

The book cover features a repeating pattern of stylized flowers and leaves in shades of orange, red, and green on a light, textured background. A vertical graphic element on the left side consists of a series of black and white horizontal bars of varying lengths, resembling a barcode or a stylized spine.

VOLUME 13

**DESEN
REDOS**

Dossiê

**O VESTUÁRIO COMO ASSUNTO:
perspectivas de pesquisa
a partir de artefatos e imagens**

Rita Morais de Andrade

Alliny Maia Cabral

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

(organizadoras)



VOLUME 13

Dossiê

**O vestuário como assunto:
perspectivas de pesquisa a partir
de artefatos e imagens**

Rita Morais de Andrade

Alliny Maia Cabral

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

(organizadoras)

Goiânia

Cegraf UFG

2021

Universidade Federal de Goiás

Reitor: Edward Madureira Brasil

Vice-reitora: Sandramara Matias Chaves

Pró-reitor de Pós-graduação: Laerte Guimarães Ferreira Júnior

Pró-reitor de Pesquisa e Inovação: Jesiel Freitas Carvalho

Pró-reitora de Extensão e Cultura: Lucilene Maria de Sousa

Faculdade de Artes Visuais

Direção: Bráulio Vinícius Ferreira

Vice-direção: Eliane Maria Chaud

Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual

Coordenação: Leda Maria de Barros Guimaraes

Subcoordenação: Samuel José Gilbert de Jesus

Núcleo Editorial da FAV

Coordenação: Cátia Ana Balduino da Silva

Coleção Desenrêdos

Editora: Leda Maria de Barros Guimaraes

Conselho Editorial : Afonso Medeiros - UFPA, Brasil; Rejane Coutinho - UNESP, Brasil; Lúcia Gouveia Pimentel - UFMG, Brasil; Maria das Vitoria Negreiros do Amaral - UFPE, Brasil; Apolline TORRE-GROSA of University of Geneva, Suíça; Gazy Andraus - UFG, Brasil; Raimundo Martins - UFG, Brasil; Rosana Horio Monteiro - UFG, Brasil; Jens Andermann - Universidade de Zurich, Suíça; Margarida Medeiros - Universidade Nova de Lisboa, Portugal; Gonzalo Leiva - Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile; Consuelo Lins - UFRJ, Brasil; Alexandre Santos - UFRGS, Brasil; Daniela Kutschat Hanns - USP, Brasil; Etienne Samain - Unicamp, Brasil; Michel Poivert - Université Paris 1, Panthéon, Sorbonne, França; Judit Vidiella - Universidad de Gerona, Espanha.

Projeto gráfico e diagramação: Cátia Ana Balduino da Silva

Revisão técnica: Janaynne Carvalho do Amaral

Créditos da capa: Aline Monteiro Damgaard. *Sem título*, 2020

Faculdade de Artes Visuais – UFG

Secretaria de Pós-Graduação

Campus II, Setor Samambaia

Caixa Postal 131. 74001-970, Goiânia-GO-Brasil

Tel.: (62) 3521-1440 | arteeculturavisual.fav@ufg.br

Modo de acesso: culturavisual.fav.ufg.br

Os textos e imagens publicados neste volume são de responsabilidade dos respectivos autores e autoras.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

GPT/BC/UFG

D724 Dossiê : o vestuário como assunto : perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens [Ebook] / Organizadoras, Rita Morais de Andrade, Alliny Maia Cabral, Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça. – Goiânia : Cegraf UFG, 2021. 316 p. : il. – (Coleção Desenredos ; 13)

Material desenvolvido pelo Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás.

ISBN: 978-65-89504-16-0

1. Vestuário. 2. Trajes. 3. Museus. I. Andrade, Rita Morais de. II. Cabral, Alliny Maia. III. Di Calaça, Indyanelle Marçal Garcia.

Bibliotecária responsável: Amanda Cavalcante Perillo / CRB1: 2870

Direitos Reservados para esta edição: Núcleo Editorial – FAV/UFG

Este trabalho está licenciado com uma **Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional**



SUMÁRIO

Apresentação

07

*Rita Morais de Andrade
Alliny Maia Cabral
Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça*

Abrindo os trabalhos

16

O vestuário como assunto: um ensaio

Rita Morais de Andrade

Nos museus

33

O estudo da indumentária em museus no Brasil: potencialidades e desafios

Manuelina Maria Duarte Cândido

54

Cultura material: o estudo de indumentária a partir de um artefato do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

84

Pesquisas a partir de objetos: dois estudos de indumentária em museus de Goiás

*Halynne Alves Goulart
João Pedro Damaceno Aguielo*

105

Representatividade do Candomblé em museus goianienses

Bárbara Freire Ribeiro Rocha

134

Vestires afro-brasileiros

Para além das aparências: reflexões sobre modos de vestir de mulheres negras no Brasil sob uma perspectiva histórica

Alliny Maia Cabral

164

Visualidade da “Crioula”: registro fotográfico e pencas de balangandãs

Aline Hardman

190

Artefatos e imagens

Um spencer *Belle Époque* em Minas Gerais: alcances possíveis na reconstrução filológica do objeto têxtil

Maristela Abadia Fernandes Novaes

225

**Dos maiôs olímpicos S2000 aos tecnológicos:
aspectos técnicos e sociais**

Rosângela Soares Campos

249

**Acervos de figurino em Goiânia:
reflexões acerca de seus significados**

Kárita Garcia Soares

272

**De volta à materialidade: desafiando a moda
descartável através da durabilidade emocional**

Aline T. Monteiro Damgaard

289

Um olhar sobre ilustração de moda e visualidades

Ana Paola dos Reis

Apresentação

Rita Morais de Andrade

Alliny Maia Cabral

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

Organizadoras

A ideia de elaborar esse dossiê surgiu da reflexão sobre a carreira que eu, Rita, iniciei em 2000 quando comecei a dar aula em cursos de Moda. Inicialmente, esse livro foi pensado como uma maneira de rever esse período de vinte anos na docência iniciada em São Paulo e percorrendo outros estados brasileiros, desde o Nordeste até o Sul. Mas foi no centro-oeste, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás que, desde 2006, ancorei meu trabalho até dar o seu maior fruto: a criação do grupo de pesquisa *Indumenta: dress and textiles studies in Brazil* (certificado pelo CNPq em 2016). O trabalho do grupo, originado numa universidade pública, busca o constante refinamento do escopo das pesquisas, de modo que estejam cada vez mais alinhadas às questões sociais de maior relevância para a comunidade acadêmica e para a população brasileira.

Nesses últimos vinte anos, orientei projetos de pesquisa que muito me ensinaram, especialmente porque partiram de uma relação próxima e de

mútuo respeito entre nós, pesquisadoras e pesquisadores. Desde o início entendendo a orientação como um processo de aprendizagem e crescimento, um campo fértil em que todos ganham e o grupo prospera. Por isto, é com muita alegria que esta publicação é co-organizada por mim e duas orientandas de doutorado que acompanho desde a graduação. Alliny e Indyanelle, é uma honra compartilhar essa tarefa com vocês. A dedicação dessas estudantes e de todas e todos com os quais tive a imensa sorte de conviver me inspiram e é para vocês, estudantes, que dedico essa retrospectiva, na esperança de projetar e de imaginar o que poderá ser feito nos próximos vinte anos.

O conjunto de textos reunidos nesta publicação resulta das pesquisas que têm sido desenvolvidas por integrantes, e alguns convidados, do grupo de pesquisa *Indumenta: dress and textiles studies in Brazil*, iniciado e coordenado por Rita Morais de Andrade. O interesse principal do grupo concentra-se em estudar as roupas e os tecidos relativamente às histórias sociais e culturais do Brasil. Apesar deste foco central, os trabalhos desenvolvidos estão marcados pelas singularidades e interesses individuais das pesquisadoras e pesquisadores, que ampliam o escopo inicial para incluir discussões que envolvem, por exemplo, o patrimônio, a decolonialidade, o racismo, a cultura material e as visualidades.

Este livro reflete uma vontade coletiva de compartilhar metodologias e referenciais teóricos que possam estimular e contribuir para que futuros pesquisadores conheçam algumas das questões e temas que têm sido nosso

interesse de investigação, de modo a dar continuidade ou mesmo dar início a novos projetos e formas de se fazer pesquisa na universidade.

Através da leitura dos textos, é possível perceber algumas características comuns que indicam alguns dos valores importantes para este grupo de pesquisa. Podemos mencionar, como exemplo, a preocupação em descrever os desafios encontrados durante a realização das investigações, os seus percursos, as escolhas metodológicas adotadas, a busca pela clareza e concisão na escrita mesmo diante do estilo próprio de cada trabalho. Todos colocam o vestuário e o vestir como centrais elementos da pesquisa e a partir de uma abordagem pluridisciplinar sobre o tema.

O texto de abertura, de Rita Morais de Andrade, é um ensaio que tem por objetivo fornecer uma breve apresentação a respeito de um campo de investigação centrado no vestuário. Trata, em linhas gerais, de aspectos que têm fomentado as discussões do grupo e que podem servir para esclarecer as leitoras e leitores sobre as perspectivas que alinham os diferentes projetos .

Em seguida, Manuelina Maria Duarte Cândido apresenta uma reflexão sobre o estudo de indumentária a partir de acervos museológicos brasileiros. Sua formação e atuação em Museologia e Arqueologia refletem uma visão particular sobre essas coleções. O texto estimula a realização de pesquisas que envolvem estes dois campos de estudo, com vistas a mapear fontes e coleções de indumentária, especialmente diante de um cenário cheio de desafios como a dispersão de dados sobre os objetos patrimonializados.

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça apresenta uma investigação que deriva de seu mestrado, e pode ser particularmente interessante para pesquisadores que queiram realizar o estudo de indumentária em acervos museológicos. Sua formação em Design de Moda, e sua experiência profissional em museus na cidade de Goiânia, contribuíram para seus interesses de pesquisa. No texto, ela apresenta o estudo de indumentária do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, discutindo aspectos de salvaguarda do patrimônio brasileiro, alguns sentidos produzidos a partir da exposição e da formação das coleções, além do estudo de indumentária a partir de fotografias, pinturas, esculturas e também tecidos.

O trabalho em co-autoria de Halynne Alves Goulart e João Pedro Damaceno Aguielo, resulta de suas pesquisas de trabalho de conclusão de curso em Design de Moda. Para este livro, eles escrevem juntos sobre essa experiência que foi, inicialmente, realizada individualmente. Neste texto temos duas visões complementares a respeito de um acervo específico na cidade de Goiás e de como a tipologia de indumentária deste museu é típica, ou bastante representativa dos museus históricos no Brasil. Os dois projetos de pesquisa tiveram como base a observação dos artefatos e, a partir destes a investigação se desdobrou para outros documentos. É muito interessante observar como a análise desses artefatos é que leva os pesquisadores a criativamente buscarem por informações fora dos objetos para, então, retornar

a visitar os objetos e reparar o que antes não havia sido percebido. Aliás, essa é uma das características dos estudos baseados em objetos.

Já a pesquisa de Bárbara Freire Ribeiro Rocha trouxe uma contribuição para o Museu Antropológico/UFG com o estudo de uma coleção de indumentária Oxum que faz parte da exposição de longa duração do museu. Um dos resultados da pesquisa foi a elaboração de um catálogo visual para auxiliar o visitante, mas também os pesquisadores, a conhecerem em detalhes a construção da indumentária de Candomblé. A autora discute os modos pelos quais esses trajes foram integrados à exposição e ao museu e reflete sobre a importância da presença do candomblé e de culturas afro-brasileiras no museu universitário.

O texto de Alliny Maia Cabral também resulta de seu mestrado e discute os sentidos historicamente construídos através dos modos de vestir de mulheres negras no Brasil e de sua relação com a indumentária. Centrando seu estudo em comunidades quilombolas do nordeste de Goiás, a autora buscou identificar modos de vestir das mulheres Kalunga. Questões como tradição, moda e ancestralidade estão discutidas neste trabalho, assim como os percursos metodológicos e paradigmas teóricos escolhidos com o objetivo de desenhar possíveis abordagens de uma perspectiva histórica e decolonial para o estudo de indumentária.

Aline Hardman apresenta resultados de sua pesquisa de mestrado, trazendo uma contribuição original a partir do estudo das joias pencas de

balangandãs, utilizadas por mulheres negras no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. A partir do relato do processo de seleção de imagens do período, a autora discorre sobre a escassa presença dessas joias nos registros da indumentária de mulheres negras feitos em pinturas e fotografias. Através da análise de duas imagens ela discute o papel das joias na construção visual do traje de crioula e os sentidos culturais e religiosos que evocam. O texto levanta importantes questões relacionadas ao estudo da indumentária de mulheres afro-brasileiras a partir de um objeto ainda pouco estudado.

Maristela Abadia Fernandes Novaes analisou uma blusa que é parte de um vestido de noiva usado em 1912 em Minas Gerais. A partir de dois experimentos distintos de reconstrução do objeto, ela realizou uma análise comparativa que permitiu um entendimento mais especializado da produção da roupa. A partir de documentos, técnicas e processos de construção de vestuário específicos, assim como os vestígios de um corpo histórico, a autora discute relações sociais de poder e gênero em uma sociedade conservadora de Minas Gerais.

Rosângela Soares Campos traz uma contribuição de sua área de formação e atuação profissional. Ela é professora de Educação Física no Instituto Federal de Goiás e em sua pesquisa de doutorado investigou o uso de maiôs em competições de natação profissional em Goiás. Seu texto deriva de sua tese de doutorado, e apresenta uma reflexão muito interessante sobre a distinção do gênero feminino no universo do esporte da natação e de como

o maiô é um meio de fortalecer, e mesmo até de criar, determinados padrões do corpo e do vestir feminino em relação ao masculino.

O texto de Kárita Garcia Soares deriva de sua pesquisa de mestrado e apresenta um levantamento acerca do modo de funcionamento dos acervos de figurino das companhias de teatro de Goiânia. Ela realizou um estudo de caso da companhia Zabriskie discutindo os desafios e as características mais representativas do conjunto de companhias teatrais da cidade em relação ao uso e manutenção de figurinos. A autora relata o reuso dos trajes para diferentes peças teatrais e narra sua experiência de pesquisa com base em artefatos.

Aline T. Monteiro Damgaard apresenta um tema de pesquisa bastante atual porque traz uma reflexão a respeito da sustentabilidade de marcas de moda. A autora faz uma relação muito singular entre a sua dissertação de mestrado, baseada em saias de crioulas do acervo do Museu do Traje em Salvador-BA, e a análise de três empresas de moda dinamarquesas. Atualmente morando em Copenhague na Dinamarca, ela apresenta quais são algumas dentre as principais questões relativas ao design de moda e à sustentabilidade.

Ana Paola dos Reis discute a ilustração de moda e algumas de suas características de produção e sentido percebidos historicamente. Seu texto apresenta uma análise visual da produção artística sem perder de vista sua própria experiência pessoal como professora de desenho de moda na Universidade Federal de Minas Gerais. Essas são questões que a autora trazia consigo desde a graduação e depois no mestrado em Arte e Cultura Visual na Universidade

Federal de Goiás, em uma busca por compreender melhor a natureza do seu próprio trabalho de ilustradora e de como poderia avançar nessa seara.

A intenção deste livro é trazer uma seleção da produção do grupo Indumenta e de projetos parceiros, para estimular a comunidade acadêmica a realizar estudos na área, levando em consideração seus próprios interesses e também lançar um olhar sobre o futuro.

Boa leitura!

As organizadoras

Goiânia, 15 de outubro de 2020



ABRINDO OS TRABALHOS

O vestuário como assunto: um ensaio

Rita Morais de Andrade

O vestuário é um elemento universal da cultura humana. Criamos modos de nos vestir e de vestir os outros a partir de motivações que variam de necessidades fisiológicas às filosóficas. Para isso, inventamos e adaptamos técnicas de pinturas corporais, corte, costura, acabamentos que compõem tecnologias têxteis e de vestuário, bem como buscamos soluções criativas para anseios mais subjetivos dos modos de cobrir o corpo.

Desde um passado remoto, diferentes grupos sociais inventaram formas de vestir. Sabemos disso especialmente por meio dos relatos orais que nos alcançaram, e dos registros materiais que a arqueologia recuperou. Esses relatos, em conjunto com os fragmentos de tecidos e de roupas arqueológicas e históricas, indicam técnicas de corte, costura, desenho e suas

tecnologias de produção e consumo. A Arqueologia, como uma expressão da ciência, é uma atividade profissional recente na história da humanidade. Passamos a saber mais sobre a produção da cultura material dos povos da antiguidade (de acordo com o periodismo europeu) a partir do século XIX, quando expedições arqueológicas observaram e coletaram materiais que informam, entre outras coisas, o que vestimos no passado.

Essa arqueologia expedicionária contribuiu para uma concepção segregatória entre produção europeia e produção de “culturas exóticas”, sendo as últimas aquelas provenientes especialmente da Ásia e da África, de alguns lugares das Américas e da Oceania. Essa ideia eurocêntrica permanece no imaginário contemporâneo, inclusive na moda que visa a globalização do modo de vestir. Não apenas os objetos arqueológicos e históricos, mas também a produção artística e de objetos de uso pessoal, tais como as roupas, a literatura e a transmissão oral de conhecimentos ancestrais, contribuem para o nosso conhecimento atual a respeito do que diferentes sociedades vestiram no passado.

A história do vestir, mais comumente conhecida como história da moda, também este um conceito recente do conhecimento das práticas científicas e acadêmicas, é uma construção baseada naquilo que se conhece dos remanescentes da cultura material e visual e do conhecimento transmitido oralmente por gerações. Portanto, a história do vestuário é uma construção feita de elementos da nossa própria memória e de invenção, do imaginário

criado por objetos, imagens e oralidade. Essa construção histórica depende dos interesses que estão em jogo em determinado período e em determinada circunscrição geopolítica. É possível que tenhamos naturalizado uma forma específica de historicizar os modos de vestir com base no modelo da história da arte eurocêntrica.

As imagens e os trajes que estudantes de Moda no Brasil conhecem são aqueles da literatura amplamente adotada pelos cursos de graduação ainda hoje¹. A construção de um campo de estudo sistematizado sobre moda é mais recente do que o colecionismo de trajes e têxteis realizado pelos museus. Essa construção da história do vestir, baseada em uma evolução das formas do vestuário, tem início no século XVII (CUMMING, 2004) com a formação das primeiras coleções em museus europeus, mas não apenas isto. Essa história evolutiva e historicista de matriz europeia tem continuidade ainda hoje na formação de designers de Moda no Brasil. Reconhecer que existem modelos predominantes de uma escrita da história do vestir, usada indistintamente como a história da moda, é importante não para criticá-los ou abandoná-los, mas para saber que são representativos de um pensamento específico que se tornou universalizante.

Esse modelo divide a forma de vestir por estilos que identificam determinadas épocas e sociedades. Esse racional gera e alimenta a ideia de que outros povos em outras épocas copiaram e reproduziam modelos de matriz

1. Em sua tese de doutorado, Chaves (2019) discute o uso de imagens de moda em sala de aula.

européia da moda e que seus modos originais de vestir são exóticos. O pensamento hegemônico foi e ainda é disseminado por meio de publicações traduzidas do inglês e do francês para o português, como o livro de James Laver, *A roupa e a moda* (1989), originalmente publicado na Inglaterra na década de 1960. O autor foi curador do Museu Vitória e Alberto (em inglês Victoria & Albert Museum) em Londres e seu livro apresenta a moda a partir de uma periodização histórica que evolui da pré-história para a história história moderna.

A historização predominante da moda segue um certo padrão em que é narrada a forma de vestir para mulheres, homens, crianças, trajes militares e trajes sacerdotais para cada período de tempo, normalmente fragmentado em séculos ou décadas. Dá-se ênfase às suas características plásticas, como cores, tecidos, motivos ou estampas e materiais das modas mais comuns, vinculando a produção das roupas com uma história social principalmente baseada nas elites. Nos cursos de Design de Moda, os estudantes são apresentados a uma história europeia e informados sobre os trajes de grupos sociais mais ricos. Com isso, a história do vestuário mais presente na formação do designer destaca as referências técnicas e tecnológicas de estilo ou design das modas hegemônicas.

A formação de coleções têxteis nos museus tem um papel importante para os estudos sobre vestuário. A sobrevivência de trajes antigos aconteceu principalmente devido ao interesse e ao trabalho realizado por profissionais de arqueologia, antropologia e história, além dos conservadores e curadores

que, dominando técnicas de registro de objetos, passaram a documentar e a conservar trajes para investigar suas tecnologias e a cultura material das sociedades que os produziram. Contudo, é recente o interesse por uma revisão das metodologias de pesquisa a partir de objetos como imagens e trajes para a construção de uma história que represente melhor a diversidade social tanto no passado como no presente.

Assim como acontece em outros campos de pesquisa, a exemplo das Artes, os estudos sobre vestuário e moda passam por uma revisão dos modelos historiográficos e dos temas de interesse de pesquisa, bem como de suas matrizes teórico-metodológicas. Diferentes culturas tiveram experiências diversas daquelas da matriz europeia e, em alguns casos, como no do Brasil, a experiência da colonização portuguesa não pode ser desprezada. A esse respeito, lideranças indígenas e afro-brasileiras têm realizado um trabalho fundamental de disseminação de seus saberes, a contrapelo da reificação de uma ideia singular da humanidade. Apenas para nomear alguns dessas lideranças, Ailton Krenak, Célia Xakriabá, Davi Kopenawa, Djamila Ribeiro, Ana Paula Xongani, Carla Akotirene e Silvio Almeida oferecem perspectivas decoloniais importantes para uma nova escrita das histórias do vestir por meio de uma revisão das práticas de pesquisa.

Podemos estudar a historiografia da moda como uma forma de compreender quais foram os assuntos e os formatos teórico-metodológicos que mais chamaram a atenção dos pesquisadores no passado, porém, é funda-

mental nos perguntarmos quais são os nossos reais interesses em estudar a forma como nos vestimos na atualidade e no passado. Uma questão insistentemente discutida em eventos de moda, nas salas de aula e em bancas de defesa de trabalhos acadêmicos é a origem do termo moda e seu emprego nos estudos da atualidade. Uma das principais dúvidas recai sobre o uso da palavra moda para designar um sistema de produção. Questiona-se se todas as formas de vestir do passado e do presente, em diferentes sociedades e culturas, podem ser denominadas moda para expressar aquilo que elas de fato significaram e significam.

Uma ideia muito presente na literatura especializada é que a moda é um fenômeno moderno e ocidental que começa a se consolidar a partir do início da era moderna, no século XIV europeu. Um autor que contribuiu para a difusão dessa ideia foi Gilles Lipovetsky ([1987] 2009). A consolidação desse sistema de produção de vestuário aconteceu no final do século XVIII, com a Revolução Industrial na Inglaterra e a formação da vida urbana em torno do consumo, como bem descreveu Roche (1997).

Convido você, então, a refletir um pouco comigo sobre esse amplo e abstrato conceito, a moda. Proponho um exercício de observação do seu entorno, das pessoas que passam por você nos trajetos que percorre na sua jornada diária, mas também das imagens que você percebe nessa jornada. É muito provável que você esteja acompanhando alguma série da Netflix. Eu, por exemplo, terminei recentemente de assistir a série turca de mais

de 500 episódios chamada *Ertugrul*, que narra a guerra dos nômades turcos contra os cruzados, os templários, e depois contra os bizantinos. Isso me fez lembrar que quando estudei Moda na faculdade, a disciplina de História da Moda discutia os modos de vestir do ocidente e oriente a por meio de imagens da Imperatriz Josefina e do Imperador Justiniano de Bizâncio e não falava sobre o modo de vestir dos povos e populações daquele período em sua diversidade. Desse modo, a história do vestir ensinada é uma história parcial que foi tomada como universal.

Hoje quando, raras vezes, vou ao shopping, vejo as suas lojas com uma moda muito específica, principalmente de marcas de grandes empresas nacionais e internacionais. Procuo me lembrar dessa parcialidade do modo de perceber a moda e prestar atenção na forma como as pessoas estão vestidas nesse percurso. Especialmente nas cidades brasileiras, em que há uma forte desigualdade social nas ruas, perceptível nas aparências das pessoas, observo-as caminhando. São pedintes, mulheres pobres com crianças, algumas dormindo ou morando sob viadutos. Há ainda pessoas transitando entre o trabalho e a casa, passeando, enfim, passantes em suas diversas atividades. Essa ampla gama social das paisagens urbanas também representam uma diversidade expressiva de modos de vestir em nossas sociedades contemporâneas que, se vistas com atenção, revelam muito das estruturas sociais.

Se me pergunto, afinal, o que é moda, lembro-me de todas essas histórias, e experiências e leituras que fiz, e concluo que moda é tanto um siste-

ma vinculado à cadeia de produção de tecidos e de vestuário quanto é uma maneira de organizar as roupas sobre o corpo, de arranjá-las para criar uma determinada estética que vem acompanhada de uma ética. Conscientes ou não das nossas escolhas, essas são vinculadas à ampla vida social, que envolve a produção, a circulação e o uso dessas roupas.

Continuo a me perguntar se o que podemos denominar moda é aquilo que está vigente tanto no modo de produção atual quanto no de circulação e consumo, ou se podemos também denominar moda como os modos de vestir do passado e do presente de contextos distintos da produção industrial e urbana, como propôs Lipovetsky ([1987] 2009). Afinal, o que é moda e quais são as limitações do uso dessa denominação? Se há uma melhor denominação para tratar dos objetos que estão nos museus e que um dia foram moda, por exemplo, podemos escolher o termo indumentária ou vestuário, mas qual a diferença entre esses termos e qual a relevância de fazermos essas distinções?

Taylor (2013) descreveu essa dificuldade de uso da terminologia apropriada e das diferentes perspectivas dos pesquisadores a respeito dos termos moda e vestuário (*fashion and dress*). Ela sintetizou a diversidade com que os autores da área se referem ao estudo do vestir. A autora também apresenta um panorama do uso dos termos moda e vestuário na literatura especializada que, apesar de ser considerada internacional, está concentrada em alguns países da Europa e da América do Norte. Vestuário, costume, indumentária eram termos utilizados na literatura desde a origem dos es-

tudos dos modos de vestir, sendo que moda passou a ser o conceito mais valorizado nos trabalhos acadêmicos na década de 1960, quando o assunto passou a estar mais presente nas universidades. Simultaneamente, os museus foram absorvendo o uso da palavra moda, já que ela era mais atraente para o público em geral do que o termo indumentária.

O estilista belga Dries Van Noten, em um documentário de 2017², disse estar insatisfeito com o uso da palavra moda, algo que, para ele, representa uma mudança muito rápida, efêmera, de no máximo seis meses. Disse preferir fazer algo que seja mais eterno, e gostaria de encontrar uma palavra que expressasse melhor o trabalho que faz. Gostei muito do modo como ele expressou a sua insatisfação e a sua vontade de criar uma forma mais exata ou correta de definir o trabalho de alguém que, juntamente com a sua equipe, executa roupas que outras pessoas deverão vestir.

Quando Dries estava vestindo suas modelos para o desfile da coleção de inverno 2015/2016, disse que as roupas poderiam se transformar na sua personalidade, porque a roupa transforma o modo como nos sentimos. Isso me fez pensar sobre o conflito que não é apenas do estilista de, por um lado, não desejar participar do sistema da moda que é cruel, antiecológico e insustentável e, por outro, ter um desejo de criar coisas para vestir e participar desse mesmo sistema, criando coleções e as apresentando em seus desfiles. Será que haveria uma alternativa ou seria possível conciliar essas polaridades?

2. DRIES. Produção de Reiner Holzemer e Dries Van Noten. Bélgica: Netflix, 2017. (89 min).

Denise Bernuzzi Sant’Anna tratou exatamente desta questão em uma sua conferência de abertura para o Colóquio Internacional de Moda em 19 de outubro de 2020³. Fazendo uma defesa da cultura material como um conhecimento que deveria ser disseminado dentro e fora das universidades, ela afirma que para enfrentados o enorme problema da violência humana, especialmente dirigida às mulheres, negras, pobres e idosos, precisamos problematizar as coisas e os objetos. Em suas palavras:

Esse saber sobre as coisas, não deve ser um saber recluso aos designers e especialistas, mas precisa ser de todos, porque todos estamos envolvidos pelas coisas e pela moda. É preciso acabar com o aparthaide entre aqueles que sabem e que não sabem [as tecnologias e técnicas do vestir], de como se comporta o poliéster, a lã, o plástico, etc.

Especialmente nestes tempos difíceis e desafiadores da pandemia de COVID-19, a relação entre o vestuário, a moda e a sustentabilidade do planeta é uma questão de enfrentamento de todos, conforme afirmou Denise em sua conferência e faço minhas as suas palavras. Parece-me urgente a revisão curricular dos cursos de moda e design no sentido de caminhar em direção a solução desses problemas que não são novos, mas que foram muito agra-

3. Abertura do Colóquio de Moda 2020 online. Conferência *O fim da moda ou um novo começo?* Disponível em: < <https://bit.ly/3dMR7W2> > . Acesso em: 16 out. 2020.

vados nos últimos anos. A produção e o consumo excessivos de vestuário no planeta contribuem para a geração de resíduos que não são descartados e tratados adequadamente para uma vida ecológica saudável.

As escolhas feitas por determinada sociedade em um período da história específico refletem impactos sobre eventos sociais, produção e consumo das roupas bem como o inverso, ou seja, há impacto do uso de determinadas roupas na vida social. Então, como resolver esta questão quando se estuda algum tema relacionado às roupas nas universidades já que a formação tem um papel importante na disseminação das ideias e das mudanças sociais necessárias para superar esses desafios? Uma maneira de se fazer isto é entendendo que a pesquisa centrada no vestuário necessitará de conhecimento advindo de diferentes áreas do conhecimento, científico ou não, como, por exemplo, o design, a química, a física, a história, a sociologia, a antropologia, a arqueologia e os diversos saberes populares.

Como Denise Sant'Anna disse⁴, deveríamos conhecer as coisas, saber as coisas. Compreender de que são feitas e o que representam em termos de impacto social e ambiental. A cultura material e as visualidades são, acredito, pilares para estudarmos o vestuário desde um ponto de vista da vida social. A invenção dos modos de vestir são resultado da intenção humana e está inserida em circunstâncias sociais simultaneamente universais e particulares. Se o

4. Abertura do Colóquio de Moda 2020 online. Conferência *O fim da moda ou um novo começo?* Disponível em: < <https://bit.ly/3dMR7W2> > . Acesso em: 16 out. 2020.

vestir é uma prática universal, a sua manifestação material e simbólica é relativa às culturas que lhe deram origem ou que lhe adotaram. Penso, como Denise, quando insiste na urgência de uma cultura material que nos forma para uma ação social mais consciente em relação às relações sociais e ambientais.

Em uma palestra feita na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás para abertura de uma disciplina do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, em 12 de agosto de 2015, Roque de Barros Laraia falou a respeito de cultura como um conceito antropológico. Citando Marshall Sahlins (2003), falou um pouco sobre o etnocentrismo exagerado que causa vários malefícios, dizendo que é preciso valorizar a própria cultura, mas não com exageros que levem ao cancelamento do outro, como acontece com o racismo. Sobre a cultura material, um dos assuntos de maior interesse do grupo de pesquisa Indumenta, Laraia disse se tratar de um ramo da antropologia pouco desenvolvido no Brasil e que, em geral, é estudado por mulheres, como fez Berta Ribeiro⁵. Achei bastante interessante essa observação porque ela me reconectou com a minha experiência de mestrado, em que minhas professoras faziam exatamente isso. Elas diziam com muita frequência nas aulas e amparadas por uma literatura feminista da história da arte e do design, que as mulheres pesquisadoras eram criticadas por homens pesquisadores tanto por seu interesse na pesquisa sobre vestuário e modos de vestir quanto por causa

5. O trabalho etnográfico de Berta Ribeiro traz contribuições importantes para estudar o vestuário. Entre seus trabalhos, destaco o *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988).

das suas escolhas metodológicas. Algumas dessas mulheres, como Lou Taylor (2002, 2004, 2013), uma das principais referências da consolidação do campo da história do vestuário, realizam a pesquisa com base em objetos e imagens e isso pode ser bastante desafiador para aqueles que não estão acostumados a reparar com atenção nos objetos. Além do mais, pode parecer bastante feminino e banal se comparado às histórias econômicas da industrialização têxtil.

Escrever este ensaio foi um exercício de reflexão sobre uma questão que me acompanha desde quando eu era estudante de moda na faculdade e me perguntava como as imagens dos livros de história da moda eram interpretadas pelos autores. Comparando essas imagens ao texto que as descrevia eu não conseguia ver nelas aquilo que os autores viam. Talvez essa tenha sido a grande motivação para que buscasse uma formação especializada em história do vestuário: eu queria aprender a ver. Não havia percebido ainda que os livros que eu havia lido na universidade vinham de uma experiência bastante diferente da minha. A formação desses autores, muitos historiadores da arte, e a sua atuação como antiquários ou funcionários de museus, lhes permitiu uma proximidade com trajes históricos que eu jamais havia experimentado em nenhum momento da minha formação.

Meu conhecimento sobre os trajes vinha das imagens dos livros desses autores. Aprendi a “história única”, como disse Adichie (2019). A instrução que recebi estava baseada na história do vestuário europeu e norte-americano, especialmente na moda das elites e, por muito tempo, meu interesse se fixou em

temáticas dessa historiografia, mesmo que aplicada ao contexto brasileiro. Foi apenas quando passei a observar trajes das coleções de museus no Brasil, utilizando uma metodologia de pesquisa baseada em objetos aprendida durante o meu mestrado na Inglaterra, que me dei conta de que as imagens dos livros que eu havia lido narram uma história diferente daquela que eu via nos objetos.

Aprender a ver pode ser uma das ações mais reveladoras e transformadoras que podemos experimentar. Essa é, sem dúvida, uma experiência que desestabiliza nossas crenças, nossos costumes, nossas práticas arraigadas e a nossa formação de base. Contudo, acredito que antes de escrevermos a nossa própria história do vestuário, ou melhor dizendo, as nossas histórias do vestuário, é necessário rever para refazer.

A criação do grupo Indumenta aconteceu exatamente para a realização dessa caminhada em direção ao desafio de se pesquisar vestuário em um país sem tecidos, como afirma Paula (2005). É com imensa alegria e muita esperança que abro essa publicação reunindo a produção desse grupo de pesquisa cuja principal missão é uma constante revisão das suas próprias práticas de formação e pesquisa.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CUMMING, Valerie. *Understanding Fashion History*. London: Batsford, 2004.

CHAVES, Bárbara Lyra. *Encontros com a História da Moda: uso de imagens em contextos de ensino e aprendizagem*. 2019. 180 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2HojLRD>>. Acesso em: 15 out. 2020.

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

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, [1987] 2009.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *O tecido como assunto: os têxteis e a conservação nas revistas e catálogos dos Museus da USP*. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 13. n. 11, p. 315-371, jan./jun. 2005. <https://bit.ly/37xFBwQ>.

RIBEIRO, Berta. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1988, 343 p.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

TAYLOR, Lou. *The Study of Dress History*. New York: Manchester University Press, 2002.

TAYLOR, Lou. *Establishing Dress History*. New York: Manchester University Press, 2004.

TAYLOR, Lou. Fashion and Dress History: Theoretical and Methodological Approaches. In: BLACK, Sandy (et al.). *The Handbook of Fashion Studies*. Bloomsbury, 2013.

Rita Morais de Andrade é doutora em História, mestra em História Cultural, especialista em História e Cultura Afro-brasileira e Africana e em Museologia, bacharela em Moda. Professora Associada do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e do Bacharelado em Design de Ambientes da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Realizou estágio pós-doutoral no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com o tema *Indumentária em museus no Brasil*. Líder do Grupo de Pesquisa Indumenta: *dress and textiles studies in Brazil* (UFG/CNPq). Pesquisa a cultura material e visual dos modos de vestir e do vestuário no Brasil.

E-mail: ritaandrade@ufg.br



NOS MUSEUS

O estudo da indumentária em museus no Brasil: potencialidades e desafios

Manuelina Maria Duarte Cândido

Este texto resulta de reflexões no âmbito de minha participação no Grupo de Pesquisa INDUMENTA: *dress and textiles studies in Brazil*¹. Ao pensar na indumentária como patrimônio a partir da minha trajetória profissional, centro o meu olhar nos acervos dos museus brasileiros.

Interesso-me por essa temática especialmente em duas frentes, a saber: 1) o mapeamento/identificação de acervos de indumentária nos diferentes museus do Brasil, com o objetivo de incrementar a informação disponível para jovens pesquisadores sobre potencialidades e fontes ainda não estudadas; 2) no âmbito do projeto que coordeno na Universidade Federal

1. O grupo é cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa no CNPq e liderado pela Profa. Rita Moraes de Andrade.

de Goiás “Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais”², trabalhar a inclusão da temática da indumentária indígena, o estudo da sua representação nas coleções de bonecas Karajá (*ritxoko*) e das matérias-primas utilizadas para a sua produção, além de possíveis alterações ocorridas em decorrência do contato de índios com não índios.

Desse modo, o presente artigo retoma os primeiros resultados de pesquisa publicados sobre as duas frentes mencionadas (DUARTE CÂNDIDO, 2014; DUARTE CÂNDIDO; ANDRADE, 2018) para atualizá-los e compartilhar com o público deste livro a metodologia das investigações, algumas dificuldades encontradas e também possíveis caminhos para que outros estudos sejam realizados. Pontua-se também que, por um lado, o campo de pesquisa em história da moda e da indumentária tem se expandido em número de publicações e de pessoas atuando; por outro, pesquisadoras e curadoras começam a aparecer cada vez mais em um espaço quase exclusivamente masculino (VIANA, 2015).

