessórios, joias, miniaturas e livros. Assim como a exposição “Indumentária – Arte e Documento” realizada em 1970, a exposição “História do Vestuário” trabalha de forma conjunta a coleção e a memória da doadora. Nesse caso em questão, a valorização se dá ainda pela reprodução de trechos da palestra proferida por Sophia, algo que acentua a perspectiva profissional de sua trajetória como professora e estudiosa de indumentária ao lado de sua atuação como colecionadora. Vemos que o Museu Histórico Nacional valoriza a memória da doadora. Ainda que as questões de gênero ou de uma história das mulheres não apareçam explicitamente, temos motivos para ler nessas exposições, que se configuram também como homenagens, um reconhecimento que pode ser associado à sua trajetória. Nesse sentido vemos a sua valorização como colecionadora num universo como o do MHN que privilegiou constantemente a memória e a história dos objetos relacionados aos homens. A seguir a reprodução do cartaz da exposição e de uma das vitrines nas quais podemos ver a listagem de alguns itens que estavam expostos.

Foi possível perceber a importância da Coleção Sophia Jobim dentro do universo mais amplo do acervo do MHN. Os esforços constantes efetuados para o processamento técnico da coleção, tanto de trajes, quanto documental ou bibliográfico atestam o interesse institucional pela coleção que foi entendida como uma das “grandes doações” que colaboraram para a formação do acervo do MHN. A coleção foi entendida como um “desvio” ou como “exceção” dentro do quadro das doações recebidas pelo Museu na década de 60. Uma exceção em função da tipologia predominante de seus objetos, mas não por tratar-se de uma vasta coleção reunida por uma mulher, aspecto que ficou negligenciado e que colocou a Coleção Sophia Jobim apartada das condições sociais e culturais que fizeram com que fosse acumulada, selecionada e organizada. Em outras palavras: essa coleção traduz o esforço e os interesses intelectuais de uma mulher em uma área específica de conhecimento, na qual ela atuou a partir de múltiplas frentes, e que ademais é uma área entendida historicamente como afeita à cultura e aos interesses femininos: a indumentária, as roupas, seus acessórios, os têxteis. E é assim também nesses termos que ela precisa ser lida. É nessas condições que alcança um enorme potencial de interpretação e de leituras. Mas não só por isso. A coleção atesta também a elaboração da construção da memória de uma mulher que viveu e trabalhou no campo intelectual e do mercado ao longo das décadas de 30, 40, 50 e 60 no Brasil. É um conjunto documental que fornece elementos preciosos para o entendimento não apenas de sua história, mas possivelmente para outras histórias, de outras mulheres, em condições semelhantes ou não, em análises que podem se dar tanto por oposição quanto por aproximação.

## **Referências**

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 23, 1994, pp: 69-89.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da saudade na Casa do Brasil: Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. (1922-1959)*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. *O conservadorismo a serviço da memória: tradição, museus e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2003.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de; QUEIROZ, Marijara Souza de. *Museologia– Substantivo Feminino: Reflexões sobre Museologia e gênero no Brasil*. In: *Revista do Centro de*

Pesquisa e Formação, n. 5. São Paulo: SESC/SP, 2017, pp: 61-77. Disponível em <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/>.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp:71-99.

---

## **ACERVOS DE MODA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL: UM BALANÇO DAS INICIATIVAS NA ÚLTIMA DÉCADA**

Manon Salles, Dra.  
(Universidade de São Paulo)  
(Coordenadora Documentação Acervo Têxtil/Moda Casa Zuzu Angel)  
manonmoda@uol.com.br

### **RESUMO**

Este artigo propõe a discussão sobre iniciativas relacionadas ao estudo e à preservação dos acervos têxteis e de coleções de moda no Brasil na última década. Levando em consideração as dificuldades que sempre existiram, acompanha ações e parcerias institucionais que possibilitaram a investigação, documentação e exposição adequada de algumas coleções históricas.

Palavras-chave: acervos de moda; conservação; museus; cultura material.

### **ABSTRACT**

This article proposes the discussion about initiatives related to the study and preservation of the textile collections and fashion collections in Brazil in the last decade. Taking into account the difficulties that always existed, we followed institutional actions and partnerships that made possible the investigation, documentation and adequate exposure of some historical collections.

Keywords: collections of fashion; conservation; museum; material culture.

## INTRODUÇÃO

A partir do convite para realizar uma conferência em 2017 no âmbito do programa Memória e Informação, da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) sobre questões relacionadas à conservação de acervos de moda<sup>41</sup>, tive um bom motivo para fazer um balanço sobre as iniciativas, ações e parcerias que vêm sendo estabelecidas, visando preservar parte das coleções de moda e indumentária existentes.

O recorte escolhido cobriu a última década (2006/2016). Apesar das dificuldades, historicamente conhecidas no País, em reconhecer a roupa enquanto cultura material e conservar adequadamente acervos têxteis houve muito interesse pelo tema nesses últimos anos. Acompanhei, nas variadas instituições, como as museológicas, educacionais e culturais, o surgimento de pesquisas, publicações e exposições, a serem consideradas.

Embora o conhecimento específico sobre a função patrimonial de trajes em museus seja de extrema importância, essa é ainda uma área muito nova no Brasil. Portanto, as iniciativas aqui relatadas têm sido válidas para resgatar e ressignificar acervos e coleções, públicos e particulares.

Foi possível verificar que algumas coleções já musealizadas não estavam devidamente documentadas e conservadas. Em função de novas pesquisas e exposições, passaram por um processo de revisão catalográfica e tiveram um tratamento documental adequado. Outras coleções particulares, quando doadas a instituições museológicas, deixaram de ser meros conjuntos de peças de roupa para uso e descarte e passaram a ser caracterizadas como reuniões de documentos históricos.

Devido a grande procura de estudiosos e profissionais para essa conferência, abriu-se um espaço para a criação do I Seminário Moda: uma abordagem museológica em 2018. Como idealizadora e coordenadora, achei interessante propor esse artigo mais abrangente para essa publicação, pois nele relato também as coleções da Casa Zuzu Angel/ Museu da moda, tema de minha apresentação durante o evento.

---

<sup>41</sup> A conferência aconteceu no dia 30 de agosto de 2017, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde foram apresentadas questões sobre a criação e conservação dos acervos têxteis de moda. Foram debatidas questões relacionadas à criação dos museus de moda contemporâneos, à formação das coleções de moda no Brasil, dentro e fora dos museus, como também às dificuldades e iniciativas existentes no País na última década. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DU3XikhkyPA>>)

## ACERVOS TÊXTEIS E COLEÇÕES DE MODA NO BRASIL NA ÚLTIMA DÉCADA

Os acervos de vestimentas, moda ou indumentárias encontram-se espalhados em diversas instituições museológicas<sup>42</sup>, mas não só. Várias peças e importantes coleções têxteis fazem parte também de acervos pessoais, empresariais, instituições de ensino e instituições culturais.

Essa realidade também existe na Europa e nas Américas, tendo sido abordada através de uma reflexão antropológica por Norogrande:

[...] é importante pontuar que, para além dos museus, outras instituições também atuam com um importante papel na consolidação de um acervo patrimonial do vestir. Por exemplo, agentes na comunidade GLAM (Galleries, Libraries, Archives and Museums) e ações de universidades e escolas com cursos dedicados ao design de moda que estruturam acervos para estudos e pesquisas (2016, p. 23).

Não se pode perder de vista que a roupa e sua conservação são estudadas atualmente em diversos países dentro dos museus, instituições e universidades, seguindo procedimentos definidos por órgãos especializados<sup>43</sup> e com apoio de uma ampla bibliografia<sup>44</sup>. Além disso, deve-se lembrar que as coleções têxteis existentes nos museus<sup>45</sup> se formaram de muitas maneiras e por diversas necessidades (Salles, 2015, p. 64).