Andrade (2014, p. 01) caracteriza a indumentária como um “campo de pesquisa interdisciplinar³ ainda pouco explorado pelas artes, ciências humanas e sociais aplicadas”. Ela destaca aspectos deste campo que reiteram a exis-

2. Projeto que mapeia e estuda coleções de bonecas Karajá (*ritxoko*) em diversas instituições museais do Brasil e do exterior, e que apresentado mais adiante neste texto.

3. Podendo ser associado a áreas do conhecimento como Museologia, Conservação Têxtil, História, Design e Antropologia (ANDRADE, 2016).

tência de uma abordagem tanto incipiente quanto marcada pelo olhar colonial, ao informar sua percepção de que o ensino da Indumentária, por exemplo, tende a associá-la a uma história da arte cronológica, erudita e ocidental.

Andrade (2014) tem se dedicado à construção desse campo disciplinar a partir da sistematização de dados, da realização de pesquisas e da busca constante por qualificação profissional. Assim, de 2013 a 2014, fez pós-doutorado Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sob a orientação de uma autoridade no campo de pesquisa em patrimônio – o Prof. Dr. José Reginaldo Gonçalves –, com o projeto *Indumentária em museus brasileiros: um panorama atual das coleções*. Em seu relatório final de pós-doutorado e artigo posterior elaborados com base na mesma pesquisa (ANDRADE, 2016), é possível perceber que o cenário das informações quantitativas disponíveis não está muito diferente daquele indicado em meu artigo de 2014, que considero um levantamento muito menos sistemático.

Os dados disponíveis no Brasil sobre acervos de indumentária

Uma das dificuldades para pesquisadores que pretendem adotar como metodologia de pesquisa levantamentos ou mapeamentos sistemáticos de acervos museais de indumentária no Brasil, é a fragilidade dos dados disponíveis relacionados a um universo muito amplo e diversificado, que não pode

ser capturado sem recorrer à autarquia do setor, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Este, por sua vez, desde a sua criação em 2009, não conseguiu implementar completamente as políticas públicas pretendidas e diminuir os vazios de informação sobre os museus brasileiros, pois em processo de consolidação já era alvo de desmontes sucessivos que vão desde cortes de verba e não realização dos concursos previstos nos estudos de viabilidade feitos para sua implantação, até propostas de transformação em agência, passando pela supressão do próprio Ministério da Cultura (MinC) e outros ataques como a recente investida de criminalização do mundo das artes e da cultura em geral.

O Brasil possui cerca de 3.770 museus. Desde a sua criação, o Ibram trabalha com as categorias de museus mapeados e museus cadastrados. Os museus mapeados são aqueles dos quais o Instituto só tinha informação da existência, sem maiores detalhes. Já os museus cadastrados eram aqueles que preenchiam um formulário distribuído pelo Ibram com informações autodeclaradas e não necessariamente verificadas ou validadas, para constarem no Cadastro Nacional de Museus (CNM). Esse cadastro funcionaria então como um guia *on-line* de museus brasileiros, sendo que dele também eram extraídos dados para publicações como guias de museus. O problema é que ele não conseguiu alcançar mais que algumas centenas de museus e, portanto, as informações obtidas por meio da consulta eram sempre parciais, sem relação efetiva com o conjunto das instituições museais espalhadas pelo país.

O CNM ficou fora do ar bastante tempo por volta de 2012, período a partir do qual a autarquia estudava outras alternativas de obtenção das informações museais, de forma que nem os museus conseguiam fazer novos cadastros, e nem os pesquisadores obtinham facilmente dados no site do Ibram, sendo possível uma consulta apenas por meio do envio de um e-mail ao setor responsável pelos cadastros. Até 2012 era possível produzir relatórios a partir de dados *on-line* do CNM com a lista de museus que continham determinada palavra-chave nas descrições de seus acervos, por exemplo. A discussão sobre os problemas de nomenclatura que tornam a informação sobre acervos de indumentária muito dispersa e de difícil apreensão não é novidade. Buscando por vários termos além de indumentária, tais como “moda”, “têxtil”, “roupa”, “vestuário”, “traje” e “figurino”, identifiquei somente 21 museus que mencionavam explicitamente ter essas categorias de acervo⁴. Mesmo aos olhos de uma não especialista como eu, ficou claro que a informação era muito parcial, pois lembrava de memória outros museus que possuíam estes acervos⁵.

4. Pires e Soler (2018, p. 33), ao analisarem “a dimensão intersticial dos indumentos e da indumentária enquanto categorias partilhadas por vários domínios científicos” esclarecem seu entendimento de categoria: “A palavra grega *kategoría* significa *predicado, atributo, qualidade atribuída a um objeto*. Como um predicado, as categorias geram classificações que nos situam no mundo. No entanto, ao classificarmos objetos, os problemas das categorias são sentidos vividamente”

5. Lembrando que além das informações serem autodeclaradas, é comum em museus de acervos ecléticos a prática de listar as tipologias mais presentes e terminar com “outros”, uma categoria genérica em que entram todas as tipologias de menor representação numérica.

Em 2015, o Ibram começou a desenvolver outra estratégia para reunir informações sobre os museus brasileiros⁶. Trata-se de uma plataforma colaborativa chamada *MuseusBr*⁷. Ela passa a apresentar com a qualidade de ser georreferenciada, informações do CNM, mas sem depender somente das informações preenchidas pelo próprio museu, pois cruza dados de outros sistemas de informações museais e culturais, tais como o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e o Registro dos Museus Ibero-americanos (RMI) do Programa Ibero-museus. Além disso, qualquer pessoa que identifique a ausência de um museu na plataforma pode solicitar a sua inserção. Entretanto, não há clareza acerca de como e quando a informação do nome do museu recém-incluído seria acrescida de outras, como as que nos interessam aqui, as tipologias de acervo.

Na plataforma *MuseuBr* encontrei algumas propostas de categorias, mas em nenhuma delas seria possível fazer uma busca que elencasse museus com acervos de indumentária, que estariam sempre invisibilizados em meio a outras tipologias.

6. Em paralelo à nova estratégia o Cadastro Nacional de Museus voltou ao ar, constando que a última atualização ocorreu em dezembro de 2015. Porém, não é mais possível realizar consulta por palavras-chave, somente pelo nome do museu ou por unidade da federação. Disponível em: <<https://bit.ly/35IOLcR>> . Acesso em: 17 nov. 2019.

7. Disponível em: < <https://bit.ly/31y04h5> > . Acesso em: 30 maio 2019.

Quadro 1Classificações para busca na plataforma *MuseuBr*

Por tipologias de museus	Antropologia e Etnografia; Arqueologia; Arquivístico; Artes Visuais; Ciência e Tecnologia; Ciências Naturais e História Natural; História; Imagem e som; Outros; Virtual ⁸ .
Por tipos de museus	Tradicional/Clássico; Virtual; Museu de Território/ Ecomuseu; Unidade de Conservação da Natureza; Jardim Zoológico, Botânico, Herbário, Oceanário ou Planetário.
Por temáticas	Artes, Arquitetura e Linguística; Antropologia e Arqueologia; Ciências Exatas, da Terra, Biológicas e da Saúde; História; Educação, Esporte e Lazer; Meios de Comunicação e Transporte; Produção de Bens e Serviços; Defesa e Segurança Pública

Fonte: Disponível em: < <https://bit.ly/3oguchz> > . Acesso em: 28 jul. 2019.

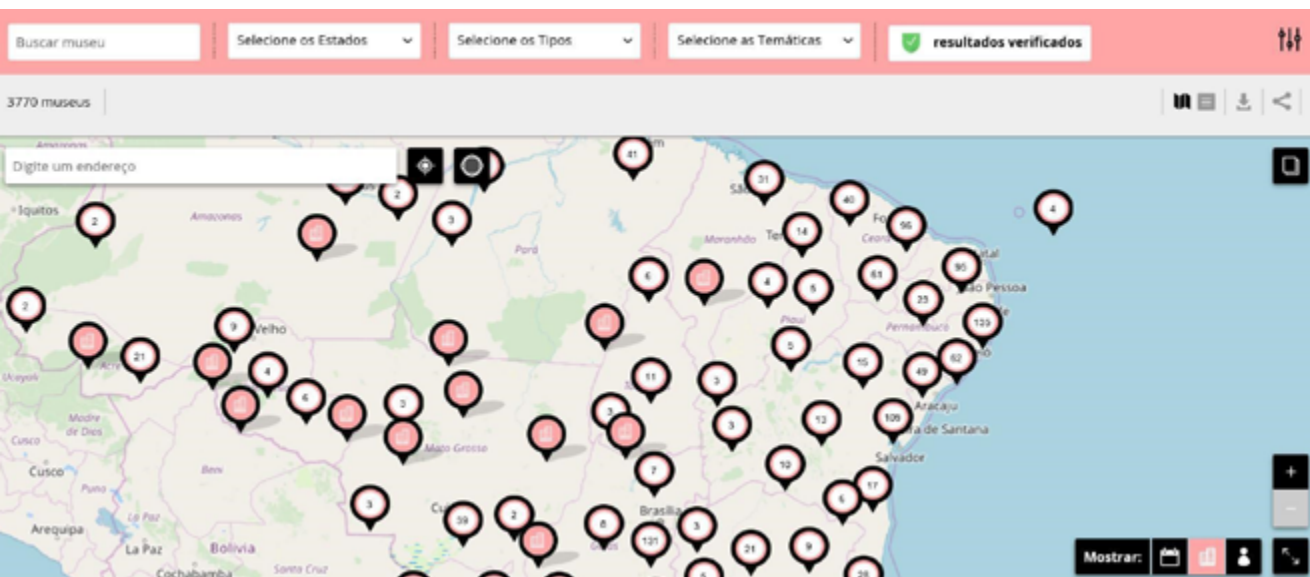
Como usuária, não está claro para mim se é possível gerar listas de museus por meio de outros critérios que não sejam aqueles descritos no Quadro 1 ou por unidade da federação, o que não atende às necessidades desta pesquisa. Provavelmente, deve ser possível solicitar um levantamento por palavras-chave na descrição dos acervos de museus que tenham feito um cadastro mais completo para a equipe do setor responsável no Ibram. Mas quantos dos 3.770 museus realizaram este cadastro mais completo? Como se pode acessar uma ficha de cadastro completa para perceber outras po-

8. Ou seja, poderia haver indumentária em museus de qualquer uma destas categorias, mas não necessariamente em todos, o que não ajuda a pesquisa.

tencialidades de pesquisa a partir de dados que não aparecem como categorias de busca na plataforma *MuseusBr*?

Figura 1

Plataforma *MuseusBr*. Captura de tela realizada em 28 de julho de 2019



Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/3ogucHz>>. Acesso em: 28 jul. 2019

Apresentadas algumas dificuldades, gostaria de ressaltar potencialidades e caminhos para a pesquisa em acervos de indumentária.

A própria elaboração de um mapeamento mais abrangente dos museus brasileiros que possuem acervos de indumentária é uma pesquisa que urge e que seria referência para muitos desdobramentos e novos estudos. Andrade (2014) evidenciou estas lacunas em seu trabalho de pós-doutorado ao cons-

tatar que “Os dados coletados e divulgados pelo CNM/IBRAM não expressam com fidedignidade ou mesmo por proximidade as coleções de indumentária dos museus brasileiros.” (ANDRADE, 2014, p. 4). A pesquisadora afirma ter chegado a um número de 137 museus em sua pesquisa, enquanto as buscas solicitadas por e-mail para a equipe do CNM chegaram somente a sete.

É possível fazer pesquisas sobre algumas coleções em linha, e embora no Brasil o número de museus que disponibilizam seus acervos para consulta digital ainda seja pequeno (VIANA, 2015), este número tende a aumentar. A busca de um contato direto com o acervo não pode ser substituída pela consulta *on-line*, mas a consulta prévia permite levantamentos e um primeiro contato, a partir do qual é possível organizar melhor a pesquisa *in loco*, minimizando custos do deslocamento para investigação ou descartando de antemão, em alguns casos, hipóteses infrutíferas. O fato da temática da indumentária em museus ser pouco estudada é em si um grande estímulo, pois há um enorme conjunto de fontes passíveis de serem investigadas e muitos caminhos a serem traçados.

Existe uma gama imensa de temas a serem investigados. Podemos pensar, por exemplo, em todo o processo de musealização⁹ como um tema poten-

9. Consideramos que o processo de musealização ocorre a partir de uma seleção e atribuição de sentidos feita dentro de um universo patrimonial amplo, resultando em um recorte formado por um conjunto de indicadores da memória (referências patrimoniais) tangíveis ou intangíveis, naturais ou artificiais, indistintamente. Feita a seleção, estas referências ingressam em uma cadeia operatória que corresponde ao universo de aplicação da Museologia – museografia. A preservação, portanto, é tomada como equivalente a processo de musealização, e é realizada pela aplicação de uma cadeia operatória formada por procedimentos técnico-científicos de salvaguarda e de comunicação patrimoniais, em equilíbrio. (DUARTE CÂNDIDO, 2014).

cial de pesquisa. Defendo que na Museologia, a preservação deve corresponder a processos de musealização tidos como a aplicação de procedimentos da cadeia operatória museológica, a saber: salvaguarda (documentação e conservação) e comunicação patrimoniais (exposição e ação educativo-cultural), que correspondem ao universo de aplicação da Museologia, especificamente, a museografia (DUARTE CÂNDIDO, 2016). Esse processo se inicia, logicamente, com a atitude de atribuição de valor simbólico a determinado bem que acaba por retirá-lo da esfera dos que são apenas utilitários (embora algumas vezes o valor de uso permaneça em paralelo aos novos valores agregados). No caso de bens materiais móveis, como costumam ser aqueles que podemos classificar como indumentária, o início do processo de musealização envolve procedimentos de seleção/exclusão e formação de coleções.

Se aos investigadores do campo da Museologia cabe realizar a pesquisa aplicada, ou seja, ao identificar problemas em um ou mais pontos deste processo que levam dificuldades na relação entre a sociedade e seu patrimônio, eles devem dar um salto e propor soluções, propostas e/ou modelos, realizar experimentações e avaliá-las; aos estudantes de outros campos ligados aos estudos de indumentárias em museus cabe a interpretação das coleções (ANDRADE, 2008; VIANA, 2015; SIMILI, 2016).

Os estudantes também podem se dedicar à identificação de práticas de patrimonialização, sem necessariamente se comprometerem com sua transformação. Por isso, muitas vezes, eles podem voltar os seus olhares

apenas para as práticas do passado, realizando estudos históricos, por exemplo, enquanto os pesquisadores do campo da Museologia devem se comprometer com o futuro e com a qualificação dessas práticas.

Feita essa diferenciação, defendo que não haja uma hierarquização entre as pesquisas das áreas básicas e a pesquisa aplicada em Museologia, uma vez que todas elas são essenciais e complementares. Por um lado, com mais estudos disponíveis e de maior qualidade que interpretem as coleções, os profissionais do campo da Museologia podem melhor realizar suas tarefas de salvaguarda e de comunicação dos patrimônios. Por outro, com estudos mais aprofundados sobre as práticas sociais relacionadas aos museus que identifiquem “gargalos” e lacunas, os profissionais de Museologia terão mais condições de propor estratégias de superação destes problemas.

Além das possibilidades de investigação já mencionadas, em torno das práticas de colecionamento, dos critérios de seleção/exclusão e da formação de coleções, há ainda a possibilidade de realização de pesquisas a partir de olhares não museológicos sobre diferentes aspectos da cadeia operatória museológica.

Na documentação podem ser estudados diferentes modelos de instrumentos para inventário, catalogação e bases de dados, bem como podem ser aperfeiçoados os thesauri, tão úteis para a nossa área. Além do mais, podem ainda ser realizadas verdadeiras arqueologias em acervos mal documentados que ajudem a fornecer informações confiáveis para a documentação.

A conservação pode se valer de muitas pesquisas no campo dos estudos de indumentária sobre os componentes das matérias-primas dos artefatos, sua procedência e época. Também pesquisadores da área básica, juntamente com os da Museologia, podem desenvolver procedimentos específicos de higienização, embalagem, armazenamento e transporte, que nunca são os mesmos de uma tipologia de objetos a outra, requerendo adaptações.

Estudos sobre exposições podem trabalhar desde a forma como serão apresentados os itens de indumentária (vitrines, suportes, iluminação, tipos de manequins etc.) até as representações sociais envolvidas na concepção destas exposições. Podem ser feitos estudos sobre os tipos de indumentária mais apresentados ao público e o que, apesar de colecionado, não é comumente exposto, ou ainda o lugar da indumentária em exposições de museus ecléticos.

A ação educativo-cultural correspondendo a toda esta área que estabelece os processos pedagógicos e de mediação entre o museu e o público pode suscitar pesquisas sobre formas de recepção de exposições ou conjuntos de objetos de indumentária. Além disso, pode propor estratégias de mediação que se façam valer de características específicas da indumentária (como o apelo tátil dos diferentes têxteis), desenvolver oficinas que se apropriem de conhecimentos técnicos específicos do campo do *Design de Moda* (como desenho, modelagem etc.) para facilitar a apropriação pelo público dos objetos expostos.

As sugestões elencadas não são de forma alguma exaustivas, apenas sinalizam alguns caminhos que podem ser multiplicados infinitamente pelos diferentes olhares lançados sobre estes processos. Os estudos não precisam (e muitas vezes não podem) se dedicar exclusivamente a um aspecto do processo de musealização, que longe de ser tão segmentado como possa ter parecido pela apresentação esquemática da cadeia operatória, é muito mais dinâmico e complexo. Muitas vezes as práticas de colecionamento explicam ausências na documentação ou problemas de conservação, as lacunas de informação ou a situação de deterioração dos objetos impacta na possibilidade de expô-los ou usá-los nas ações educativas, e assim por diante.

À moda Karajá

Se o tópico anterior permitiu se perguntar, como fez Andrade (2016, p. 14) “Que histórias podem ser construídas com base nos acervos públicos brasileiros a partir das coleções de indumentária?”, este pretende realçar um tipo específico de indumentária encontrado de forma indireta em coleções normalmente classificadas como etnográficas: a das bonecas Karajá, *ritxoko*.

Mais uma vez, sublinhamos o olhar pioneiro de Andrade (2016, p. 21) sobre o tema da indumentária indígena, ainda menos estudado no Brasil que a indumentária de maneira geral:

O estudo de indumentária de grupos indígenas, especialmente datadas do longo período que antecede a colonização europeia, encontra em coleções estrangeiras – como as do Smithsonian Institution, nos Estados Unidos – talvez maior variedade e quantidade de artefatos do que coleções nacionais, sendo uma possível exceção a coleção do Museu do Índio no Rio de Janeiro onde localizamos o registro de cerca de 600 itens sob o verbete “indumentária”. As coleções de indumentária brasileira em museus estrangeiros merecem estudos específicos.

A autora integra a equipe coordenada por mim que desenvolve o projeto *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais*. Trata-se de um projeto de pesquisa interdisciplinar que tem como objetivos o mapeamento, a identificação e a análise de coleções de bonecas Karajá (*ritxoko*) presentes em acervos de museus brasileiros e estrangeiros. A categoria *ritxoko* é usada pelos indígenas para se referirem a bonecas de cerâmica e/ou cera com elementos antropomorfos, diferenciando-as, assim, de bonecas em madeira ou com motivos exclusivamente zoomorfos. Produzidas desde tempos imemoriais como brinquedos para as crianças, as bonecas Karajá estão presentes em coleções de museus brasileiros e estrangeiros desde pelo menos o final do século XIX¹⁰. Além da musealização já longa, outros processos de patri-

10. Para maiores detalhes ver Duarte Cândido e Andrade (2018), Duarte Cândido e Lima (2017), entre outros.

monialização ocorreram neste início do século XXI, com a inscrição das bonecas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2012, como Patrimônio Imaterial Brasileiro.

A equipe do Projeto Presença Karajá conta atualmente com 16 pesquisadores em diversas regiões no Brasil e no exterior. Eles percorrem a biografia dos objetos a partir do estudo da trajetória das bonecas desde a sua produção e uso nas aldeias até a formação de coleções em museus, mapeando em que instituições elas estão presentes, no Brasil e no exterior, os contatos entre pesquisadores/ instituições e grupos indígenas Karajá. Por meio da participação da profa. Rita Andrade, este projeto incluiu entre os seus objetivos o estudo de adornos corporais e indumentárias das bonecas, constituídos por incisões, pinturas, adição de fios, de entrecasca de árvores e de outros materiais.

Como o projeto já constatou a presença de exemplares das *ritxoko* em mais de sete dezenas de museus em pelo menos 16 países, o grupo conta com um grande manancial para pesquisa, desde as bonecas contemporâneas até as produzidas no século XIX, com todas as variações que já ocorreram em seus aspectos formais e matérias-primas utilizadas.

Diversos autores e autoras lembram que sendo a indumentária indígena marcada pelo uso ritual, muitas vezes o pesquisador não tem a oportunidade, em uma temporada em campo, de presenciar e registrar o uso de suas mais diferentes modalidades. As bonecas podem ser tidas, por isso,

como um registro de modos de vestir menos usuais que são assim, acessados indiretamente pelo pesquisador.

Estudar a indumentária de bonecas Karajá é também uma pista para a identificação de trânsitos coloniais. É muito curioso, por exemplo, que algu-

Figura 2

Boneca Karajá (nº. inv. MNE: AN.530). Macauba, Tocantins, Brasil. Coleção do Museu Nacional de Etnologia. Dimensões: 5,5 x 4,5 cm. Fotografia de António Rento/ Arquivo Museu Nacional de Etnologia.



Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/3moWm1t>>. Acesso em: 30 maio 2019.

mas delas sejam vestidas com tecidos industrializados, alguns, inclusive, costurados em formas semelhantes às roupas ocidentais da moda. No acervo do Museu Nacional de Etnologia em Lisboa (Portugal), há bonecas com peças de indumentária que simulam saias rodadas, inclusive, aparentemente, com anáguas, como é o caso da peça a seguir. Esta espécie de anágua de plástico serve para armar a saia em tecido semelhante a estopa.

Essas roupas de estilo europeu exigem conhecimento técnico de corte e costura, tecnologias comuns às sociedades urbanas do século XX, mas não sabemos ainda como, quando e por quem foram ensinadas a mulheres indígenas, responsáveis pela confecção das bonecas.

Há ainda muitas questões de pesquisa a serem desenvolvidas, como investigar se as *ritxoko* viajaram do Brasil aos seus destinos nos museus estrangeiros vestidas com essas roupas ou se foram vestidas posteriormente. O estilo da roupa, o corte e a costura podem ser úteis no processo de datação das bonecas porque informam, a partir de características visuais e de elementos materiais, o período provável da produção (DUARTE CÂNDIDO; ANDRADE, 2018).

Em pesquisa de campo realizada na aldeia Buridina (Aruanã, GO) em setembro de 2017 e também na bibliografia levantada para o projeto, integrantes do grupo notaram que as brincadeiras das crianças Karajá podem combinar bonecas tradicionais em cerâmica (*ritxoko*) com bonecas industrializadas em plástico, além de todo material disponível para reaproveitamento, como fragmentos de entulho e retalhos de tecidos diversos.

Seja com entulhos ou com rolinhos de tecidos, as crianças elaboram uma espécie de planta-baixa das casas (aos moldes e com as subdivisões das casas urbanas, não das tradicionais habitações indígenas), em que a televisão diante do sofá pode ser um elemento de destaque. Foi perceptível na visita de campo, que esta é uma disposição comum da mobília das casas, ao menos na aldeia Buridina, originalmente um pouco afastada, mas que hoje está totalmente envolvida pela malha urbana de Aruanã, incluindo o assédio dos turistas na alta estação.

Por meio deste exemplo tentei demonstrar para potenciais interessados na pesquisa sobre indumentária que os acervos museais associados a esta categoria nem sempre são assim identificados na denominação do

Figura 3

Aldeia Buridina, Aruanã, Goiás. Visita em 06 de setembro de 2017.



Foto: Markus Garscha, 06 jul. 2019.

museu ou mesmo nas suas coleções. Mesmo acervos denominados como etnográficos ou com outras nomenclaturas, quando explorados com um olhar atento e sensível à identificação de elementos de indumentária, podem ser muito ricos para este tipo de investigação e remeter o pesquisador a caminhos muito fecundos de pesquisa interdisciplinar.

Desejo com isto contribuir a partir de um olhar que não é de estudiosa especializada em indumentária, mas de uma professora de Museologia, para estimular novos trabalhos e percursos acadêmicos neste campo tão cativante e aberto, bem como abrir frentes de pesquisas interdisciplinares.

Referências

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

_____. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. In: *Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, v. 7, p. 10-31, 2016.

_____. *Relatório final de pós-doutorado*. Orientador Prof. Dr. José Reginaldo Gonçalves. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. (Manuscrito não publicado).

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Potencialidades da musealização, desafios da informação: estudo de caso a partir de museus de indumentária e moda. In: *Revista Expressa Extensão*, Pelotas, v. 19, n. 2, p. 55-65, 2014.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; ANDRADE, Rita Morais de. *Bonecas Ritxoko e sua indumentária em museus: um balanço do Projeto Presença Karajá*. Disponível em: <<https://bit.ly/34kUujR>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; LIMA, Nei Clara de. Presença Karajá: identificação, proteção e promoção de coleções e do patrimônio imaterial. In: *Seminário Brasileiro de Museologia (Sebramus) Museologia e suas Interfaces Críticas*, Museu, Sociedade e os Patrimônios, 3., 2012, Belém. *Anais...* Belém: Universidade Federal do Pará, 2017. p. 1833-1852. Disponível em: <<https://bit.ly/35rW96N>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. O desafio de musealizar a paisagem cultural. In: *Revista Museu*, ISSN 1981-6332, Rio de Janeiro, 18 maio 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3jktaXe>>. Acesso em: 16 jun. 2019.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Patrimônio, preservação e processo de musealização: interfaces necessárias e um caso concreto de aplicação no Museu da Cidade de Parambu. In: *Seminário Internacional em Memória e Patrimônio*. Pelotas, VII, 2014, Pelotas. *Anais...* Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, 2014p. 34-61. Disponível em: <<https://bit.ly/37uOLtV>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

PIRES, Ema Cláudia Ribeiro; SOLER, Mariana Galera. Coisas para (re)vestir: notas sobre indumentária, ciência e acervo. In: *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 31-48, maio-ago. 2018.

SIMILI, Ivana Guilherme. As roupas como documentos nas narrativas históricas. In: *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 237-261, janeiro-junho, 2016.

VIANA, Fausto Roberto Poço. *Fontes documentais para o estudo da história da moda e da indumentária: o caso James Laver e novas perspectivas*. 212 f. 2015. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola da Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Manuelina Maria Duarte Cândido é professora e chefe do Serviço de Museologia da Universidade de Liège (Bélgica), onde também é Administradora do Embarcadère du Savoir. Professora licenciada da Universidade Federal de Goiás (Bacharelado em Museologia), onde continua como Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Membro do *board* do ICOFOM-LAC 2018-2023. Possui graduação em História, mestrado em Arqueologia, especialização, doutorado e pós-doutorado em Museologia.

E-mail: manuelin@uol.com.br

Cultura material: o estudo de indumentária a partir de um artefato do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça

Durante a minha graduação no curso de Design de Moda (2011 a 2014) na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), tive a oportunidade de realizar vários estágios na área, porém um deles teve um papel significativo para o meu percurso como pesquisadora. Desse modo, foi a minha passagem, em 2013, no Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC | Goiás) – atualmente localizado no Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia, Goiás – que me aproximou dos campos das Artes Visuais e da Museologia. E foi a tentativa de aliar essa experiência com a minha formação que incitou em mim o interesse por trajes em acervos museológicos.

Ainda na graduação, elaborei o meu Trabalho de Conclusão de Curso abordando as roupas como forma de acessar percepções sobre memória e esquecimento, a partir da análise da produção artística “A Grande Pegada”, do artista plástico Enauro de Castro –, obra que pertence ao acervo do MAC | Goiás.¹

No MAC | Goiás, eu desempenhava inúmeras funções e uma delas era a organização de seu acervo documental. Em 2015, depois de uma trajetória de quase três anos na instituição, fui convidada para participar do Grupo de Revitalização de Museus da Superintendência de Patrimônio Histórico e Artístico², que tinha como um dos seus objetivos a organização documental dos museus geridos pela antiga Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte (SEDUCE-GO).³ E foi através deste grupo que conheci o Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA) e, para minha surpresa, no seu acervo havia uma expressiva quantidade de indumentária – o que despertou

1. O TCC foi orientado pela Profa. Rita Morais de Andrade. Esta pesquisa foi apresentada em forma de artigo e publicada nos anais do 6º Seminário Moda Documenta & 3º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, realizado em Curitiba no ano de 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/31wXEz4>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

2. O grupo foi criado em maio de 2015 e era constituído pelos núcleos de preservação de acervos e de ação educativa. Desde 2017, ele está com as suas atividades paralisadas por falta de profissionais.

3. O atual governador do Estado de Goiás, Ronaldo Caiado recriou a Secretaria de Cultura de Goiás (SECULT) – extinta em 2014. Na época relatada neste trabalho, os museus geridos pela SEDUCE-GO eram: o Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga (MUZA), Museu da Imagem e do Som (MIS), Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC | Goiás), Museu Pedro Ludovico Teixeira, Museu Ferroviário de Pires do Rio e o Museu Palácio Conde dos Arcos.

em mim o desejo de estudá-las no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/UFG) em 2016.

Surpreendeu-me encontrar indumentária no acervo do MUZA, porque dentre os museus públicos estaduais da cidade de Goiânia, eu só tinha conhecimento da presença de vestimentas e adornos no Museu Pedro Ludovico Teixeira. Este é um museu casa, criado em 1987 e situado no centro da cidade, cujas peças pertenciam a duas figuras públicas importantes: o interventor do estado de Goiás, Pedro Ludovico Teixeira; e sua esposa Gercina Borges. Essa característica parece contribuir para que os trajes no Museu Pedro Ludovico Teixeira tenham maior destaque que o conjunto de indumentária pertencente ao acervo do MUZA, uma vez que, neste último, o acervo não se refere a nenhuma figura pública específica. Posteriormente, apresentarei neste artigo as particularidades deste acervo.

O MUZA foi criado em 1946, inicialmente com o nome de Museu Estadual de Goiás, através do Decreto Lei nº 383, de 06 de fevereiro de 1946, e instalado na Praça Doutor Pedro Ludovico Teixeira (Praça Cívica). A criação desta instituição museológica estava diretamente relacionada com a mudança da capital de Vila Boa (atualmente Cidade de Goiás) para Goiânia. No contexto histórico da época, a nova capital envolvia a concepção de modernidade do Estado Novo, e contribuía para que o estado de Goiás estivesse inserido no projeto nacional do regime político do então presidente do Brasil, Getúlio Vargas.

A instituição foi criada com a finalidade de ser “[...] um museu geral, com caráter regional e destinado a fins econômicos e culturais” (GOIÁS, 1959, p. 2) e que buscava exibir a cultura goiana. Em 1965, através da Lei nº 5.770, houve a mudança do nome do Museu Estadual de Goiás para Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, em homenagem ao primeiro diretor da instituição, Zoroastro Artiaga (GOIÁS, 2017, p. 22).

As primeiras coleções do museu foram formadas: 1) com objetos das exposições que o estado de Goiás participou, especialmente na Primeira Exposição de Produtos Regionais do Estado de Goiás, realizada na Escola Técnica Federal de Goiás durante o Batismo Cultural da cidade; 2) com artefatos enviados pelos municípios para integrar a Exposição Permanente; 3) com objetos doados por Acari de Passos Oliveira, Olívio de Sousa, Joaquim Machado de Araújo, Orlando Ribeiro, Zoroastro Artiaga e outros.

Atualmente, as coleções variadas que compõem este acervo expressam a multiplicidade do patrimônio cultural sob a sua salvaguarda, são elas: coleção de rochas e minerais, coleção Rio Araguaia, coleção etnográfica, coleção arqueológica, coleção fósseis, coleção pré-colonial e colonial, coleção imprensa goiana, coleção arte popular, coleção cultura popular, coleção folclore goiano, coleção casa cabocla, coleção arte sacra, coleção Zoroastro Artiaga e Fundação Goiana, o acervo da Biblioteca Regina Lacerda (GOIÁS, 2017); além de artefatos militares, de montaria, metalúrgica, entre outros.

A partir do contato com o acervo do MUZA, percebi que a presença de indumentária não estava restrita a uma única coleção, uma vez que artefatos dessa natureza integravam muitas das coleções da instituição. Este artigo pretende apresentar parte do estudo desenvolvido durante o mestrado⁴ sobre os trajes e adornos que estavam expostos neste museu em 2016.

Procedimentos metodológicos

A pesquisa de mestrado tinha como interesse inicial oferecer um panorama quantitativo e qualitativo dos artefatos de indumentária pertencentes ao acervo do MUZA, uma vez que o levantamento e revisão da bibliografia especializada apontavam que o interesse de pesquisadores por coleções de indumentária a partir do estudo destes artefatos era algo ainda recente e, portanto, um campo de pesquisa ainda em construção. Portanto, este estudo panorâmico poderia gerar conhecimento para que futuros pesquisadores pudessem trabalhar com recortes menores.

O estudo se constituiu de modo transdisciplinar, uma vez que recebeu a contribuição de muitas áreas do saber, tais como: Cultura Visual, Cultura Material, Patrimônio, Museologia e Estudos sobre Indumentária. Houve o le-

4. A dissertação intitulada “A indumentária no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio”, sob a orientação da Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade, foi defendida em fevereiro de 2018 e encontra-se disponível para o acesso do público na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFG, através do link: <<https://bit.ly/37vXZG5>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

vantamento e revisão bibliográfica sistematizada envolvendo esses campos, através de artigos publicados nos últimos 20 anos em revistas especializadas, teses e dissertações de autores-chave utilizados no desenvolvimento do trabalho. E nos anais e revistas especializadas, de forma geral, a revisão incluiu os últimos cinco anos, com o intuito de apresentar as publicações mais recentes.

Para oferecer uma informação mais detalhada dos fundamentos teórico-metodológicos para pesquisadores que se interessam por este tipo de assunto, seguem os autores-chave dos vários campos do saber que foram utilizados no desenvolvimento da dissertação: José Reginaldo Gonçalves (2007; 2015); Mário Chagas (2002; 2007; 2010; 2014); Regina Abreu (2005); Leonardo Barci (2011); Rita Morais de Andrade (2008; 2015; 2016); Rafaela Norogrande (2011; 2015); Manuelina M. Duarte Cândido (2013; 2014); Teresa Cristina Toledo de Paula (2012); José Neves Bittencourt (2006); Alice Duarte (2013); Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1998; 2003; 2011); Maria Cristina Oliveira Bruno (2009); Paulo Knauss de Mendonça (2006); Fernando Hernandez (2011); Ricardo Campos (2013); Pablo P. P. Sérvio (2014) e Raimundo Martins (2016).

Quanto aos anais, os analisados foram os do Museu Paulista da USP/SP e do Museu Histórico Nacional/RJ. As revistas especializadas foram: *dO-bra[s]* da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda (Abepem); *ModaPalavra* da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); e *Iara* do Centro Universitário SENAC.

Além disso, foram necessárias a realização de visitas ao MUZA; a análise de fichas catalográficas e documentos relativos aos artefatos de indumentária; e a análise de dois artefatos expostos no museu, que a partir dos métodos propostos pelos pesquisadores Jules Prown (análise de artefatos)⁵, Heloísa S. F. Capel (análise de imagens)⁶ e Rita Morais de Andrade (análise de artefatos têxteis)⁷ foi criado o meu próprio método de análise que será apresentado mais adiante neste artigo. Além disso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com funcionários e ex-funcionários do museu e, por causa dessas entrevistas, foi necessário a submissão do projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-UFG), que o aprovou em 22 de novembro de 2016 e deu respaldo para que a pesquisa de campo fosse iniciada.

Submeter o projeto ao CEP foi uma experiência nova para mim. Até então, eu desconhecia o que era este comitê e a sua função em pesquisas. Durante o mestrado, o programa exigia que as teses e dissertações cujas

5. Este método consiste em três passos: descrição do objeto, dedução e especulação. Sobre essa metodologia, consultar Prown (1994).

6. Capel (2014) propõe seis etapas para a análise de imagens: 1) etapa de observação inicial e escrita de percepção; 2) anotação de questões; 3) investigação das questões; 4) exame de elementos de produção da imagem; 5) análise de dados de circulação e recepção da imagem; e 6) diálogo com outras obras.

7. Andrade (2008) propõe cinco questões principais para a análise de artefatos têxteis. São elas: 1) observação das características físicas; 2) descrição ou registro; 3) identificação; 4) exploração ou especulação do problema; e 5) pesquisa em outras fontes e programa de pesquisa.

pesquisas envolvessem seres humanos passassem por este processo; e foi dessa forma que pude conhecer melhor o órgão. O CEP tem a responsabilidade de “[...] proteger o bem-estar dos/das participantes de pesquisa, em sua integridade e dignidade, visando contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos vigentes” (COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/UFG, 2015, *on-line*).

O primeiro passo deste processo consiste em cadastrar o projeto de pesquisa na Plataforma Brasil. Essa é:

[...] uma base nacional e unificada de registros de pesquisas envolvendo seres humanos para todo o sistema CEP/Conep. Ela permite que as pesquisas sejam acompanhadas em seus diferentes estágios - desde sua submissão até a aprovação final pelo CEP e pela Conep, quando necessário - possibilitando inclusive o acompanhamento da fase de campo, o envio de relatórios parciais e dos relatórios finais das pesquisas (quando concluídas). O sistema permite, ainda, a apresentação de documentos também em meio digital, propiciando ainda à sociedade o acesso aos dados públicos de todas as pesquisas aprovadas. Pela Internet é possível a todos os envolvidos o acesso, por meio de um ambiente compartilhado, às informações em conjunto, diminuindo de forma significativa o tempo de trâmite dos projetos em todo o sistema CEP/CONEP.(PLATAFORMA BRASIL, s. d., *on-line*).

O cadastro na época não foi algo simples, uma vez que o regulamento do controle da pesquisa no Brasil é feito pelo Conselho Nacional de Saúde (CNS) – o que significa que as pesquisas do campo das Ciências Humanas e Sociais não atendem a muitos dos critérios exigidos no preenchimento do cadastro. No dia 07 de abril de 2016, houve a aprovação da Resolução nº 510/2016⁸, que dispõe as normas aplicáveis à pesquisas em Ciências Humanas e Sociais, propondo a existência de um formulário próprio para a inscrição dos protocolos relativos aos projetos dessas áreas na Plataforma Brasil, com a finalidade de atender às peculiaridades desses campos. A época em que passei por essa experiência foi justamente o momento em que estava ocorrendo a transição na forma de preenchimento dos projetos de pesquisa na Plataforma Brasil.

Durante este processo de cadastramento é necessário vincular o projeto a uma instituição proponente, neste caso, foi a UFG. Após a realização do cadastro, alguns documentos obrigatórios devem ser providenciados. Esses documentos podem variar de acordo com as particularidades de cada projeto.

Para a minha pesquisa de mestrado, os documentos exigidos foram: 1) o envio do projeto completo; 2) o Termo de Compromisso, assinado pelo pesquisador e orientador, no qual eles se comprometem a utilizar os materiais e os dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo da pesquisa, a publicar os resultados, sejam eles favoráveis ou não, e se colocam como responsáveis pela condução científica do projeto; 3) o Termo de Con-

8. Disponível em: <<https://bit.ly/2IODdqY>>. Acesso em: 29 set. 2019.

sentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que se refere à anuência dos participantes na pesquisa (todos os entrevistados) após esclarecimento completo sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que ela possa acarretar; 4) Termo de Anuência, no qual as instituições envolvidas assumem o compromisso de apoiar o desenvolvimento da referida pesquisa e autorizam a coleta de dados – no caso desta pesquisa o termo precisou ser assinado pela Superintendência de Patrimônio Histórico e Artístico e pelo MUZA; e 5) Instrumento de Coleta de Dados, no qual são mencionadas as questões norteadoras e possíveis perguntas que serão feitas durante as entrevistas.

A indumentária no MUZA

Compreende-se o conceito de museu a partir da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao

público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento
(INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2015, *on-line*)

A quantidade de indumentária nos museus brasileiros é ainda desconhecida. E isso se deve a diversos fatores. A constatação da ausência de dados consolidados e confiáveis sobre as coleções de indumentária nos museus brasileiros, pode ser verificada através de uma consulta no portal de Cadastro Nacional de Museus (CNM)⁹. Esse portal é resultado de um levantamento feito pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), com a última atualização em 2015, que tem a intenção de oferecer ao público que acessa o site um panorama geral da concentração e quantidade de museus em cada estado do país, assim como os dados básicos de cada uma dessas instituições.

Durante a pesquisa, constatou-se que em 2015 havia aproximadamente 3.640 museus cadastrados em todo o território nacional. O estado de Goiás possuía 73 museus, e destes, 22 estavam localizados na cidade de Goiânia.

Ao consultar o cadastro do MUZA no CNM (Figura 1), percebi que indumentária não constava em suas tipologias de acervo. Nota-se também que não há um modo padrão para classificar e descrever os acervos, uma vez que as informações contidas no CNM são fornecidas pelas próprias instituições museológicas (DUARTE CÂNDIDO, 2014). Isso faz com que a indumentária

9. CNM é uma fonte sistematizada que oferece informações atualizadas sobre os museus brasileiros. A coleta de dados foi feita através da sua página de consulta, disponível em: <<https://bit.ly/35IOLcR>>. Acesso: 28 jun. 2016.

possa estar inserida em quase todas as tipologias de acervo, tornando-as invisíveis em relação ao conjunto do patrimônio histórico e cultural no Brasil (ANDRADE, 2016; DUARTE CÂNDIDO, 2014).

Figura 1

Dados do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga

Museu Goiano Zoroastro Artiaga
Situação de funcionamento: Aberto
Endereço: Praça Cívica,13,Setor Central.
 Goiânia,GO
Cep: 74010-003
Telefone: (62) 3201-4676 / 3201-4675
Fax: (62) 3201-4676
Email: museuzoroastroartiaga@agepel.go.gov.br
Site: www.agepel.go.gov.br

Natureza administrativa: Pública Estadual
Ano de criação: 1946
Ano de abertura: 1946
Tipologia do acervo:
 • Antropologia e Etnografia
 • Arqueologia
 • Artes Visuais
 • Biblioteconômico
 • Ciências Naturais e História Natural
 • Ciência e Tecnologia
 • História
 • Imagem e Som

Dias e horários de abertura ao público:

Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
08:00 - 18:00	08:00 - 18:00	08:00 - 18:00	08:00 - 18:00	08:00 - 18:00	09:00 - 15:00	09:00 - 15:00

Para visitação do público em geral é necessário agendamento? Não
O ingresso ao museu é cobrado? Não
O museu possui infraestrutura para recebimento de turistas estrangeiros? Não
Instalações destinadas às pessoas com deficiência:
 • Vagas exclusivas em estacionamento.
O museu promove visitas guiadas? Sim
O museu possui biblioteca? Sim
A biblioteca tem acesso ao público? Sim
O museu possui arquivo histórico? Não

Fonte: Cadastro Nacional de Museus (2019). Disponível em: <<https://bit.ly/3jngYF4>>. Acesso em: 29 set. 2019.

Outros fatores ainda podem contribuir para a classificação e descrição inadequada dos acervos de indumentária pelas instituições museológicas, são eles: 1) a falta de profissionais qualificados e especializados; 2) a ausência de adoção de um *thesaurus*¹⁰ para a catalogação de indumentária; 3) e conforme a pesquisadora e conservadora têxtil Teresa Cristina T. de Paula (2012) defende, historicamente o valor financeiro-comercial que determinadas tipologias como: pinturas; esculturas; mobiliário e papel possuem no mercado da arte, podem ter contribuído para que os trajes acabassem ocupando uma posição de menor valor dentro da hierarquia de importância nos museus.

A experiência de consulta no CNM também demonstra as limitações que pesquisadores podem encontrar ao realizarem levantamentos para suas pesquisas apenas pela internet, sem acesso presencial à uma instituição museológica.

Outro fator que ainda pode indicar a ausência de dados consolidados no campo é a produção científica da área, uma vez que o levantamento e revisão bibliográfica demonstraram que as pesquisas sobre coleções de indumentária a partir do estudo de artefatos são recentes. Para Paula (2006), os estudos relacionados a tecidos e indumentária foram considerados por muito tempo objetos de menor prestígio, o que fez com que as primeiras pesquisas sobre esses temas tivessem início fora das fronteiras acadêmicas.

10. Uma espécie de manual, ou dicionário de termos relativos a uma determinada área do conhecimento, sistematicamente ordenados.

Portanto, provavelmente, experimentamos uma herança histórica que contribui para que esse campo de estudo ainda esteja em formação.

Andrade (2015, p. 85) conta sobre o encontro do Ministério da Cultura realizado em 2010 na cidade de Salvador:

Não havia uma pessoa entre nós que pudesse falar sobre as coleções de indumentária no país a partir de dados concretos. Prevalecia ali a ideia antiga, e ainda não superada, de que os museus brasileiros não possuem coleções “de moda” (termo mais utilizado do que têxteis ou trajes). Isso nos leva a um outro dado revelador: reunidos alguns dos especialistas da área de moda, havia em geral pouco conhecimento sobre os acervos especializados nos museus brasileiros.

Isso reforça a importância da realização da minha pesquisa de mestrado sobre a indumentária no MUZA. Juntamente com as impressões obtidas através do CNM durante a pesquisa, constatou-se que a presença de indumentária no acervo deste museu não constituía uma coleção específica, mas se dava através de artefatos que integravam diversas coleções, tais como: Folclore Goiano, Etnografia, Arte Sacra, Militar, Montaria e Cultura Popular.

Foi necessário adotar um conceito de indumentária para a pesquisa, assim ela passou a ser entendida como um conjunto de artefatos utiliza-

dos pelos seres humanos para cobrir o corpo. E, de acordo com Norogrande (2011), um conjunto de roupa e acessórios podem ser chamados de traje/indumentária; caso os acessórios não sejam parte de um conjunto, eles serão chamados de acessórios ou adornos.

Porém, é necessário destacar que diferentemente do que muitas pessoas pensam, as categorias de indumentária e de têxtil não são a mesma coisa. Indumentária pode ser feita de tecido, metal e diversos outros materiais. Além disso, é possível realizar estudos sobre trajes a partir de artefatos, esculturas, pinturas, fotografias, entre outros; o que amplia as possibilidades de estudos no campo.

A intenção de fazer um levantamento quantitativo da presença de indumentária no acervo do MUZA foi desafiadora, e gerou muita angústia durante o desenvolvimento da pesquisa. Isso porque, realizar um levantamento somente a partir das fichas catalográficas demonstrou-se problemático. Ao consultar as fichas dos artefatos foi possível perceber que trajes e adornos muitas vezes são classificados como plumárias, ou outras nomenclaturas que dificultam distinguir do que se trata o objeto. Também havia uma falta de vocabulário padrão nas catalogações, o que indicava a ausência do uso de um *thesaurus* de indumentária.

Sobre um *thesaurus* especializado, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) possui um comitê que lida especificamente com indumentária em museus: o *Costume Committee*. Esse grupo especializado de pesquisadores

elaborou um *thesaurus* para auxiliar os museus a classificarem seus acervos. Ele está disponível no site do ICOM para consulta pública.¹¹

Outro desafio encontrado para um levantamento a partir da documentação foi identificar que muitos objetos incorporados ao acervo do MUZA ainda não haviam sido tombados e, portanto, não possuíam nenhum registro. Além disso, havia uma situação circunstancial naquele momento, o museu estava à espera de armários adequados para a reserva técnica e os objetos estavam embalados e acondicionados adequadamente para a chegada do novo mobiliário, não sendo possível um manuseamento intenso para a contagem de todos os itens da reserva. Portanto, uma contagem a partir da documentação ou a partir dos artefatos era inviável, mas, embora não fosse possível saber a quantidade exata de indumentária presente em todo o acervo do MUZA, identifiquei que havia um número superior a cem itens.

A partir do meu recorte de pesquisa, comecei a me concentrar nos artefatos que estavam em exposição, e identifiquei a presença de indumentária nas coleções de Folclore Goiano, Etnografia, Arte Sacra, Militar, Montaria e Cultura Popular. Em seguida, busquei compreender como se deu a formação dessas coleções, e quais foram os critérios utilizados pelo museu para a aquisição desses itens. E apesar da formação de cada uma das coleções ter suas particularidades e muitas histórias envolvidas, o que se constatou no

11. Disponível em: <<https://bit.ly/35oRMZT>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

geral foi a inexistência de políticas internas formalizadas para a aquisição de acervo durante toda a história do museu, o que fez com que os critérios utilizados pela instituição para a aquisição de artefatos fossem pouco definidos.

A Lei Estadual nº 59, de 17 de dezembro de 1947, e também um relatório elaborado por Regina Lacerda (diretora no MUZA de 1957 até 1966), são os documentos mais próximos que se pode encontrar sobre a missão/finalidade do MUZA e as tipologias de acervo que deveriam ser contempladas. Porém, foi percebido que a incorporação de artefatos no acervo (indumentária e outras categorias) acontece principalmente por meio dos diretores que passam pela gestão da instituição.

Até o ano de 2017, o MUZA ainda não possuía Regimento Interno, porém alguns funcionários já estavam empenhados em elaborar um a pedido da ex-diretora Neusa Almeida. Uma das especificações do Regimento Interno é sobre a política de acervo, na qual cada museu considerando as suas tipologias deve formular sua política própria respeitando os preceitos contidos no Estatuto de Museus, promulgado pelo IBRAM em 2009.

Analisando um artefato no MUZA

O estudo de indumentária pode ser feito através de fotografias, pinturas, etc. A partir da análise de dois artefatos expostos pelo museu, comecei a pensar sobre que sentidos eu percebia sobre a forma como a instituição

expõe, coleciona e produz. Qual era a minha percepção sobre o modo como a instituição trabalha?

Com as contribuições dos estudos desenvolvidos no campo da Cultura Material, a partir dos métodos propostos por Prown (1994), Capel (2014) e Andrade (2018); e considerando as particularidades dos objetos que eu pretendia analisar, criei o meu próprio método de análise:

1. Descrição da exposição analisada;
2. Observação, descrição, identificação e registro das características físicas dos objetos;
3. Levantamento das questões;
4. Especulação e exploração das questões;
5. Diálogos comparativos.

Neste artigo, escolhi demonstrar parte da análise realizada de um dos dois artefatos. O objeto em questão se trata de um adorno, que atualmente integra a exposição de longa duração “História de Goiás”, que ocupa quase todo o andar térreo do museu.

A exposição possui um circuito que começa da esquerda para a direita – como se fosse a leitura de um livro, organizada em um sentido horário e evolutivo para apresentar a história de Goiás. Durante o percurso, é possível encontrar grandes reproduções sobre a terra, a sua criação, a evolução dos continentes; a localização da América Latina; o desenvolvimento geopolítico de Goiás; a busca pelo ouro; a separação de Tocantins; o atual mapa do esta-

do e seus municípios; pré-história; animais fossilizados em pedras; simulação de uma caverna com desenhos gravados nas paredes e artefatos líticos; um espaço natural com animais empalhados; o processo de mineração; a fauna e flora regional; até chegar em uma parte destinada especificamente aos povos indígenas em Goiás. Essa seção foi denominada de etnologia indígena.

É nessa seção que o artefato escolhido para a análise está exposto:

Trata-se de um adorno constituído por fios de algodão (similar a barbantes) pendurados com muitas conchas ao longo de cada fio [...]. Na sua parte superior, algumas peças estão decoradas com formas de losangos e muitas penas suspensas nas cores preta, azul, amarela e laranja. Entre a altura das penas e o final do adorno, existem cinco voltas de colares com miçangas (possivelmente de coco). Além disso, encontrei fios de nylon, provavelmente colocados no objeto para outros fins de exposição [...]. É neste momento que uma das funcionárias do museu me informa que este adorno é um “véu de noiva” [...]. (DI CALAÇA, 2018, p. 94).

Vários motivos me levaram a escolher analisar este artefato e não outro. Esses motivos foram explicados detalhadamente na dissertação. Porém, um deles é importante ser mencionado neste artigo. Este artefato ainda não havia sido tombado pelo MUZA, e não possuía nenhuma informação básica sobre ele (modo de aquisição, data de entrada, comunidade indígena de

origem etc). Vi na ausência de dados uma oportunidade de tê-lo como algo central na análise, sem o apoio de documentos escritos. E neste caso, a relação que eu estabeleceria com o objeto, e a memória dos funcionários e ex-funcionários da instituição se tornaram aspectos importantes na pesquisa. Além disso, todo esse trabalho poderia contribuir para um futuro tombamento adequado da peça.



Figura 2

Adorno indígena na exposição “História de Goiás” no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga

Fonte: Fotografia feita pela autora em 2017, com permissão do museu. Acervo: Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia-GO.

A ausência de informações de objetos em instituições museológicas é algo comum nos museus brasileiros, e não se trata de uma particularidade do MUZA. A museologia como campo de práticas e conhecimento, sofreu muitas mudanças ao longo dos anos. Inicialmente, os museus eram vistos como depósitos de objetos e voltados às coleções, consolidando uma tendência patrimonialista custodial e tecnicista (SILVA, 2006 apud ARAÚJO, 2012). No final do século XIX, os museus passam a ser vistos como lugares de aprendizagem, voltados ao acesso do público – incluindo visitantes e também pesquisadores que poderiam encontrar nesses lugares fontes para as suas investigações. Depois disso, a ideia de acervo começa a ser problematizada e o objeto museológico passa a incluir não somente objetos, mas também o seu aspecto imaterial.¹²

Voltando a análise do artefato do MUZA, foi necessário o levantamento de algumas questões iniciais, sendo importante mencionar duas delas: de que modo os aspectos visuais do artefato poderiam me auxiliar na identificação da comunidade indígena que o produziu? O artefato realmente se trata se um “véu de noiva” como dito pela funcionária do museu?

Baseada na intensa pesquisa de campo, soube que houve uma expressiva quantidade de artefatos indígenas incorporados ao acervo do museu nos anos de 2002 e 2003, através de uma loja cadastrada no Programa Artíndia

12. A Constituição de 1988, art.216, inseriu os bens de “natureza material e imaterial” ao conceito de patrimônio. Disponível em: <<https://bit.ly/37xujss>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

da FUNAI¹³, o que me levou a entrevistar o ex-diretor do museu – Henrique Freitas. Em uma entrevista realizada por telefone no dia 10 de dezembro de 2017, ele se lembrou do artefato e ressaltou que o objeto é uma “grinalda de noiva”, fazia parte dos acervos “excepcionais” oferecidos pela loja da FUNAI e pode pertencer aos Rikbaktsa. Essa comunidade indígena está distribuída em 35 aldeias ao longo das margens dos rios Juruena, Sangue e Arinos, no noroeste do estado do Mato Grosso.

A partir dos aspectos visuais do artefato analisado, em comparação a outros adornos produzidos pela comunidade, pude notar muitas semelhanças entre eles, tais como: os materiais decorados com formas de losangos – que podem indicar um grafismo característico da comunidade; além das cores das penas preta, azul, amarela e laranja/vermelha serem recorrentes.

Fui em busca de outras instituições museológicas na cidade de Goiânia que poderiam ter artefatos similares a este do MUZA. Não encontrei nenhum artefato similar no Museu Antropológico da UFG, porém encontrei no Centro Cultural Jesco Puttkamer (CCJP). Essa experiência revelou a ausência de comunicação e projetos que poderiam ser feitos em conjunto entre instituições museológicas de nossa região.

13. Programa criado em 1972, com o objetivo de adquirir e comercializar artesanatos produzidos pelos diversos povos indígenas do Brasil, visando à divulgação e valorização de suas respectivas culturas, e gerando renda para as comunidades. Disponível em: <<https://bit.ly/3mcBURb>>. Acesso em: 08 out. 2019.

Foi realizada ainda uma pesquisa na base de dados do Museu do Índio¹⁴, e ao inserir as palavras-chaves “Rikbaktsa” e “conchas”, encontrei um artefato muito similar descrito da seguinte forma:

Este colar é sempre referido como “colar de casamento”, mas também é um adorno feminino que pode ser usado por mulheres e crianças nas grandes festas. A peça é formada por um feixe de colares de tucumã, que deve fazer contrapeso com um cobre-costas feito de conchas, ao qual é sobreposto um cobre-nuca feito de penas enfeixadas em roletes de taquara decorados ou em fios de algodão torcido, adornados com sementes e, eventualmente, miçangas (MUSEU DO ÍNDIO, 2011, on-line).

Os colares com miçangas devem fazer um contrapeso com as conchas, e no MUZA muitas dessas miçangas estavam soltas na vitrine de exposição, levando-me a acreditar que o artefato do MUZA, originalmente, possuía uma quantidade muito maior de colares do que apenas as cinco voltas que podem ser vistas hoje.

Muito foi possível perceber através deste percurso de pesquisa feito a partir de um artefato. O estudo demonstrou também como a ausência ou inadequação de políticas internas para aquisição de acervo pode afetar a

14. Disponível em: <<https://bit.ly/31O6gBV>>. Acesso em: 10 out. 2019.

formação das coleções. Se o MUZA é uma instituição que possui como finalidade principal a cultura goiana, então qual seria o critério para adquirir um artefato que pertence a uma comunidade indígena do Mato Grosso? O objetivo do MUZA é retratar exclusivamente o estado de Goiás ou os estados da região Centro-Oeste?

Considerações finais

As vestimentas como categoria de artefatos musealizados frequentemente apresentam uma série de desafios dentro das instituições museológicas brasileiras, desde a incorporação no acervo até a catalogação, a conservação, a exposição e o acondicionamento. Esses desafios parecem ser ainda mais intensos quando lidamos com museus públicos, que muitas vezes sofrem com a falta de investimento, as trocas constantes de governos e cargos de confiança e os poucos concursos públicos para cargos efetivos, dentre outros motivos.

A contribuição de um pesquisador no estudo de artefatos pertencentes aos acervos de museus pode trazer muitos benefícios para essas instituições, sobretudo para museus mais antigos. Isso porque eles podem não ter tido, por um longo período, um acesso amplo às discussões e procedimentos técnicos recomendados pelos vários campos do conhecimento (DI CALAÇA, 2018).

Outra questão que vale a pena destacar é como a pesquisa de campo, muitas vezes, apresenta desafios que moldam as intenções iniciais do proje-

to. Neste estudo, por exemplo, foi inviável realizar um levantamento preciso sobre a quantidade de indumentária no acervo do MUZA; porém a tentativa de fazer isso a partir da documentação trouxe muitas discussões relevantes sobre o modo como estes objetos são classificados pelo museu.

Para além das classificações, outros aspectos se demonstraram igualmente importantes. Meneses (1998), por exemplo, defende como a análise da natureza material e dos aspectos visuais de artefatos contribui para estudarmos a própria sociedade e o saber-fazer envolvido. Os estudos que investigam artefatos musealizados como objetos de pesquisa devem considerar que eles são expropriados de seu contexto original e ressignificados dentro dos acervos dos museus (ABREU, 2005).

Sobre a exposição de indumentária pelas instituições museológicas, é comum encontrar expografias que oferecem uma perspectiva eurocêntrica e cronológica da história da moda – em que o aspecto estético é mais privilegiado do que outros (NOROGRANDO, 2015). E vale ressaltar que as exposições de indumentária pelos museus podem revelar outras informações, como: a manufatura; os costumes; a tecnologia; as tradições; além da memória de uma época, lugar ou povo.

Observar o modo como os objetos são classificados, quais informações são disponibilizadas para o público, como os artefatos são descritos pela instituição, ou a maneira como são expostos e organizados no espaço expo-

sitivo, revelam uma construção da “realidade” e tornam os museus lugares criadores de sentido.

Ao analisar a exposição de longa duração “História de Goiás”, foi possível observar que o museu buscou apresentar alguns aspectos da história regional, e o modo como os artefatos estavam organizados no espaço expositivo contemplava identidades específicas – que podem não representar um determinado povo em sua totalidade, e pode representar alguns povos em detrimento de outros – em uma perspectiva cronológica e linear da história.

Agradecimentos

Agradeço aos funcionários e ex-funcionários do MUZA pelas valiosas contribuições durante toda a pesquisa. Agradeço à minha orientadora Rita Moraes de Andrade pelas importantes trocas durante todo o mestrado. E, por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos.

Referências

ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 31, p. 100-126, 2005.

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

_____. Indumentária em museus brasileiros: uma questão pública? In: MERLO, Márcia (Org.) *Memórias e Museus*. São Paulo. Editora: Estação das Letras e Cores. 2015. 86 p.

_____. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. In: *Musas -Revista Brasileira de Museus e Museologia (IPHAN)*, n. 7, p. 10-31, 2016.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. In: *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 5, n. 2, p. 31-54, 2012.

CAPEL, Heloísa S. F. *Como analisar uma imagem?* Sugestões para o professor. Texto do curso de especialização à distância em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3dSv2p1>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA. *Apresentação*. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/37wYBLC>>. Acesso em: 29 set. 2019.

DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia. *A indumentária no Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga: visualidade e patrimônio*. 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Potencialidades da musealização, desafios da informação: estudo de caso a partir de museus de indumentária e moda. In: *Expressa Extensão*, Pelotas, v.19, n. 2, p.55-65, 2014.

GOIÁS. Museu Estadual de Goiás. *Histórico e Relatório de 1959 da Regina Lacerda*. Goiânia: MUZA, 1959.

GOIÁS. Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte. *70 anos: Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga*. Goiás: Seduce-GO 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Cadastro Nacional de Museus*. Disponível em: <<https://bit.ly/35IOLcR>>. Acesso: 28 jun. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Cadastro Nacional de Museus: Museu Goiano Zoroastro Artiaga*. Disponível em: <<https://bit.ly/3jngYF4>>. Acesso em: 29 set. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *O que é museu*. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/37zyDaq>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 11, n.21, p. 89-104, 1998.

MUSEU DO ÍNDIO. *Rikbaktsa*: catálogo. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/31O6gBV>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

NOROGRANDO, Rafaela. *Como é formado o patrimônio cultural: estudo museológico em Portugal na temática Traje/Moda*, 2011. 187 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social e Cultural) – Universidade de Coimbra, Portugal, 2011.

_____. Narrativas patrimoniais sobre moda: análise das temáticas expositivas e das escolhas museográficas. In: *Revista Dobras*, São Paulo/Barueri, v. 8 n. 18, p. 123-131, 2015.

PROWN, Jules. Mind in Matter: an introduction to material culture theory and method. In: PEARCE, Susan M. (Ed.). *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, 1994.p.133-138.

PAULA, Teresa Cristina T. de. A gestão de coleções têxteis nos museus Brasileiros: perspectivas e desafios. In: Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro, I, 2012, Porto. *Anais...Porto*: Editora da Universidade Católica do Porto, 2012. p. 52-62. (v. 1).

_____. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14,n. 2,p. 253-298, 2006.

PLATAFORMA BRASIL. *Sobre a Plataforma Brasil*. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3ojFkmO>>. Acesso em: 07 dez. 2019.

SILVA, Armando Malheiro da. *A informação: da compreensão do fenômeno e construção do objecto científico*. Porto: Afrontamento, 2006.

Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPACV/UFG). Mestre em Arte e Cultura Visual pela mesma universidade. Especialista em Gestão dos Processos Produtivos do Vestuário no SENAI. Bacharel em Design de Moda pela UFG. Integra os grupos de pesquisa

Indumenta: dress and textiles in Brazil, e o Grupo de Estudo e Pesquisa Museologia e Interdisciplinaridade (GEMINTER). Foi professora substituta no curso de Design de Moda da Faculdade de Artes Visuais da UFG (2018-2019).

E-mail: indy.mgarcia@hotmail.com



Pesquisas a partir de objetos: dois estudos de indumentária em museus de Goiás

Halynne Alves Goulart

João Pedro Damaceno Aguielo

A indumentária, quando musealizada, se torna um artefato e documento “de importância estética ou educativa” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 33) salvaguardados para preservar a memória de sociedades e inspirar novas criações. Ela contém em si evidências de técnicas, de tecnologias, do comércio, das atitudes do cotidiano, de estruturas sociais, de comportamentos individuais, de sensibilidades e sentidos de uma determinada sociedade no tempo e no espaço (ANDRADE, 2008).

Todavia, os estudos acadêmicos sobre trajes no Brasil são ainda diminutos, há muito a ser explorado (PAULA, 2006; ANDRADE; PAULA, 2008). Além disso, os museus brasileiros têm encontrado muitos obstáculos para a

preservação da indumentária, principalmente os que estão situados fora dos grandes centros econômicos e culturais (PAULA, 1988; ANDRADE, 2008) – as condições de conservação e documentação da coleção de indumentária no Museu das Bandeiras vêm a confirmar esses desafios.

O Museu das Bandeiras é de grande relevância histórica, além de ser uma referência no Estado de Goiás. Trata-se de uma instituição federal e unidade museológica do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), criada em 1954. Está instalado na antiga Casa de Câmara e Cadeia no município de Goiás – o qual foi sede administrativa da Capitania e do Estado de Goiás, de 1727 até 1937.

O museu tem em seu acervo cerca de 388 objetos históricos e um extenso arquivo com itens século XVIII até o início do XX, entre os quais estão vestígios da ocupação dos bandeirantes no Centro-Oeste, dos grupos sociais envolvidos e outros legados da cultura goiana (PLANO..., [2007?]). Entre esses artefatos, apenas 32 são itens de indumentária – considerando aqui indumentária os diversos objetos da cultura material construídos com o objetivo de cobrir e/ou adornar o corpo.

Desse modo, este artigo apresenta a indumentária no contexto do Museu das Bandeiras, algumas práticas de preservação e os caminhos percorridos durante este estudo com o objetivo de compartilhar alguns parâmetros importantes da pesquisa em indumentária no Estado de Goiás.

A indumentária no contexto do Museu das Bandeiras

Em uma visita ao Museu das Bandeiras, investigando seu acervo e fichas catalográficas, contabilizamos 32 itens de indumentária, os quais podem ser divididos nas seguintes categorias: *civis* (12), *militares* (5) e *indígena*¹ (15).

Desses itens, 75% estão registrados como pertencentes ao século XX, cerca de 10% como século XIX e o restante não tem datação. Porém, apenas 31%, que são trajes indígenas, tem seu período de origem definido por década, os outros quando datados constam apenas o século. Isso é um problema, pois dentro do período de um século a moda pode ter variado muito, sendo essa periodização relativamente imprecisa.

A indumentária é uma tipologia pouco presente e com datação relativamente recente, quando comparada aos outros objetos do museu – alguns datam dos séculos XVII e XVIII. O que se explica, entre outros possíveis motivos, pelo fato de que os tecidos, plumárias e couros são materiais mais propensos a deterioração. As grandes variações de temperatura e umidade, características da maior parte do território brasileiro, inclusive na região Centro-Oeste, tornam as condições ainda menos favoráveis a sua preservação. Além disso, as roupas e acessórios são criados para serem usados e, em um determinado momento, jogados fora (PAULA, 2006).

1. Estas três categorias fazem referência a maneira pela qual toda a indumentária da instituição esteve exposta em três diferentes módulos até o ano de 2013 – “Módulo Presença Militar”, “Módulo Indígena” e Módulo Interior da Residência” (BULHÕES, 2013).

Assim, o que se encontra no Museu das Bandeiras é o excepcional, o incomum – o mesmo acontece com os museus de modo geral (PAULA, 2006). Provavelmente, esses trajes eram usados somente em ocasiões especiais e pertenceram às famílias mais abastadas da cidade de Goiás. Com exceção dos trajes indígenas comprados especificamente para compor a coleção do museu.

Atualmente, apenas oito peças de vestuário estão em exposição (Figura 1), todas pertencentes à categoria *civis*. As demais estão na reserva técnica por não estarem em condições de serem exibidas ou de acordo com a missão da instituição – o que é o caso dos trajes militares.



Figura 1

Vitrine com indumentária civil em exposição

Fonte: Fotografia da autora com permissão do Museu das Bandeiras/Ibran/MinC (autorização nº 41/2016).

Observamos, tanto nos trajes em exposição quanto nos da reserva técnica, sinais de poeira e fuligem sobre itens, além de abertura nas tramas, fios distorcidos, vincos e oxidação nos tecidos das roupas. Danos que poderiam ser evitados se houvesse a conservação preventiva, com maior controle do ambiente, higienização e tratamento adequados para cada tipo de material.

Mas sem equipamento, espaço físico adequado e, principalmente, profissional treinado para lidar com a indumentária, a instituição opta por não realizar intervenções nos objetos para não causar danos permanentes. Assim, segundo Stélia Braga Castro (diretora do museu), a indumentária nunca foi higienizada e tem-se evitado tirá-la de suas vitrines – inclusive a maioria dos trajes da reserva técnica estão guardados em seus antigos expositores de vidro (Figura 2).

Contudo, o museu poderia fazer bem mais do que se tem feito para conservação da indumentária. O ICOM disponibiliza instruções técnicas para o trabalho de preservação de indumentária, uma vez que muitos museus pelo mundo não contam com especialistas em indumentária. Publicadas em português em 2013, as *Diretrizes do Comitê de Indumentária* são uma fonte de referência rápida para curadores e voluntários que trabalham em museus.

Embora essas diretrizes não contemplem todas as especificidades de nossos museus, elas são um parâmetro importante para o trabalho de conservação, exposição e documentação de indumentária. Assim, mesmo sem um especialista, há muito que pode ser feito pela instituição museológica para garantir as mínimas condições para a preservação desses objetos.

Figura 2

Itens de indumentária indígena em seus expositores guardados na reserva técnica



Fonte: Fotografia da autora com permissão do Museu das Bandeiras /Ibran/ MinC (autorização nº 41/2016).

O pesquisador também tem que lidar com a falta de informações ou mesmo com registros equivocados no histórico e na descrição dos objetos. Como, por exemplo, datações imprecisas e problemas na identificação de materiais. Circunstâncias decorrentes, entre outros fatores, da ausência de registros ou de registros mais completos no momento de entrada dos itens no museu e de um técnico especialista na área.

Atualmente, o Museu das Bandeiras tem fichas de inventário padronizadas contendo todos os campos para as informações essenciais, equivalentes a uma ficha catalográfica. Todavia, falta um preenchimento mais completo e acertado. Uma documentação mais detalhada e eficiente, além de fotografias de qualidade que contemplassem detalhes dos objetos, poderia reduzir a necessidade de manuseio dos itens (ICOM, 2013).

Considerando que “ [...] qualquer manuseio pode causar danos e um manuseio inadequado rapidamente inutilizará um item” (RESOURCE: The Council for Museums, Archives and Libraries, 2004, p.89), alguns cuidados essenciais devem ser adotados pelo pesquisador se houver a necessidade de manusear o objeto.

O Museu das Bandeiras oferece por escrito as instruções para o manuseio de suas coleções e o pesquisador é acompanhado por um funcionário do museu. Mas, especificamente para o caso de indumentária, alguns cuidados extras são fundamentais:

- A superfície em que se irá trabalhar deve ter o tamanho adequado para apoiar o objeto por inteiro quando em uso (RESOURCE..., 2004);
- “ [...] os tecidos devem ser manuseados na horizontal, apoiados [...] sobre uma superfície rígida e protegida com material adequado” (TEXEIRA; GHIZONI, 2012, p. 25);
- Pesquisadores devem usar luvas de algodão limpas ou descartáveis para manusear os artefatos (para materiais porosos, como é o caso

dos tecidos, é preferível que se use luvas de algodão) (ICOM, 2013; PAULA, 1988; RESOURCE, 2004);

- O cabelo deve estar preso para que fios não caiam sobre o objeto. (TEXEIRA; GHIZONI, 2012)
- Sempre utilizar lápis para tomar notas (ICOM, 2013; RESOURCE...,2004)

Para além da observação direta, qualquer intervenção, como teste de reconhecimento de matérias que exijam descosturas e retirada de amostras, só deve ser realizada se for viável e realmente necessária, bem como deve ter a autorização da instituição e ser feita por um especialista (NEIRA, 2014).

De maneira geral, os materiais nos quais são confeccionados vestuários e acessórios são muito frágeis (NOROGRANDO, 2011) e a conservação, exposição e manuseio impróprios a tipologia deixam marcas nos objetos que podem destruir vestígios relevantes ou levar o pesquisador a realizar inferências equivocadas.

Portanto, conhecer os parâmetros básicos de preservação e o histórico das políticas de aquisição, documentação e conservação da instituição, é parte das competências que um pesquisador na área precisa desenvolver. A outra parte diz respeito ao conhecimento técnico de materiais, tecnologias e metodologias de pesquisa, com muita disposição para investigação, pois há muito trabalho a ser feito. É o que mostra o estudo de caso de um dólma no Museu das Bandeiras.

Uniforme Militar: um estudo de caso de indumentária no Museu das Bandeiras

O estudo de caso da túnica militar do século XX, que pertenceu ao Marechal Eduardo Arthur Sócrates – assim descrita e datada pelo Museu das Bandeiras – exemplifica os desafios de lidar com informações imprecisas e superficiais nas fichas catalográficas dos museus.



Figura 3

Fonte: MUSEU das Bandeiras. / Ibran/MinC (autorização de uso de imagem nº 41/2016).

Esse item de indumentária foi tratado como objeto de pesquisa devido a possibilidade de investigação de possíveis particularidades dos trajes militares em Goiás no início do século XX (RODRIGUES, 1922) e de análise de vestígios do[s] corpo[s] e subjetividades nesse tipo de vestimenta caracterizada como uniforme. Dessa forma, a pesquisa adotou um viés biográfico cultural para a investigação da produção, morfologia, matéria-prima, circulação e costumes relacionados ao traje.

Ao tratarmos um traje como suporte de informação histórica, nos aproximamos da noção de um documento, que necessita de abordagens concretas de pesquisa. Andrade (2008), a partir de trabalhos da área de antropologia e história da arte,² propõe cinco questões que devem ser consideradas ao se analisar artefatos têxteis: primeira, a observação das características físicas; segunda, descrição e/ou registro fotográfico ou ilustração do item; terceira, reconhecimento do material e das condições intrínsecas a ele; quarta, exploração ou especulação do problema; quinta, pesquisa em outras fontes e programa de pesquisa.

Com base nessas questões, o projeto de pesquisa foi elaborado definindo uma orientação inicial para a investigação do traje. As etapas foram:

1. Revisão de Literatura – Conhecimento daquilo que já foi escrito e falado sobre o tema no âmbito nacional e regional, assim como da aproximação de termos e metodologias utilizados por pesquisadores.