No exterior, o têxtil chegou ao museu antes da roupa (*dress*), através da iniciativa da Câmara do Comércio de Lyon. Fundado em 1856, o Museu da Arte e da Indústria só foi concretizado e aberto ao público em março de 1864, como Musée des Tissus et des Arts

---

<sup>42</sup> No País, temos importantes coleções distribuídas nos seguintes espaços museológicos: o Museu Histórico Nacional (MHN), o Museu Paulista (MP), o Museu Imperial em Petrópolis, o Museu Carmen Miranda, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu do Traje e do Têxtil da Bahia e o Museu de Hábitos e Costumes da Fundação Cultural de Blumenau. Acrescento ainda a essa lista as seguintes instituições: Museu Histórico de Imigração Japonesa no Brasil (MHIJB), Museu da Polícia Militar de São Paulo, Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana (MAAS), Museu Nacional do Calçado, Museu Têxtil Décio Mascarenhas, Museu Casa da Hera, Fundação Casa de Rui Barbosa, Casa da Marquesa de Santos/Museu da Moda, Museu da República no Rio de Janeiro, Casa Zuzu Angel, Museu Hering, Casa da Baronesa em Pelotas e Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA), com a Coleção Amazoniana de Arte.

<sup>43</sup> De acordo com o estatuto do ICOM, adotado em 2007, “um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente para fins de educação, estudo e diversão”. Esta definição é uma referência na comunidade internacional.

<sup>44</sup> No artigo “Conservação de têxteis históricos: uma bibliografia introdutória”, publicado nos *Anais do Museu Paulista*, Paula (1994) selecionou uma ampla bibliografia sobre o assunto, analisando resumidamente cada livro ou artigo citado.

<sup>45</sup> Uma lista com 41 museus temáticos (de moda/indumentária e têxtil) existentes em diversos países pode ser verificada na dissertação de Norogrande (2011, p. 34). Há também, o “Pequeno guia dos museus de moda”, que faz parte do livro *Vitrine e coleções: quando a moda encontra o museu* (Azzi, 2010, p. 79-98).

décoratifs, e, mais tarde, rebatizado como Musée des Tissus de Lyon (Le Musée des Tissus de Lyon, , p. 7, tradução nossa)

Muitas vezes, em função do crescimento ou prestígio que obtêm dentro dos grandes museus, as coleções têxteis passam por uma outra subdivisão, formando um novo setor, como relata Lesley Miller, a atual curadora do Departamento de Mobiliário, Têxteis e Moda do Victoria and Albert Museum, de Londres, um dos pioneiros em abrir suas portas para o vestuário:

[...] os museus nacionais do Reino Unido coletam e cuidam de têxteis desde a fundação do Victoria & Albert Museum, após a Grande Exposição de Londres em 1851, privilegiando-se a coleta de tecidos planos até a década de 1960, quando então o vestuário de moda, que sempre fora coletado, começou a ocupar uma posição de mais destaque (2006, p. 25).

A partir de 1984, a coleção foi reorganizada como V&A Dress Collection e imediatamente passou a ser uma das mais populares galerias do museu. Atualmente o este possui a mais completa coleção de têxteis e vestuário do mundo no departamento V&A Textiles and Fashion Collection, com aproximadamente 75 mil objetos têxteis, incluindo desde raridades dos séculos XVII e XVIII até inúmeras peças dos estilistas do século XXI.

As dificuldades em relação ao estudo e à conservação dos têxteis no Brasil são históricas. Essa é uma questão muito bem explorada nos estudos de Paula. Segundo ela:

[...Ainda hoje (2006), pouco sabemos sobre as coleções de tecidos preservadas nos museus brasileiros e as razões podem ser muitas e bastante diversas para explicar tamanho desinteresse pelo estudo dos tecidos e da roupa no país: Os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se comparados a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão (Paula, 2006 , p. 3).]

Visando debater essa lacuna existente, a conservadora de têxteis organizou um seminário internacional no Museu Paulista da USP que representou um marco para discussões contemporâneas sobre as coleções de moda e indumentária no País e no exterior.

O Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções, importante evento científico no âmbito brasileiro sobre a conservação de têxteis, foi

realizado em 2006, reunindo vários especialistas brasileiros e estrangeiros<sup>46</sup>. A sugestão desse seminário apareceu da necessidade generalizada de responsáveis por museus e coleções no Brasil discutirem e planejarem, de modo competente, a salvaguarda de seus acervos, pois museus históricos, antropológicos, de arte e de moda, assim como os teatros e arquivos em todo o país, abrigam, hoje, milhares de objetos têxteis e tecidos que aguardam curadoria especializada (Paula, 2006, p. 13).

No seu livro *Vitrines e coleções*, a museóloga Azzi (2010) diz acreditar que, no Brasil, a área museológica consagrada à moda ainda é incipiente e merece melhor atenção dos pesquisadores e público, além de haver a necessidade de reivindicar políticas públicas específicas. Como complementa a autora, o Museu do Traje e do Têxtil, criado em 2005 em Salvador, é a única instituição inteiramente dedicada ao tema.

Contudo, nesse panorama que poderia parecer desanimador, houve avanços na última década. Como pontuou Andrade (2014, p. 80), verificou-se o aumento considerável de artigos em eventos científicos<sup>47</sup> e também o aumento notável da participação de brasileiros no Costume Committe/ICOM a partir de 2013, quando a 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus – ICOM foi realizada no Rio de Janeiro<sup>48</sup>.

Essa percepção também é trazida por Norogrande (2016, p. 29), quando sinaliza a importância do envolvimento de instituições de ensino e pesquisa na discussão sobre memória, patrimônio e museologia, seja no Colóquio de Moda, há mais de dez anos, seja, mais recentemente, no *Moda Documenta*<sup>49</sup>, desde 2011. Dois livros sobre o tema foram publicados, reunindo artigos a partir das palestras e dos trabalhos apresentados neste seminário. São eles: *Memórias e museus*, lançado em 2015, e *Museus e moda: acervos, metodologias e processos curatoriais*, em 2016.

---

<sup>46</sup> O Seminário foi realizado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo entre os dias 8 e 13 de maio de 2006, sendo coordenado por Teresa Cristina Toledo de Paula, também responsável pelo catálogo publicado com edição bilíngue. Foram convidadas para as conferências internacionais: Dinah Eastop (The Textile Conservation Centre – Winchester School of Art, Universidade de Southampton, Reino Unido), Lesley Miller (Departamento de Mobiliário, Têxteis e Moda, Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido), Sylvie François (Cirque du Soleil, Departamento de negócios públicos, sociais e culturais, Canadá), além de importantes pesquisadoras do Brasil.

<sup>47</sup> Colóquio Nacional de Moda (desde 2005), Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções (MP/USP, 2006), Seminário Moda Documenta (SP/Anhembí Morumbi, desde 2011), I Seminário de História e Historiografia de Indumentária e Moda (UFG/USP/UNIBO, 2013) e I Seminário Moda: uma abordagem museológica (FCRB/UNIRIO/UFRJ/Instituto Zuzu Angel, 2018).

<sup>48</sup> É preciso mencionar ainda o apoio financeiro oficial, ocorrido nos últimos quatro anos, a projetos museológicos específicos com têxteis e roupas: Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil (USP, FAPESP, CNPq), Reserva Técnica e armazenagem da coleção de indumentária (BNDES/Museu Afro-Brasileiro-UFBA) e bolsa produtividade em pesquisa (Museu Paulista/CNPq) (Andrade;Paula, 2009, p. 5), entre outros.

<sup>49</sup> O Seminário Moda Documenta é coordenado pela Profa. Dra. Marcia Merlo. A próxima edição deverá ocorrer em 2019.

A partir de 2017, devido a um grande interesse de profissionais e interessados que começaram a documentar e conservar seus acervos particulares, em empresas, nas universidades e nos museus, criou-se um novo grupo de trabalho (GT), direcionado à conservação preventiva, coordenado pela autora e pela profa. Dra. Sheila Gies.

Esses encontros são cada vez mais necessários, pois os cursos curriculares existentes em nossas universidades<sup>50</sup>, tanto os de graduação quanto os de pós-graduação, nas áreas de museologia, conservação e restauração, possuem pouco espaço para uma abordagem relacionada à tipologia têxtil. As roupas e sua conservação enquanto patrimônio são estudadas de maneira muito tímida, quase inexistente.