2. BARRETO, 1982, 1984; DURBIN; MORRIS; WILKINSON, 1990; PROWN,1994; HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999; TAYLOR, 2002.

2. Visitas ao museu para coleta de dados (fotografias, esboços, anotações).
3. Identificação das características presentes na peça e a junção com outras fontes (decretos, fotografias).
4. Levantamento de hipóteses.

Para conhecer o que já foi escrito sobre uniformes militares, consultamos o Portal de Periódicos (Capes/MEC) e a Internet Archive³. Como resultado, encontramos quatro as pesquisas de Almeida (1998, 2014), Cunha (2015) e Barroso e Rodrigues (1922).

Para trazer esta pesquisa para o âmbito regional, consultamos o repositório de teses e dissertações do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás e as dissertações defendidas no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, porém não foram encontrados estudos sobre os uniformes militares em Goiás.

A nomenclatura “túnica militar” utilizada pelo Museu das Bandeiras em sua ficha catalográfica não é apropriada, pois túnicas possuem modelagem reta e inteiriça (O’HARA, 2002), além de serem no Exército Brasileiro as peças que compõem o terceiro uniforme para atividades cotidianas, de forma semelhante a uma blusa.

Assim, foi necessário definir um termo para a peça a partir de uma referência adequada da área. Para tanto, utilizamos o guia de trajes elaborado pelo

3. Biblioteca virtual que disponibiliza produções científicas. Disponível em: <<https://bit.ly/34kMCPv>> e <<https://archive.org/>>. Acesso em: 26 setembro 2016.

ICOM, já mencionado anteriormente, no qual é possível consultar um esquema de nomenclaturas para artigos do vestuário. A princípio o uniforme está situado na categoria de casaco que, apesar de possuir cinco variações, não comporta as especificidades do objeto desta pesquisa. Segundo os autores do guia, não faz parte do trabalho incluir todas as variantes no segundo termo, pois essa é uma tarefa para especialistas. Dessa maneira, prosseguimos o estudo com base nas características gerais do casaco, a saber: modelagem simétrica parcialmente ajustada na cintura, extensão até abaixo dos quadris de mesmo comprimento que a manga longa básica, punho de três botões e gola vertical.

Os decretos nº 21 e nº 1.729 (BRASIL, 1890 e 1894) descrevem peças similares ao nosso objeto de pesquisa com a palavra *dólmã*. Para O'Hara (2002), *dólmãs* são peças do vestuário utilizadas por militares que possuem gola levantada, ajuste na cintura e abotoamento de cima a baixo, com ou sem alamares. A proximidade das características gerais do casaco com a definição de O'Hara (2002) nos faz acreditar que este seja o termo mais específico e apropriado para o traje.

Precipitadamente, associamos este *dólmã* ao uniforme utilizado por um marechal ao ler na ficha catalográfica “túnica militar do Marechal Eduardo Arthur Sócrates”. Porém, não identificamos símbolos pertencentes a esta posição hierárquica na peça, ademais, observamos nas ilustrações de Barroso e Rodrigues (1922), no segundo uniforme de general de divisão, a presença de três elementos na mesma região da manga do *dólmã* posicionados

de maneira semelhante. A presença de bordados corrobora a nossa especulação. Segundo Almeida (1998, p. 56), “[...] no Exército Brasileiro, diferentes bordados dourados preenchiem toda a extensão da gola e dos canhões das mangas conforme o posto ocupado pelo oficial, a fim de identificar sua posição na hierarquia militar [...]”.

Desse modo, criamos as hipóteses:

1. Este não é o dólma prescrito pelo Exército Brasileiro para o posto de marechal, portanto, consideramos o posto de general de divisão, respectivamente uma posição abaixo na hierarquia militar.
2. Este pode ter sido o dólma prescrito pelo Exército Brasileiro para o posto de marechal, contudo, foram substituídas as insígnias respectivas do posto de marechal por insígnias do posto de general de divisão, esta condição nos permite refletir acerca do grau de individualidade no exército a partir das condecorações e a rememoração a partir da cultura material.

Com base nas datas da trajetória profissional de Eduardo Artur Sócrates oferecidas por Lobo (1974) e na identificação dos símbolos representativos da hierarquia militar do Exército Brasileiro presente no dólma, acreditamos que o casaco com a atual composição corresponde ao uniforme usado por generais de divisão e, nesse caso, por Eduardo Artur Sócrates entre 1923 e 1926. Nesse período, ele comandou a 4ª Região Militar em Juiz de Fora e, mais tarde, a 2ª Região Militar em São Paulo.

Chamou a nossa atenção a facilidade com que objetos como punhos, ombreiras, golas e peças de caráter simbólico podem ser substituídos, possibilitando um esquema de reutilização. Os decretos nº 21 e nº 1.729 (BRASIL, 1890 e 1894) revelam essa estratégia, uma vez que os tecidos e cores são os mesmos adotados para qualquer patente de nível oficial general, e os distintivos podem ser substituídos sem grandes complicações. No entanto, existe a possibilidade do traje ter sido confeccionado enquanto Eduardo Artur Sócrates era general de brigada⁴ (1917-1922), visto que o design do dólmã definido pelos decretos possibilita a manutenção e reuso da peça no crescimento hierárquico do militar. A distinção por nível hierárquico é feita através das insígnias honoríficas, sendo que somente após o fechamento do casaco foram acrescentados os alamares e a gola; as costuras feitas à mão para esses elementos estão evidentes no forro.

As evidências demonstraram que o dólmã não representa a patente de marechal. Onde se lê na ficha catalográfica do Museu das Bandeiras “túnica militar do Marechal Eduardo Arthur Sócrates” pode ser entendido como datação/identificação que não considera outros usos do uniforme para além do seu uso original. Nesse sentido, segundo Andrade (2016, p.17), “a indumentária em museus parece necessitar de um corpo, mesmo que ausente, para possuir identidade”.

4. General de Brigada é o primeiro posto na categoria de Oficiais Gerais.

A parte externa do dólma é composta pelo tecido casimira de coloração azul-escuro chamado pelo decreto nº 1.729 (BRASIL, 1894) de azul-ferrete. A parte interna (forro) possui ligação sarja com fios grossos e resistentes, acreditamos que seja brim de algodão. Os rasgos nos permitiram conhecer o linho espesso que proporciona estrutura encorpada ao casaco, funcionando como uma espécie de entretela. Outro tecido identificado é o *voilé* de seda, utilizado como forro para as mangas.

Notamos que no acabamento do forro das mangas foram feitas costuras à mão, destoando do restante do dólma costurado à máquina. As linhas utilizadas do lado esquerdo e direito para a inclusão do forro são de cores distintas, essa evidência nos faz refletir acerca de possíveis interferências no casaco após a sua confecção. O atrito dos braços com o brim que é áspero e rígido pode ter sido a causa.

Juntamente com o dólma, foram doados ao Museu das Bandeiras uma faixa listrada de fios metálicos em malha verde e dourada, dois pares de dragonas, sete cordões pretos costurados na casimira, sete alamares dourados, dois punhos móveis e fiador. Encontramos nas dragonas a inscrição V. da Cunha Guimarães. Procuramos por esta inicial e sobrenome, mas não encontramos nenhum documento que pudesse nos oferecer alguma orientação. Decidimos listar os principais nomes masculinos e femininos da época com letra inicial “v” como Vinícius, Vitalina etc. Encontramos o registro matrimonial de Esmeralda Cabello Guimarães, filha de Vicente da Cunha

Guimarães e Elvira Cabelo Guimarães, de seis de abril de 1907 do Rio de Janeiro. Vicente da Cunha Guimarães é um dos proprietários da empresa Cunha Guimarães & C. Fabricante de Uniformes Militares, situada na Rua da Quitanda, Centro, Rio de Janeiro.

De acordo com Reginald Lloyd (1913), Cunha Guimarães e Cia foi uma importante fabricante de uniformes militares fundada em 1826. A casa trabalhava com materiais de ouro e prata, canutilhos e fios para bordar, espadas, claques, floretes, e encarregava-se da confecção de dragonas, fiadores, talins, chapéus armados, quepes, correames, mantos, arreios etc.

Descobrimos que a vestimenta foi confeccionada no Rio de Janeiro e esteve em Juiz de Fora e São Paulo quando Eduardo Artur Sócrates residia nessas cidades em função de seu trabalho; nenhum sinal de circulação do traje em terras goianas. A ligação do traje com o estado é exclusivamente por meio da naturalidade de Eduardo Artur Sócrates.

O acesso a coleção de Leis do Brasil Império e Brasil República disponíveis no site da Câmara dos Deputados, a bibliografia consultada e demais fontes foram essenciais para se conhecer os uniformes utilizados pelo Exército Brasileiro no final do século XIX e início do século XX, assim como a estrutura que gira em torno destes trajes. Os dados obtidos através do dólman nos permitiram conhecer sua trajetória e aplicabilidade. Sabemos que ela não é uma peça destinada ao uso cotidiano.

Os caminhos que a investigação tomou foram inimagináveis durante o processo de elaboração do projeto de pesquisa. O uniforme nos revelou outra naturalidade, não menos importante, e abriu um leque de possibilidades para a continuidade da pesquisa. Conhecer os locais de produção dos uniformes militares brasileiros concederá outra perspectiva econômica e social para o tema. Além do mais, pudemos conhecer alterações na peça que muito nos fazem refletir sobre como mesmo os uniformes, com todas as regulamentações minuciosas, não estão livres de modificações individuais para cada corpo.

Conclusão

Em suma, o Museu das Bandeiras tem um histórico de ausência de critérios preservacionistas que ecoam sobre o estado de conservação e documentação dos itens hoje. Embora há décadas se divulgue entre os museus nacionais a filosofia “less is more” (PAULA, 1998), a qual defende que prevenir o dano é melhor do que remediar, a preservação da indumentária na instituição tem sido adiada, causando danos irreversíveis aos trajés.

Mapear e organizar informações acerca dos uniformes militares em Goiás nos séculos passados foi um empreendimento desafiador. A criatividade na busca de soluções de problemas se mostrou uma ferramenta necessária ao pesquisador para a produção do conhecimento científico no estudo da indumentária.

Assim, o trabalho do investigador é de grande valia para preencher lacunas na documentação e despertar nos museus maiores cuidados para preservação de trajes. Contribuindo também para a construção de conhecimento a partir da cultura material e de uma história da indumentária e da moda que vai além do uso das fontes convencionais (revistas de moda, pintura e retratos).

Referências

ALMEIDA, A. J. de. *Uniformes da Guarda Nacional (1831-1852): a indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada*. 1998. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. *Modos de atuação armada do Exército Brasileiro no Império: 1842- 1870*. 2014. 169 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ANDRADE, R. M. de. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. In: *Musas*, Brasília, n. 7, p. 10-31, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/37vJ4Md>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

_____. *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.

_____. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: *Colóquio de Moda*, 2., 2006, Salvador. *Anais...* Salvador: UNIFACS, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/3mcfuiR>>. Acesso em: 09 set. 2016.

BARROSO, G.; RODRIGUES, J. W. *Uniformes do Exército Brasileiro (1730-1922)*. 1. ed. Publicação Oficial do Ministério da Guerra comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, Paris, 1922. Disponível em: <<https://bit.ly/3mpiJ6X>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

BULHÕES, Girlene Chagas. *Dossiê Ilustrativo de ações do Museu das Bandeiras, Museu Casa da Princesa e Museu de Arte Sacra da Boa Morte, realizadas entre 49 novembro de 2006 e julho de 2013*. Apresentado à Presidência do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 05 jul. 2013. (No prelo).

CUNHA, A. K. da. *Fardas Brancas na Arena: um estudo interdisciplinar do uniforme histórico dos Dragões da Independência sob a luz da Cultura Visual*. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). Museu. In: _____. *Conceitos-chave de museologia*. Tradução e comentários Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. 2013. p. 64-67 Disponível em: <<https://bit.ly/2FUBRKm>>. Acesso em: 03 nov. 2014.

ICOM. *Diretrizes do Comitê de Indumentária*. Tradução Michelle Kauffmann Benarush, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2TjlpGE>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

LLOYLD, R. et al. *Impressões do Brasil no século XX*. Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1913.

LOBO, J. F. de S. *Goianos ilustres*. Goiânia: Oriente, 1974.

MERLO, Márcia e RAHME, Anna Maria. A moda e o museu: uma experiência no espaço digital. In: MELO, Márcia (Org.). *Memórias e Museus*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p.113-133.

NACIF, M.C.V. As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário. In: Colóquio de Moda, 9., 2013, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2IXiykH>>. Acesso em: 01 set. 2014.

NEIRA, Luz García. Identificação e documentação de têxteis em arquivos. *Acervo*, Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 375-384, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2Tjmlp2>>. Acesso em: 20 set. 2016.

NOROGRANDO, Rafaela. A pesquisa de moda e o patrimônio português: perdas do Museu Nacional do Traje a infringir restrições para futuras narrativas e pesquisas. In: Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 6., 2011, Lisboa. *Anais...* Disponível em: <<https://bit.ly/2HprOxa>>. Acesso em: 15 set. 2016.

O'HARA, G. *Enciclopédia da moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP*. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ht89MG>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.14, n. 2, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2Tgq1gL>>. Acesso em: 03 nov. 2014.

PLANO Museológico. [2007?] Disponível em: <<https://bit.ly/3jjSe0l>>. Acesso em: 04 out. 2016.

RESOURCE: The Council for Museums, Archives and Libraries. *Parâmetros para a conservação de acervos: um roteiro de auto-avaliação*. São Paulo: EDUSP: Fundação Vitae, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/3ko8wqr>>. Acesso em: 26 set. 2016.

TEXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. *Conservação preventiva de acervos*. Florianópolis: FCC, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/34IREep>>. Acesso em: 29 out. 2016.

Lista de decretos consultados:

BRASIL. Decreto nº 21, de 28 de novembro de 1889. *Plano de uniformes do Exército*. Lex: Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, p.53-66, 1890. Disponível em: <<https://bit.ly/31xfiml>>. Acesso em: 26 maio 2017.

BRASIL. Decreto nº 1.729, de 11 de junho de 1894. *Plano de uniformes para o Exército*. Lex: Índice dos Atos do Poder Executivo, Rio de Janeiro, p.528-558, 1894. Disponível em: <<https://bit.ly/3jslCRq>>. Acesso em: 26 maio 2017.

Halynne Alves Goulart é licenciada em História e Bacharel em Design de Moda pela Universidade Federal de Goiás.

E-mail: halynnegoulart@gmail.com

João Pedro Damaceno Aguielo é bacharel em Design de Moda pela Universidade Federal de Goiás.

E-mail: jpoupee@live.com

Representatividade do Candomblé em museus goianienses

Bárbara Freire Ribeiro Rocha

No ano de 2008, no meu Trabalho de Conclusão de Curso para o Bacharelado em Design de Moda – *Indumentária e patrimônio cultural: sobre museus e acervos têxteis no Brasil*¹ – comecei a pesquisar sobre museus que possuíam acervos têxteis, principalmente em Goiânia. Nesse período, constatei a escassez de têxteis, trajes e indumentária nos acervos dos museus goianienses, e observei dentre os objetos salvaguardados a parca representatividade da diversidade étnica e cultural do município.

1. Realizado na Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da professora Dra. Rita Morais de Andrade.

Durante o processo da pesquisa conheci a indumentária² Oxum, apresentada na exposição de longa-duração *Lavras e Louvores do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás*³. A proposta para estudo e elaboração de uma nova legenda acerca dessa indumentária surgiu a convite da, agora ex-diretora do museu, Nei Clara Lima. Todavia, não foi possível realizá-lo devido à falta de informações necessárias, tempo hábil para a realização de uma pesquisa mais aprofundada e pouco conhecimento específico a respeito dessa tipologia de objetos e do contexto dos museus.

Aquela experiência me motivou a cursar o bacharelado em Museologia na Universidade Federal de Goiás (UFG), no ano de 2010, porém não concluí o curso. Em 2014, iniciei a Especialização Interdisciplinar em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania na mesma Universidade e, em 2015, apresentei como Trabalho de Conclusão de Curso a pesquisa *Catálogo Analítico da Indumentária da Orixá Oxum (Osùn) da religião afro-brasileira Candomblé, exposta no Museu Antropológico da UFG*⁴.

2. As indumentárias são objetos da cultura material que expressam modos de viver, modos de fazer de grupos sociais, “a moda e a indumentária, são, portanto, algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida” (BARNARD, 2003, p. 63). As indumentárias são entendidas como um todo, não somente de objetos isolados, esta é composta dos artigos têxteis e não têxteis, ou ainda, da(s) roupa(s) e do(s) acessório(s).

3. O Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás é uma instituição de pesquisa antropológica sobre a vida humana na região Centro-Oeste. Para outras informações acesse: <<https://museu.ufg.br/>>.

4. Realizado na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da professora Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido.

A proposta foi abordar as possibilidades de comunicação entre este objeto museológico e a comunidade/visitantes, não apenas analisando, mas, intervindo na realidade. Durante a pesquisa em 2014-2015, percebemos a necessidade de desenvolver um material pedagógico direcionado ao público específico de pesquisadores e profissionais do projeto educativo do museu, uma vez que havia pouca informação sobre a indumentária na documentação museológica.

Para sanar parte dos problemas relativos à documentação e exposição desse acervo, sugerimos a elaboração de um material que denominamos de “catálogo analítico”, por se tratar de um catálogo com informações específicas de um único objeto. Sobre o processo de escolha da indumentária; de sua presença no acervo do Museu Antropológico da UFG (especificamente na exposição de longa duração *Lavras e Louvores, no módulo Louvores*), *de sua importância para a cultura e patrimônio regional por se tratar de um objeto representativo de uma entidade da religião afro-brasileira Candomblé*⁵ no discurso expositivo do museu, construída especificamente para a exposição supracitada. Foi idealizado um trabalho de pesquisa aplicada, que resultasse também em um material composto por fichas técnicas específicas de têxteis, amostras de tecidos originais, descrições, imagens e informações reunidas. Essa atividade seria capaz de reunir minha formação em Design de Moda e em Museologia, configurando-se num projeto de caráter transdisciplinar.

5. O Candomblé “é o nome dado na Bahia às cerimônias africanas” (VERGER, 2000, p. 24).

Contexto da seleção e concepção do objeto Indumentária Oxum (Òsun)

A presença e permanência da indumentária Oxum⁶, representativa da religião afro-brasileira Candomblé na exposição de longa duração *Lavras e Louvores do Museu Antropológico da UFG não é aleatória. Isso pode ser notado pela própria relação acervo e museu, uma vez que parte dos objetos da exposição, principalmente do módulo Louvores, são “objetos construídos” para exposição e não “objetos herdados” (MOUTINHO, 2009), e ao seu término, eles irão compor o acervo do museu. Isso significa que serão acondicionados na reserva técnica do museu.*

O projeto desta exposição tem como tema norteador o sertão, com uma narrativa expositiva que evidencia a identidade cultural regional. O módulo *Lavras é composto por objetos do cotidiano associados ao trabalho, a modos de criar, fazer e viver das populações regionais. Tais objetos são, predominantemente, artefatos arqueológicos pertencentes ao acervo do museu.*

O módulo Louvores é composto por objetos representativos das festas, dos rituais religiosos e das formas de expressão dos grupos que constituem a diversidade étnico-racial regional. Dentre eles, predominam os objetos etnográficos, sendo que uma parte deles pertence ao acervo do museu (principalmente da cultura material indígena), e a outra é constituída por objetos construídos para a exposição, como a Indumentária Oxum.

6. Também grafada como Òsun, Oshun ou Ochun, na religião Yorubá.

Figura 1

Indumentária Oxum exposta no Museu Antropológico da UFG



Fonte: ROCHA (2015).

A relação entre museu e acervo do Museu Antropológico da UFG, especificamente da exposição Lavras e Louvores, é “híbrida”, visto que parte dos objetos expostos são herdados, já faziam parte do acervo do museu e foram se-

leccionados para exposição e adequação museográfica; e os demais foram construídos, ou seja, esses últimos não faziam parte do acervo do Museu Antropológico da UFG e não vieram de nenhum outro acervo para compor a exposição.

A construção de objetos para exposições ainda é uma possibilidade pouco explorada no Brasil. Moutinho (2009) defende que a construção de objetos para exposições seria o mais próximo do ideal, uma vez que a comunicação e as relações que o objeto pode estabelecer com a narrativa expositiva e com o público seria o foco, e não o objeto em si com enfoque em sua materialidade.

A Indumentária Oxum foi construída em 2004 para compor a exposição de longa duração *Lavras e Louvores*, no módulo Louvores, representativo das religiosidades da região Centro-Oeste. A Orixá Oxum foi selecionada dentre outras divindades do Candomblé para representar a religião na exposição como divindade que se destaca no Centro-Oeste pelas características da entidade Oxum, associada a abundância de águas doces. A escolha é justificada em uma entrevista com Nei Clara (ex-diretora do Museu Antropológico da UFG), realizada em 28 de outubro de 2008 por Bárbara Freire:

Bárbara Freire - Qual a relação da instituição, Museu Antropológico com a exposição *Lavras e Louvores*?

Nei Clara - A exposição *Lavras e Louvores* é a exposição de longa duração, exposição permanente do museu. Todo museu tem uma reserva técnica composta dos mais variados

tipos de acervo, no caso do Museu Antropológico, a maior parte do acervo é constituído de objetos da cultura material indígena de várias etnias. É função do museu expor parte desse acervo em exposições permanentes ou em exposições temporárias. *Lavras e Louvores* é a segunda exposição de longa duração da história do Museu Antropológico.

BF - Como se deu a escolha do tema que compõe o acervo da exposição?

NC - Nós trabalhamos como curadoras, a professora Selma Sena e eu, com a noção de Sertão. Esse é o tema gerador da exposição *Lavras e Louvores*. Nós propusemos pensar nesse tema como conduto da narrativa expositiva dos objetos, tanto arqueológicos quanto etnográficos, do acervo do museu, de modo que pudéssemos explorar as possibilidades simbólicas desses objetos na discussão teórica do Sertão como constituinte da identidade regional. Ou seja, nós trabalhamos nesta exposição com a ideia de que a região Centro-Oeste é construída culturalmente, simbolicamente, através de inúmeros itens da cultura regional. No caso da exposição, a ideia de Sertão é pensada a partir do acervo etnográfico e arqueológico. O que a gente quer mostrar é que o Sertão não é uma categoria, ou melhor, não é um mito que apenas representa o passado desta região que se

modernizou. Pelo contrário, nós entendemos que a ideia culturalmente ela ainda é constitutiva da identidade, por isso a gente trabalhou com a ideia de Sertão do ponto de vista cultural, é contemporânea da modernidade; não está no passado longínquo, como quer alguns historiadores e cientistas sociais que acreditam que, com o processo de modernização, o mundo sertanejo desapareceu. Nós não entendemos assim, nós entendemos que este universo tem sido ressignificado na modernidade.

BF - Por que houve o interesse de ter indumentárias compondo o acervo do museu?

NC - O museu não tinha nenhum acervo ligado à indumentária. Quando nós pensamos o módulo *Louvres* para mostrar as expressões religiosas da região, percebemos que o museu não possuía nem acervo e nem pesquisa sobre as populações negras. E que era preciso começar a realizar pesquisas dessas populações para que pudéssemos afirmar a presença do negro na nossa formação cultural. Daí que adquirimos, por meio de doação, a roupa de um Terno de Congo de Catalão, para mostrar através daquela roupa uma expressão religiosa muito frequente entre nós, que é a Congada. A Congada, uma festa religiosa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário que acontece na região de Cata-

lão, além de outras regiões como Goiânia e outras cidades do interior. Em relação a Oxum nós pretendíamos mostrar a ideia de que, da mesma forma que o negro é pouco pesquisado no museu e nas pesquisas acadêmicas da universidade, ele também não aparece ao pensarmos sobre nossas identidades. Nós tendemos a pensar que a região foi ocupada por bandeirantes brancos que vieram civilizar o Sertão povoado de indígenas. Lembramos dos bandeirantes em conflito com os indígenas nativos da região e esquecemos que os bandeirantes vinham acompanhados de escravos. E que os escravos tiveram um papel importante na constituição da identidade local. Foram os trabalhadores das minas de ouro e diamante, desbravaram as matas, plantaram alimentos e cuidaram de animais, entre outras atividades. Herdamos muito de suas práticas religiosas que foram difundidas e misturadas a outras práticas, como a católica. Mas, em geral, as pessoas não se sentem confortáveis em admitir que compartilham de crenças religiosas oriundas dos escravos, não gostam de dizer que frequentam o Candomblé, por exemplo. Então o que nós fizemos foi ir a um Terreiro de Candomblé para pesquisar ali qual seria a manifestação religiosa afro-descendente que seria legítima para representar a região. Fomos então até o terreiro, o Ilê de João de Abuque e fomos perguntar qual orixá que podia representar a região Centro-Oeste, que fosse expressivo da

religiosidade afro-brasileira. Em sua resposta, ele foi enfático em indicar Oxum, por ela ser uma orixá que representa as águas doces. Além disso, ele indicou o nome de uma costureira que fazia a roupa das pessoas que iam fazer a cabeça. Essa costureira conhece muito sobre as vestimentas dos orixás. Então, ela não só costurou esta roupa, mas também foi a responsável pela escolha e compra dos tecidos e adereços, com base no modelo de roupa da orixá.

Como descrito acima, João de Abuque⁷ indica a Orixá Oxum como a Orixá representativa do Centro-Oeste pela abundância de água doce em rios e cachoeiras na região:

[...] água doce, aqui tem muita, então, a Oxum pertence muito, como dizer assim; Oxum, Xangô também pertence à região por causa das pedras, que aqui tem, Oxóssi por causa das estradas. Mas assim, pra ficar focado mais, Oxum fica muito bem, aliás a Oxum comanda esse terreno aqui goiano.[...]

Após visita ao Ilê Ibá Ibomim pela direção do museu para a seleção do Orixá que melhor representaria o Centro-Oeste, as curadoras da exposição

7. O pai de santo João de Abuque é uma figura emblemática do Candomblé no estado de Goiás por ser o primeiro babalorixá do estado com a abertura da Casa Pena Branca em 1972/3, posteriormente denominada Ilê Ibá Ibomim, também conhecida como Ilê João de Abuque (RATTS; TEIXEIRA, 2014.)

Nei Clara de Lima e Selma Sena iniciaram o processo de concepção e construção do objeto que comporia a exposição. O pai de santo João de Abuque indicou a profissional Leila Irades para concepção e confecção de toda a indumentária, desde o adê (coroa) ao abebé (leque); como também pela escolha dos materiais (como tecidos, aviamentos, metais e pedras).

Assim, é importante ressaltar que as referências e o imaginário de Leila Irades interferem na concepção da indumentária Oxum, frutos das relações que ela possui com a religião Candomblé. Essas informações preenchem algumas lacunas da relação da indumentária Oxum (exposta no Museu Antropológico) com as várias representações das indumentárias da Orixá Oxum que podem ser vistas no Brasil e no mundo, considerando as semelhanças e distinções que possam aparecer.

Durante a entrevista, Leila Irades fala de sua relação com o Candomblé e o Pai João de Abuque, e ainda como se tornou costureira de indumentárias:

Bárbara Freire - Você é candomblecista? É iniciada? Há quanto tempo?

Leira Irades - Sou iniciada. Desde 1993.

BF- Qual sua nação? Quem é seu pai ou mãe de santo? E qual a nação do seu pai ou mãe de santo?

LI - Sou iniciada em Ketu. Ênio Pereira da Cruz, Ketu. Isso que é complicado falar, meu pai é o Ênio, mas eu fui feita na época para ficar na casa do kênio, porque os primeiros filhos do pai do santo quem faz é o pai do pai.

BF- Qual a casa que seu pai ou mãe de santo é zelador? Onde fica? Você é frequentadora?

LI - Ilê Axé Eromim, em Aparecida (Aparecida de Goiânia). Frequento lá.

BF- Possui alguma função ou cargo na casa?

LI - Tenho, sou Iyamoro é quem roda o Ipadê.

BF- O pai de santo João de Abube que te indicou para a confecção da Indumentária Oxum exposta no Museu Antropológico, qual era sua relação com ele?

LI - Meu Avô de santo.

BF- Como se tornou costureira de indumentárias? Teve alguma orientação? Alguma pessoa te auxiliou?

LI - Não, foi por necessidade e curiosidade. Porque não tinha em Goiânia quem fazia naquela época essas roupas. E

mais, hoje em dia com a religião crente [Evangélica] as costureiras não querem costurar, entende, então o pessoal fica sem costureira. Tanto que eu costuro para Portugal, Belo Horizonte, Uberaba, Araxá, Bahia, tenho clientes de São Paulo, e assim, os maiores [clientes] são de São Paulo.

As indumentárias⁸ podem variar de acordo com a nação do Candomblé, de acordo com a qualidade do Orixá. É interessante e oportuno comentar que as indumentárias foram se modificando ao longo do tempo, por exemplo, com o desenvolvimento da indústria têxtil houve o uso de tecidos sintéticos⁹ e de objetos industrializados para confecção dos axés¹⁰, outrora, os tecidos eram predominantemente de algodão e tingidos com pigmentos naturais e os axés de elementos da natureza, apresentando outra aparência ou visualidade.

8. A representação de uma mesma entidade por meio das indumentárias pode ser apresentada de formas diferentes entre as diferentes nações do Candomblé e das qualidades do Orixá; mantendo as principais características do Orixá.

9. Tecidos de fibras artificiais com tinturas químicas, podendo ser entrelaçado com fios metálicos, bordados, pedrarias, contas e miçangas.

10. [...] Axé é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos orixás. Axé é o nome que se dá às partes dos animais que contêm essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. Axé é bênção, cumprimento, votos de boa-sorte e sinônimo de Amém. Axé é *poder*. Axé é o conjunto material de objetos que representam os deuses quando estes são assentados, fixados nos seus altares particulares para serem cultuados. São as pedras (os otás) e os ferros dos orixás, suas representações materiais, símbolos de uma sacralidade tangível e imediata. (PRANDI, 1991, p. 103 apud INÁCIO et al.; 2011, p. 3).

Outra questão importante a ser destacada é que não há padrão nas indumentárias dos Orixás. Elas podem variar de acordo com a nação e qualidade do Orixá, assim como do imaginário de quem encomenda e produz. Notamos que há também uma diferença na modelagem das peças, as atuais são mais volumosas, contendo várias anáguas de diversos materiais, utilizadas para dar volume e roda nas saias.

Algumas informações se fazem necessárias para a compreensão de como se deu a construção da indumentária Oxum exposta no museu, desde a sua concepção. Dessa forma, é possível inferir o que se intentou expressar, qual qualidade da Orixá Oxum representaria e nação do Candomblé que se tem por referência, além dos sentidos envolvidos nas formas, cores e materiais nela empregados. Respondendo a algumas destas questões, Leila Irades diz:

BF - Que ano confeccionou a Indumentária Oxum exposta no Museu Antropológico da UFG?

LI - 2004.

BF- Como são as indumentárias da Oxum da nação Ketu? Se tem alguma característica especial (diferença entre as nações)?

LI - Não, é a mesma coisa (entre as nações), porque na realidade a indumentária em si vinda da África não tem esse luxo que nós temos, não tem nada disso lá.

BF- E quais são as características fundamentais, como formas, cores, materiais? E o que mais julgar pertinente. Por exemplo, a saia, e quantidade de saias, as anáguas, a calçola o abebé. O abebé é o principal, ou não?

LI - É, o abebé é que caracteriza Oxum e a cor, porque Oxum está sempre no brilho, dourado.

BF- Você ficou responsável pela concepção e confecção da Indumentária Oxum exposta no Museu Antropológico da UFG dentre os artigos têxteis e não têxteis, como o abebé? E confeccionou tudo ou terceirizou algo?

LI - Não, não terceirizei não.

BF- Há rigor na escolha dos materiais? Como escolheu os materiais para a Indumentária Oxum do Museu Antropológico da UFG especificamente? Quais critérios utiliza?

LI - O critério de ser de Oxum, e eu procurei fazer de acordo com o Orixá, mas que não fosse uma coisa assim valiosa

demais. Porque era o que eles pediram (direção do museu), dentro do padrão financeiro.

BF- Por exemplo, as escolhas dos materiais. É claro que o processo (desenvolvimento) da indústria têxtil que agora usa-se mais tecidos sintéticos interferiu. No caso específico até contribui para a conservação porque se fossem tecidos orgânicos degradaria rápido, mas a escolha foi alguma coisa com um pouco de brilho e mais puxando para o amarelo?

LI - Mais para o amarelo, e foi assim, eu escolhi o tecido e a Nei (Nei Clara Lima, diretora do Museu Antropológico em 2004) aprovou.

BF- Oxum possui 16 qualidades e cada qualidade tem símbolos e cores diferenciadas. A Indumentária Oxum exposta no Museu Antropológico representa uma qualidade de Oxum? Ela representaria uma qualidade, ou podemos dizer assim, seria uma indumentária que represente todas as qualidades, uma Oxum básica?

LI - É, uma Oxum básica.

BF- Por exemplo, se fosse uma Oxum Apará ela teria uma espada além do abebé?

LI - É, e a roupa dela seria mais para o lado do marrom, cobre. Eu fiz uma Oxum que quando olha nela sabe que é Oxum, não importa a qualidade.

BF- O que buscou expressar na confecção da Indumentária Oxum exposta no Museu Antropológico?

LI - A religião, a centralidade, do começo da religião, do Candomblé, do começo das religiões Afro.

Ficou evidente a intenção de representar por meio do objeto construído para a exposição as principais características da entidade Oxum, o abebé¹¹ e a cor representativa de Oxum, o amarelo/dourado¹². Não houve rigor em representar nenhuma das 16 qualidades da Orixá Oxum, assim denominamos como uma Oxum básica, para melhor compreensão. Quanto à modelagem, das saias volumosas, observamos que é uma tendência no território goianiense.

11. O símbolo representativo de Oxum é o abebé. Este tem o formato de um leque e simboliza o ventre fecundado e é adornado em altos relevos geralmente em formatos de peixe e pomba. Possui um espelho no centro, é feito de cobre e metal vermelho e representa o poder, o mistério e a gestação.

12. A indumentária da Orixá Oxum possui as cores amarelo e dourado em decorrência de outra característica de Oxum, por ser uma orixá feminina, caracteriza veneráveis mães, mães da felicidade e fortuna, das águas correntes, do corrimento menstrual e da fertilidade, pelo sangue circulante, da realização, da expansão, por isso é patrona da gravidez. Associada ao mistério da gestação, do ventre fecundado, o ovo é um dos símbolos, e sua cor é chamada *pupa eyin*, vermelho gema. O mistério da transformação do corpo feminino gerando filhos e alimentos caracterizam o poder de Oxum. É também caracterizada como *lya-mi-Agba* (minha mãe anciã) que simbolizam os filhos que despregam do corpo materno.

A Orixá Oxum possui qualidades distintas, geralmente são discriminadas 16 qualidades, mas também pode haver variações entre as “nações” do Candomblé. Cada qualidade tem características e símbolos diferentes. Além disso, as 16 qualidades estariam associadas à trajetória e as mudanças do rio, assim Orixá Oxum assume diferentes características de acordo com o percurso com o rio; as qualidades de Oxum mais velhas moram nos trechos mais profundos dos rios e, as mais novas, nos trechos mais superficiais, estando assim associado também com as qualidades das mulheres.

Caminhos e processos de reflexão

O objeto indumentária Oxum exposto no Museu Antropológico da UFG é um dos poucos exemplares representativos da cultura e religiosidade negra nos acervos dos museus goianienses¹³; e por se tratar de um objeto

13. 1. Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás; 2. Museu da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – Museu PUC; 3. Museu de Arte de Goiânia, 4. Museu da Imagem e do Som de Goiás; 5. Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, 6. Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, 7. Divisão de Comunicações – Centro de Informação e Documentação Arquivística; 8. Museu de Zoologia e Ornitologia do Parque Zoológico; 9. Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás; 10. Museu de Arte Contemporânea/AGEPEL; 11. Fundação Museu de Ornitologia; 12. Centro Cultural Jesco Puttkamer; 13. Museu Pedro Ludovico Teixeira; 14. Academia Goiana de Letras; 15. Centro Vivo da Memória Contemporânea; 16. Instituto Federal de Educação de Ciência e Tecnologia – Coordenação de Artes; 17. Jardim Botânico Amália Hermano Teixeira; 18. Instituto Histórico e Geográfico de Goiás; 19. Museu de Ciências da UFG; 20. Planetário da UFG; 21. Vila Cultural Cora Coralina; 22. Memorial do Cerrado; 23. Centro Cultural UFG; 24. Hidasi Instituto – Museu de Biodiversidade; e 25. Museu de Morfologia Arlindo Coelho de Souza. Fonte: Aplicativo para dispositivos móveis da REM-Goiás. Disponível em: <<https://app.vc/remgoias>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

“construído” para a exposição, e não de um objeto “herdado”¹⁴; passamos a refletir sobre a Missão, Visão e Função Social do museu¹⁵. Este possui um acervo etnográfico de 4.883 peças¹⁶, composto predominantemente por objetos da cultura material indígena e cultura popular, porém, ainda possui pouca representatividade da cultura material negra.

O museu¹⁷, na atualidade, não pode ser somente uma instituição de guarda, mas de pesquisa, interpretação, preservação dos patrimônios e de formação da cidadania. Deve, portanto, ter como objetivo caracterizar e/ou investigar temas relevantes à formação social, busca da cidadania, e noção de pertencimento, assim, a reflexão sobre identidade é recorrente.

14. Não havia nenhum objeto similar da cultura negra e da religião Candomblé no acervo do museu.

15. A Missão “é o conjunto de palavras que contém, de forma resumida, as finalidades, valores, metas, estratégia e público-alvo da instituição, de forma informativa e, preferencialmente, inspiradora.” (COSTA, 2006, p.19); a Visão “É uma ideia compartilhada sobre o futuro da instituição, sendo uma posição na qual se pretende estar daqui a alguns anos; o que a instituição aspira ser. Em sua elaboração é permitido esquecer as limitações de recursos: é a concepção de um ideal.” (DUARTE CÂNDIDO, 2014, p. 57); e a Função Social do Museu “[...] a função social se realizaria na intersecção de duas outras, a científica e a educativa, ao “propiciar a compreensão sobre o patrimônio/herança e o exercício da cidadania.” (BRUNO, 1998, p. 27 *apud* DUARTE CÂNDIDO, 2014, p. 21).

16. Segundo inventário de 2015. Fonte: Museu Antropológico, 2017.

17. “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.” Fonte: Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009)

Nessa direção, assevera Cardoso, (2003, p. 189): “O que todas essas matrizes históricas têm em comum é a tentativa de consagrar uma ideia e uma identidade através da reunião e disposição de objetos percebidos como significativos.” Para Poulot (2013), os museus na atualidade possuem um duplo desafio: a atualização constante e a preservação das memórias da humanidade.

É importante ainda citar que a relação entre museu e objeto é um ato político, um recorte da realidade baseado em seleções. Primeiro, das peças que compõem o acervo dos museus; segundo, das que compõem as exposições, e assim, do que será silenciado, visibilizado e comunicado. Há, portanto, relações de poder entre memórias individuais e coletivas (CHAGAS, 2002). Essa relação permite a proeminência da perspectiva social, por meio da valorização étnico-racial regional, e de outras manifestações marginalizadas, uma vez que “O museu seria necessariamente um intermediário, um *lócus onde as contribuições culturais das minorias devem ser expostas e compreendidas.*” (CÂNDIDO, 2007, p. 05).

O museu assume sua responsabilidade política na transformação da realidade afirmando que ele é uma seleção. Cabe aos museus definir sua missão institucional e qual recorte da realidade pretender comunicar e informar aos públicos; se é o recorte da história e bens patrimoniais formais ou de grupos marginalizados e grupos minoritários. Segundo Meneses (1998), múltiplas teias das mediações internas e externas envolvem o arte-

fato – desde os processos, sistemas e motivos de seleção, não há neutralidade, ou seja, a neutralidade é ilusão.

Neste sentido, torna evidente a importância do museu enquanto gestor do patrimônio. Uma vez que constitui equipamento cultural político; centros de pesquisa, de educação não formal, e de valorização dos patrimônios locais. Sobretudo, lugar de relação entre patrimônio e população, através da reflexão e discussão, estimulando a participação popular no processo de seleção, gestão dos patrimônios e de desenvolvimento local.

Para Scheiner (1998), o museu funciona como um espelho da sociedade, refletindo o que de mais representativo ela tem, conceito trazido de Georges Henri Rivière. A autora relaciona os conceitos de identidade e alteridade e explica que o reflexo seria a representação de um recorte da realidade que determinado grupo seleciona e expõe aos demais membros. Meneses reitera que “O museu é por excelência o espaço de representação do mundo, dos seres, das coisas, das relações.” (2000, p. 19).

O museu inspirado pela Museologia Social é um museu-fórum, conceito cunhado por Duncan Cameron em *Le musée: un temple ou un forum* (1971), cujos processos de musealização são voltados para o campo de relações entre as pessoas e o patrimônio, sendo um espaço de criação, debate e interação que propõe a relação profunda entre a população, o patrimônio e território, para a interação, reflexão e a compreensão da sociedade e cidadania (MENESES, 2000).

O museu é um meio de comunicação, conhecimento, reconhecimento individual e coletivo, valorização de culturas e identidades e estímulo à consciência crítica, uma vez que propõe novos discursos, olhares, reflexões, extrapolando ou até mesmo desconstruindo o discurso dominante com as memórias de grupos minoritários e/ou marginalizados. Ou seja, os museus e as pessoas que neles trabalham devem compreender que as instituições são feitas de/por/para pessoas, para acompanhar as discussões do campo e autoavaliar suas ações, tendo em vista a qualificação de sua atuação.

Porém, há muitos desafios neste processo, a começar pela parcela significativa da sociedade brasileira que não é frequentadora de instituições culturais, o que, por sua vez, incide na restrição e na impossibilidade do museu de realizar a sua missão de propagação da cultura entre os diversos grupos formadores regionais e nacionais. Tais desafios decorrem de uma “barreira” social construída no processo de formação dos museus no Brasil e no mundo, inicialmente direcionados somente a especialistas, pesquisadores e elite.

A transposição desta “barreira” social poderia ser iniciada com a adequação de dias e horários de visitação, com vistas a torná-los acessíveis à população, seria interessante que a entrada fosse gratuita e houvesse ampla divulgação. Há de se observar a falta de acessibilidade para deficientes físicos decorrente de diversos fatores, dentre os quais o tombamento das edificações que abrigam os acervos, o que, por sua vez, dificulta qualquer interferência na estrutura dos prédios, como a construção de rampas, por exemplo.

Além disso, existe a restrição relacional de deficientes visuais, já que o conteúdo dos museus é eminentemente visual e, quando não é, ocorre a restrição do toque por questões preservacionistas. Há também a restrição relacional ao público analfabeto, pois grande parte da comunicação institucional se dá pela escrita, situação agravada quando esta comunicação possui uma abordagem técnica, não acessível ao grande público. Podemos ainda citar a restrição ao acesso de conteúdo dos grupos minoritários (cultural, social e/ou étnico racial), por meio do qual se observa a elitização dos conteúdos expostos em museus.

Conclusão

Dada a escassez e/ou ausência de objetos representativos da cultura negra nos museus goianienses, podemos ampliar essa reflexão para todos, e não somente o Museu Antropológico da UFG.

Durante o processo de pesquisa relatado, algumas inquietações e reflexões emergiram, envolvendo a representatividade dos acervos dos museus brasileiros e goianienses. Foram levantadas, então, as seguintes questões: como foram constituídos os acervos desses museus em seus aspectos ideológicos e éticos e como os museus na atualidade estão entendendo e trabalhando essas demandas políticas e sociais das minorias? Porque há escassos objetos da cultura negra nos museus goianienses? Houve pesquisas realizadas em comunidades negras que culminaram em aquisições de obje-

tos, e principalmente, houve propostas de doações de objetos por parte da comunidade negra goianiense? Por quais razões?

Entendemos que, se faz urgente que os profissionais de museus abram as portas, ultrapassem os muros das instituições, reflitam e discutam com os grupos/comunidades sobre a representatividade dos museus e de seus acervos para os mesmos, convide/favoreça que grupos/comunidades participem ativamente da gestão dos patrimônios. Alinhar a Missão, Visão e Função Social do museu a prática museográfica¹⁸ é, fundamentalmente, dialogar com grupos e comunidades.

Constatamos a necessidade de atualização da Política de Aquisição e Descarte de Acervo¹⁹, assim o faça utilizando diretrizes para aquisição de bens culturais de caráter museológico de forma consciente, rigorosa e participativa²⁰

18. Aplicação da Museologia.

19. Política de Aquisição e Descarte de Acervo: "A política de gestão de acervo serve como um documento de orientação para os profissionais do museu, e como documento público que esclarece como o museu assume a responsabilidade de salvaguarda do seu acervo." (PADILHA, 2014, p. 27).

20. A ideia de que a ciência nunca é neutra e nem objetiva, sobretudo quando se pretende erigir como uma prática objetiva e neutra. A consequência deste ponto de partida da pesquisa participativa é o de que a confiabilidade de uma ciência não está tanto no rigor positivo de seu pensamento, mas na contribuição de sua prática na procura coletiva de conhecimentos que tornem o ser humano não apenas mais instruído e mais sábio, mas igualmente mais justo, livre, crítico, criativo, participativo, responsável e solidário. Toda a ciência social de um modo ou de outro deveria servir à política emancipatória e deveria participar da criação de éticas fundadoras de princípios de justiça social e de fraternidade humana (BRANDÃO; STRECK, 2006).

entre profissionais do museu, comissão de acervo²¹ e grupos/comunidades, ressaltando que essa ação permite que a aquisição dos objetos atenda com coerência a missão do museu e/ou evite excesso de objetos em reserva técnica.

Referências

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

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.

BRANDÃO, Carlos R.; STRECK, Danilo R. *Pesquisa Participante: a partilha do saber*. Aparecida – SP: Ideias & Letras, 2006.

CAMARGO MORO, Fernanda. *Museus: aquisição/documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CAMERON, Duncan. Le musée: un temple ou un forum. In: DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. *Ondas do pensamento museológico brasileiro*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20).

CARDOSO, Rafael. Coleção e construção de identidades: museus brasileiros na encruzilhada. In: BITTENCORT, José; BENCHETRIT, Sarah; TOSTES, Vera (Org.). *A história representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

CHAGAS, Mário Chagas. Memória e poder: dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 19, 2002.

21. Comissão de Acervo: É um “ [...] grupo estabelecido para seleção do acervo a ser adquirido pelo museu.” (CAMARGO MORO, 1986, p. 237).

COSTA, Evanise Pascoa. *Princípios Básicos da Museologia*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, Curitiba, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/37yM1f8>>. Acesso em: 12 de Junho de 2017.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. A função social dos museus. *Canindé - Revista do Museu de Arqueologia de Xingó*, Aracaju, n. 9, p. 169-187, 2007.

_____. *Orientações para Gestão e Planejamento de Museus*. Florianópolis, FCC, 2014.

Estatuto de Museus. Disponível em: <<https://bit.ly/2HqaKHB>> Acesso em 07 de Janeiro de 2017.

INÁCIO, Gleiber S.; SANTOS, Arilene C.; COSTA, David Luis P.; LIMA, Flávia Emanuela S.. *A Religiosidade afro-brasileira: o Candomblé*. V Fórum Identidades e Alteridades, I Congresso Nacional Educação e Diversidade, set./2011. Itabaiana/SE. ISSN 2176-7033

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e Documentação, 4., 2000, Rio de Janeiro. *Anais....* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000. p. 17-48.

MOUTINHO, M. A construção do objecto museológico. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 4, n. 4, jun. 2009.

MUSEU ANTROPOLÓGICO (Brasil). *Plano Museológico*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2017.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervo*. Florianópolis: FCC, 2014. 71 p.; il. 19 cm (Coleção Estudos Museológicos, v.2) ISBN da coleção 978-85-85641-11-5, 2014.

POULOT, Dominique. *Museus e museologia*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RATTS, Alex; TEIXEIRA, José Paulo. *Afoxé Axé Omo Odé: o "Candomblé de rua" em Goiânia*. GeoTextos, vol. 10, n. 1, jul. 2014. P. 127-147.

RIVIÈRE, G.H. et al. 1989. *La Muséologie Selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie/ textes et témoignages*. Paris: Dunod.

ROCHA, Bárbara Freire R. *Indumentária e patrimônio cultural: sobre Museus e Acervos Têxteis no Brasil*. 2008. Monografia (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

_____. *Catálogo analítico da Indumentária Oxum exposta no Museu Antropológico da UFG*. 2015. Monografia (Especialização) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SCHEINER, Teresa. *Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Bárbara Freire Ribeiro Rocha é bacharela em Design de Moda pela Universidade Federal de Goiás, especialista em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania pelo Núcleo Inter-

disciplinar de Estudos e Pesquisas em Direitos Humanos da UFG, mestre em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Artes, Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Piauí. Sócia diretora da empresa Calíope: projetos e ações patrimoniais. Museóloga COREM 4R 327 II.

E-mail: barbarafreirerocha@gmail.com



-



VESTIRES AFRO-BRASILEIROS

Para além das aparências: reflexões sobre modos de vestir de mulheres negras no Brasil sob uma perspectiva histórica

Alliny Maia Cabral

A partir da observação de fotografias de mulheres que pertencem a uma comunidade remanescente de quilombo do interior do estado de Goiás (que adota o etnônimo Kalunga), identifiquei semelhanças no modo de vestir destas (Figura 1) com o de mulheres negras do Brasil oitocentista (Figura 2). O contato com essas imagens foi norteador da definição do tema da minha pesquisa de mestrado, que resultou na dissertação intitulada: *Indumentária e visualidade: modos de vestir de mulheres Kalunga sob uma perspectiva histórica (séculos XIX e XXI)*.¹

1. A pesquisa foi orientada pela professora Dra. Rita Morais de Andrade no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais (PPGACV/UFG) e associada ao grupo de pesquisa INDUMENTA: Dress and Textiles Studies in Brazil. A pesquisa teve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Figura 1

Mulher Kalunga (2013). Fotografia de Valter Campanato



Fonte: Fotos Públicas. Disponível em: <<https://bit.ly/2IPEToU>>. Acesso em: 03 out. 2019.

Figura 2

Mulher Negra ([1870-1899]). Fotografia de Marc Ferrez.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<https://bit.ly/2Thg4zp>>. Acesso em: 03 out. 2019.

As semelhanças dos modos de vestir representados nas imagens foram percebidas devido à adoção de uma combinação de saia rodada, blusa e amarração de tecido na cabeça. Na Figura 1, numa fotografia produzida no ano de 2013, é retratada uma mulher Kalunga no interior de uma casa da comunidade. Na Figura 2, uma fotografia de Marc Ferrez produzida no final do século XIX, é retratada uma mulher negra posando em estúdio.

Apesar da repetição dos itens mencionados na indumentária² dessas mulheres de diferentes períodos, ficam evidentes nas fotografias elementos que atuam como marcos de temporalidade. As peças vestidas pela mulher Kalunga possuem características da produção a partir de tecnologias da indústria têxtil. A blusa, por exemplo, é feita de malha, como pode ser percebido na imagem pela sua modelagem, acabamentos de costura e pelo modo como fica ajustada ao corpo. Por outro lado, as peças vestidas pela mulher retratada na fotografia de Marc Ferrez possuem aspectos que indicam que seja um tecido plano³, provavelmente produzido a partir de fibras de algodão.⁴ Outros elementos de diferenciação como o uso de colares e pulseiras (Figura 2), e tipos de amarração do lenço (Figura 1) e do turbante (Figura 2), também aparecem nas imagens.

2. O termo Indumentária é recorrentemente associado a trajes históricos. Contudo, no âmbito das discussões aqui propostas, é importante destacar que a noção de Indumentária parte de uma perspectiva mais ampla. Pires e Soler (2018, p. 38), o define enquanto “categoria de identificação e/ou de diferenciação, imersa no universo das práticas sociais”. E ainda, como “parte integrante de uma teia de relações, por meio das quais os humanos habitam o mundo” (PIRES; SOLER, 2018, p. 32). Itens de indumentária, como as roupas, são artefatos materiais dotados de valor simbólico e histórico, capazes de caracterizar determinados grupos e informar acerca de suas sociabilidades.

3. O tecido plano é outro tipo de estrutura de tecido, construída a partir do entrelaçamento de fios de trama (sentido transversal) e fios de urdume (sentido longitudinal). Devido à esta construção, os tecidos tendem a ter pouca ou nenhuma elasticidade e podem ser produzidos através de teares manuais.

4. Na dissertação são apresentadas informações mais detalhadas sobre a indumentária dos dois grupos de mulheres representados nas imagens. A partir de buscas em documentos jornalísticos do século XIX, foi possível o acesso a informações sobre a composição e tipos de tecidos utilizados na confecção de roupas de mulheres escravizadas, por exemplo. Quanto à indumentária das mulheres Kalunga, a pesquisa de campo foi fundamental para a averiguação de detalhes das roupas retratadas em imagens.

Ao observar as imagens e perceber os aspectos mencionados (de similaridade e distinção) nos modos de vestir retratados, passei, ainda no início do processo de pesquisa, a refletir acerca das seguintes questões: “Que sentidos construídos historicamente se refletem no regime de vestuário de mulheres negras no século XIX, dentre mulheres cativas e livres? Esses sentidos são, em alguma medida, ainda expressos nos modos de vestir de mulheres Kalunga? Como esses dois grupos de mulheres são dados a ver através de sua indumentária?” (CABRAL, 2019, p. 24).

À guisa de introdução

Pretendo, por meio deste artigo, compartilhar aspectos do processo de desenvolvimento da pesquisa e os desafios que a acompanharam. Estes trouxeram à tona particularidades e limitações dos estudos sobre a contribuição de mulheres negras para a construção de uma narrativa acerca da História da Indumentária no Brasil, sendo esta ainda pouco explorada no campo de estudos sobre moda e indumentária. Além disso, compartilharei algumas percepções de como os estudos relacionados à essa temática podem avançar através da realização de pesquisas futuras.

A definição do recorte temático da pesquisa sofreu algumas modificações ao longo do percurso. A princípio, fui movida por um interesse pesso-

al em estudar a relação de mulheres pertencentes à comunidade Kalunga⁵ com a indumentária. O contato com as imagens, contudo, trouxe uma nova dimensão para as questões que eu vinha levantando em meus estudos, conduzindo a pesquisa a uma perspectiva histórica muito mais profunda. A partir de então, passei a considerar também a indumentária de mulheres negras que viveram no Brasil no século XIX.

O primeiro desafio que a pesquisa me apresentou foi o de pensar em seu recorte sob os aspectos temporal e geográfico. Tal tarefa se mostrou desafiadora, uma vez que o estudo da indumentária de mulheres pertencentes a contextos tão distintos poderia me levar a, facilmente, incorrer em anacronismo histórico. Tendo isso em mente, a primeira decisão tomada foi a de não realizar um estudo comparativo, considerando que seria difícil analisar, utilizando os mesmos parâmetros, peças de indumentária de períodos tão distantes. Portanto, optei por uma abordagem que me levou a observar as semelhanças nos modos de vestir identificados nas imagens e buscar compreender suas implicações históricas, culturais e sociais, sem desprezar os distanciamentos próprios de suas temporalidades.

Em meu primeiro contato com as fotografias de mulheres Kalunga, realizei uma associação do modo de vestir representado com o de mulheres retratadas em imagens do século XIX, conforme mencionado anteriormente.

5. Uma população majoritariamente negra e rural, distribuída em povoados situados no nordeste do Estado de Goiás, entre os municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás. A comunidade é reconhecida pela Fundação Cultural Palmares como quilombola. O documento referente ao reconhecimento está disponível em: <<https://bit.ly/35s1qv1>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

Essa semelhança, entretanto, também pode ser vista em pinturas de séculos anteriores e mesmo em fotografias do século XX. Porém, por tratar-se de uma pesquisa de mestrado, o tempo que eu tinha para a realização do estudo era limitado a dois anos. Por esse motivo seria necessário que eu fizesse um recorte específico para dar conta do estudo no tempo disponível, isso incluiria a seleção das imagens.

Tendo isso em mente, durante a realização de uma revisão da literatura referente à história da comunidade Kalunga, tive acesso a dados que foram fundamentais para a delimitação do recorte espaciotemporal da pesquisa. Esses dados informam que a formação do quilombo Kalunga tenha acontecido em um período compreendido entre os séculos XVIII e XIX (AVELAR; PAULA, 2003; SILVA, 1998), e que sua população teria sido composta, em sua maioria, por indivíduos que se deslocaram da Bahia para Goiás (LEMKE, 2013). Com base nessas informações, passei a direcionar o meu olhar para as mulheres Kalunga no contexto contemporâneo e às dinâmicas relacionadas ao vestuário estabelecidas no Brasil oitocentista, em especial, entre mulheres negras na Bahia. A partir desse recorte foram definidas as questões norteadoras das discussões e da seleção de imagens analisadas na pesquisa.

Os objetivos foram, então, pautados numa busca por compreensão da relação que as mulheres Kalunga têm com a indumentária e da forma como realizam suas escolhas de vestuário. Além disso, busquei compreender a semelhança identificada por meio das imagens que retratam a construção

visual de indumentária dessas mulheres com modos de vestir de mulheres negras do passado. Para tanto, foram levadas em consideração dinâmicas de socialização e de constituição identitária, em conjunto com a análise de imagens e com a interlocução com mulheres da comunidade.

Tendo em vista esses objetivos, como é comum no campo de estudos acerca da Moda e Indumentária, foi adotada uma abordagem transdisciplinar. A pesquisa foi fundamentada a partir dos estudos em história cultural e dos campos de estudos em cultura visual e cultura material. O enfoque histórico e cultural foi de grande importância para motivar reflexões que nortearam a realização do estudo, à medida que a compreensão de conceitos relacionados à representação, imaginário, identidade e sociabilidades se fizeram necessárias.

Acerca do referencial teórico

Um grande desafio encontrado durante a realização da pesquisa esteve relacionado à dificuldade de encontrar publicações que apresentassem informações consistentes a respeito da História da Indumentária no Brasil. Bonadio (2010, p. 72) destaca essa defasagem em seu comentário sobre os estudos da História da Moda disponíveis no mercado editorial nacional:

Grande parte dessas publicações são traduções [sic] de obras de referência, que apesar de ricamente ilustradas, em muitos casos já estão bastante defasadas tanto em re-

lação à metodologia, quando [sic] aos resultados apresentados. Mesmo diante do crescente número de trabalhos na área, ainda é mais fácil encontrar nas prateleiras e nas lojas virtuais das livrarias, estudos genéricos, que em obras nacionais repetem de forma simplificada coisas já ditas por autores estrangeiros, ou que colaboram na propagação de uma mitologia sobre a moda e seus personagens.

Quando se trata da história da indumentária de mulheres negras no Brasil (africanas, afro-brasileiras ou brasileiras) essa situação se torna ainda mais complicada devido a processos históricos de invisibilização da contribuição dessas mulheres para a construção da história e cultura do Brasil.⁶ Portanto, a busca por um referencial teórico transdisciplinar, envolvendo os campos de estudos citados anteriormente, tornou-se indispensável para a construção do marco teórico da pesquisa.

Gostaria de mencionar brevemente aqui alguns dos autores que fizeram parte do referencial teórico adotado e as contribuições que tiveram para a realização do estudo. Para tanto, irei partir de uma divisão constituída pelos seguintes campos: Moda e Indumentária, Cultura Material e Cultura Visual.

Do campo de estudos em Moda e Indumentária, os trabalhos de Crane (2002), Souza (2001) e Calanca (2008) tiveram singular contribuição para

6. Apesar disso, conforme comentado na dissertação, “nos últimos cinco anos, esse cenário começou a dar sinais de mudança com o aparecimento de algumas publicações” (CABRAL, 2019, p. 16) de artigos científicos em periódicos da área de estudos em Moda e Indumentária.

a compreensão de aspectos sociais e históricos envolvidos no uso da indumentária e na construção do conceito atribuído à moda. O trabalho de Souza (2001), particularmente, apresenta discussões muito caras à pesquisa, devido à sua originalidade, bem como pelo fato de se tratar do olhar de uma pesquisadora brasileira sobre a moda enquanto fenômeno cultural.

Dentre os autores dedicados à Cultura Material, destaco o trabalho de Miller (2013), o texto publicado por Meneses (1998) e a tese de Andrade (2008). Do olhar antropológico de Miller, pegamos emprestada a problematização que o autor faz da presença das roupas em sociedade. O texto de Meneses (1998) propõe um olhar voltado para a memória social relacionada aos artefatos, discutindo, também, as relações construídas entre artefato e patrimônio cultural. Enquanto Andrade (2008) propõe o estudo das roupas no âmbito da cultura material, enxergando-as como objeto e documento, sob uma perspectiva cultural e histórica.

O trabalho de Rose (2001), do campo da Cultura Visual, também teve papel importante no desenvolvimento da pesquisa. Na obra, são apresentadas reflexões pertinentes acerca dos métodos envolvidos na interpretação de imagens e desenvolvimento de pesquisa que envolva visualidades. Obtivemos também de Taylor (2002), que em sua obra sobre a História da Moda dedica um capítulo à discussão da importância das imagens para o estudo da Indumentária, uma rica contribuição, uma vez que a autora apresenta

ferramentas para a construção de uma metodologia de estudo da Indumentária através das fontes visuais.

Percursos metodológicos: pensando (com) as imagens

Ao longo do processo de realização da pesquisa, me deparei com alguns entraves, que o tornaram desafiador. Por esse motivo, precisei pensar em percursos metodológicos que fossem alternativas às questões que apresentarei nos próximos parágrafos, e que proporcionassem ainda o cumprimento dos objetivos estabelecidos para o estudo.

A primeira limitação encontrada surgiu da dificuldade de acesso às informações acerca da história da indumentária de mulheres negras no Brasil, já mencionada aqui. Portanto, após a realização da revisão da literatura, compreendendo suas limitações, optei pela busca por outras fontes documentais. Como as fotografias, desde o início, me provocaram e também orientaram a própria definição do tema da pesquisa, recorri novamente a elas. Fiz, então, uma busca por fotografias dos dois grupos de mulheres estudados (constituídos por mulheres negras no Brasil oitocentista e de mulheres Kalunga na contemporaneidade).

A análise das fotografias acabou se tornando parte fundamental do desenvolvimento da pesquisa. Burke (2004, p. 38) comenta que a arte “pode fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam

por alto”, no caso do estudo da indumentária, as imagens tiveram um papel primordial para trazer à tona tais aspectos. Uma das primeiras potencialidades que encontrei nas fotografias foi a de representação da indumentária sendo portada por mulheres, revelando, assim, características da dimensão social de seus itens, uma vez que estes aparecem em seus contextos. Conforme afirma Taylor (2002) acerca da utilização das imagens no estudo da indumentária, estas não exibem apenas as roupas, como também a maneira de as vestir, indicando como se inserem em determinados espaços e por quem são vestidas. Por isso, elas têm o poder de indicar sutilezas que envolvem questões relacionadas a gênero, posições e aspirações sociais que não são incluídas em registros e discursos predominantes da história (Taylor, 2002).

Para além da observação da indumentária, me interessava, portanto, estudar as imagens em sua complexidade. Eu não queria apenas fazer uma descrição dos itens vestidos, mas observar como eram portados, por quem, em que contexto e circunstâncias; uma vez que essas informações eram fundamentais para a discussão proposta. Para sistematizar a análise das imagens e garantir que nenhum desses aspectos fosse negligenciado, optei pela elaboração de um método que abrangeu cinco passos. Cada um deles foi representativo de uma categoria de informações e, em conjunto, abrangiam os pontos de maior interesse na análise das fotografias:

1. **Autoria:** apresentar o fotógrafo autor da imagem, assim como os seus interesses pessoais, políticos e culturais;
2. **Contexto de produção da imagem:** informar em que circunstância a fotografia foi produzida, observando as suas finalidades sociais;
3. **Período:** informar o ano em que a imagem foi produzida, assim como possíveis especificidades relacionadas às técnicas fotográficas utilizadas no período em questão;
4. **Espaço fotográfico:** descrever aspectos do recorte espacial, “à medida que este proporciona um quadro para a representação” (DUBOIS, 1998, p. 210);
5. **Descrição de itens de indumentária:** descrevê-los com base no vocabulário proposto pelo ICOM. (CABRAL, 2019, p. 61).

Após desenhar esse método, foi necessária a redução do *corpus* imagético. Por isso, o restringi à algumas imagens que se fizeram mais importantes. A análise de cada uma acabou se tornando extensa, contendo uma profusão de informações e sentidos que foram fundamentais para a pesquisa, o que foi uma grande surpresa para mim.

Ao estudar as imagens, faz-se necessário enxergar o que não está retratado nelas. Para Meneses (2003, p. 11), é necessário que o pesquisador tenha um olhar que vá além das imagens em si mesmas para que se possa alcançar “um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimen-

são importante da vida social e dos processos sociais”. As imagens não apenas retratam processos sociais, mas estão também engendradas neles, como comentam Bryson, Holly e Moxey (2013). Tendo isso em mente, fui em busca de uma compreensão dos processos históricos e sociais a partir dos quais as imagens que faziam parte da pesquisa haviam sido produzidas. Isso me levou a perceber aspectos importantes do contexto das fotografias, o que tornou mais sensível o meu olhar sobre as dinâmicas políticas, históricas e sociais nas quais os modos de vestir das mulheres retratadas estavam envolvidos.

Ao analisar fotografias do passado, se fez necessária a busca de outras fontes documentais que me permitissem compreender os contextos em que estiveram envolvidas. Recorri, então, a documentos jornalísticos do período em que foram produzidas. Mais especificamente, aos “anúncios de fuga de escravos”, nos quais eram feitas descrições minuciosas da indumentária portada pelas mulheres escravizadas. Como no trecho a seguir:

Fugio, no dia 13 de agosto p. p., a preta Mina de nome Martinha, de meia idade, baixa e cheia de corpo, tem os pés inchados, não tem signaes de nação, e foi escrava do finado Rocha Pereira, a qual tem um filho soldado na ilha das Cobras; levou saia de cor rosa, panno da costa azul, e lenço branco muito grande amarrado na cabeça á bahiana; tem sido vista a vender laranjas n’um tabuleiro pequeno ainda novo [...] [Sic] (JORNAL DO COMMERCIO, 1851).

Além de informações acerca da indumentária, esses documentos me auxiliaram a compreender aspectos sociais e históricos do período, incluindo o contexto de produção de fotografias:

Visitámos hontem, a convite de seus proprietários, o esplendido estabelecimento photographico que os Srs. Alberto Henschel & C., conhecidos e conceituados photographos da corte, abrirão nesta capital. [...]

A casa está, na realidade, luxuosamente montada, desde a porta da rua, presidindo a todos os arranjos o mais fino bom gosto e elegância.

[...] Uma pequena escada conduz ao atelier, sala bastante espaçosa e com todos os melhoramentos hoje introduzidos e onde se veem os diversos acessórios indispensáveis para complemento de um bom retrato; grupos de pedras artisticamente combinados, cercas rústicas, seis magníficos pannos de fundo, etc.

Em resumo, da demorada visita que fizemos, trouxemos a convicção de que S. Paulo possui hoje na Photographia Allemã o estabelecimento photographico mais bem montado do Brasil. [Sic] (JORNAL DO COMMERCIO, 1882).

Alberto Henschel foi um importante fotógrafo do Brasil oitocentista, tendo realizado muitos registros de mulheres negras. Esse trecho, especificamente, auxiliou-me a ter dimensão das dinâmicas sociais envolvidas na realização dos retratos dessas mulheres, que discuto de forma mais detalhada na dissertação.

Em geral, a leitura desses documentos abriu-me os olhos de forma mais sensível para enxergar facetas da violência e crueldade sofridas por essas mulheres que não pude deixar de mencionar no texto de minha dissertação. Portanto, incluí diversas citações dos anúncios pesquisados, aos quais tive acesso através da Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional Digital, mais especificamente na sessão de periódicos do século XIX⁷.

Colocando os pés no chão: a ida à campo

Além das imagens do século XIX, as fotografias de mulheres Kalunga na contemporaneidade também fizeram parte do *corpus* imagético adotado na pesquisa. Diferentemente das imagens do passado, para o estudo do contexto dessas imagens, eu poderia realizar o trabalho de campo. Para tanto, adotei como estratégia a realização de entrevistas com mulheres pertencentes a diferentes núcleos da comunidade.

Desde o início do desenvolvimento da pesquisa, uma pergunta persistia: existe moda no contexto das comunidades Kalunga? A partir da observa-

7. Utilizei palavras como: “escrava”, “saia”, “chita”, “venda” e “fugio”, como chave de busca no acervo. Disponível em: <<https://bit.ly/3oebEYq>>. Acesso em: 6 dez. 2018.

ção das imagens e das informações obtidas através da bibliografia consultada, elaborei algumas hipóteses acerca da relação dessas mulheres com o seu modo de vestir, sobre as quais irei discutir mais adiante. Conforme avançava na pesquisa, contudo, essas minhas hipóteses foram sendo refutadas, ao longo de um processo que foi muito importante para a minha formação como pesquisadora. A partir deste, entendi que o meu objeto de pesquisa tinha muito a me ensinar. Como resultado disso, a trajetória foi tomando novos rumos, novas leituras foram surgindo, muitas páginas já escritas foram substituídas e, assim, pesquisa e pesquisadora foram amadurecendo. Nesse processo, o trabalho de campo teve papel primordial.

Além dos desafios próprios do desenvolvimento da pesquisa, essa etapa teve suas particularidades, exigindo fôlego para lidar com certas questões próprias do processo de formação que envolve um curso de mestrado. Duas delas foram: a interlocução com o Comitê de Ética em Pesquisa da instituição (UFG) e a adequação das atividades de pesquisa ao calendário e exigências do Programa de Pós-Graduação. Quanto à esta última, o planejamento das atividades e a capacidade de fazer escolhas orientadas por prioridades da pesquisa se fizeram fundamentais. Ainda assim, pude constatar como o percurso de pesquisa é marcado por situações que exigem do pesquisador a capacidade de se adaptar, abrir mão e abraçar novas perspectivas, aceitando as limitações do seu trabalho.

Em respeito às questões relacionadas à ética e integridade acadêmica, precisei submeter um projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), uma vez que a pesquisa envolveu a participação de pessoas. Além de submeter o projeto à apreciação do comitê, por se tratar de uma comunidade remanescente de quilombo, foi necessário que eu procurasse o presidente da associação que a representa⁸, em busca de uma anuência para a realização do trabalho de campo junto às mulheres da comunidade. Tive também uma preocupação de planejar os encontros para acontecerem de forma que não causassem constrangimentos às mulheres que se dispusessem a participar da pesquisa. Só após a conclusão desse processo foi iniciado o trabalho em campo.

Ao planejar as entrevistas, eu tinha como principal objetivo inserir no trabalho o lugar de fala das mulheres Kalunga. Através da interlocução com elas, busquei compreender quais eram suas perspectivas acerca da relação com a indumentária em um âmbito individual e coletivo (envolvendo a comunidade). Dentre os diversos formatos de entrevistas, optei pela entrevista semiestruturada. Esse formato permitiu que fossem abordadas nas conversas as questões relacionadas à pesquisa, ao mesmo tempo que as interlocutoras também tiveram liberdade para levantar questões que lhes interessavam particularmente. A partir dessas conversas pude inserir no trabalho o lugar de fala das mulheres da comunidade. Para tanto, como uma alternativa de inserção dessas falas no

8. Chamada Associação Quilombo Kalunga (AQK).

texto da dissertação, optei por fazer citações diretas de trechos das conversas, tendo o cuidado de não manipular o sentido do que foi dito.

O desvendar dos olhos: novas perspectivas e reflexões sobre concepções de moda e tradição

Em uma certa altura do desenvolvimento da pesquisa, busquei compreender como se dá, na comunidade, a manutenção de tradições no vestir. Para tanto, foi necessário me despir de algumas concepções, carregadas de uma errônea noção de exotismo e diferença, associadas aos modos de vestir das mulheres Kalunga. Ao buscar compreender se existe uma noção de moda atribuída à comunidade, tornou-se claro como a divisão clássica adotada pela historiografia da moda se limita a uma perspectiva eurocentrada, desprezando a importância de trânsitos culturais. Esta contudo, conforme comenta Taylor (2013), tem sido confrontada a partir dos estudos pós-coloniais e de uma compreensão de moda e cultura mais consciente acerca dos cruzamentos culturais e de uma interdependência global que esvazia o sentido de culturas homogêneas.

Gostaria de mencionar aqui, de forma sucinta, como o meu olhar sobre o objeto de pesquisa adquiriu nova forma. Uma mudança significativa da minha abordagem aconteceu quando me dei conta de que o estudo da indumentária de um determinado grupo social não pode ser pautado em

premissas de homogeneidade. Isso aconteceu a partir de uma percepção de que tanto entre as mulheres negras retratadas em fotografias do século XIX, quanto entre mulheres Kalunga, existe pluralidade e diferenciações. Burke (2005) ao discutir a complexidade da construção de determinadas segmentações sociais, problematiza da seguinte forma essa questão:

Quem é “o povo”? Todos, ou apenas quem não é da elite? Neste último caso, estaremos empregando uma categoria residual e, como acontece muitas vezes em se tratando dessas categorias, corremos o risco de supor a homogeneidade dos excluídos. Talvez seja melhor [...] pensar as culturas populares no plural, urbana e rural, masculina e feminina, velha e jovem, e assim por diante (p. 40).

O autor sugere que se considere que um mesmo indivíduo possa pertencer a culturas ou subculturas autônomas. Essa noção foi sendo reforçada na pesquisa à medida em que eu me aprofundava no estudo das imagens do século XIX e do meu contato com a comunidade Kalunga.

Com isso, pude compreender que não seria possível falar de construções de indumentária que representassem esses dois grupos de mulheres tão distintos, em sua complexidade. Considerando ainda que estes são formados por mulheres que, apesar de compartilharem de algumas semelhanças no modo de vestir, possuem suas particularidades, inclusive no que diz respeito à sua

relação com a indumentária. Quanto às mulheres Kalunga, foi possível notar como essa relação, apesar de ser permeada por um senso de pertencimento à comunidade, é plural e fortemente influenciada pela individualidade de cada uma, tendo ainda uma influência da geração à qual pertencem.

A minha noção de tradição relacionada à indumentária também foi confrontada a esta altura. A princípio eu tinha em mente uma ideia cristalizada acerca da existência de um modo de vestir que representasse uma tradição das mulheres da comunidade devido à característica combinação de saia rodada, blusa e lenço na cabeça, uma vez que esta foge de um modo de vestir aos moldes da contemporaneidade. Minha impressão era de que os elementos desse modo de vestir, usados cotidianamente, seriam um ícone de representação de uma tradição das mulheres da comunidade. Ao conversar com elas e vivenciar brevemente o contexto da comunidade percebi, contudo, que estava me amparando em uma perspectiva reducionista.