Ao abordar o assunto, Azzi diz que, apesar da demanda, a formação na área ainda é muito difícil no País: “Quanto ao Brasil, não há cursos de restauração têxtil, embora a demanda dos museus por esse tipo de trabalho seja intensa. A formação é realizada no exterior, o que torna o profissional ainda mais raro.” (2010, p. 72)

Como foi possível constatar, a prática da conservação preventiva e a da restauração dos têxteis não vêm sendo contempladas nos currículos universitários. Por isso, esse aprendizado tem sido possível, nos últimos anos, através de intensivos cursos livres<sup>51</sup>, realizados em museus ou instituições culturais.

Em relação a ações educacionais inovadoras nesta última década, deve-se considerar a proposta do primeiro curso internacional sobre Museologia da Moda, em 2013, ministrado pela conservadora têxtil e curadora Katia Johansen, responsável pela Coleção Real da Dinamarca desde 1980 e, durante uma década, presidente do Costume Committee/ ICOM. A partir de um panorama sobre coleções e museus de moda e indumentária, a conservadora têxtil abordou as principais questões sobre a conservação preventiva de trajes históricos em museus, como também a criação de réplicas e figurinos a partir da pesquisa em roupas antigas. Esse curso teórico-prático tornou possível

---

<sup>50</sup> O curso superior de Conservação e restauração da EBA/UFRJ, criado em 2013, aborda, em suas disciplinas, o processo de conservação somente em esculturas, pinturas e papel. O Curso de Museologia da UNIRIO, uma referência no País, estuda a questão da indumentária e da moda apenas em disciplina teórica. Oferece também cursos de Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado. Já o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP, inaugurado em 2012, oferece Mestrado e Doutorado nas suas três linhas de pesquisa.

<sup>51</sup> O curso Introdução à conservação preventiva de têxteis, com a Profa. Dra. Teresa Toledo de Paula, é realizado pelo Museu Histórico Nacional. No Centro técnico Templo da Arte, em São Paulo, é oferecido um curso prático de Conservação e restauração de têxteis desde 2010. O curso Introdução à conservação preventiva de acervos de moda começou a ser oferecido em 2015, pela autora, na EBA/UFRJ, em 2016 no Museu Histórico Nacional e em 2017 na Casa Zuzu Angel/ Museu da Moda.

entender as noções básicas para a expografia de uma roupa e as possibilidades para realizar a *mannequinage*<sup>52</sup> de maneira artesanal.

Como explicou Johansen é cada vez mais importante o acesso do pesquisador à roupa como fonte primária de investigação:

[...] o que tem acontecido nas universidades europeias é a substituição de professores de história da moda por teóricos da moda, o que afasta os alunos cada vez mais dos objetos reais, da roupa como fonte primária de pesquisa. Talvez, essa seja a grande diferença, pois, nos museus, nós trabalhamos com objetos reais, histórias reais relacionadas àqueles objetos. E, a partir da pesquisa e investigação sobre essas peças, durante muitos anos, podemos propor algumas teorias... ao mesmo tempo que as universidades não têm essa dinâmica de trabalho, criam ou repetem teorias soltas... (informação verbal)<sup>53</sup>

Deve-se considerar que ações como essa, que proporciona o debate com uma especialista internacional em coleções históricas de indumentárias, foram realizadas a partir de esforços<sup>54</sup> para dar suporte à formação de profissionais, que estariam aptos a atuar nos novos museus especializados em moda, que começam a ser estruturados no País.

Nesse mesmo período, foi importante o lançamento da versão em português das Diretrizes do Comitê de Indumentária – ICOM, que direciona o uso de uma terminologia controlada internacionalmente.

## **NOVOS ESPAÇOS DEDICADOS AOS TÊXTEIS E À MODA BRASILEIRA**

Desde 2012, tem havido a divulgação da abertura de um novo museu da moda pela Secretaria da Cultura do Rio de Janeiro, na casa que pertenceu à Marquesa de Santos, em São Cristóvão. Em função desse projeto, foram fomentados alguns eventos pela Secretaria de Cultura, como já descrito acima, procurando dar visibilidade à iniciativa.

Segundo o projeto inicial<sup>55</sup>, a casa histórica teria que passar por uma grande reforma e ser adaptada ao seu novo projeto museográfico, contemplando o contexto histórico em que foi construída. Devido a dificuldades para concluir a obra, que

---

<sup>52</sup> O processo de *mannequinage* consiste em adaptar as medidas e os volumes do busto manequim para as proporções da peça a ser exposta.

<sup>53</sup> Anotações feitas durante o curso Museologia da Moda, com Kathia Johansen, realizadas em abril de 2013, no Rio de Janeiro.

<sup>54</sup> O curso da conservadora Kathia Johansen, foi promovido pela Secretaria da Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com o projeto Casa da Marquesa de Santos/ Museu da moda e do Instituto Zuzu Angel.

<sup>55</sup> O projeto foi apresentado pela então diretora do Museu em 2012, Luiza Marcier.

impossibilitaram a abertura do museu, foi lançado, em outubro de 2015, um aplicativo disponibilizando o acesso virtual, através fotos e imagens, a cerca de 100 objetos, indumentárias e acessórios, que fazem parte do acervo e da história da Casa da Marquesa de Santos.

Seu atual diretor, Douglas Fasolato, disse, em informação verbal que a Casa da Marquesa permanece em obras, sem previsão para abertura do Museu. Em relação ao acervo existente, com peças em sua maioria do século XIX, segundo ele, foi transferido para a reserva técnica do Museu do Ingá, em Niterói.

O mesmo movimento foi fomentado em Belo Horizonte, uma vez que, através da realização de algumas exposições no Centro de Referência da Moda, este espaço começou a ser estruturado para a abertura de um novo museu.

O CRModa teve a oportunidade, antes de abrir suas portas como MUMO em 2016, de produzir diversas exposições dedicadas aos criadores de moda e à indústria têxtil mineira, como também cursos e palestras. Em 2014, o estilista mineiro Ronaldo Fraga apresentou a exposição “Moda e Literatura por Ronaldo Fraga”, de agosto a dezembro. A proposta foi apresentar o processo de pesquisa e desenvolvimento da coleção “Todo mundo e ninguém”, de 2005, cujo tema foi o escritor Carlos Drummond de Andrade.



Figura 1: Exposição das criações de Ronaldo Fraga no CRModa. Fonte: autoria Manon Salles

Em julho de 2015, ano anterior ao da abertura do local como museu, grande parte do acervo do renomado figurinista, estilista e artista gráfico mineiro Alceu Penna – que,

com sua coluna “Garotas do Alceu”, norteou a moda e o vestir brasileiro durante as décadas de 1950 e 1960 – fez parte da exposição “Alceu é 100! Um século de arte e moda”. Na criação desse evento cultural, houve a possibilidade de reunir inúmeras vestimentas e desenhos esparsos entre membros da Família Penna, sendo parte deles doados ao acervo do MUMO, Museu da Moda de Belo Horizonte<sup>56</sup>.

Através da iniciativa da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, foi inaugurado, em 6 de dezembro de 2016, o MUMO, vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Na ocasião de abertura, foi realizada a exposição “33 Voltas em Torno da Terra – Memória da Indústria Têxtil em Minas Gerais”.

Segundo sua diretora, Marta Guerra, o fato de possuir acervo próprio garante a preservação da memória.

## **EXPOSIÇÕES DE MODA IMPULSIONANDO UMA NOVA DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES HISTÓRICAS**

Analisando ainda as ações realizadas no âmbito museal, com coleções históricas de moda já existentes, é válido considerar duas importantes iniciativas que propiciaram uma revisão catalográfica e documental de suas peças, ajudando assim a elucidar melhor esses acervos e parte significativa da história da moda no Brasil.