Portanto, para pensar os atravessamentos diversos presentes na construção de modos de vestir de mulheres da comunidade, recorri ao conceito de tradição proposto por Burke (2005) que auxiliou na compreensão de que tradição e inovação não são ideias antagonistas. Para o autor “A ideia de cultura implica a ideia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte” (p. 39). Ele comenta ainda que “uma aparente inovação pode mascarar a persistência da tradição.” Enquanto “inversamente, os signos externos da tradição po-

dem mascarar a inovação” (p. 39), desse conflito surge a necessidade de compreensão de que “o legado muda [...] no decorrer de sua transmissão para uma nova geração.” (p. 40).

Duas falas de uma interlocutora da pesquisa tiveram papel fundamental para despertar uma nova percepção nesse sentido. Na primeira ela evidencia como a manutenção de tradições no vestir pode ser sutil e diversa, ao mencionar o uso de trabalhos manuais na confecção de itens do vestuário, combinados simultaneamente com itens que também são popularizados fora do contexto da comunidade (como o *short jeans*). Ela menciona também como as escolhas de vestuário se diferem entre gerações de mulheres da comunidade. E ainda, como as circunstâncias, como as que envolvem a realização de danças, interferem na adoção de determinados modos de vestir. Ao comentar sobre o uso de saias longas e rodadas, ela diz:

Essas roupas, a gente faz para dançar. No dia-a-dia aqui, hoje, já entrou a moda de mostrar *imbigó* e coxa. Então, as *menina[s] usa[m]* mais é *short jeans*, é blusinha e tal, mas *gosta[m]* de usar um “topzinho” de crochê, uma blusa de crochê, faz blusa de frio de crochê. Elas *gosta[m]* muito de usar isso e esse crochê se for feito com linha de algodão, porque com um tempo frio desse, melhor ainda. Aí, elas *faz[em]* calça de tecido de chita, tem aquele outro tecido, gorgurão, que elas *faz[em]* também, né? *Costura[m]* na mão, muitas *costura[m]* na mão. Eu aprendi costurar na

máquina tem uns cinco anos. [Sic] (Dalila, mulher Kalunga moradora do Engenho II, 2018).

O exemplo reforça a ideia proposta por Burke (2005) de que o legado muda e é transmitido de diferentes formas entre gerações, em um processo em que inovações vão tomando lugar em meio às tradições.

Essa noção pode ser ainda expandida através dessa segunda fala em que a mesma interlocutora tece um comentário sobre o uso de saias e vestidos entre as mulheres da comunidade:

Então, por isso da saia, vai passando de geração em geração. Ou é um vestido, ou é uma saia. De 2014 pra cá que, parece, que eu vi, foi a Dona [...] ela costura na máquina lá no Vão do Moleque, lá ainda não tem energia. Ela costura naquela Singer de pedal, ela fez um macacão. [...] As mais novas hoje só querem fofocar. Fazem esse tipo de vestido pras boneca[s]. É a forma que as mãe[s], ou a vó *arranjou* de continuar passando. [Sic] (Dalila, mulher Kalunga moradora do Engenho II, 2018).

Ao falar da confecção de roupas para as bonecas, ela traz à tona diferentes formas de transmissão de uma tradição entre gerações, que não se limitam ao vestir. Isso me levou a compreender que, por meio de sua relação com as roupas, as jovens Kalunga mantêm uma tradição cultural que é le-

gada de uma geração a outra, inovando-a com a atribuição de suas próprias vivências e preferências. Assim, configura-se na comunidade uma relação dinâmica das mulheres com a indumentária e suas significações. Esta é reconfigurada à medida em que é atravessada por processos de elaboração identitária que estão para além do vestir, uma vez que de forma sensível essas mulheres ressignificam e reposicionam a indumentária, criando para ela deslocamentos funcionais e de sentido (CABRAL, 2019).

Sobre noções de ancestralidade

Através do contato com as mulheres Kalunga, busquei compreender também se havia entre elas uma noção de ancestralidade africana envolvida na sua relação com a indumentária. A esse respeito, pude identificar a valorização do senso de pertencimento à comunidade, presente em diversos trechos das entrevistas⁹, sendo este permeado por uma noção de ancestralidade africana bastante simbólica. Ao fazer menção à ancestralidade, bem como à influência desta em seus modos de vestir, as mulheres entrevistadas o fizeram sem muita especificidade. Deixando clara uma convicção acerca da existência de um vínculo com o continente, sem ancoramento factual baseado em dados que possam comprová-lo.

9. Essas falas e as discussões referentes a elas estão presentes no texto da dissertação.

Nesse sentido, afirmo que não há no contexto da comunidade uma reprodução de costumes originários do continente africano, e sim a criação de costumes próprios de mulheres brasileiras, marcados por uma noção de africanidade. A falta de reconhecimento da visualidade construída a partir da indumentária de mulheres Kalunga como uma contribuição dessas com a cultura brasileira relacionada à indumentária é recorrente e está atrelada à “folclorização da participação do negro na sociedade brasileira” (TEIXEIRA, 2017, p. 274). Isso não acontece isoladamente, mas é resquício de uma mentalidade herdada de um processo de invisibilização da contribuição com o

[...] processo histórico de desenvolvimento do Brasil, seja do ponto de vista da produção agropecuária e canavieira, da arquitetura ou das artes, da culinária, das crenças e afetos, da produção e do comércio, de uma cultura ricamente pluralizada, forjada com os saberes milenares trazidos nas memórias das gentes negras [...] (SILVA, 2018, p. 615).

Considerações finais

O estudo das imagens de mulheres negras do Brasil oitocentista abriu um caminho para que eu pudesse vislumbrar a pluralidade e a transculturalidade presentes na construção de sua indumentária, bem como a reverberação e contribuição que tiveram para a construção de novas práticas de vestir

e de produzir sentido por meio das roupas e visualidades que produzem na contemporaneidade. Para além da indumentária, foi possível recuperar um contorno das contribuições de mulheres negras para a formação cultural do país, bem como de dinâmicas vivenciadas por elas, uma vez que as imagens são capazes de informar acerca do modo como as relações, incluindo aquelas pautadas por noções errôneas de diferenças raciais, são formadas historicamente. (FERNANDES; SOUZA, 2016).

Ao observar a adoção de determinados itens e materiais dentre as diversas possibilidades de construção da indumentária de mulheres Kalunga (muitos deles também vistos nas imagens do século XIX, tais como o lenço, a chita e a saia rodada), percebi que essa comunica um sentimento de pertencimento à comunidade, atrelado à noção de ancestralidade e acompanhado por uma atitude de resistência cultural. Sem haver, contudo, a pretensão de reproduzir ou imitar aqueles modos de vestir do passado. Citando Berger (2016), afirmo que a indumentária, no contexto estudado, através da visualidade que produz, estabelece para as mulheres Kalunga um lugar que marca a sua existência no mundo circundante.

É importante mencionar aqui o enfrentamento que tive com a impossibilidade de determinar a origem dos itens de indumentária estudados (nos dois contextos), dada a necessidade de um estudo que considere as dinâmicas impostas pelo processo de colonização e os trânsitos culturais que marcaram a materialidade no Brasil durante a formação de sua cultura

e sociedade. Diante disso, resolvi levar a pesquisa adiante com um recorte mais específico do uso do turbante entre mulheres negras no Brasil, em meu curso de doutorado iniciado neste ano no mesmo programa.

Ao longo do processo de pesquisa, pude perceber lacunas ainda presentes no campo de estudos voltados à moda e indumentária no Brasil. Assinalo aqui a importância e atual demanda de realização de pesquisas que abordem o processo histórico de construção da indumentária de populações negras, a relação entre a produção e comercialização de itens têxteis e de indumentária com o turismo em comunidades étnicas, e a relação dos costumes relacionados à dança e apreciação musical com a adoção de determinados modos de vestir em contextos culturais específicos.

Agradecimentos

Aos interlocutores da pesquisa, cuja contribuição possui valor imensurável, e ao CNPq pela bolsa de financiamento que tornou possível a realização desta.

Referências

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

AVELAR, Gilmar Alves de; PAULA, Marise Vicente de. Comunidade Kalunga: trabalho e cultura em terra de negro. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF*, v. 5, n. 9, p. 115-131, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/37tw1el>>. Acesso em: 5 out. 2018.

BONADIO, Maria Cláudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação Stricto Sensu no Brasil. *Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte*, v. 3, n. 3, p. 50-146, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/31wsYhJ>>. Acesso em: 3 maio 2018.

BRYSON, Norma; HOLLY, Ann; MOXEY, Keith. Introduction. In: BRYSON, Norma; HOLLY, Ann; MOXEY, Keith (Ed.). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. p. 15-29.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educ, 2004.

_____. *O que é história cultural?* Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CABRAL, Alliny Maia Siqueira de Carvalho. *Indumentária e visualidade: modos de vestir de mulheres Kalunga sob uma perspectiva histórica (séc. XIX e XXI)*. 2019. 128 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecília Cortez. Christiano de. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, n. 63, p. 103-120, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/35pBWhD>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 6 set. 1851. p. 2. Disponível em: <<https://bit.ly/3jIAmTc>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Photographia alemã. Rio de Janeiro, 8 fev. 1882. p. 2. Disponível em: <<https://bit.ly/2HrPL70>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

LEITE, Marcelo Eduardo. As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades. *Revista Integrin*, v. 11, n. 1, p. 1-16, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3dN1zgp>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

LEMKE, Maria. O caminho do sertão: notas sobre a proximidade entre Goiás e África. *Politeia: História e Sociedade*, v. 13, n. 1, p. 115-132, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/3kmm061>>. Acesso em: 20 out. 2018.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricas*, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/3kmm4Tj>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/37whsqh>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PIRES, Ema Ribeiro; SOLER, Mariana Galera. Coisas para (re)vestir: notas sobre indumentária, ciências e acervos. *Revista Acervo*, v. 31, n. 2, p. 31-48, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3kmmzg9>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

ROSE, Gilian. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications, 2001.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Movimento negro e as lutas contra o racismo. *Revista de Educação Pública*, v. 27, n. 65/2, p. 613-134, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3ojgljC>>. Acesso em: 3 jan. 2019.

SILVA, Martiniano José da. *Quilombos do Brasil Central: séculos XVIII e XIX (1719-1888); introdução ao estudo da escravidão*. 1998. 464 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências e Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2001.

TAYLOR, Lou. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

TEIXEIRA, Mariana Castro. Alteridade & identidade em Para entender o negro no Brasil de hoje, de Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes. *Revista de Ciências do Estado*, v. 2, n. 2, p. 266-300, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/34IYQYg>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

Alliny Maia Cabral é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV-UFG). Mestre em Arte e Cultura Visual pela mesma universidade. Especialista em Gestão dos Processos Produtivos do Vestuário pelo SENAI. Bacharela em Design de Moda pela UFG. Membro do Grupo de Pesquisa INDUMENTA: dress and textiles in Brazil.

E-mail: allinymaia@gmail.com

Visualidade da “Crioula”: registro fotográfico e pencas de balangandãs

Aline Hardman

Este artigo deriva da dissertação¹ que buscou compreender as joias pencas de balangandãs, utilizadas por afro-brasileiras, denominadas de “crioulas” do século XIX, especialmente em Salvador. Antes de adentrarmos diretamente no que concerne ao objeto de estudo aqui proposto, serão introduzidos alguns conceitos importantes para uma melhor compreensão das joias pencas de balangandãs. Primeiro, o termo “crioula” não designa somente africanas nascidos no Brasil. Heywood (2012) atribui à palavra uma conotação de mestiçagem entre os africanos e europeus. A autora discute a ideia de “crioulização”, defendendo que ela não era uma manifestação de adaptação e síntese cultural própria das Américas, ao detalhar processos similares na África Cen-

1. *Pencas de balangandãs: construção histórica, visual e social das “crioulas” no século XIX*, defendida em abril de 2015, sob orientação de Thiago F. Sant’Anna e Rita Morais de Andrade no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<https://bit.ly/2IXDvMr>>.

tral. Ela mostra como os escravizados estavam expostos a essa miscigenação, “a cultura crioula”, antes mesmo de atravessarem o Atlântico. Posto isso, entendemos que o termo carrega um histórico de pensamento atrelado ao estigma da diferença racial e à construção de estereótipos.

Conceituamos a penca de balangandã como uma joia amuleto² (LODY, 1988), por reunir objetos de intenção e finalidades mágicas portados na cintura. Uma joia com uma origem exclusivamente brasileira (CUNHA, 2011), ou, como já foi consagrada, de afro-brasileira. A penca de balangandãs ficou conhecida como uma das “joias de crioulas”³ e integra parte da indumentária dessas mulheres, presente nos dois tipos de “trajes de crioulas”⁴: o traje de beca⁵ e o traje de baiana⁶.

Essa joia amuleto aparece nos séculos XVIII e XIX, numa época em que a configuração da sociedade brasileira é escravocrata e miscigenada. A cultura afro-brasileira foi, então, formada sob influências das hibridizações

2. A associação de joia com amuleto é antiga, desde a pré-história o homem a possui para demonstrar vaidade, posição social como também superstições e crenças (FACTUM, 2009)

3. As joias de crioula são compostas por um diversificado acervo de objetos em ouro, prata e prata dourada e surgiram na milenar joalheria portuguesa de base greco-romana. (LODY, 2015)

4. “[...] as baianas apontam e reúnem elementos visuais barrocos da Europa, as tecnologias, as cores, as texturas de peças africanas do Ocidente, e também a forte presença afro-islâmica” (LODY, 2015, p.27)

5. No traje de beca “[...] as joias transbordavam nos colos e pescoços, punhos e braços e, nas cinturas, postas por correntões e naves, estavam as penca, tendo em média de 20 a 50 objetos”. (LODY, 1988, p. 26) Para melhor compreensão sobre o assunto ver Lody (1988, 2015) e Pitombo (2015).

6. Para um entendimento mais profundo: Lody (1988, 2015)

étnicas africanas, nas quais as diferenças vão se misturando e se enfraquecendo à medida em que avançam os séculos, e pela "crioulização" tanto nos negros nascidos na África quanto nos negros nascidos no Brasil. É importante evitarmos recair em suposições de homogeneidade cultural para melhorarmos a compreensão de como ocorreu a vivência em exílio, o cativo dos africanos no Brasil e a formação de uma cultura afro-brasileira, para a partir daí pensarmos na origem das pencas de balangandãs, uma das chamadas "joias de crioulas", uma joia afro-brasileira, cujo nome já traz uma ideia de miscigenação. Miscigenação essa que não só ocorreu com a chegada dos africanos escravizados no Brasil, mas que já possuía um caráter de hibridização desde o continente africano (HEYWOOD, 2012) e biafricanização⁷.

Estudamos as pencas de balangandãs em retratos fotográficos e em pinturas especialmente na Bahia do século XIX. Tínhamos como objetivo analisar o modo como as pencas aparecem somente nas fotografias do século XIX, para construir uma determinada visualidade da "crioula", pois "a única fonte iconográfica setecentista encontrada, referente à Bahia, foi fornecida pelo italiano Carlos Julião" (SILVA, 2005, p. 141), as aquarelas do século XIX já não registram as pencas de balangandãs com a mesma aparência, por isso a escolha por fotografias.

Sobre sua origem, as pencas de balangandãs (Figura 1) ocupam uma posição diferenciada devido a sua singularidade, possuem semelhanças com os molhos de objetos utilizados por mulheres nômades da África islamizada e

7. "O Brasil, pode-se dizer, é um país biafricanizado: inicialmente com a chegada do homem português africanizado, e, em seguida, com o contato direto com regiões do continente africano. (LODY, 2015, p.19)

semelhanças com o *châtelaine*⁸ francês, porém a penca de balangandãs como conhecemos é uma peça exclusivamente brasileira (CUNHA, 2011). Os objetos representados nos berloques⁹ são diversos, relacionados ao imaginário das religiões de matriz africana e/ou da Igreja Católica, além de uma escolha estética pelo objeto ou ato de colecionismo (LODY, 2015).



Figura 1

Penca de balangandãs com diversos berloques e chave usada como contrapeso. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador. Penca usada na cintura, presa por corrente, funcionava como amuleto protegendo contra vários perigos e mazelas.

Fonte: CUNHA, 2011, p. 129.

8. O *châtelaine* era um molho de chaves que ficava na cintura das mulheres francesas, preso por uma argola, nele continha as chaves dos tesouros da casa – como joias, pratarias, entre outros, – com o passar do tempo acrescentaram-se outros objetos tanto de uso cotidiano como devocionais, o seu uso também se tornou habitual no Brasil até o início do século XX (CUNHA, 2011)

9. De acordo com Lody (2015), os berloques possuem a seguinte classificação: símbolos gerais do candomblé baiano; ex-votos representativos das tendências afro-católicas; símbolos cristãos; objetos do cotidiano (símbolos de carga sociológica); objetos exógenos ao tema.

O uso desses objetos pelas mulheres afro-brasileiras encontra-se datado nos séculos XVIII e XIX, como pode ser visto no acervo deste tipo de joias presente no Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador. Porém, no século XVIII, nos deparamos com poucas imagens das pencas, com exceção de Carlos Julião, que registrou em suas aquarelas o uso de objetos pendentes semelhantes às pencas de balangandãs como conhecemos. Comparando com os registros existentes das demais “joias de crioulas”, percebemos que as pencas de balangandãs são documentadas em poucos exemplares, fato esse que Silva (2005) justifica através de uma citação do Prof. Menezes de Oliveira na primeira metade do século XX, recordando suas memórias de infância; relatando que o uso das pencas de balangandãs se dava sob o pano da Costa¹⁰, ocultando-as, o que pode ser a causa dessa joia ter sido tão pouca vista.

[...] lembrei-me, então, de algumas ex-escravas que conheci em menino, na casa de meus avós, quando, em dias de procissão, vinham visitar Sinhá Velha, os braços cheios de pulseiras, onde não raro, se via a efígie de D. Pedro II, o pescoço a cair de cordões de ouro e na cintura, por baixo do pano da

10. “O pano da costa é, portanto, uma peça de vestimenta tecida de algodão, lã, seda ou ráfia – às vezes em dupla associação desses elementos – que a crioula baiana deita sobre pontos diversos das suas vestes, às vezes, ajustando-o ao corpo em formas convencionais e relativas às diferentes funções a que se presta a desempenhar momentaneamente. É em suma, um xale retangular, cuja disposição informa ao que vai a sua portadora. Esse pano é composto de tiras geralmente estreitas “apregadas” umas às outras pelas ourelas, em sentido longitudinal; as duas extremidades das tiras cortadas se arrematam por uma simples bainha que pode variar de meio a dois centímetros.” (TORRES, 2004, p.415)

Costa de cores vivas, penca e mais penca de barangan-dans. (OLIVA apud SILVA, 2005, p. 157, grifo do autor).

A partir dos relatos dos autores sobre as possíveis origens das penca de balangandãs e a menor documentação, supostamente, por ficarem na cintura, os panos da costa poderiam ter diminuído a visibilidade da joia. Além de ser uma joia toda em prata, o seu alto custo, a sua localização no corpo e seu uso somente nos trajes festivos fez dela uma joia pouco registrada. Silva (2005) consultou alguns testamentos de mulheres forras do século XIX e em nenhum deles achou alguma descrição de algum elemento de uma penca de balangandã. A pesquisadora constata que o seu uso ficou restrito a um grupo limitado de negras e mulatas, devido à existência de poucos exemplares, pouca documentação iconográfica e a falta de citações em testamentos.

Nos levantamentos realizados, encontramos sete fotografias datadas do século XIX e duas do início do século XX. Como podemos perceber, são poucos os registros da joia amuleto. Nenhum dos desenhos e aquarelas mostram claramente a joia penca de balangandã, ela é visível somente nas raras fotografias, a maioria retratos, elaboradas em estúdio para a reprodução como *carte-de-visite*¹¹, *cabinet size*¹² ou cartão-postal daquele período.

11. Foto colada em um cartão-suporte, sendo uma maneira de oferecer seu retrato a parentes e amigos como uma lembrança. (KOSSOY, 2000)

12. Tinha o mesmo conceito que o *carte-de-visite*, uma foto colada em um cartão suporte de dimensões de 10,6 x 18 cm aproximadamente.

No século XIX, o *carte-de-visite* era a forma mais popular de retrato, mas também existiam outros tipos de formatos, porém menos consumidos. Abarcamos na pesquisa somente três tipos de retratos identificados nas fotografias em que aparecem as mulheres denominadas “crioulas” portando as pincas de balangandãs. Os três tipos encontrados foram: o *carte-de-visite*; o *cabinet size*, que surgiu depois do *carte-de-visite*, mas que também se tornou moda na época; e o cartão-postal, muito popular na passagem do século até meados de 1920, era um meio de correspondência mais simples e breve.

Conseguimos selecionar na pesquisa da dissertação um total de nove imagens. Duas mais antigas de reconhecimento penoso da joia, datadas de 1865 com o que parece ser a mesma modelo em um ambiente interno e fotografada por Christiano Junior. Uma única fotografia em ambiente externo de 1870 com autoria não identificada e de difícil visualização da possível joia. Duas do fotógrafo Marc Ferrez, uma datada de cerca de 1883 e outra cerca de 1884 com a mesma modelo. Outras duas de autoria também não identificada, cerca de 1890 e com a mesma mulher retratada, de nome Florinda Anna do Nascimento, conhecida como Preta Flô. E, por fim, duas imagens do fotógrafo Lindemann, reproduzidas em cartão-postal, datadas de 1905 e 1904-1915. Elas foram consideradas como fotografias do século XIX, pois o fotógrafo, no início do século XX, editou fotos do século anterior e transformou-as em cartão-postal. Essas imagens fazem parte da coleção de “tipos de negros da Bahia”, denominada de “creoula-Bahia”.

Essas fotografias foram encontradas nos livros de Ermakoff (2004), Cunha (2011), Nasser (1988), Schumacher (2007), Turazzi (2000) e na dissertação de Simone Trindade da Silva (2005). São imagens em que as fotografias impressas estão em coleções particulares, arquivo do Museu Carlos Costa Pinto (Salvador- Bahia), Museu do Traje e do Têxtil (Salvador, Bahia), Museu Henriqueta Catharino (Salvador, Bahia), Fundação Gregório de Mattos (Salvador, Bahia), Coleção Ruy Souza e Silva e Museu Imperial de Petrópolis. Por falarmos de fotografias que eram tidas como *souvenirs*, reproduzidas como *carte-de-visite*, *carbinet-size* e cartões-postais, podem existir outras cópias, não necessariamente num único local ou coleção com exclusividade da fotografia.

Nas imagens analisadas na dissertação, a mais antiga não apresentava a joia nitidamente, quase não conseguíamos identificar algo preso à cintura. Nas poucas fotografias de “crioulas” portando as pencas de balangandãs encontradas já foram difíceis de serem visualizadas, quanto mais identificar seus berloques. Não encontramos nenhuma imagem feita a partir do daguerreótipo¹³, mesmo a fotografia sendo a novidade do século que possibilitava uma representação “fiel e detalhada” da realidade e originada ainda

13. A fotografia descoberta por Louis Jacques Mandé Daguerre em 7 de janeiro de 1839 chegou no Brasil em 1840. A invenção de Daguerre ficou conhecido como daguerreótipo e o processo como daguerreotipia. (KOSSOY, 1980).

na primeira metade de 1800, sua difusão foi a partir da segunda metade, principalmente ao falarmos de negros fotografados (KOSSY,1980).

Para a análise das imagens, seguiremos o método proposto por Ana Maria Mauad (2008), concebendo a fotografia como uma mensagem que envolve escolhas técnicas e estéticas que incluem: enquadramento, tipo de foto, iluminação, nitidez, cor etc. E uma mensagem que envolve também o conteúdo, que são considerados: objetos, local, atributo das pessoas, atributo dos lugares e tempo retratado. Os dois segmentos são necessários para a produção de sentido na fotografia, devendo compreendê-los como um todo integrado, porém sendo possível sua separação para fins de análise (MAUAD, 2008). Com isso, realizamos uma descrição detalhada das imagens e principalmente da vestimenta, não enfatizando só as penca de balangandãs, mas as outras joias e o resto do vestuário, pois acreditamos que para melhor entendimento da penca e da compreensão da mulher “crioula” é preciso considerar o contexto em que a penca de balangandãs se encontra e o restante do traje de crioula.

Análise das imagens

No presente artigo, analisamos brevemente duas (Figuras 2 e 3) das nove fotografias do século XIX da “crioula” com seu traje típico munido da joia em estudo e sua significação e relação com a construção da imagem dessas mulheres.

Figura 2

"Creoula - Bahia" Lindemann. Fotografia cartão postal. Bahia, 1905. Col. Particular.



Fonte: SILVA, 2005, p. 155.

Figura 3

Fotografia reproduzida também como cartão postal (1904-1915). Destaque e recorte nosso. Arquivo Museu Carlos Costa Pinto. Lindemann.



Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 217.

Na Figura 2, a penca de balangandã é pouco visível, localizando-se no lado direito do corpo da mulher, o pano da costa cobre parte da joia, ficando visível somente um berloque de romã e um cacho de uva. A fruta romã tem cor amarela ou vermelha, o seu interior é úmido e com inúmeras sementes em tons vermelhos, a grande quantidade de semente no seu interior funcio-

na como um signo de fartura, fecundidade e riqueza (SILVA, 2005). Cunha (2011) também informa que a fruta está associada a divindades maternas desde a Antiguidade Clássica, no barroco possui o significado de vida eterna, no candomblé representa a divindade dos ventos e tempestades e no catolicismo corresponde à Santa Bárbara, que morreu em uma tempestade.

A uva simboliza a fertilidade, paixão e vida; no candomblé o Oxum, a deusa da água doce, está relacionada à fertilidade feminina e é representada pelo cacho de uva (CUNHA, 2011). Dessa fruta se extrai o vinho e consequentemente ao sangue de Cristo de acordo com a simbologia cristã, Silva (2005) também menciona o simbolismo relacionado à fertilidade.

A Figura 2 é a reprodução de uma foto de estúdio com um possível fundo falso pintado e ao lado direito da modelo está o que lembra um arranjo de alguma planta. A fotografia é nítida e apresenta um único plano central, o retratado está centralizado, o enquadramento da foto se dá do quadril pra cima e o sentido da foto na vertical (como era de costume para fotografias tipo retratos), a modelo está sentada com o corpo posicionado levemente para a direita da mesma com o braço direito apoiado em algum encosto e o braço esquerdo dobrado em 90° repousando sobre a saia. A direção da cabeça não é a mesma em que se encontra o corpo, ela está virada para o fotógrafo e a direção do olhar acompanha a direção da cabeça. A posição da mulher é ereta, porém não é rígida, passa uma ideia de altivez tanto na

postura quanto no olhar. De acordo com Koutsoukos (2006), os pontos de maiores destaques nas fotografias dessa época principalmente do quadril para cima seriam a cabeça e as mãos.

O fotógrafo usa do efeito “flou”, que é envolver a foto por uma nuvem ou usar uma janela oval ao redor da imagem, aparentemente é uma foto posada, existe toda uma encenação para essa imagem, desde a composição da posição da modelo até sua vestimenta completa denominada de “traje de crioula”.

Nessa joalheria, encontram-se brincos, colares de alianças, terços, penças de balangandãs, correntões, pulseiras de copo e de esteiras e anéis. De acordo com Laura Cunha (2011), o importante para as “crioulas” era o exagero barroco, com pulseiras e correntões cobrindo todo o braço e o colo, as joias podiam ser luxuosas ou mais simples, o importante era que fossem volumosas e brilhantes para serem avistadas de longe, geralmente com pouco ouro e partes ocas, não importando tanto a liga metálica.

Conforme Cunha (2011), as pulseiras de copo são formadas por duas a quatro placas unidas por dobradiças. Cada placa contém uma parte central de metal estampada ou com filigranas, sobre essa base outros elementos decorativos são sobrepostos, como por exemplo, motivos florais. Cada placa apresenta outra placa no centro que lembra um camafeu podendo ter a feição de um rapaz ou moça com feições na sua maioria europeias e algumas africanas.

As pulseiras de esteira contêm placas retangulares em diversos temas, como por exemplo: Dom Pedro I, Dom Pedro II, Nossa Senhora e motivos

geométricos. Há também aquelas cujos elementos filigranados eram unidos por cilindros de ouro, pasta de vidro ou de corais.

Nas pulseiras e nos colares também apareciam muitas peças de contas, geralmente redondas podendo ser lisas, com filigranas ou grãos de ouro de tamanhos e formas diversas. Para unir as contas, usavam-se desde fios de ouro, outro metal mais barato ou palha-da-costa. Os colares tinham tamanhos variados usados como adorno e alguns ligados a usos devocionais. Os correntões eram colares compridos de contas confeitadas, muitos deles pendiam da corrente alguma peça de ouro na sua grande maioria, de prata ou madeira, como: crucifixo, coração, rosácea e figa. As contas também aparecem em alguns colares menores juntos com peças de corais. Outro tipo de colar bastante presente nos trajes de crioulas eram os colares de alianças ou grillhões.

Os brincos mais frequentes são os brincos “de aros”, feitos em ouro ou prata com uma peça central de grande variedade de material, tais como: metal, coral, ágata ou conta de vidro (CUNHA, 2011). As bordas eram de metais lisos ou com várias texturas e recortes. Outro material também encontrado nas joias de crioulas foi o coco, esculpido em diversas formas presentes em anéis, pendentes, brincos, entre outros.

Ainda na Figura 2, a mulher aparece usando diversos anéis e colares das joias de crioulas, além de pulseiras de copo, esteira e de contas, possivelmente o que parece um brinco e a penca de balangandãs. A padronagem do pano da costa é xadrez, pendendo no ombro direito passando detrás das

costas e terminando no lado esquerdo abaixo do braço. O modo de usar o pano da costa era diverso, dependendo do seu propósito.

Voltando a nossa análise para a penca de balangandãs, percebemos que nessa imagem em especial, a joia não possui um lugar de destaque na composição da foto, ela quase não se encontra visível, diferentemente das pulseiras e anéis que receberam maior ênfase.

Já na Figura 3, o mesmo fotógrafo Lindemann exibe uma melhor visualização da penca de balangandãs, vemos parte da nave e dentre os berloques identificados estão: a romã, o cacho de uva, o tamborim, os cilindros e, possivelmente, uma chave. O tamborim representa coragem, referindo-se ao orixá da guerra, Ogum, mestre da arte da execução de ferramentas metálicas, tais como objetos bélicos e agrícolas (CUNHA, 2011). O cilindro de acordo com Cunha (2011) era utilizado para armazenar produtos, como manjerição, guiné e arruda, para proteger contra a má sorte, e também textos do Alcorão foram encontrados dentro da peça. Dias (apud SILVA, 2005, p.107) comenta que seu significado nas sociedades pré-coloniais africanas não é bem compreendido, mas parecem ter sido considerados como objetos protetores e usados com outros materiais para servir de amuleto. A chave representa o oratório ou tabernáculo (CUNHA, 2011), já Silva relata que a chave pode aludir a São Pedro, portador das chaves do Reino dos Céus e ao poder de controle, ou seja, ela dá poder de acesso ou restrição a alguma porta, cofre ou conteúdo, com esse sentido ela é usada como amuleto de proteção para "fechar o corpo".

A fotografia (Figura 3) é um retrato de “plano médio” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 23), ou seja, a modelo está retratada de corpo inteiro, centralizada e com espaços relativos em sua volta; possivelmente, é uma foto de estúdio com fundo falso pintado, sem nada ao redor da modelo, o foco da imagem fica na mulher e no seu traje. Com uma posição de frente e ereta e olhar fixo para a câmera, o olhar acompanha a direção da cabeça e a câmera parece estar posicionada numa altura intermediária, nem muito alta e nem muito baixa, uma altura que traz para a modelo uma pose equilibrada. Seus braços apoiados na cintura e uma das mãos em destaque mais de frente ao corpo. Assim como na Figura 2, as joias recebem destaque, na Figura 3 em particular, aparecem pulseiras de esteira e de contas, anéis, colares, brinco e a penca de balangandãs com maior visibilidade do que na Figura 2. No restante do seu traje, temos a presença de parte do turbante, pano da costa, camisu¹⁴ e saia todas em tons claros, quase brancos; sendo o pano da costa e a saia produzidos a partir de tecidos com estampas quadriculadas e o camisu possui algo que lembra um bordado em ponto crivo e gola com remate em recorte estilo bico de “sianinha” (GORDON; VANCE, 2012; TORRES, 2004). Não é possível visualizar os pés, para podermos ter alguma certeza de que se trata de uma pessoa escravizada ou livre; lembremos que mesmo a fotografia como cartão-postal sendo datada do século XX, (Lindermann ficou conhe-

14. Camisa, geralmente rebordada na altura do busto, branca lisa ou com rendas. (LODY, 2015)

cido por editar fotografias do século XIX no século seguinte), não podemos afirmar que se trata de uma foto antes ou depois da abolição da escravatura.

Dentre as fotografias analisadas na dissertação, encontrou-se somente uma feita fora de estúdio em local aberto com mais de uma pessoa na imagem em que a mulher do meio, sentada, apresenta algo amarrado à cintura que evoca uma penca ou penca de balangandãs, não conseguimos identificar se existe uma nave¹⁵ para termos mais certeza que se trata de uma penca de balangandãs, entretanto, apresenta maior semelhança com uma penca, em razão de recordar os desenhos de Debret e Carlos Julião.

Na época, a característica primordial da fotografia era mobilizada por um discurso que dava ao homem uma visão fiel e exata da realidade, mas desde seu surgimento criaram-se artifícios para tornar a imagem mais “agradável” de acordo com as qualidades prezadas pela sociedade do século XIX. Podemos então dizer que a fotografia “encarna uma forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística” (FABRIS, 1998, p.173). Temos noção do caráter híbrido e de sua manipulação do real, não necessariamente por negar certa realidade, mas também por muitas vezes potencializá-la.

As fotografias analisadas ficaram conhecidas até hoje como tipos de fotos souvenir, ou seja, eram naquela época objetos de curiosidade, entretenimento e coleções comercializadas tanto para os estrangeiros quanto para

15. “A nave é uma peça articulada, na qual a parte inferior prende-se à superior por um parafuso e forma de borboleta ou por uma fechadura com chave, possibilitando sua abertura para o arranjo de berloques”. (CUNHA, 2011, p.126).

os brasileiros por mostrarem o que eles achavam exótico e pitoresco visto por uma cultura ocidental.

São imagens que receberam tratamento, poses pensadas e pessoas fora do seu contexto, de situações e locais que realmente faziam parte da sua vida, e possivelmente, dariam informações da realidade e condições de vida dessas mulheres. Retratam uma visão romantizada e "civilizada" da realidade enfrentada por mulheres negras no Brasil, uma indumentária mais adornada e luxuosa, que não era o recorrente no dia a dia delas.

Vários viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil no século XIX registraram seu espanto ante a diferença das vestimentas femininas no espaço doméstico, caracterizadas pela informalidade e conforto, e as que usavam para sair à rua ou comparecer às cerimônias públicas, marcadas pelo excesso e ostentação (FURTADO, 2003, p.142).

Grande parte das fotos mostram segurança e intimidade com a câmera e, na maioria dos casos, houve a repetição da modelo. Koutsoukos (2006) faz uma observação, que relacionamos com as imagens estudadas, a respeito do porquê de muitas dessas fotografias repetirem os retratados: talvez as modelos repetidas conseguissem se portar melhor diante da câmera.

Todavia, cabe pensarmos em outros motivos e significados para as afrodescendentes serem fotografadas, não sabemos ao certo a relação das

modelos com o fotógrafo, se se tratava de pessoas que receberam para serem fotografadas, se foram personagens montados, se era uma pessoa que queria seu retrato para expor sua riqueza, seu status; cartões de visitas para dar a parentes e amigos, se eram mulheres livres, forras ou escravizadas. São fotografias produzidas em um período anterior e posterior à abolição da escravatura (1888), em que a ênfase dessa época não era apenas ser livre, tinham que parecer livres, usar símbolos que indicassem sua condição, para diferenciar daqueles que não eram. A posse de bens materiais diversos era não só forma de parecerem livres aos outros e se afastarem da imagem de escravas, mas também formas de capitalização.

Existia a preocupação em se encaixarem na sociedade vigente e reafirmarem sua superioridade em relação aos escravizados, contudo, é interessante pensarmos que mesmo assim não deixaram certas tradições e superstições historicizadas como africanos. As pincas e o uso de amuletos eram um sinal de que não abandonaram todas suas crenças para se inserirem na sociedade branca. Furtado (2003) relata a partir de um estudo dos inventários da época que tanto Chica quanto outras mulheres livres ou forras possuíam além dos itens da moda europeia, itens considerados dos costumes africanos.

A indumentária mais do que qualquer outro elemento da cultura material, incorpora os valores do imaginário so-

cial e as normas da realidade vivida; é o campo de batalha obrigatório do confronto entre mudança e tradição (ROCHE, 2000, p. 262).

Considerações

A indumentária como artefato da cultura material passou por processos de sincretismo e aculturação, e a penca de balangandãs é um exemplo forte de indumentária que se formou do convívio entre etnias diferentes. Havia crenças passadas de geração a geração vindas do outro lado do atlântico, não só africanas, como também europeias e asiáticas, e esta miscigenação dificulta a descoberta de suas origens. No entanto, o que realmente importa é termos consciência que miscigenação cultural é algo presente nos artefatos, visto que são produções humanas, e entre elas a joia penca de balangandãs. Não dá para enquadrar essa joia amuleto como europeia ou africana, pois ela é composta por artefatos híbridos, o que a caracteriza como afro-brasileira (FACTUM, 2009).

Concordamos que a penca de balangandãs é forma de resistência¹⁶, um processo de afirmação social consciente ou inconsciente, como qualquer papel desempenhado pela cultura dos negros perante os valores da cultura hierarquizada imposta naquele período.

16. Factum (2009) trabalha com o conceito de design de resistência para a joalheria escrava.

Olhando para as poucas imagens que conseguimos, a penca de balangandãs parece não ser determinante para a construção da visualidade “crioula” em razão de não ser o destaque nas fotografias e nem nos desenhos do século XIX ou XVIII, nos quais identificamos só as penca. A visualidade da crioula, está mais para a união de toda sua indumentária de caráter heterogêneo, com as multiplicidades étnicas de suas origens que convergiram simultaneamente e interferiram na maneira de se portar e carregar a vestimenta. A penca de balangandãs poderia ser um artefato pessoal num espaço público, nem sempre à vista e nem sempre explícito o seu entendimento.

Em busca de uma compreensão da joia, atentamos para a multiplicidade de decodificações. Quem sabe pelo olhar da outra negra a joia fosse luxo e poder e para a senhora branca luxúria? (LARA, 2000). Os significados nem sempre são desvendados ou não possuem um significado fixo ou estável, mas, nós só formamos conhecimento a partir de um enquadramento, de um recorte, e da consciência que sempre tomaremos uma posição. Como pesquisadores de uma história passada e já manipulada, principalmente por estudarmos imagens, no momento em que se decide desenhar ou fotografar algo, manipula-se, observa-se uma situação. Trabalharemos sempre com considerações e pressupostos e nunca com conclusões e afirmações.

A penca de balangandãs, mesmo pouco presente nos registros iconográficos e sem um devido valor, era uma joia que assim como a roupa podíamos estudar e construir significados a respeito da “crioula”, se a roupa dizia

muito e era uma forma de expressão e categorização, a penca de balangandãs também era. Até mais talvez que as roupas, pois poderia não só classificá-las, mostrar seus gostos e opiniões, mas mostrar seus desejos mais íntimos, suas crenças, medos, vitórias e como uma forma de suportarem e passarem pela discriminação e marginalização na sociedade.

A história é marcada por guerras e conflitos, no entanto, se olharmos por uma perspectiva cultural, a indumentária tem a capacidade de aceitar as regras da sociedade vigente e preservar e declarar alguma singularidade. O estudo da história pela cultura visual permite lançarmos um olhar para o lado da convivência, negociação e conivência. A indumentária penca de balangandãs cria a possibilidade tanto na sua estética quanto na sua significação, de equilibrar a conformidade e resignação com resistência e afirmação.

Referências

CUNHA, Laura. *Jóias de crioulas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2004.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FACTUM, Simon Beatriz Ana. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro*. São Paulo, 2009. 335 f. Tese (Doutorado em

Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GORDON, Maggi; VANCE, Ellie. *Bordado passo a passo*. São Paulo: Publifolha, 2012.

HARDMAN, Aline Souza. *Pencas de balangandãs: construção histórica, visual e social das “crioulas” no século XIX*. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

HEYWOOD, Linda M. (Org.). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2 ed. São Paulo: Ate-liê Editorial, 2000.

KOUTSOUKOS, Machado Sofia Sandra. *No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. 382 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LARA, Sílvia Hunold. *Sedas, Panos e Balangandãs: o traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador (século XVIII)*. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. Fotografias de Pierre Fatumbi Verger. São Paulo: Editora Senac, 2015.

LODY, Raul. *Pencas de Balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias amuletos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

MAUD, Ana Maria. Fotografia e história: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (Org.). *A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

NASSER, Frederico Jayme. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Editora Ex Libris, 1988.

PITOMBO, Renata (Org.). *As vestes de Boa Morte*. BA: UFRB, 2015.

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

SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. *Mulheres negras no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SILVA, Simone Trindade V. da. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*. Salvador, 2005. 232 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escolas de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

THORNTON, John K. Religião e vida cerimonial no Congo e áreas Umbundo, de 1500 a 1700. In: HEYWOOD, Linda M. (Org.). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

TORRES, Heloisa Alberto. Alguns aspectos da indumentária crioula baiana. *Cadernos Pagu*, Campinas, v.23, p. 413-467, jul./dez. 2004.

TURAZZI, Maria Inês. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000

Aline Hardman é graduada em Design de Moda pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre pelo Programa no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. Docente nos cursos de Design de Moda e Design Gráfico na Faculdade Estácio de Sá (Goiânia-Goiás) e no curso de Design de Moda da Universidade Paulista (Goiânia- GO).

E-mail: alinehardman@gmail.com



ARTEFATOS E IMAGENS

Um spencer *Belle Époque* em Minas Gerais: alcances possíveis na reconstrução filológica do objeto têxtil¹

Maristela Abadia Fernandes Novaes

Roupas e sujeitos: histórias convergentes

Roupas são objetos portadores de informações que nos permitem conhecer suas histórias. Segundo Brandi, Riello e Muzarelli (2010, p. 2):

Todos nós somos portadores de história de moda, frequentemente autobiográficas, como também o foram, nossos pais e avós. [...] Além do elemento estritamente autobiográfico, as muitas e diversas histórias de moda fornecem informações sobre objetos e seus usos cotidianos ou sobre como pessoas comuns davam um sentido à indumentária.²

1. Este artigo é vinculado à tese de doutorado da autora (NOVAES, 2019) defendida em 2018 na *Università di Bologna*, Itália e publicada em 2019 no repositório da Alma Mater: <<https://bit.ly/2ThrLWP>>. Agradeço à João Lorenço Novaes Pessoa e à Isabela Novaes Pessoa pela leitura crítica e cuidadosa do texto.

2. Todas as traduções do italiano e do inglês para o português são de minha autoria.

Roupas históricas de pessoas ricas e famosas ou de sujeitos comuns são raras no interior do Brasil. Se existem acervos, para além daqueles pulverizados e expostos em poucos museus do país, estes são privados e podem estar guardados em baús de famílias.

Este estudo analisa um spencer³ *Belle Époque*⁴, raro testemunho de objeto têxtil do Triângulo Mineiro, região do interior de Minas Gerais. De concepção francesa, ele foi construído (modelado, cortado e costurado)⁵ e usado na cerimônia de casamento da jovem Maria Umbelina de Novaes, apelidada Inhazinha, então com 15 anos de idade, em Villa Platina⁶, hoje Ituiutaba. Como

3. Spencer é uma jaqueta curta usada tanto por homens quanto por mulheres.

4. O período denominado de *Belle Époque* não é unânime entre os inúmeros autores consultados, muitos dos quais nem mesmo o precisam em suas obras. Adotamos o período claramente definido por Marie Fogg (2014, p. 196) e por Sevicenko (1998, p. 34) que vai de 1890 a 1914. Sevicenko (1998, p. 34) sustenta que “[a] estabilização brasileira assinala uma sincronia com a ordem internacional, na medida em que no plano global o processo de transição desencadeado pela Revolução Científico-Tecnológica gerou um amplo excedente de produção lançando o conjunto do sistema numa “grande depressão” de que só iria emergir a partir de 1890. [...] O enriquecimento baseado no crescimento explosivo dos negócios formou o pano de fundo do que se tornou conhecido como ‘os belos tempos’ (*Belle Époque*)”. A percepção dessa sincronia também em relação à adoção das modas francesas pela burguesia brasileira norteou a adoção do termo como referência a este período nos meus estudos. O termo *Belle Époque* é tratado em *A era do capital* (HOBSBAWM, 2010) e em *A era dos impérios* (HOBSBAWM, 2010).

5. A expressão “construção de roupas” adotada neste trabalho se refere aos recursos com os quais se faz vestimentas, neste caso, ao corte e à costura da matéria têxtil. Para conhecer os usos do termo relacionados à vestimenta ver: recursos construtivos em Saltzman, (2004, p. 85). Janet Arnold usa o termo no título de seu livro *Patterns of Fashion 2: English women’s dress and their construction c. 1860-1940*. Para Anette Fischer (2010, p.7) “a construção é a base do vestuário e do design de moda [...] envolve, tanto questões técnicas quanto criativas” e esse é meu entendimento do termo.

6. Conservei a grafia original de todas as fontes primárias e daquelas originais e inéditas consultadas.

pontuam Brandi, Riello e Muzarelli (2010, p. 2), essa é uma história que reconhece sujeitos anônimos como portadores de história da moda⁷, pois o spencer em análise, originalmente, pertenceu à avó da autora deste estudo.

O objetivo geral desta pesquisa é buscar informações que nos permitam compreender as influências e os condicionantes de atividades dinâmicas como a concepção, o projeto e a manufatura de uma roupa no interior do Brasil da *Belle Époque*. Almejo estudar as formas, as técnicas e os processos de construção deste objeto têxtil. Para isso, parto da análise do objeto segundo um método da cultura material (PROWN, 1994)⁸, exploro a pesquisa documental, a investigação bibliográfica e os resultados de dois experimentos de reconstrução desta blusa. Objetivo especificamente confrontar as informações obtidas pelos resultados destes dois experimentos de reconstrução do objeto: o primeiro, uma interpretação utilizando métodos de modelagem e de costura da atualidade (NOVAES, 2010) e o segundo baseado naqueles contemporâneos ao período em que foi concebido e usado (NOVAES, 2019),

7. Uso o termo “moda”, no sentido de fenômeno social que “se configura quando a mudança é buscada por si mesma, e ocorre de maneira relativamente frequente” (SVENDSEN, 2010, p. 24). Já o termo “modas” se refere aos gostos, assim como modos de agir, viver e sentir coletivos e que estão em constantes mudanças.

8. O método de Jules Prown prevê três etapas distintas para a análise de objeto: parte da “*descrição*”, que é a anotação das evidências do próprio objeto; para a *dedução*, interpretando a interação entre o objeto e o observador; para a *especulação*, que vai levar as hipóteses e questões derivadas do objeto para outras evidências, externas, para que sejam testadas e resolvidas.” (1994, p. 133). Na análise deste objeto em 2010/2 (NOVAES, 2010), todas as etapas foram exploradas embora não possamos descrevê-las neste ensaio.

por isso filológico. Considerando que a roupa é uma possibilidade de reconstrução do suporte em que a morfologia do corpo do sujeito e aquela da indumentária são duplamente condicionantes, busco também alcançar os vestígios desta relação. A pesquisa se estrutura como descrição e interpretação pelos métodos dialético e historiográfico através de operações como contextualização, associação, comparação, análise e ampliação.

O artigo aborda a circulação intercontinental de modas e técnicas de corte e costura francesas através dos periódicos e manuais técnicos do período e descreve: a trajetória do artefato, a análise do objeto pelos métodos da cultura material, os dois processos de reconstrução distintos e as relações entre a vila e os centros produtores de modas, de tecnologias e de bens de consumo.

O spencer *Belle Époque*: um percurso de 107 anos de conservação

O spencer usado por Inhazinha na cerimônia de seu casamento foi manufaturado, provavelmente, pela mãe da noiva⁹, no mesmo local e ano em que foi usado, ou seja, em Villa Platina, em 1912. Hoje o objeto já conta 107 anos de existência e está conservado em baús de famílias, portanto, em acervos pri-

9. Embora a peça tenha um corte inovador para a blusa, veremos que a costura das partes denuncia o amadorismo da manufatura doméstica. A costura era atividade comum à maioria das mulheres deste período histórico no Brasil que, quando não costuravam profissionalmente, o faziam para colaborar com as economias domésticas. (NOVAES, 2019).

vados. No momento em que o spencer foi concebido, os recursos para a manufatura de roupas, apesar de estarem em contínuo desenvolvimento (NOVAES, 2017), eram ainda reduzidos no sertão de Minas, e isto obrigava as pessoas a usarem suas roupas até que estas chegassem a deterioração absoluta: de roupas de cerimônia ou de passeio, passavam àquelas cotidianas e, posteriormente, a panos de limpeza doméstica. Assim, podemos afirmar que as roupas eram objetos destinados ao consumo, no sentido próprio da expressão.

A conservação de objetos pessoais é um trabalho que demanda espaço, cuidado e ocupação. À época, roupas e mobiliários eram exíguos em Villa Platina (CHAVES, 1984). Para além disso, esse tipo de ocupação é tarefa com a qual um indivíduo não pode se haver quando tempo e trabalho eram direcionados à urgência da sobrevivência. Talvez estas razões expliquem a escassez de testemunhos de roupas “antigas” no interior do País, e elas reforcem a importância do spencer de Inhazinha como objeto de estudo.

Considerando estes fatores, podemos nos colocar uma questão: Por que este spencer foi conservado, primeiramente por Inhazinha, sua proprietária original, depois por uma de suas filhas e sucessivamente por uma de suas netas? Para a primeira, que superou a falta de espaço doméstico, a necessidade de consumo da roupa e a demanda por cuidados, a motivação deve ter sido a lembrança do casamento com o homem que amava. Possivelmente para a filha Guaraciaba Novaes¹⁰, a conservação se deu em função da lembrança da própria

10. Guaraciaba Novaes, sexta dos 11 filhos de Inhazinha e doadora da blusa à autora deste ensaio.

mãe. Já para a neta e autora deste ensaio, consciente da importância deste objeto como testemunho histórico da cultura material de roupas, a conservação se dá pela concepção estilística do objeto e pelo interesse na compreensão das técnicas de manufatura de roupas naquele espaço e momento histórico. É a materialidade da roupa que nos permite ter as informações sobre os processos de manufatura, os materiais de confecção, as técnicas de construção, e a forma do corpo que a vestiu, elementos que são evidentes no objeto em análise.

A análise de um spencer *Belle Époque* na ótica da cultura material

O spencer de Inhazinha (Figura 1), como podemos observar pelo método de análise do objeto proposto por Jules Prown (1994), consiste em uma peça dupla por apresentar uma sobreposição de duas blusas distintas: blusa e forro, em cor marfim. O conjunto apresenta um cós muito acinturado, reto na altura traseira da cintura e que, das laterais, desce abaixo da cintura dianteira finalizando em ponta redonda no centro. A gola do spencer é “tipo padre”, alta até o queixo e em tule bordado. Na frente apresenta um franzido que sai da base do decote “V” quadrado e termina no centro do cós em ponta redonda. Contorna o decote, duas abas laterais em “L”, cuja base se apoia no decote traseiro. As abas conformam o decote, passando por sobre os ombros e a largura generosa amplia seus volumes. Na frente a blusa é inteiriça e o seu fechamento é feito em

“colchetes de ganchos” em metal na linha de eixo central do traseiro. Como o corpinho, as mangas são sobrepostas de modo que os punhos superiores, sendo mais curtos, expõem aqueles da blusa de forro, ambos arrematados com debrum de tira bordada. As mangas da blusa superior são longas e inteiriças no ombro, ou seja, não possuem nem costuras nos ombros nem nas cavas e são nominadas “kimono” (L'ELEGANZA, 1908; FON FON, 1908) ou “dolman” (ARMSTRONG, 1987, p. 391) (JAFFE; RELIS, 1993, p. 145) (BUCKENELL; HILL, 1995, p. 210). Por sua vez, as mangas da blusa de forro são recortadas nas cavas e nos ombros em modelo nominados “duas folhas” ou de “manga de alfaiate”.

Figura 1
Blusa plana.



Fonte: Foto Lisa Pessoa. Arquivo da autora.

A blusa de Inhazinha (Figura 1) foi manufaturada com dois tecidos diferentes e um tipo renda: crepe trabalhado, tule bordado e tira bordada em seda¹¹. O corpo da blusa foi confeccionado em crepe de seda e algodão. O algodão é usado no fio de trama e oferece um aspecto opaco ao tecido que é salpicado pelo brilho da seda que compõe o fio de urdume. O tule e a tira bordada são confeccionados em seda com os mesmos motivos e de forma complementar. O tule bordado, foi aplicado na gola, no decote (peito) “V” quadrado¹² e nas palas em “L” que contornam o decote¹³. O morim, tecido em 100% algodão, é usado em toda a blusa de forro recortada e estruturada em barbatanas, completando assim três tecidos ao todo. Manchas e rasgos denunciam o desgaste do artefato pelo uso por tempo prolongado. Dos aviamentos temos apenas evidências: as canaletas das barbatanas em morim e as manchas de ferrugem dos colchetes de gancho, possivelmente retirados para o reuso das peças.

O modelo de blusa de Inhazinha, com seus elementos muito específicos, compõe a silhueta em “S”, predominante na moda burguesa de concepção francesa do período. Essa silhueta apresenta linhas curvas contínuas, onduladas e rítmicas, inspiradas na natureza: em frutos e flores. Compõe a

11. Crepe, crepe de seda, crepe da china etc. (BIANCHI, 1997, p. 97). Os crepes e rendas eram largamente comercializados em empórios de Villa Platina (MARTINS FILHO, 2015).

12. Em italiano, este elemento apresenta um nome específico, mais preciso que em português: *guimpe* ou *pettorina* (LA MODA ILLUSTRATA, 1º febbraio, 1912, p. 66).

13. Em italiano *sprone* ou *carré* (LA MODA ILLUSTRATA, 1º febbraio, 1912, p. 66).

silhueta, elementos outros como: o peito franzido e jogado para frente, de modo artificial, e que é denominado de “peito de pombo”; a cintura estreitíssima; as saias longas, justas na cintura e abertas na barra, geralmente em calda. Cabelos presos em coques, grandes chapéus ornamentados com laços e penas completam a silhueta. Chapéus e saias alongam essa silhueta provocando uma linha em espiral do corpo. As roupas profusamente ornamentadas podiam apresentar uma grande mistura de aviamentos e tecidos na composição de uma única peça. Internamente, a silhueta se compõe de espartilhos rigidamente estruturados com barbatanas. Externamente, as roupas se apresentavam leves e, às vezes, esvoaçantes (A ESTAÇÃO, 1900-1904; LA DONNA 1905-1909; LA MODA ILLUSTRATA, 1912; L'ELEGANZA, 1900-1910). Com esses elementos, o melhor ângulo para apreciar essa silhueta, no qual a mulher era normalmente representada em desenhos, pinturas ou fotografias, é o de perfil. Assim como a blusa, podemos supor que a silhueta do vestido de casamento de Inhazinha também fosse análoga àquelas propostas pela moda francesa.

Para o estudo da blusa partimos da tridimensionalidade do próprio objeto. Segundo Prown (1994, p. 2), a análise para a descrição da peça, “é restrita àquilo que pode ser observado no objeto [...] às suas evidências internas” e essa leitura do objeto é sempre feita pelo eixo do investigador, neste caso o de construtor de roupas. Este eixo foi revelado pelo levantamento minucioso de medidas das partes, das técnicas de costura, da análise da forma e da preocupação

com a articulação dos materiais que viabilizasse a reconstrução da peça. A análise, pela ótica da cultura material, foi realizada após oito anos de conservação do objeto, e nos demonstrou não uma blusa forrada, como sempre foi percebida, mas como uma sobreposição de duas peças distintas. Além dessas questões ficaram evidentes a mistura de técnicas de costura manual e mecânica, assim como a presença, no sertão de Minas Gerais, do corte viés no traseiro da peça. Outra questão relevante é a simetria do modelo da roupa e a evidente assimetria de partes do artefato. Mesmo que o modelo se apresenta como uma peça simétrica, na mensuração, percebemos que uma manga é maior que a outra, o que nos remete à assimetria do corpo que a vestiu denunciando uma lordose e uma escoliose do sujeito. Essa análise me colocou questões quanto à sua construção e quanto à relação desta com o corpo que a vestiu.

O que a reconstrução de um objeto têxtil pode nos dizer da sua construção?

Quando pensamos na reconstrução de um objeto, em particular de uma roupa, a primeira questão que se apresenta na mente do pesquisador é: Por que reconstruir uma peça de indumentária? Segundo Nichols (2015, n. p): “reconstruímos para documentar, para compreender, para criar ou para recordar”. A compreensão foi o norte dos dois experimentos de reconstrução do

spencer, mas há uma diferença fundamental entre um e outro: o primeiro foi um processo intuitivo e o segundo um estudo sistemático, racional, pois, além das motivações elencadas, objetivava alcançar técnicas e processos originais.

Uma reconstrução intuitiva

O primeiro experimento de reconstrução dessa blusa, se deu imediatamente após a análise do objeto em 2010/2 (NOVAES, 2010). A morfologia da roupa foi então produzida pelo método de modelagem geométrico do SENAI (1982), e foi executado partindo do traçado do corpinho do vestido básico, previamente elaborado em tamanho 42 em escala metade e sobre papel de moldes. O ângulo da queda da linha do ombro previsto pelo método é de 16° e as medidas deste básico tinham como referência a tabela adotada por parte da indústria brasileira. A partir do básico do vestido tubinho deste método, copiei o corpinho e então iniciei o processo de interpretação do modelo do spencer.

Devido à grande quantidade de partes da blusa, estabeleci dois grupos de moldes para a construção de um gráfico que favorecesse a leitura das relações entre estas. Moldes da blusa superior, riscados na cor azul, foram sobrepostos àqueles da blusa de forro, confeccionados na cor vermelha. Essa leitura me permitiu perceber com clareza que a união das linhas de ombros, em 16° , produz a posição do eixo traseiro em 41° na blusa superior, sobreposto ao de

90° da blusa de forro (NOVAES, 2010, p. 6). Portanto, ficou evidente a posição dos moldes e dos tecidos correspondentes: na blusa superior, eles são posicionados em “fio reto” na frente e em “corte viés” no eixo traseiro. Essa relação se expande para as mangas, produzindo um ângulo de 91° na linha lateral/frente da manga e um de 110° na linha lateral/frente da manga lateral/costas da blusa superior. Desse modo, as extensões das linhas laterais da parte da frente com as das costas se diferenciam e os cortes, em ângulos diferentes, provocam “uma elasticidade desproporcional na abertura das fibras do tecido, ou seja, menor em uma que na outra, aumentando o comprimento das mangas”. (NOVAES, 2010, p. 6). Por sua vez, a blusa de forro é recortada, sendo que em todas as partes, moldes e tecidos são posicionados em 90°, ou seja, em “fio reto”. Essa blusa, apresentando uma construção em planos recortados, modela a roupa à morfologia corpórea de modo a estruturá-la, tipo *corset*. Essa estruturação é reforçada por “cinco canaletas para barbatanas, que encobrem pences um pouco mais extensas que elas próprias”. (NOVAES, 2010, p. 6). Nesse diagrama de moldes, fica evidente a sobreposição de tecidos em sentidos diferentes e conflitantes entre si (em 41° e 90° no corpo da blusa e em 91° e 110° nas linhas laterais das mangas), que, totalmente presos uns aos outros pelas costuras de contorno das peças, produzem um jogo de forças que gera desconforto ao corpo, suporte da mesma.

Após a confecção destes moldes, as formas foram transferidas para o tecido americano cru em armação tela em peso leve, tecido 100% algodão.

Como previsto na leitura do diagrama, quando estes moldes foram cortados em tecido, partes da peça se abriram na trama, segundo a posição do fio e da curva do corte. Um exemplo desse comportamento é o corte da barra da parte traseira no viés. Isso confirmou a hipótese de que o ajuste desses tecidos, nas linhas de costura, era complexo. “Medindo as linhas do fechamento lateral da blusa/manga, percebe-se a diferença da elasticidade/comprimento dos tecidos da manga”. (NOVAES, 2010, p. 6-7). Na costura de fechamento lateral da blusa percebemos um excedente de tecido que coincide com a linha do recorte da peça original. “Isso faz com que a suposição de que o recorte da manga exista em função do aproveitamento do tecido se some à de uma solução técnica para o problema da diferença de tecido das linhas de contorno da manga”. (NOVAES, 2010, p. 6-7).

Neste processo ficam evidentes a articulação das principais partes da blusa, o jogo de forças produzido pelos cortes dos tecidos, principalmente nas costas da blusa e nas mangas, e o jogo de forças dos tecidos sobre o corpo do sujeito. No entanto, percebi que o uso de uma base padrão, adotada pelo processo industrial atual e a incompatibilidade de escala entre tecido (esc. 1:1) e moldes (esc. 1:2) limitavam a leitura do experimento. Respostas à estas questões demandavam um experimento embasado em uma investigação de outra ordem.

O segundo experimento de reconstrução só foi possível depois de um estudo profundo do contexto socioeconômico, político e cultural da socieda-

de platinense e de suas ligações com os centros produtores de bens industrializados (NOVAES, 2019).

A reconstrução filológica do objeto

Nichols (2015, n. p) sustenta que “a reconstrução filológica é aquela mais próxima possível do real”. Este conceito, os métodos e os processos necessários para a reconstrução filológica deste spencer foram embasados também naqueles de Paci (1998, p. 75), que “prevê a realização de um protótipo que tenha o maior número de correspondências possíveis com o original, seja esse conservado ou conhecido somente através de fontes iconográficas”. Nesse ponto, me coloquei a segunda questão que envolve a reconstrução: qual o objetivo do experimento? Aqui se torna evidente que o objetivo do experimento de reconstrução filológica não é a forma final nem os materiais com os quais o objeto foi manufaturado, mas as técnicas e os processos de modelagem e de costura que o constituíram.

Segundo Paci (1998, p. 75), para a reconstrução filológica de uma roupa,

[...] é indispensável um trabalho de investigação de noções teóricas (história da indumentária, acervos, tecidos, cores e ornamentações que sejam realmente atestáveis naquele preciso contexto histórico e social) com o conhecimento prático das tecnologias modernas e passadas (modelos, mé-

todos de corte e costura); do contrário, a roupa viria realizada sem o uso de materiais ou técnicas que não são aquelas atestáveis especificamente para aquele período e contexto.

Na pesquisa de “noções teóricas” para a reconstrução do spencer, encontrei elementos estilísticos comuns do spencer de Inhazinha com os de muitas das representações de blusas e vestidos apresentados em propostas de figurinos de periódicos, em livros de história da moda (ARNOLD, 1990, p. 44-50), em roupas de acervos de museus (CENTINEO¹⁴, 2015; OLIVEIRA, 2015; SILVA, 2016¹⁵), mas também em manuais técnicos de “corte e costura” do período de passagem de 1800 para 1900, ou seja, aquele que corresponde à *Belle Époque*. Esta pesquisa evidenciou que o corpinho e as mangas “duas folhas” do forro eram muito difundidos em exemplares de roupas, periódicos e manuais técnicos de moda de todo o período em estudo. Já os elementos que compõem o corpinho da blusa (superior) são típicos de blusas e vesti-

14. Os dados de catalogação não foram inseridos porque tivemos acesso ao objeto dois dias após a doação do mesmo e o inventário não tinha sido realizado pelo museu. Nessa ocasião foi possível a visita técnica com a análise do objeto em colaboração com Daniela Dell’Innocente, conservadora e responsável científica do Museo del Prato, Prato, Itália. O objeto foi doado com um texto informativo de duas páginas.

15. A visita física ao Museu Paulista aconteceu em 02 de abril de 2015. Na ocasião, os objetos estavam recolhidos em função da reforma e pude acessar somente as fichas técnicas dos objetos. As imagens dos mesmos não estavam *on-line*. Dessa forma, tive acesso a objetos têxteis do período *Belle Époque* somente na Itália.

dos do período que vai de 1900 a 1912 cujas imagens e desenhos, impressos em periódicos de moda, circulavam na imprensa do mundo ocidental (A ESTAÇÃO, 1900-1904; LA DONNA, 1905-1909; LA MODA ILLUSTRATA, 1912; L'ELEGANZA, 1900-1910). Por sua vez, a manga kimono, cujo original “teve que sofrer algumas modificações para adaptar-se à roupa de uma senhora europeia elegante” (L'ELEGANZA, 1907, N° 11) é um modelo que está muito presente no periódico de moda L'Eleganza em meados de 1907 na Itália (L'ELEGANZA, 1907, N° 11) e na Fon Fon em 1908 no Brasil (FON FON, 1908, N° 46). Estas mangas eram muito modernas e influenciadas pelo “japonismo” na Europa (JAPONISME ET MODE, 1996). Esse dado nos possibilita inferir que a absorção dos conteúdos de moda francesa pelo sertão de Minas podia se efetivar no arco de três a quatro anos.

O “conhecimento prático” de tecnologias “modernas e passadas” foi fundamental para o embasamento do processo de reconstrução do objeto. As tecnologias contemporâneas à construção do objeto puderam ser reconhecidas na comparação do spencer com os manuais de “corte e costura”. Estão presentes no *Confezione d'abiti per signora e l'arte del taglio* (COVA, 1895) e no *La sarta: Manuale pel taglio e confezione degli abiti e biancheria* (SENTA, 1911), ambos publicados na Itália; no *Tratado de costura* (AUBÉ, 1881), publicado no Brasil e ainda no *Nouvelle méthode de coupe et manière de faire soi-même* (GUERRE, 1888), publicado na França. Noções teóricas e conhecimento prático se cruzam e se sobrepõem nos periódicos, nas revistas de moda e nos manuais

técnicos de “corte e costura”. Nos testemunhos das técnicas de manufatura de roupas nos 30 anos que vão de 1881 à 1911, foi possível confirmar a afirmação de Paci (1998, p. 63), segundo a qual “a análise da evolução instrumental, modelagem e costura, é um exercício útil, ainda que frequentemente difícil, que nos consente uma melhor compreensão da história da indumentária”.

Segundo Ormen (2012, p. 25), para os alfaiates parisienses da segunda metade do séc. XIX, na meca da moda,

[e]xistia três maneiras diversas para se fazer qualquer roupa:

1. Através do traçado de base dos moldes, com as medidas tomadas diretamente no corpo do sujeito. Este método era o mais preciso, mas também muito custoso.
2. Através de um molde de musselina retirado do corpo do sujeito, para vestir, “como as meninas vestem as bonecas.” Este método conhecido como *draping* (drapejar, panejar) demandava muito tempo e o cliente deveria ficar em pé por muito tempo;
3. Partindo de uma roupa que vestia muito bem o sujeito como base para uma nova. Esta técnica era conhecida como *cut by fitting*.

Partindo da análise do contexto sociocultural de Villa Platina nos primeiros anos do século XX, é provável que a técnica mais usada para a construção de uma nova roupa fosse a terceira técnica descrita por Ormen (2012), ou seja a *cut by fitting*, usada na Paris da metade do século XIX e ainda hoje uma técnica muito utilizada em várias partes do mundo. Nesta análise

do contexto, não encontramos evidências da circulação de revistas de moda, de manuais técnicos de “corte e costura” e da disseminação da competência de costureiras na técnica de *moulage*¹⁶ ou de “traçado de base dos moldes”, inclusive de morfologias complexas como a da manga kimono, em Villa Paltina. No entanto, a evidente circulação de pessoas, implica a circulação de objetos e entre eles o de roupas. Por isso, para o segundo experimento, ocorrido em agosto de 2017, utilizei a técnica *cut by fitting* para a reconstrução do spencer, viabilizado também pela posse do objeto e por seu estado de conservação que permite sua manipulação.

Máquinas de costura Singer dos séculos XIX e XX, como as que costuraram a peça original (NOVAES, 2019) e os ferros de passar a brasa, estão ainda ao alcance de nossas mãos. Como os tecidos originais e/ou similares não estão disponíveis no mercado¹⁷ e como os objetivos eram técnicas e processos, optei por reconstruir a blusa usando o “tule bordado” 100% algodão e substituindo o “crepe trabalhado” por americano cru em armação “tela”, ambos com pesos aproximados aos dos tecidos originais. Além destes

16. O segundo método descrito por Ormen (2012) é o *moulage* que segundo Seivewright (2009, p. 106), “é um processo pelo qual é possível criar moldes e formas de roupa por meio da manipulação do tecido no manequim” ou em um modelo vivo. O molde em tecido é denominado *toile* em francês, o que quer dizer tela em português.

17. Para isto fizemos uma pesquisa em lojas de acervos de época em Bolonha e Rimini, Itália, e em São Paulo, Brasil, mas as amostras mais aproximadas aos tecidos originais se mostraram insatisfatórias e por isso foram descartadas.

tecidos, usei a tira bordada nos respectivos acabamentos. Todos os tecidos usados são 100% algodão e na cor marfim como o spencer original. Para simular as características dos tecidos originais, ou seja, o morim de aspecto mais lustroso e liso e o “crepe trabalhado” de superfície rugosa e crespa, conservei uma parte do tecido sem lavagem para a blusa de forro e uma outra foi lavada para que desta fosse retirada toda a goma e lisura. O “tule” e a tira bordada foram também conservados sem a lavagem.

A partir daí tomei a forma de cada uma das partes da blusa, apoiando-as sobre um papel de molde e marcando seus limites e contornos. Na sequência, usei o tecido americano cru para a construção da *toile*, inserindo o necessário para a criação de volumes, como no caso das pences da cintura ou das preguinhas na cabeça da manga duas folhas da blusa do forro. A *toile* era constantemente apoiada sobre a parte correspondente do spencer para conferência de forma e dimensão. Algumas vezes foi necessário eliminar ou acrescentar tecidos para o alcance da forma exata do modelo. Na terceira e última etapa, a forma definitiva do modelo em *toile* foi transferida para o papel onde foram inseridas as informações que nominam os moldes e orientam as etapas sucessivas do trabalho: o corte e a costura das partes. Este processo foi repetido para a construção do molde de cada uma das partes do spencer com muita atenção aos respectivos acabamentos, seja para a blusa superior como para o a de forro estruturado.

Novamente, a partir deste processo foram criados os grupos de moldes para a confecção do gráfico (Figura 2). Nesta etapa, os moldes foram organizados em três grupos, e não em dois, como no primeiro experimento. Os grupos correspondem às partes e aos materiais de confecção da blusa: o primeiro grupo, para a blusa superior¹⁸ foram traçados em cor azul; o segundo, para a blusa de forro¹⁹, em vermelho, e o terceiro, para as partes comuns às duas peças²⁰, em verde. Essas últimas se sobrepõem à algumas das demais e são elas: o decote (4C), a pala (6C) e os acabamentos de punhos (8C). Com estes moldes criei os gráficos correspondentes que foram posicionados de modo a simular a posição dos respectivos moldes sobre os tecidos, ou seja, observando o fio de urdume.

Como no experimento anterior, essa sobreposição de moldes no gráfico, me permitiu avaliar com clareza as formas, os ângulos de posição dos moldes em relação ao tecido e o jogo de forças, já mencionado, que esta situação produz no corpo do sujeito. As partes dianteiras das duas blusas se sobrepõem no gráfico, pois o sentido do tecido é coincidente. No entanto, a partir da linha diagonal do ombro, os tecidos seguem sentidos diferentes. A blusa de forro, representada em vermelho, é toda em “fio reto”, ou seja, em 90°, e vemos uma

18. Seis partes: 1C, 2C, 3C, 7C, 9C e 10C.

19. Dez partes: de 1S à 10S.

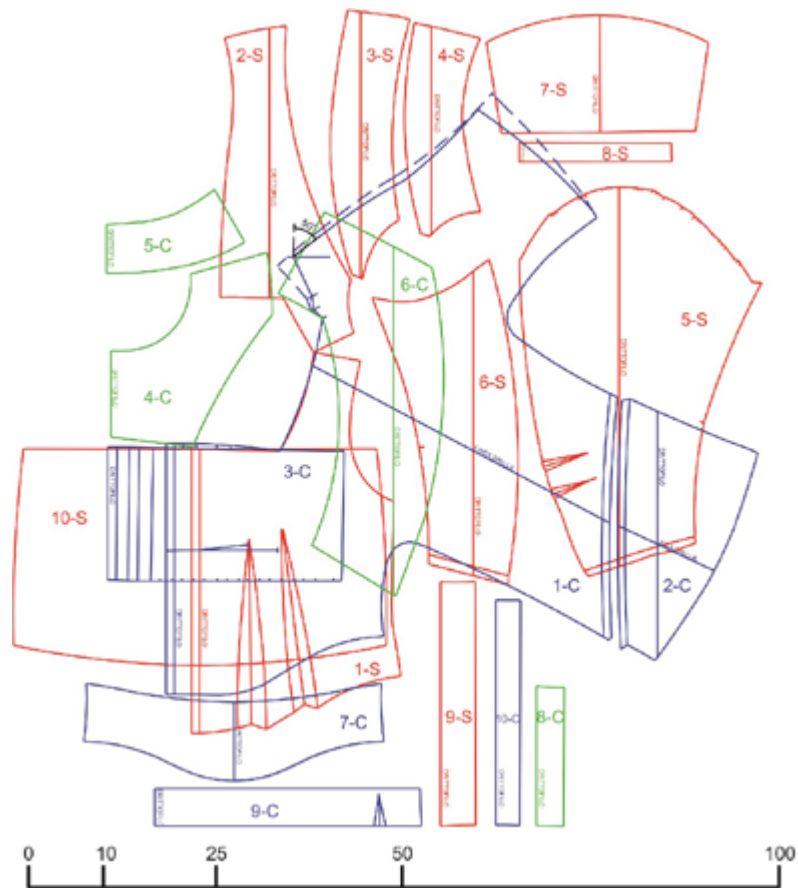
20. Quatro partes: 4C, 5C, 6C e 8C.

pequena alteração no ângulo do viés do eixo traseiro, que de 41° no primeiro experimento, passa agora a 50°. No caso das mangas da blusa os ângulos percebidos no primeiro experimento também se alteram alguns graus.