A retirada das peças das reservas técnicas cria a oportunidade para novos estudos e o desenvolvimento de uma documentação mais precisa sobre essas coleções, sobre a história que essas roupas têm para nos contar. Nesse sentido, foi possível uma nova investigação a partir da exposição “Arte na Moda: coleção MASP Rhodia”, ocorrida em 2016 (MASP), e também a revisitação do trabalho da estilista Zuzu Angel, através do evento “Ocupação Zuzu”, realizado em 2014 (Instituto Itaú Cultural/ Instituto Zuzu Angel)<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Segundo consta na divulgação do *site* do MUMO: “A conversão do CRModa em MUMO traz um ganho significativo para a capital mineira e para o meio da moda, já que isto possibilita que, entre outras vantagens, a instituição entre para o catálogo do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, participando de suas atividades e com sua programação divulgada nacionalmente e internacionalmente. Além do fato de, com esse status, possuir acervo próprio, garantindo, assim, a preservação da memória”.

<sup>57</sup> Neste artigo, não abordarei o importante trabalho realizado através da parceria do artista Ney Matogrosso com o SENAC-SP, para a conservação e exposição dos figurinos doados pelo artista à instituição, por se tratar de figurinos e por já ter sido amplamente estudado em minha tese de doutorado.

## **SOBRE A COLEÇÃO MASP RHODIA**

No caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), é interessante observar que, embora existisse uma importante coleção de roupas no acervo, ela ficou ali abrigada a despeito de não ser o objetivo do primeiro presidente, Pietro Maria Bardi, criar ali um museu da moda ou um departamento direcionado à moda, quando a recebeu. Portanto, sempre houve muita dificuldade para o acesso dessa coleção, como também muitas incertezas nas informações sobre as peças.

Relata Bonadio:

Apesar do interesse do então diretor do MASP em reunir peças de vestuário no acervo do museu, em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 20 de maio de 1972, Pietro Maria Bardi explica que, mesmo abrigando no acervo do museu peças de indumentária, considerando a moda “o protoplasma da arte” e determinante para muitas tendências da arte, sua intenção não era criar ali uma seção de Costumes, pois, segundo a mesma entrevista, em seu ponto de vista, essa não era a função do MASP. A reunião de peças de indumentária no acervo do museu era, segundo seu diretor, uma forma de tentar viabilizar a criação de um Museu do Costume independente do MASP (2014 p. 7).

As roupas, doadas pela indústria química francesa em 1972, foram escolhidas por Pietro Maria Bardi, mas, nos arquivos da biblioteca do MASP, não existia uma lista completa das peças, dos artistas e estilistas que criaram os modelos, durante todos esses anos.

Ao se realizar, pela primeira vez em 2015, a exposição completa da coleção, houve a oportunidade para avançar no processo de catalogação das peças, complementando e revisando dados de registro, como autores, datas e técnicas. Segundo Pedroso (2015, p. 7)<sup>58</sup>, a pesquisa para a revisão da catalogação e compreensão da coleção foi extensa nos últimos meses de preparação do evento e contou com vários colaboradores.

Portanto, durante esse processo em que as peças deixam as reservas técnicas rumo a um ambiente público, a documentação pode ser enriquecida por novas investigações, pesquisas ou processos de restauração.

---

<sup>58</sup> Conforme consta no catálogo da exposição “Arte na Moda: coleção MASP Rhodia”, parte do texto é uma versão editada de *Coleções Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil*, tese de doutorado em história da arte defendida por Patrícia Sant’Anna, no departamento de História da UNICAMP em 2010. A partir dessa pesquisa, foi possível reunir dados sobre as peças.



onte

Figura 2: Exposição Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia em 2015, MASP, São Paulo. Fonte: autoria Manon Salles

Em entrevista, Sant'Anna relatou seu envolvimento com esse projeto e acredita que uma boa curadoria tem sempre por detrás uma boa pesquisa:

A exposição “Arte na moda: coleção MASP Rhodia”, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, apresentou pela primeira vez as 79 peças criadas nos anos 1960 por grandes artistas e estilistas brasileiros. Apesar de a coleção ter sido doada ao MASP em 1972, as informações sobre ela foram levantadas ao longo de diversas exposições que usavam parcialmente a coleção. A partir do estudo de doutorado em História da Arte (IFCH/UNICAMP), uma rigorosa pesquisa, foi possível resgatar dados sobre os criadores e importantes informações para o processo de documentação museológica, que foi base para a exposição de 2015/2016. (depoimento/ entrevista maio 2018)

O estudo desenvolveu uma breve análise sobre a entrada desses objetos no MASP e as consequências simbólicas para a compreensão de um objeto-vestuário como patrimônio.

## **A CASA ZUZU ANGEL E A MEMÓRIA DA MODA BRASILEIRA**

Outra exposição que teve enorme repercussão foi a retrospectiva sobre Zuzu Angel, estilista mineira reconhecida por inovar conceitos sobre brasilidade nos anos 1970 e por sua moda de protesto político. A “Ocupação Zuzu”, que inicialmente teve lugar na sede do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, e posteriormente foi levada ao Rio de Janeiro,

apresentou suas criações, como também documentos, fotos e objetos pessoais, resgatando, através de cerca de 500 documentos e roupas, um momento importante da moda brasileira.

Após as exposições, as peças foram direcionadas para um novo endereço, a partir de uma parceria entre o Instituto Zuzu Angel e o Instituto Itaú Cultural. Foi criada a Casa Zuzu Angel de Memória da Moda do Brasil<sup>59</sup>, que está sendo estruturada, desde então, como espaço museológico<sup>60</sup> dedicado à pesquisa, ao ensino e à conservação das diversas coleções coletadas, nas últimas quatro décadas, pela jornalista Hildegard Angel.

Mesmo se tratando de uma coleção com quase 50 anos e com bastante visibilidade, havia ainda a necessidade de sistematizar muitas informações sobre as peças, propor um novo espaço controlado para a conservação e a criação de um *site* com as peças digitalizadas e ficha técnica para consulta virtual. Portanto, todo o processo de organização das peças através do laudo de conservação, feito pelas museólogas do Instituto Itaú Cultural, serviu de base para as peças serem introduzidas como documentos, ao retornarem para a Casa Zuzu Angel, identificando suas fragilidade e características.



Figura 3: Peça da coleção Zuzu Angel em processo de higienização e documentação. Fonte: autoria Manon Salles

<sup>59</sup> A Casa Zuzu Angel fica no bairro da Usina, em uma casa do século XIX, cedida ao projeto por Hildegard Angel, então presidente do Instituto Zuzu Angel. A visitação é possível, com horário previamente agendado para pesquisas ou para a realização de cursos e palestras. As atividades atualmente desenvolvidas têm como foco a pesquisa, a catalogação e a conservação preventiva de todo o acervo.

<sup>60</sup> O processo de musealização das peças teve início em 2015, sendo realizado nas seguintes etapas: criação de três reservas técnicas (reforma, mobiliário, embalagens e aparelhos para controle de temperatura e umidade), inventário, implantação do sistema digital para cadastro das peças, investigação e pesquisa sobre o estado de conservação e histórico das peças, catalogação, higienização, registro fotográfico, acondicionamento e guarda. Em junho de 2017, foi lançado o acervo digital (disponível em: <<https://www.zuzuangel.com.br/>>), com parte da coleção Zuzu Angel, já musealizada.

## CONCLUSÃO

Percebemos que, além da abordagem teórica fomentada nos seminários, teses, artigos e publicações, importantes parcerias foram estabelecidas nesse período, visando não só expor as coleções, mas também favorecer o processo de investigação, pesquisa, documentação, criando um fluxo, mais atual, para a musealização de coleções.

Devemos considerar ainda as parcerias dos estilistas/ colecionadores, que têm encontrado apoio de universidades e museus para doarem seus acervos particulares. Este é o caso do criador Walter Rodrigues, que, através de uma parceria com o curso superior de Design e Modelagem de moda do SENAC<sup>61</sup>, doou toda sua coleção de modelagens, totalizando 3.500 peças de moldes em papel, além de diversas roupas que foram referência em seus desfiles e coleções. Outra parte de sua coleção particular, de vestidos de noivas (e modelagens) criados por ele, foi doada à Universidade de Caxias do Sul, através do Curso de Design de Moda.

Outra importante coleção que está sendo musealizada através de uma parceria institucional é composta por 200 vestidos do estilista André Lima, que a doou à Coleção Amazoniana do Museu da Universidade Federal do Pará. Desde 2012, quando encerrou seu *ateliê* e parou de desfilas no SPFW (São Paulo Fashion Week), tinha como meta a preservação da memória de sua marca através dessa coleção de 200 vestidos.

É fundamental perceber a importância dos projetos e parcerias aqui comentados (mesmo que de maneira breve e resumida) como novas possibilidades que vêm surgindo nos últimos anos, viabilizando a reunião e o resgate de coleções históricas. Em um momento de tantas dificuldades financeiras nas instituições, talvez esses caminhos ajudem a promover uma salvaguarda adequada, novas pesquisas e a disponibilidade de acervos de moda digitalizados.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Rita Moraes. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das

---

<sup>61</sup> Na ocasião, em 2012, foi realizada exposição, palestras e *workshop*, no evento “Revisitando Walter Rodrigues” no Campus Universitário SENAC-SP, projeto coordenado pela Profa. Manon Salles.

coleções. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, n. 7, p. 10-31, 2016.

\_\_\_\_\_. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil.

*MODAPALAVRA*, Florianópolis, UDESC-CEART, volume 7, n14, Jul-Dez 2014, pp.72-82. Disponível em:

<[http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao14/dossie/dossie\\_4.pdf](http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao14/dossie/dossie_4.pdf)>. Acesso em: 17.Out.2014 .

ARTE na Moda: Coleção MASP RHODIA. Catálogo.

AZZI, Christine Ferreira. *Vitrines e coleções: quando a moda encontra o museu*. 1. ed. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura material*. São Paulo, v. 22, n. 2, ,jul.-dez. 2014

BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura. In: . *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 154-161.

CATÁLOGO Le Musée Des Tissus de Lyon. Fondation Paraibas, Paris, 1990.

GARCIA, Nuno Guina. *O museu entre a cultura e o mercado: um equilíbrio instável*. Coimbra: IPC, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. *Museus: do gabinete de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília: CNPq, 2005. p. 15-84

MILLER, Lesley. Extramuros/intramuros: universidades, museus e a história do têxtil. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Coord.). *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista, 2006. 379p. Bilíngue. P. 24-31

NOROGRANDO, Rafaela. Moda & museu: instituições, patrimonializações, narrativas. Artigo publicado na Revista D'Obras. Volume 5, N12 (2012) Disponível em : <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ModaMuseu-6277657.pdf>

NOROGRANDO, Rafaela. Como é formado o patrimônio cultural – estudo museológico em Portugal na temática traje/moda. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social e Cultural). – Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Conservação de têxteis históricos: uma bibliografia introdutória. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 241-244 1994.

\_\_\_\_\_. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. 379p. Bilíngue.

Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-7142006000200008#nt01](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-7142006000200008#nt01)>. Acesso em: 09/Março/2018.

SALLES, Manon. A roupa depois da cena. 2015. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12012016-102324/pt-br.php>>.

Acesso em: 03 de Abril 2018

\_\_\_\_\_. Casa Zuzu Angel: a musealização de uma coleção histórica. In: SEMINÁRIO MODA DOCUMENTA: MUSEU, MEMÓRIA E DESIGN, 2017, São Paulo. Anais do VII Seminário Moda Documenta São Paulo 2017. Disponível em: <http://www.modadocumenta.com.br/anais-2017/>

\_\_\_\_\_. Conservação da coleção de modelagens Walter Rodrigues: relato de um processo. In: SEMINÁRIO MODA DOCUMENTA: MUSEU, MEMÓRIA E DESIGN, 2015, São Paulo. Anais do V Seminário Moda Documenta, São Paulo 2015.

SANT'ANNA, Patrícia. *Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2010.

## Websites

Europeana Fashion: <http://www.europeanafashion.eu/>

BRAM/MinC: <http://www.museus.gov.br>

ICOM: <http://icom.museum>

ICOM Costume Committee: <http://www.costume-committee.org>

IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do>

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: <http://masp.art.br/masp2010>

Modadocumenta- <http://www.modadocumenta.com.br/> MoMu: <http://www.momu.be>

Casa Zuzu Angel / Museu da Moda - [www.zuzuangel.com.br](http://www.zuzuangel.com.br)

# OS QUIMONOS DE MARIA AUGUSTA RUI BARBOSA: HISTÓRIA, MATERIALIDADE E NOMENCLATURA

*The kimonos of Maria Augusta Rui Barbosa: history, materiality and nomenclature*

Maria Luísa Ramos de Oliveira Soares (Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGMA/FCRB)  
kukasoares36@eba.ufrj.br

Gabriela Lúcio de Sousa (Universidade Federal do Rio de Janeiro/Fundação Casa de Rui Barbosa)  
gabriela.lucio@gmail.com

## RESUMO

O presente artigo pretende evidenciar recortes da pesquisa "Os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa: pesquisa, conservação e acesso ao público", apresentando questões relativas a história, trajetória museológica, nomenclatura e materialidades, buscando informações que revelem a biografia dessas peças.

**Palavras-chave:** Maria Augusta Rui Barbosa; quimonos; preservação; cultura material.

## ABSTRACT

The present article intends to showcase the research on "The kimonos of Maria Augusta Rui Barbosa: research, conservation and access to the public", presenting questions related to history, museological trajectory, nomenclature and materialities, seeking information that reveals the biography of these pieces.

**Keywords:** Maria Augusta Rui Barbosa; kimonos; preservation; material culture.

## INTRODUÇÃO

A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) é um órgão federal, vinculado ao Ministério da Cultura (MinC), que tem como objetivos principais a pesquisa, ensino e preservação. Um de seus principais tópicos de estudos são a memória e vida de Rui Barbosa. O Museu Casa de Rui Barbosa (MCRB) está incorporado à Fundação, fazendo parte do Centro de Memória e Informação (CMI).

O acervo museológico referente a Rui Barbosa e sua família, dispõe de mais de mil e quinhentos itens abrangendo as mais variadas tipologias. Dentre os artigos têxteis, destacam-se, para este trabalho e várias outras pesquisas os dois quimonos da esposa do patrono da FCRB, Maria Augusta Rui Barbosa. Em 2016, uma bolsa de iniciação científica foi criada na Fundação Casa de Rui Barbosa, com o objetivo de estudar, compreender e

conservar adequadamente duas peças catalogadas como quimonos, e que pertenceram à Maria Augusta Rui Barbosa.

As indagações preliminares do estudo se deram a partir do direcionamento dos objetivos e com base no método da historiadora Lou Taylor, que sugere uma investigação minuciosa, buscando os ‘mínimos detalhes’<sup>62</sup> de um artefato. Taylor afirma ainda que ‘seguir todas as pistas possíveis a serem encontradas nas roupas sobreviventes é, portanto, essencial nos processos de identificação. As datas podem ser rastreadas, por exemplo, através das etiquetas dos fabricantes’ (TAYLOR, 2002, p. 13)<sup>63</sup>. Ainda sobre o método adotado, a autora aconselha algumas análises que envolvem ‘localizar, identificar, conservar, exibir e finalmente interpretar o objeto’ (TAYLOR, 2002, p. 13)<sup>64</sup>.

## OS QUIMONOS DE MARIA AUGUSTA RUI BARBOSA

A roupa não tem as mesmas propriedades que suas representações imagéticas, como a fotografia, por exemplo. A roupa, elemento da cultura material, tem textura, cheiro, rasgos, manchas e vestígios de corpos que já a usaram como casca de sonhos, pele de inserção social, do pertencer aos tempos e espaços que contornam a sua trajetória. (ANDRADE, 2008, p. 27).

Os quimonos de Maria Augusta foram analisados como fontes de informação, pois, o ‘artefato – quando este sobrevive – pode ser um ponto de partida privilegiado na metodologia de investigação’ (ANDRADE, 2016, p. 10), no entanto, no caso apresentado, nenhuma das peças possui qualquer tipo de etiqueta. Sem tal aparato, a investigação torna-se mais difícil. ANDRADE (2008) elucida, a partir de um exemplo, as dificuldades que a falta da etiqueta causa na identificação de uma peça:

Nem sempre, como neste último caso, é possível identificar a procedência de um vestido num acervo de museu. A presença da etiqueta é sempre uma grande contribuição nesses estudos, especialmente porque, além de confirmar a origem da peça, fornece informações sobre endereço e filiais da casa (ANDRADE, 2008, p. 61).

Com essa dificuldade, decidimos nos ‘concentrar em cada babado, plissado e laço’ (TAYLOR, 2002, p. 12)<sup>65</sup>. Mas não apenas no objeto *in situ*, e sim, buscando nos arquivos, fichas e materiais bibliográficos, que pudessem fornecer alguma informação concreta sobre os quimonos.

---

<sup>62</sup> Attention to minute detail is also vital because styles are so constantly recycled from one period to another [...]. (TAYLOR, 2002, p. 15)

<sup>63</sup> Following up every possible clue to be found within surviving garments is this essential within the processes of identification. Dates can be traced, for example, through makers’ labels.

<sup>64</sup> [...] finding the clothing object, followed by its identification, conservation, display and finally interpretation.

<sup>65</sup> [...] concentration on every flounce, pleat, button and bow.



Fig. 1: Quimono preto número 66.881A. Fotografias produzidas para o projeto em 360°. Fonte: Gabriel Garcia Silva, 2017.

Ambas possuem número de tombo e segundo a ficha de catalogação do exemplar preto (66.881A) (Fig. 1), o objeto é descrito como um 'quimono em seda preta, mangas curtas e faixa para amarrar na cintura. Decorada por galhos, folhas, flores, montanhas e barcos bordados em linha branca' (PIRES 1998, 2). O azul (50.810A) (Fig. 2) é apresentado como sendo um 'quimono em seda azul marinho, bordado nos tons, branco, vermelho, verdes, ocres e azul claro. Mangas curtas e faixa para amarrar na cintura. Decorado por dragões, nuvens, árvores e quiosques' (PIRES 1998, 2). Segundo entrevista realizada em agosto de 1960, Maria Adélia Rui Barbosa Batista Pereira, Delita, neta do casal, afirma que os quimonos, teriam sido presentes do filho de Maria Augusta, João Barbosa, que no período em que adquiriu as peças, tinha prováveis 20 anos de idade, tendo sido comprado em uma viagem ao Japão (PIRES 1998, 2).



Fig. 2: Quimono azul número 50.810A. Fotografias produzidas para o projeto em 360°. Fonte: Gabriel Garcia Silva, 2017.

O primeiro contato com as peças revelou questionamentos sobre a sua nomenclatura: os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa eram realmente quimonos<sup>66</sup>? Essas indagações motivaram as visitas técnicas realizadas em São Paulo, duas em instituições específicas (Museu da Imigração do Estado de São Paulo e Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil – Bunkyo) e outra a uma especialista na arte de vestir quimonos, Kyooko Watanbe. Já no Rio de Janeiro, algumas peças do acervo têxtil do Museu Histórico Nacional foram consultadas, com o objetivo de realizar uma comparação com as roupas do acervo do MCRB.

Com as informações obtidas nas visitas técnicas, pensando no conceito dos vestuários orientais tradicionais<sup>67</sup> e o período em que as peças foram produzidas e usadas, os dois trajes pertencentes ao MCRB não são quimonos<sup>68</sup>. É importante esclarecer que o período é um demarcador muito válido, já que, atualmente, o termo 'quimono' foi apropriado pela moda ocidental. As lojas vendem casacos de tecidos leves, abertos na parte frontal, com mangas quadradas e amplamente abertas<sup>69</sup>, com ou sem faixa na cintura, usando essa nomenclatura, por isso, considerar como a moda denominava roupas parecidas com as de Maria Augusta no período em questão auxiliam nas considerações sobre o nome com o qual a peça foi catalogada.

## NOVAS POSSIBILIDADES: ROUPAS DE INTIMIDADE E *DÉSHABILLÉS*

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse "status", e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as "idades" ou as fases da "vida" reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 1986 apud APPADURAI, 2008, p. 92).

Com a conclusão de que as peças não são quimonos, buscou-se alternativas para o que elas seriam. Inicialmente, os trajes foram considerados *robes de chambre* (SALLES, 2016), podendo ser assim classificados como roupões de abertura frontal. Esse tipo de vestuário pode ser incluído na categoria de roupas de intimidade, ou seja, trajes

<sup>66</sup> O ponto da nomenclatura operou uma quantidade considerável de discussões, que serão amplamente abordadas no capítulo "Novas possibilidades: roupas de intimidade e *déshabillés*".

<sup>67</sup> A ficha de catalogação não usa a terminologia 'quimonos tradicionais', mas sim apenas 'quimonos'. Me aproprio do termo 'tradicional', usado pela equipe do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil (Bunkyo) durante visita técnica, para designar que, atualmente, como será explicitado, a moda se apoderou dessa palavra para designar uma variedade de peças semelhante a casacos com abertura frontal, no entanto, considero que nas fichas de catalogação, as peças são vistas como as vestes clássicas.

<sup>68</sup> A partir das visitas e da entrevista realizada com Kyooko Watanbe descobriu-se que os quimonos femininos têm algumas características específicas muito marcantes. Dentre elas, são destacadas as cores chamativas e as estampas com motivos delicados, como, por exemplo, flores e animais, que ornamentam toda a peça, não apenas um ponto específico, como é o caso das peças do MCRB, em que o estampado, apesar de muito rico, se concentra na parte das costas.

Os quimonos femininos também apresentam diferenças em relação ao estado civil das mulheres. As solteiras usam peças com estampas mais coloridas e chamativas, e as casadas usam tons pastéis coloridos e estampas mais simples. Não é o caso dos quimonos de Maria Augusta, que apresentam cores chamativas e brilhantes, além de bordados extravagantes e até menos femininos, considerando-se que, de acordo com o próprio Bunkyo, mulheres não usavam, tradicionalmente, bordados com estampa de dragões. Observamos também que os quimonos femininos devem ser maiores que a altura das mulheres, tendo, em média, 10 cm a mais: a roupa deve ser dobrada duas vezes na região do abdome e, em cima das quais, são colocados os obis que prendem o vestuário. Os quimonos tradicionais do cotidiano devem ficar na altura dos pés e, em ocasiões especiais, devem arrastar-se no chão. Os obis ainda apresentam outro ponto importante: eles sempre têm 15 cm ou 30 cm de largura, e não são usados outros tamanhos para quimonos tradicionais.

<sup>69</sup> Mangas estilo quimono.

tradicionalmente produzidos para vestir os corpos femininos dentro de suas casas, porém algumas dessas peças são tão elegantes que poderiam ser utilizados para receber visitas mais próximas. As mulheres tinham grande predileção por esse tipo de roupa, sendo muito corriqueiro o seu uso no período em Maria Augusta provavelmente vestiu os seus – início do século XX. A forma dos quimonos condiz com as características de um *robe de chambre*, porém, um depoimento de Maria Luiza Vitória Ruy Barbosa Guerra (D. Baby), filha de Maria Augusta e Rui Barbosa para o projeto ‘Memória de Rui’, realizado em 10 de abril de 1975 acrescenta uma nova possibilidade para esses objetos:

Mamãe. Mamãe gostava muito. Eu também toquei, mas pouco. Mamãe gostava muito. Ela sentava-se no piano... Interessante, todo domingo – eu me lembro disso –, antes do almoço, mamãe muito bonita, com aqueles *déshabillés* lindos que ela tinha, antes do almoço sentava ali e tocava “Home, sweet home” Era invariavelmente isso todo domingo (GUERRA, 1975).

O depoimento permitiu então, um novo caminho na investigação. Com o apoio de pesquisadores consultados, foi possível confirmar que os dois quimonos de Maria Augusta possuem muitas características semelhantes à dos *déshabillés* (FEIJÃO, 2017), o que não exclui a questão dos *robes de chambre*, já que, ambos podem ser considerados pertencentes a uma mesma categoria de roupa. Vale ressaltar que Carmen Ruy Barbosa<sup>70</sup> evidenciou alguns pontos relativos a aproximação de sua avó com esse tipo de roupa, comentando que Maria Augusta usava “vestidos longos, com mangas largas, tipo túnica”, também chamados de *robe de chambre* pela própria Carmen, já em passeios, ela usava vestidos específicos para a ocasião com chapéus suntuosos e bolsas, além de usar sapatos de cetim com pequenos saltos.

## A CONSERVAÇÃO DE ROUPAS E SEU USO COMO FONTE DE PESQUISA

Estudar tecidos depende, antes de tudo, da sobrevivência por séculos daqueles materiais naturalmente propensos à deterioração e criados para serem usados e descartados. Estudá-los significa estudar o excepcional e o especial, já que o comum, de uso cotidiano, raramente sobreviveu a seu usuário. (PAULA, 2006, p. 77 apud VIANA; NEIRA, 2010, p. 210).

Os dois quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa estão acondicionados na RT provisória no segundo pavimento, denominada Sala Dreyfus. No período em que Rui Barbosa estava na casa, essa era o refeitório dos criados, e a sala fica entre a despensa e a cozinha. Os espaços do MCRB são nomeados com eventos marcantes da história de Rui Barbosa, com a Sala Dreyfus, não foi diferente: Alfred Dreyfus foi um oficial francês acusado de alta traição, Rui Barbosa foi um dos primeiros a defender o oficial.

Além da Sala Dreyfus, outros ambientes do Museu também guardam acervos. Esses locais não serão comentados pois não são parte dessa pesquisa. A RT abriga um acervo misto, uma variedade considerável de peças está acondicionada no espaço, que conta com duas mapotecas, dois armários de metal com portas, um armário de metal aberto, além de uma mesa e o cofre. O MCRB conta com uma modalidade de bolsas para graduados em áreas correlatas a museologia e conservação com o objetivo de

<sup>70</sup> Entrevista realizada com Carmen e Beatrix Ruy Barbosa em 13 de novembro de 2017.

desenvolver planos de manejo dos acervos museológicos presentes na instituição. Em 2008 o plano de manejo de indumentária foi desenvolvido por Isamara Carvalho<sup>71</sup>, juntamente, foram produzidas as fichas de conservação das peças. As fichas de diagnóstico e conservação produzida por Isamara como parte do resultado da pesquisa considerou alguns pontos interessantes:

O estado geral de conservação do azul é considerado em avançada degradação<sup>72</sup>, e o do preto ruim. Ambos os fatores extrínsecos de deterioração apontados são os ambientais (UR e T), o acondicionamento, guarda e intrínsecos os metais pesados, nesse caso, cabe ressaltar que o quimono azul realmente possui fios metálicos, mas o preto não. Como recomendação de conservação consta o acondicionamento feito com confecção de caixa específica com suporte colchoada e encaminhamento para profissional qualificado para reparos. A partir de exame organoléptico, é perceptível o estado de conservação em estágio avançado de degradação, especialmente no forro do quimono azul, situação causada pelo uso da peça.

Tanto o quimono azul (50.810A) como o preto (66.881A) têm seu material apontado como seda, e o tecido, no caso a técnica, encaixam-se na categoria outro, desconsiderando as outras opções presentes como algodão e cetim, por exemplo. No estado de conservação, as questões apontadas são próximas, dentre elas odor, mancha, rasgos, costura solta, esmaecimento, manchas diversas, perdas, dobras, vincos e no caso do quimono preto um remendo/cerzido, que pode ter sido feito pela usuária, o que não poderia ser considerado como dano, mas sim, parte do uso:

[...] passamos a percebê-lo como um objeto cultural que em sua trajetória recebeu marcas de corpos, sujeira, uso, armazenagem, enfim, marcas do tempo que são também marcas particulares de suas propriedades físico-químicas, distintas de outros tipos de materiais e de documentos, como o textual e iconográfico. (ANDRADE, 2008, p. 13).

A partir de pesquisas direcionadas, foi possível complementar e até contestar algumas informações fornecidas pela ficha. O apoio de profissionais específicos auxiliou adequadamente essa etapa, como os apontamentos realizados pelos profissionais do SENAI/CETIQT, e através dos dados, foi produzida a seguinte tabela:

---

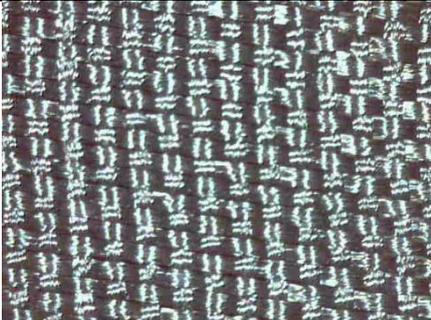
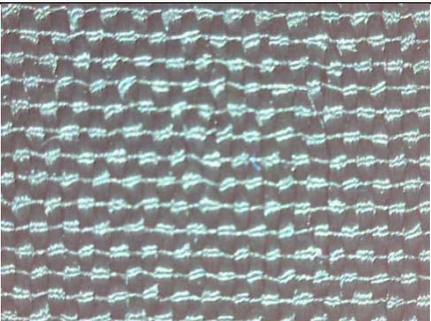
<sup>71</sup> Foi bolsista no Projeto de Conservação Preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa, subprojeto Plano de Manejo do Acervo Museológico. Possui Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo (1999), Especialização em Gestão e Conservação de Bens Culturais pela Universidade Estácio de Sá (2009) e Curso Técnico de Conservação e Restauração de Bens Culturais pela Fundação de Arte de Ouro Preto (2004). Atualmente é Conservadora-Restauradora da Fundação Biblioteca Nacional.

<sup>72</sup> O quimono azul apresenta avançado estado de degradação, com desprendimento de muitas partes do forro de seda, rasgos e perdas. As gradações de degradação são: 1 – Bom; 2 – Regular; 3 – Péssimo e 4 – Adiantado estado de degradação.

Tabela de resultados e análises do Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil (SENAI/CETIQT)			
Professores: Ronaldo Souza <sup>73</sup> e Geraldo César Rena <sup>74</sup>			
Quimono preto – 66.881A			
Materiais e tecidos	Prováveis	Dúvidas	SENAI/CETIQT
Externo	Fibra de <u>seda</u> . Tecido consta como “ <u>outro</u> ” na ficha de conservação.	Não sabemos se é um cetim de seda, e gostaríamos de comprovar.	<u>Resultado parcial</u> : Tafetá de seda (trama e urdidura: 1x1). Densidade: 86 fios e 62 de trama, por polegada. A diferença de textura e espessura entre as duas partes é ocasionada por essa densidade. <u>Resultado final</u> : em ambos os vestidos analisados, a fibra foi identificada como seda e a armação é cetim.
Forro	Nada consta sobre o tecido e a fibra do forro na ficha de conservação.	Suspeitamos que também seja uma fibra de seda, mas não sabemos o tecido.	<u>Resultado parcial</u> : Tafetá de seda (trama e urdidura: 1x1). Densidade: 60 fios e 40 de trama, por polegada. A diferença de textura e espessura entre as duas partes é ocasionada por essa densidade. <u>Resultado final</u> : em ambos os vestidos analisados, a fibra foi identificada como seda e a armação é cetim.
Bordados	<u>Linha mais grossa branca</u> , mas nada consta na ficha de conservação sobre o material do bordado.	Não sabemos a composição dessa linha, e não conseguimos averiguar de maneira adequada um possível material.	Levaram uma amostra para análise. <u>Resultado</u> : A composição da linha usada nos bordados é algodão.
Faixa	Mesmo material da parte externa do quimono: fibra de <u>seda</u> e <u>linha mais grossa</u> , na cor branca.	As dúvidas da faixa são as mesmas da peça: não sabemos se é um cetim de seda e a composição da linha branca mais grossa, e gostaríamos de comprovar.	<u>Resultado parcial</u> : Tafetá de seda (trama e urdidura: 1x1). <u>Resultado final</u> : em ambos os vestidos analisados, a fibra foi identificada como seda e a armação é cetim.
Corset	A peça foi catalogada junto com um corset. Os materiais aparentes são: latex ou alguma borracha, algum metal nas barbatanas, fechos e reguladores. Não sabemos o material	Nenhum dos materiais descritos foi testado e não sabemos se eles estão corretos. Acreditamos que se trata de um corset masculino, mas, como a catalogação foi	Não foi possível analisar.

<sup>73</sup> É graduado em Engenharia Química pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e licenciado pleno com habilitação em química pela Fundação Técnico Educacional Souza Marques. É especialista em Educação Superior pelo Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca e professor do Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil nos cursos de Engenharia Industrial Têxtil, Engenharia Química, curso técnico têxtil e cursos de extensão.

<sup>74</sup> É graduado em Tecnologia da Produção do Vestuário pelo Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil e analista de ensino do Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil.

	externo do corset.	realizada junto com o quimono, a análise nessa peça também será necessária.	
<b>Observações</b>			
O estado de conservação da peça é razoável, o externo e o forro estão bons e íntegros, <u>não sendo possível retirar partes para uma análise destrutiva</u> . Já o bordado apresenta pequenas partes soltas, que <u>poderão ser utilizadas em análises desse tipo</u> .			
<b>Fotografias de microscópio</b>			
<b>Parte externa</b>			
			
Fig. 3: parte externa do quimono preto. 2017. Análise do e fotografia do professor Ronaldo Souza.			
<b>Parte interna (forro)</b>			
			
Fig. 4: parte interna do quimono preto. 2017. Análise do e fotografia do professor Ronaldo Souza.			
<b>Quimono azul – 50810A</b>			
<b>Materiais e tecidos</b>	<b>Prováveis</b>	<b>Dúvidas</b>	<b>SENAI/CETIQT</b>
Externo	Fibra de <u>seda</u> . Tecido consta como <u>“outro”</u> na ficha de conservação.	Não sabemos se é um cetim de seda, e gostaríamos de comprovar.	<u>Resultado parcial</u> : Tafetá de seda (trama e urdidura: 1x1). <u>Resultado final</u> : em ambos os vestidos analisados, a fibra foi identificada como seda e a armação é cetim.
Forro	Nada consta sobre o tecido e a fibra do forro na ficha de conservação.	Suspeitamos que também seja uma fibra de seda, mas não sabemos o tecido.	<u>Resultado parcial</u> : Tafetá de seda (trama e urdidura: 1x1). Levaram uma amostra para análise. <u>Resultado final</u> : em ambos os vestidos analisados, a fibra foi identificada como seda e a armação é cetim.
Bordados	<u>Fios metálicos</u> em cores diferentes	Não sabemos a composição desses	Não foi possível analisar.

	(dourado, prateado, vermelhos, marrons, azuis e verdes).	fios, e não conseguimos averiguar um possível material.	
Faixa	Mesmo material da parte externa do quimono: fibra de <u>seda</u> e <u>fios metálicos</u> , na cor prata.	As dúvidas da faixa são as mesmas da peça: não sabemos se é um cetim de seda e a composição dos fios metálicos, e gostaríamos de comprovar.	<u>Resultado parcial</u> : Tafetá de seda (trama e urdidura: 1x1). <u>Resultado final</u> : em ambos os vestidos analisados, a fibra foi identificada como seda e a armação é cetim.
<b>Observações</b>			
O estado de conservação da peça é ruim, e o forro está em decomposição, soltando pequenos pedaços, que podem ser utilizados em análises destrutivas. O tecido externo e os fios metálicos não estão em decomposição, portanto não há amostras.			

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As investigações realizadas forneceram resultados relevantes para desvendar questões sobre os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa.

Como já relatado, a falta de identificação, isto é, de uma etiqueta, tornou o trabalho de pesquisa penoso, e com alguns resultados inconclusivos. Mas, independente dessa falta, foi possível concluir de maneira adequada que as peças não são quimonos, e sim *Deshabillés*. Durante todo o artigo as peças continuaram a ser chamadas de quimonos, considerando a questão museológica. O corset, enquanto resultado inconclusivo, permanecerá acondicionado e catalogado junto com o quimono preto. Estima-se novas possibilidades de pesquisa para ele.

Com as análises do SENAI/CETIQT foi possível comprovar que ambos os quimonos são de cetim de seda pura, tanto na área externa quanto no forro, e o bordado do preto é feito com um fio de origem vegetal, no caso o algodão. Assim, as dúvidas sobre os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa começam a ser respondidas, evidenciando a historicidade deles. A partir disso, compreende-se que a catalogação não finaliza a reflexão sobre os objetos do acervo, evidenciando as possibilidades existentes em conjuntos já aparentemente bem resolvidos, mas sim, constitui-se por meio das suas fichas, como um ponto de partida para diversos projetos de pesquisa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rita Morais de. Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido. 2008. 224 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

- ANDRADE, Rita Morais de. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Brasília. v.: il., n. 7, p. 10–31, 2016.
- BARBOSA, Carmen Ruy; BARBOSA, Beatrix Ruy. Depoimento concedido à Gabriela Lúcio de Sousa em entrevista. Rio de Janeiro: entrevista. [13 de novembro, 2017], Rio de Janeiro: Botafogo (residência).
- FEIJÃO, Rosane. Entrevista concedida por endereço eletrônico à Gabriela Lúcio de Sousa. Rio de Janeiro: entrevista. [15 de julho, 2017]. Rio de Janeiro.
- Giacomini, Ana Beatriz. Entrevista conduzida pela bolsista de pesquisa Gabriela Lúcio de Sousa em visita técnica a 20 de abril de 2016, no *Museu da Imigração*, São Paulo, Brasil.
- GUERRA, Maria Luiza Vitória Ruy Barbosa. Entrevista com Maria Luiza Vitória Ruy Barbosa Guerra (D. Baby), filha de Maria Augusta e Rui Barbosa para o projeto Memória de Rui: depoimento. [10 de abril, 1975]. Rio de Janeiro: Museu Casa de Rui Barbosa. Entrevista concedida a funcionários do Museu Casa de Rui Barbosa.
- Kobayashi, Eduardo; Watanabe, Érica Mayumi; Yamashita, Lidia; Yoshizumi, Toshiko. Entrevista conduzida pela bolsista de pesquisa Gabriela Lúcio de Sousa em visita técnica a 22 abril de 2016, no *Museu da Imigração Japonesa do Brasil*, São Paulo, Brasil.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói, RJ: EDUFF, 2008. p.89–121.
- PIRES, José Manoel de Andrade. Ficha de catalogação – 50.810A – Quimono (Relatório MARC). Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1998.
- PIRES, José Manoel de Andrade. Ficha de catalogação – 66.881A – Quimono (Relatório MARC). Museu Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1998.
- SALLES, Manon de. Entrevista concedida à Gabriela Lúcio de Sousa. Rio de Janeiro: entrevista. [julho, 2016]. Rio de Janeiro.
- SOUZA, Ronaldo; RENÁ, Geraldo César. Entrevista concedida à Gabriela Lúcio de Sousa em visita técnica. Rio de Janeiro: entrevista. [23 de março, 2017], Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- SOUZA, Ronaldo. Entrevista concedida por endereço eletrônico à Gabriela Lúcio de Sousa. Rio de Janeiro: entrevista. [15 de junho, 2017]. Rio de Janeiro.
- TAYLOR, Lou. *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

WATANBE, Kyooko. Entrevista concedida à Gabriela Lúcio de Sousa. São Paulo: entrevista. [21 de julho, 2016], São Paulo.

**Apoio:**



MINISTÉRIO DA  
CIDADANIA