O gráfico de moldes evidencia as duas estruturas de mangas: a da blusa superior que apresenta a manga inteiraça (pç. 1-C e 2-C, FIG. 2), à época denominada “manga kimono” (L'ELEGANZA, 1907, N° 24; FON FON, 1908).

Figura 2

Gráfico de sobreposição de moldes das blusas que compõe o spencer. Scanner de moldes e confecção de gráficos por Isabela Novaes Pessoa.



Fonte: Arquivo privado da autora.

A estrutura da blusa de forro, a manga “duas folhas” (pç. 5-S e 6-S da Figura 2), é pregueada na “folha de cima”. Essa forma da blusa de forro corresponde a uma estrutura e a um modelo tradicional, uma vez que era amplamente divulgado nas revistas e nos manuais técnicos de “corte e costura” que correspondem aos 30 anos de análise de “conhecimento prático”.

Nesse exercício de construção em escala real (esc. 1:1) percebi que na altura da junção da manga com a cava e manga “duas folhas”, do forro (pç. 5-S e 6-S da FIG. 2), é mais larga que a manga kimono (pç. 1-C e 2-C, FIG. 2), da blusa superior, o que gera um volume pelo acúmulo de tecido. Também aqui a diferença de formas e o jogo de forças produzido pelos tecidos trabalhando em sentidos contrários provocam uma torção nas mangas que, somado ao volume do tecido, não garantem nem um aspecto estilístico agradável, nem uma boa vestibilidade.

Ao esmiuçar os processos da construção para a reconstrução da blusa, que se deu na solidão de um ateliê de costura, muitas foram as questões levantadas acerca dos caminhos tortuosos percorridos pela costureira original. Essa costureira pode ter sido a mãe da noiva, pois é sabido que Vicência Teixeira do Amaral costurava as roupas da casa e possuía um sofisticado exemplar de máquina de costura Singer (NOVAES, 2019). Vicência era uma mulher republicana, cujos valores eram reforçados pelo discurso da capa de revista de moda de maior circulação no país: *A Estação: Jornal de Modas Parisienses dedicado as Senhoras Brasileiras*. O periódico apresenta um caráter técnico-profissional endereçado “a toda mae de família que deseje trajar e

vestir suas filhas”. (A ESTAÇÃO, 1879). Embora não existam testemunhos de sua presença na vila, o periódico tinha ampla circulação pelas cidades de Minas Gerais, inclusive por aquelas do Triângulo Mineiro, com as quais Vicência tinha estreita ligação (NOVAES, 2019). Colabora para esta hipótese a evidência da costura doméstica nos percursos de construção que foram, muitas vezes, difíceis, e o resultado, nem sempre de qualidade estética; o fato de que os tecidos usados na manufatura do objeto têxtil eram largamente comercializados em Villa Platina (MARTINS FILHO, 2015).

A especificidade dos procedimentos é evidente, por exemplo, no mecanismo de junção da “manga duas folhas”, do forro (pç. 5-S e 6-S da FIG. 2). A manga foi pregueada para a produção da parte arredondada na curva do ombro, quando hoje é, geralmente, franzida. Outro procedimento, é o fato desta manga possuir pences na altura do cotovelo, quando a folha hoje é plana. De fato, as mangas são elementos abundantemente discutidos tanto nas revistas de moda quanto nos manuais técnicos de “corte e costura” da passagem do séc. XIX para o XX. Em 1900, a editora da revista *A Estação* afirma que:

A manga exige também uma atenção escrupulosa. Os melhores moldes necessitam retificações. Nas costas deve ser armada quase a fio direito (é preciso pois evitar que as costas do corpinho sejam por demais estreitas), a parte arredondada do hombro continua até a costura e aconselhamos de pregar inteiramente as mangas antes de acabal-las. So-

mente deve-se colocar o cotovelo, coisa importantíssima, e determinar o comprimento exacto.

A retificação a fazer na maior parte dos moldes è a seguinte: Dá-se três a quatro centímetros a mais na costura interior à partir do cotovêlo e reduz-se estes três a quatro centímetros na costura exterior. Este modo de proceder dá a manga um movimento mais arqueado e evita pregas desagraciosas na sangria. Deve-se ter o cuidado de dar um pouco de elasticidade ao cotovê-lo por meio de alguns franzidos apenas visíveis. É importante também que a costura da manga seja a fio direito a partir do ombro até o cotovêlo. (A ESTAÇÃO, 1900, p. 146, N° 19).

Estas indicações foram publicadas no periódico *A Estação*, especificamente, 12 anos antes da confecção do spencer de Inhazinha, e respondem às questões levantadas pela investigação.

A posse do objeto me permitiu analisá-lo inúmeras vezes para o aprofundamento da análise da blusa. No momento da reconstrução, percebi uma série de costuras no peito do forro, e através dos rasgos da blusa pude notar um peitilho interno que é franzido (pç. 10-S da FIG. 2), criando uma estrutura que associada ao franzido da peça superior forma o volume do “peito de pombo”. Naquele momento decidi por reconstruir apenas uma parte da blusa, de modo que essa estrutura interna ficasse aparente.

Nesta análise, pude perceber também, que sob as canaletas das barbatanas se escondiam as pences e recortes que eram produzidas no traçado de base dos corpinhos (pç. 1-S, 2-S, 3-S e 4-S FIG. 2) pelos métodos de modelagem contemporâneos à sua manufatura. Esses métodos ignoravam as pences de busto, previstas por métodos atuais (SENAI, 1982), apresentando somente as de cintura. Na reconstrução filológica, em que tecido e moldes estavam em verdadeira grandeza (esc. 1:1) percebi melhor o comportamento dos materiais, das formas e dos volumes que possivelmente são proporcionais aos originais. Este experimento, que aprofundou a percepção do objeto, oferece também mais clareza em relação aos processos de confecção do artefato, e confirma o desconforto do jogo de forças entre as formas, as posições dos fios dos tecidos, e as incompatibilidades de volumes entre eles, assim como a assimetria das partes que compõem a blusa de modelo simétrico.

Contextualizando relações entre centro e periferia

A investigação da blusa de Inhazinha partiu da análise do objeto pela ótica da cultura material, que nos ofereceu muitas informações e nos colocou diante de questões que motivaram a realização do primeiro experimento de reconstrução do objeto. Na ocasião, aprofundamos o conhecimento acerca da construção do artefato com novas informações e formulações de questões que me levaram à elaboração do “plano para uma investigação acadêmica de

questões colocadas pela evidência material” (PROWN, 1994, p. 138). Este estudo resultou em um doutorado no programa de *Storia Culture Civiltà* na *Università di Bologna*, cuja tese (NOVAES, 2019), se estruturou em cinco eixos: o mundo cultural de quem possuiu o objeto, a comunicação, a formação de costureiras e alfaiates, o sistema de vestuário em Villa Platina na primeira década do século XX e, por fim, a reconstrução filológica do objeto.

A pesquisa explorou amplamente o contexto socioeconômico, cultural e político no qual se inseria Villa Platina e suas relações com os centros produtores dos quais era dependente e me permitiu enxergar, através do objeto, a vila no contexto global. Embora a indústria nacional já tivesse sido fundada, o Brasil se caracterizava por uma economia agroexportadora e dependente de modas, de tecnologias, de produtos manufaturados e de artigos de luxo importados das grandes potências industrializadas. Em todo o percurso de estudo, o que se evidencia é a materialização, no objeto, de um jogo de forças entre modernidade e tradição decorrentes de aspectos socioeconômicos, políticos e culturais. Esse jogo se dá em nível global, nas relações de grandes potências econômicas com o Brasil, ou seja, entre centro e periferia. Esse mesmo jogo de forças é reproduzido em nível nacional, entre as diversas regiões e estados do Brasil; em nível regional, na disputa entre cidades do Triângulo Mineiro, e em escala local, ou seja, em Villa Platina.

O artefato foi manufaturado em costura manual e mecânica. A costura manual existe, provavelmente desde o tardio paleolítico (GARLAND, 1988).

A partir de 1851 a difusão da máquina de costura, fabricada e amplamente comercializada pela *Singer Sewing Machine Company*, promoveu uma revolução nos processos de confecção de roupas em todo o mundo. De 30 a 40 pontos por minutos na costura manual, a atividade mecânica possibilitou que a costureira, com os primeiros exemplares da Singer, produzisse novecentos pontos (CALANCA, 2008). Essa revolução alcançou o sertão de Minas Gerais, e na primeira década do século XX, podemos constatar que o grupo de costureiras de Villa Platina, embora pequeno, era muito heterogêneo em todos os aspectos: etário, cultural e financeiro (ITUIUTABA, 2013). Nele podemos ver costureiras jovens e idosas, analfabetas e letradas, nativas e imigrantes. Essas costureiras confeccionavam roupas cujas técnicas e tecidos transitavam pela tradição e pela modernidade.

O recenseamento de 1904 (ITUIUTABA, 2013) é um testemunho da presença de costureiras e tecelãs, que podiam integrar as mesmas famílias. Ao mesmo tempo que o “pano tecido cá” (CHAVES, 1984, p. 348) era fabricado, tecido e costurado em casas da vila ou das fazendas, as costureiras platinenses tinham que se haver com as novas técnicas de costura, consequência da “Revolução Científico-Tecnológica” do século XIX (SEVCENKO, 1998, p. 514). Essas técnicas eram necessárias às construções de morfologias de roupas que mudavam continuamente e eram propostas em tecidos e rendas elaborados, importados, e vendidos nos empórios locais, como naquele de razão social Vilela Martins Filho (MARTINS FILHO, 2015). Se as máquinas de costura vinham

dos E. U. A., esses tecidos chegavam de centros produtores, como a Inglaterra e a França, através de atacadistas do Rio de Janeiro, São Paulo, Franca, Uberaba e Uberabinha (MARTINS FILHO, 2015). Tecidos finos e trabalhados eram importados e consumidos por uma elite econômica rural e por uma pequena burguesia urbana, enquanto a nascente indústria brasileira, inclusive a mineira (LIBBY, 1988), já produzia tecidos à base de algodão. Isso nos faz supor que os tecidos elaborados da blusa superior de Inhazinha fossem importados, enquanto o morim da blusa de forro fosse de produção nacional.

A estrutura do artefato, que se caracteriza pela blusa com manga kimono, fluída e moderna, e pelo *corset*, estruturado e tradicional, é outro aspecto desse jogo. Embora as propostas revolucionárias de roupas leves e desestruturadas de Poiret já povoassem as revistas de moda europeias a partir de 1906 (L'ELEGANZA, 1906), elas eram vanguarda e o *corset* era ainda uma referência de estruturas para vestidos e blusas tanto nas revistas de moda, assim como nos manuais técnicos de “corte e costura”, que circulavam na Europa (COVA, 1911: LA MODE ILLUSTRÉE, 1909) e no Brasil (AUBÉ, 1881; FON FON, 1908). Na constituição dessa estrutura, está a manga kimono e a de duas folhas. Enquanto esta última era muito difundida na Europa e no Brasil (A Estação, 1879-1904), a manga kimono, em muitas variações, que já era muito difundida nas revistas de moda em 1908 (L'ELEGANZA, 1908, Nº 6), não tinha um esquema gráfico em modelagem geométrica resolvido. Ao que tudo indica, esse esquema estaria sendo desenvolvido entre os anos

1907-1914 quando Alice Guerre, herdeira do alfaiate e inventor Alexis Lavigne, ministrava “leçon de coupe sur le manches japonaises” em escolas e revistas europeias (JAPONISME ET MODE, 1996, p. 65-68). Provavelmente, essa manga era modelada, principalmente, pela técnica de *moulage*, que no final do século XIX circulava entre França, Bélgica, Inglaterra (ORMEN, 1912) e Itália (*La Donna*, 20 agosto 1907). Os moldes de mangas kimono, resultantes da técnica de *moulage*, por sua vez, eram impressos em periódicos de moda cuja circulação passava a ser transnacional²¹ e por escalas diversas alcançava o sertão de Minas.

O artefato: testemunho de trocas entre dois mundos distintos

Neste ensaio, colocamos somente os pontos mais importantes do conhecimento alcançado na análise do spencer e dos seus dois processos de reconstrução. Eles evidenciam a complexidade da dinâmica de concepção e de projeto de uma roupa proposta por agentes de tecnologias e de modas parisienses e sua manufatura no sertão de Minas Gerais. O artefato evidencia que as costureiras do interior do Brasil, embora ousadas e abertas às inovações, não possuíam uma formação que as permitisse resolver os problemas de ade-

21. Um exemplo é a revista *A Estação* que chegou a ser editada em 14 línguas e que continuou sendo editada em francês, mesmo após a extinção da edição em português em 1904.

quação dessas estruturas complexas, como demonstra o corte e a construção do spencer. O jogo de forças resultante desses elementos gerava desconforto ao corpo do sujeito, que mesmo com algumas medidas adaptadas à sua singularidade, podiam agravar problemas físicos já existentes.

Entendo que este spencer é um artefato rico de informações e dados materiais, mas além disso, é um vetor dos processos políticos, socioeconômicos e culturais que conectam uma vila do sertão de Minas Gerais às metrópoles econômicas da *Belle Époque*. O objeto têxtil é um testemunho de trocas culturais, tecnológicas, econômicas etc., entre dois mundos distintos. O global e o local se fundem na blusa de uma noiva de 15 anos e criam algo novo, que não se distingue com a simples soma de dois componentes têxteis.

Referências

ARMSTRONG, H. J. *Draping for apparel design*. New York: Fairchild Publications, 2008. 523 p.

ARNOLD, J. *Patterns of Fashion 2: English women's dress and their construction C 1860-1940*. New York: Drama Book, 1990. 88 p.

A ESTAÇÃO: JORNAL ILLUSTRADO PARA A FAMÍLIA (1879-1904). Rio de Janeiro: Typ. e Livraria Lombaerts & Comp. (1879-1904). Disponível em: <<https://bit.ly/2TgaKMC>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

AUBÉ, A. *Tratado de costura*: Publicação do Jornal A Estação. Rio de Janeiro: Typ. e Livraria Lombaerts & Comp, 1881. 79 p. (v. I).

_____. *Tratado de costura*: Publicação do Jornal A Estação. Rio de Janeiro: Typ. e Livraria Lombaerts & Comp, 1881. 66 p. (v. II).

BIANCHI, E. *Dizionario internazionale dei tessuti*. Como: Tessile di Como, 1997. 630 p.

BRANDI, E. T.; RIELLO, G.; MUZZARELLI, M. G. (Org.). *Moda: storia e storie*. Milano: Mondadori Bruno, 2010. p. 247.

BUCKENELL, P. A.; HILL, M. H. *The evolution of fashion: pattern and cut from 1066 to 1930*. New York: Brama Books, 1995. 225 p.

CALANCA, D. *História social da moda*. São Paulo: SENAC-SP, 2008. 227 p.

CHAVES, P. R. *A loja do Osório*. Ituiutaba: Edição do autor, 1984. 473 p.

CENTINEO, E. B. *Vestido de noiva-Maria Carmelo Passarello*. Dados técnicos produzidos pela doadora: Abito da sposa di Maria Carmela Centineo. Museo del Tessuto di Prato, Prato, Itália, 2015.

COVA, E. *Confezione d'abiti per signora e l'arte del taglio*. Milano: Ulrico Hoepli, 1895. 91 p.

GUERRE, A. *Nouvelle méthode de coupe et manière de faire ses robes soi-même*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1888.

INHAZINHA. *Spencer/objeto s/Cód*. Goiânia: Arquivo da autora, 2001.

ITUIUTABA. *Livros do Recenseamento Municipal de Villa Platina, no ano de 1904*. Livro 1, Livro III, Livro VI e Livro S. O. [CD-ROM], Realização técnica do Centro de Pesquisa, Documentação e Memória do Pontal (CEPDOMP) da Faculdade de Ciências Integradas do Pontal (FACIP) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ituiutaba: CEPDOMP, 2013.

FON FON: SEMANÁRIO ILUSTRADO. 22 fev. 1908. Anno II. N. 46. Disponível em: <<https://bit.ly/2TgaKMC>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

FOGG, M. (Org.). *La storia completa*. Monteveglio: Atlante, 2014. 576 p.

FISCHER, A. *Construção de vestuário*. Porto Alegre: Bookman, 2010. 192 p. (Coleção: Fundamentos do design de moda).

GARLAND, M.; BLACK, J. A. *Storia della Moda*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1988. 416 p.

HOBBSAWM, E. J. *A era do capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 507 p.

_____. *A era dos impérios: 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2019. 587 p.

JAFFE, H.; RELIS, N. *Draping for Fashion Design*. New Jersey: Prentice-Hall, 1993. 226 p.

JAPONISME ET MODE. *Exposition*. Paris: Musée de la mode et du costume, 1996.

LA DONNA: RIVISTA QUINDICINALE ILLUSTRATA. (1905-1909). Torino-Roma: Casa editrice: Giornale La Tribuna di Roma e La Stampa di Torino. Biblioteca Centrale del Campus di Rimini.

LA MODA ILLUSTRATA: GIORNALE SETTIMANALE ILLUSTRATO PER LE FAMIGLIE (1912). Milano: Società Editrice Sonzogno, (anata 1912). Biblioteca dell'Archiginnasio.

LA MODE ILLUSTRÉE: JOURNAL HEBDOMADAIRE. N. 21. 23 de maio 1909. Directrice: Mme Aline Raymond, Paris.

L'ELEGANZA GIORNALE DELLE FAMIGLIE MODE E LAVORI FEMMINILI (1900-1910). Fondo Gamba, Biblioteca Marucelliana.

LIBBY, D. C. *Transformação e trabalho em uma economia escravista: Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 405 p.

MARTINS FILHO, V. *Livro Contábil da empresa Villela Martins & Cia - 1913*. Vol. 2. [CD-ROM], Realização técnica do Centro de Pesquisa, Documentação e Memória do Pontal (CEPDOMP) da Faculdade de Ciências Integradas do Pontal (FACIP) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ituiutaba: CEPDOMP, 2015. 601 p.

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

NOVAES, M. A moda Belle Époque e a formação em costura nos confins de Minas Gerais. In: Congresso Brasileiro de História da Educação, 9., 2017, João Pessoa. Anais... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2017. p. 21. Disponível em: <<https://bit.ly/3374891>>. Acesso em: 03 nov. 2020.

_____. Analisando roupas, redescobrimo histórias: Práticas a partir do estudo de um spencer de espólio familiar. In: ENCONTRO CENTRO-OESTE DE DESIGN DE MODA, 4., 2010. Anais... Goiânia: UFG, 2010. 20 p. CD-ROOM.

_____. *Storia della costruzione di un oggetto della moda fra otto e novecento uno spencer liberty ai confini di Minas Gerais: aspetti culturali e materiali*. 2019. 334 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação "Storia Culture Civiltà". "Università di Bologna-UniBO", Itália, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2ThrLWP>>. Acesso em: 21 nov. 2019,

OLIVEIRA, A. C. de M. *Blusa da Condessa do Pinhal*: Objeto Cód. RG: 3147. São Paulo: Museu Paulista, 2015.

ORMEN, C. *Saga de mode: 170 ans d'innovations*. Paris: Esmod Editions, 2012.160 p.

SENTA, R. *La sarta*: Manuale pel taglio e confezione degli abiti e biancheria. Milano: Società Editrice Sonzogno, 1911. 140 p. (Col. Manualetti Pratici, n. 6).

SILVA, E. R. *Blusa*: objeto Cód. RG: 6954. São Paulo: Museu Paulista, 2015.

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

PROWN, J. Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. In: PEARCE, Susan, M (Ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 1994. p. 133-138.

SALTZMAN, A. *El cuerpo diseñado*: sobre la forma em el proyeto della vestimenta. Buenos Aires: Paidós, 2004. 174 p.

SEIVEWRIGHT, S. *Pesquisa e design*. Porto Alegre: Bookman, 2009. 176 p. (Coleção: Fundamentos do design de moda).

SENAI. *Modelagem industrial do vestido*: materiais, instrumentos e medidas. Rio de Janeiro: Divisão de Ensino e Treinamento, 1982.

SEVICENKO, N. *República*: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 724 p. (Coleção História da vida privada no Brasil).

SVENDSEN, L. *Moda*: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 224 p.

Maristela Novaes é doutora em *Storia Cultura Civiltà* pelo Programa de Pós-Graduação homônimo da *Università di Bologna*-Itália. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás). É Professora Adjunta I no curso de Design de Moda da UFG.

E-mail: maristela.abadia@ufg.br

Dos maiôs olímpicos S2000 aos tecnológicos: aspectos técnicos e sociais

Rosângela Soares Campos

Os maiôs para natação são objetos de estudo pouco explorados¹ tanto pelo Design de Moda quanto pela Educação Física. Entretanto, eles fornecem importantes informações sobre o esporte e a sociedade na qual estão inseridos, pois sinalizam normas de gênero, padrões corporais e interesses econômicos. A partir de sua materialidade, observamos as mudanças ocorridas na modelagem e nos tecidos empregados.

Este artigo analisa os processos sociais e os aspectos técnicos relacionados aos maiôs que se destacaram entre as olimpíadas de 1992 em Barcelona até a exclusão dos maiôs tecnológicos em 2010. Quanto aos aspectos

1. Os estudos específicos sobre os maiôs para natação ainda são escassos. No banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), por exemplo, foram encontrados apenas dois trabalhos (MATTA, 1998; CUNHA, 2011). Já no Portal de Periódicos da Capes foi encontrado apenas um trabalho (SANTOS, 2011). E, nos colóquios da moda, foram apresentados dois trabalhos (RIBEIRO, 2010; PEREIRA, 2008).

técnicos, esses se restringem a descrição do modelo, e quanto aos aspectos sociais, busca-se analisar a construção de identidades sociais² a partir dos maiôs, assim como os interesses e conflitos entornos destes³.

Do S2000 aos maiôs tecnológicos

Nas Olimpíadas de Barcelona, em 1992, a Speedo criou o maiô S2000 (Figura 1) de elastano/poliéster (MAAS, 2017). Esse maiô diminuía o arrasto⁴ em 15%, quando comparado a modelos usados em olimpíadas anteriores (FOUCHÉ, 2017). A seleção americana usou dois modelos: um com gola alta e zíper nas costas, que proporcionavam uma maior cobertura corporal, e outro com alças e recorte redondo nas costas, ambos com cava alta na perna. Em função das características hidrodinâmicas desse maiô, o nadador americano Doug Gjertsen nadou a final dos 200 metros livre com um S2000. Ele “ [...] foi o primeiro homem a cobrir a parte superior do corpo desde a década de 30, quando se utilizava o pesado traje de algodão” (WINKLER; BARSOTTI, 2013, p. 6).

2. Neste artigo, o maiô é compreendido como uma ferramenta que compõe a identidade social do nadador. A identidade social é o sentimento de pertencimento a determinado grupo social. (ver Teoria da Identidade Social de Tajfel e Turner, 1979, in Rees et. al. (2015).

3. Este estudo faz parte das reflexões que fiz em minha tese intitulada “Um mergulho nas imagens do corpo e dos maiôs na natação olímpica feminina brasileira (1932-2016)”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PP-GCV/UFG), concluída em maio de 2019, sob a orientação da Profa. Dra Rita Morais de Andrade.

4. Refere-se a resistência que o corpo do nadador tem ao se deslocar na água. (MANSOLDO, 2014)

Figura 1

Seleção americana usando o maiô S2000 da Speedo. Jogos de Barcelona em 1992



Fonte: Grant, 2009. Disponível em: <<https://n.pr/3jmseBN>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

Nas Olimpíadas de Atlanta, em 1996, foi lançado o *Aquablade* da Speedo, um maiô com suaves listras verticais que diminuía o efeito turbilhão⁵ e aumentava o deslocamento na água. Esse maiô foi considerado “[...] a primeira grande tecnologia moderna incorporada em trajes” (MEYER, 2013, n.p.). Nessas Olimpíadas, 76% dos medalhistas usavam Speedo e, em sua maioria,

5. São bolhas que surgem ao redor de um objeto quando este se desloca na água (MANSOLDO, 2014)

utilizavam essa tecnologia (SPEEDO,2020). O Aquablade tinha um decote alto, cava alta na perna e era feito de poliéster e elastano (MAAS, 2020).

Ressalta-se que tanto o maiô S2000 (Olimpíadas de 1992) quanto o *Aquablade* (Olimpíadas de 1996) destacavam as curvas femininas e as cavas altas na perna, aspectos que corroboram com as ideias de Hargreaves (1994, p. 159), as quais afirmam que “os trajes esportivos da atualidade são projetados para criar uma imagem sexy”. Para ela, o corpo, em especial nos esportes considerados apropriados para mulheres, é apresentado de modo a tornar mais “visível a forma e a sexualidade” deste. E a vestimenta esportiva comunica sobre estes aspectos, o que implica em afirmar que o maiô é um constructo de feminilização, ou seja, ele auxilia na representação simbólica do corpo da nadadora enquanto feminino.

Esta preocupação em apresentar as atletas como sexy é uma tentativa de enquadrar o corpo feminino dentro dos padrões heteronormativos e assim afastar qualquer possibilidade da nadadora ser classificada como lésbica, sendo o uso de um maiô sexy uma das formas de provar a sua feminilidade. De acordo com Festle (1996 apud ADELMAN, 2003) como culturalmente associa-se a prática esportiva à masculinização do corpo, muitas atletas sentem a necessidade de mostrar que de fato são femininas.

Nos anos seguintes após as Olimpíadas de 1996, os modelos de maiô com cava alta e maior exposição corporal são gradativamente excluídos das piscinas, pois novos estudos evidenciaram que quanto maior a cobertura corporal,

maior a performance na água. Em 1997, a Adidas fez o primeiro maiô que cobriu o corpo inteiro, tendo como garoto propaganda o campeão europeu e medalhista olímpico de prata, Paul Palmer, e a campeã europeia, Sue Ralph (ADIDAS, 2017). Nesse mesmo ano, a Arena lançou o maiô X-Flat, “[...] com um tecido ainda mais fino, mais liso e mais leve [...] e com um peso 25% menor do que qualquer outro tecido usado para produtos de nível competitivo.” (ARENA, 2016, n.p.).

A partir das Olimpíadas de 2000, em Sydney, os maiôs de corpo inteiro, os chamados maiôs tecnológicos passaram a personificar o corpo do nadador, na medida em que o corpo normativo era o corpo coberto. E, se por um lado, fossem igualmente provocativos como os maiôs anteriores, pois eram extremamente justos e marcavam o corpo, por outro, o corpo coberto e espremido, tinha uma aparência andrógina (CRAIK, 2011) e isso rompia com os limites entre os trajes masculinos e femininos na natação. O próprio termo maiô, utilizado para especificar o traje feminino na natação, expande-se para também referir-se ao traje masculino.

Os maiôs tecnológicos tornaram-se destaque na mídia e nas piscinas e, a disputa antes restrita às águas estendeu-se às marcas como Adidas, Arena TYR, Speedo e outras. Com isso, os “[...] maiôs tecnológicos modernos tornaram-se muito mais importantes do que os atletas” (FOUCHÉ, 2017, p. 33). Nesse contexto, outros discursos culturais foram inseridos

Figura 2
Seleção americana de revezamento 4x100 nado livre,
Jogos de Sydney (2000), usando o maiô Fastskin



Fonte: Khosla e Pierson, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/37wwNqR>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

no maiô, como a obsessão pela vitória no mundo ocidental, a necessidade de constantes técnicas para ampliar a eficiência do maiô e jogo de poder entre as empresas (CRAIK, 2011).

Nessas Olimpíadas (Sydney em 2000),⁶ o mundo foi apresentado ao *Fastskin* (Figura 2), um maiô composto por 75% de poliéster e 25% de elastano, projetado de maneira a assemelhar a pele à de um tubarão (LAJOLO,

6. Essa Olimpíada foi marcada pelo uso dos maiôs tecnológicos.

2009). Havia duas versões deste maiô: uma que cobriria até os joelhos, e outra até o tornozelo, sendo ambas com decote alto e redondo.

Naquela edição dos jogos, 83% das medalhas olímpicas foram conquistadas por nadadores que usavam Speedo, e em sua maioria usando o Fastskin (SPEEDO, 2020). Esse maiô foi premiado como o “[...] principal produto esportivo tecnológico do mundo, entre todas as modalidades esportivas, sem mencionar que também conseguiu mais de um bilhão de dólares em mídia espontânea” (WINKLER; BARSOTTI, 2013, p. 8).

Esse maiô revolucionário foi desenvolvido em parceria com cientistas do Museu de História Natural em Londres (CONNOR, 2000). A pele do tubarão contém dentículos em forma de V, arranjados de forma sobreposta, formando canais que permitem a passagem eficaz da água pelo corpo do animal (SCHLECK, 2004). A respeito dessa inspiração, Oliver Crimmen, curador de peixes no Museu de História Natural, afirmou que: “[...] é pegar boas ideias da natureza. As respostas são frequentemente encontradas na natureza em primeiro lugar”. (apud Connor, 2000, n.p.). A Speedo, ao buscar reproduzir as propriedades hidrodinâmicas do tubarão no tecido, trouxe uma aura natural ao traje. Como afirma McCullough (2010, p. 10)

Esse mimetismo biotecnológico serviu como uma “segunda pele”, enquanto ainda revelava claramente a forma humana

natural abaixo, permitindo assim aos espectadores conciliar esta inovação pós-evolutiva com a forma humana natural.

O *Fastskin*, portanto, é uma ambiguidade entre o natural e o artificial, mas, ao ser naturalizado, foi aceito. O Comitê Olímpico Internacional permitiu seu uso, embora ele estivesse disponível, em seu primeiro ano, somente aos atletas patrocinados pela Speedo, o que dava uma vantagem inicial a esses nadadores (MCCULLOUGH, 2010).

Diante disso, a natação foi fragmentada entre “ [...] os nadadores estrelas versus pelotão”. (CRAIK, 2011, p. 74), ou seja, aqueles que usavam os maiôs tecnológicos versus os que não usavam. Esse maiô foi um marco no processo de naturalização da tecnologia na natação. Outras empresas também lançaram seus maiôs tecnológicos. A Arena lançou o *Powerskin*, tendo, assim como o *Fastskin*, uma versão que cobria o corpo inteiro dos atletas e outra que chegava até a altura dos joelhos.

Em 2003, a Adidas apresentou o *Jetconcept*, uma tecnologia que teve como referência as aeronaves comerciais, incorporando painéis nervurados que “ [...] se estendem da axila até a parte inferior das costas e cobrem o glúteo máximo, ajudando a canalizar a água fluidamente sobre as costas – reduzindo arrasto ativo e turbulências” (EUREKALERT, 2003, n.p.).

A preparação para as Olimpíadas de Atenas (2004) foi uma verdadeira guerra entre as empresas esportivas Speedo, Nike, Adidas e Arena e as

de esporte amador. “A natação já não tinha mais nada; em vez disso, tinha superestrelas utilizando supertrajes” (WINKLER; BARSOTTI, 2013, p. 8). A Speedo lançou o *Fastskin FSII*, divulgado por uma campanha publicitária que contou com a participação dos melhores nadadores do mundo “[...] retratados como peixes humanos com brânquias de tubarão simuladas em seus pescoços”. Grande parte dos nadadores nos Jogos de Atenas (2004) usou esse maiô (CRAIK, 2011, p. 75).

O *Fastskin FSII* também foi inspirado na pele de tubarão, mas com algumas alterações. Os cientistas haviam descoberto diferenças nos dentículos do tubarão, conforme a área do corpo do animal; no nariz, era mais áspero e, na parte de trás do corpo, era mais liso. Isso mostrou que havia diferenças de posicionamento e na forma dos dentículos (VIZARD, 2004).

Para estudar essas diferenças de fluxo de água, a Speedo fez adaptações em um software usado para carros de Fórmula 1. Com isso, a empresa criou um canal virtual em que foram colocados manequins virtuais Cyber FX. Esse software também foi usado na produção de filmes como *Spiderman* e *Matrix*. Os pesquisadores também realizaram testes usando manequins e atletas reais em um canal real (VIZARD, 2004). Além do *Fastskin FSII* da Speedo, a Arena lançou o *PowerskinIII* e, a TYR, o *Aquashift*. A Nike, uma das maiores empresas esportivas, foi considerada uma marca inferior e, diante disso, decidiu não mais investir nos trajes da natação (WINKLER; BARSOTTI, 2013). O *Fastskin FSII* não foi tão eficiente quanto se esperava. Por isso,

o LZR *Racer*, lançado pela Speedo em 2008, tinha que interferir mais significativamente na performance que seu antecessor, um aspecto crucial para torná-lo comercializável (PARNELL, 2008).

O grande destaque das Olimpíadas de Pequim (2008) foi o modelo LZR *Racer* (Figura 3), da Speedo em parceria com a NASA, feito de 50% poliuretano e 50% neoprene (LAJOLO, 2009). Stuart Isaac, na época vice-presidente sênior de vendas de equipes e marketing esportivo da Speedo, afirmou que muitos olharam a parceria da Speedo/NASA com certo ceticismo: “as pessoas olhavam para nós e diziam ‘isto não é ciência de foguetes’, e começamos a pensar: ‘bem, na verdade, talvez seja.’” (NASA, 2012, on-line). A Figura 3 mostra a nadadora norte-americana Natalie Coughlin utilizando um LZR *Racer*, durante o desfile da campanha de divulgação do maiô.

Essa parceria visava a projetar um maiô para diminuir o arrasto na água. Diante disso, a Speedo levou para Stephen Wilkinson, um investigador da aerodinâmica do Centro de Pesquisa de Langley, 60 tipos de tecidos para que ele pudesse testar. A partir dessa pesquisa, foi projetado o LZR *Racer*, o primeiro maiô com costuras soldadas por ultrassom. A fusão das costuras substituiu o processo de sobreposição, o que reduziu o arrasto em 6%. Além disso, a NASA identificou que um zíper fixado ultrassonicamente e invisível gerava 8% menos arrasto, quando comparados aos zíperes anteriores (NASA, 2012). O LZR *Racer* “ [...] cobre o dorso, as pernas até o tornozelo e possui um estabilizador

na base da cintura, que age como um espartilho, sendo exageradamente justo ao corpo” (MAKING NO WAVES, 2008, p. 100). Tradicionalmente, a roupa

Figura 3

Nadadora Natalie Coughlin com o maiô LZR Racer



Fonte: Khosla e Pierson, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/37wwNqR>>. Acesso em: 10 abr. de 2019.

esportiva era projetada para dar maior liberdade de movimento ao atleta, entretanto, o *LZR Racer* retomou o uso de espartilhos e comprimiu o corpo da nadadora para que ele ficasse aerodinâmico.

Essa nova tecnologia exigia que os atletas trabalhassem o corpo para se adequarem ao maiô, por meio do uso de práticas disciplinares, já que o maiô foi feito a partir de estudos biométricos com nadadores do Reino Unido, Austrália e Estados Unidos, o que levou a uma padronização do corpo somente com referências corporais de nações ricas (MCCULLOUGH, 2010).

O *LZR Racer* tornou inesquecível e histórica uma geração de atletas. Quem não se lembra de Michel Phelps nas Olimpíadas de Pequim, em 2008, usando um *LZR Racer*, o que muitos chamaram de “obra-prima da engenharia aquática” (SIQUEIRA, 2015, p. 15). A comercialização do *LZR Racer* da Speedo não resultou em lucros significativos, mas ele foi usado como uma ferramenta de marketing para divulgar a empresa. Mesmo que atletas amadores não consumissem essa tecnologia, as altas performances associadas ao maiô e ao seu modelo futurista “[...] cultivaram o desejo do consumidor de integrar tecnologias portáteis no corpo” (MCCULLOUGH, 2010, p. 9). Houve, portanto, uma fetichização dos maiôs tecnológicos, e isso despertou o desejo de consumir os produtos da Speedo (MCCULLOUGH, 2010).

O maiô tecnológico *LZR Racer* é um exemplo de como as tecnologias naturalizam o corpo e se dissolvem nesse mesmo corpo, como uma parte

aceitável da forma humana, produzindo ciborgues⁷ de atletas sob o discurso do progresso do esporte, centralizado no autocontrole e domínio corporal (MCCULLOUGH, 2010). Diante desse cenário, Tadeu (2009, p. 10) questiona: “[...] onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou ainda, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria a inversa? Onde termina a máquina e onde começa o humano?”

Para Tadeu (2009), o ciborgue surge da combinação do humano mecanizado e eletrificado, com a máquina humanizada. Haraway (2009, p. 36) define o ciborgue como “[...]um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”.

A realidade de ciborgues é construída sob a narrativa do corpo natural, a qual permite que o ciborgue desapareça discursivamente e não se perceba a fragmentação do corpo (mente e corpo). Na natação de alto nível, por exemplo, há a ilusão de que os atletas ciborgues estariam competindo em condições igualitárias e com suas habilidades naturais; há a ilusão de que, ao saírem dos blocos de partida, seriam equitativos; de que a competição testaria suas habilidades naturais; e, por fim, existe a ilusão de que, de fato, o melhor atleta ganharia a prova. Essa ilusão faz com que os corpos de atletas, supostamente em condições iguais, simbolizem a possibilidade de que todo

7. O termo “ciborgue”, conforme Kunzru (2009, p. 121), foi utilizado pela primeira vez na década de 1960 por um engenheiro e um psiquiatra para se referir ao “homem ampliado, um homem melhor adaptado aos rigores da viagem espacial”.

e qualquer indivíduo possa superar e ultrapassar o outro. Além disso, essa retórica sugere que, com o trabalho árduo, equilíbrio e uso da tecnologia, qualquer um pode ser um superatleta (MCCULLOUGH, 2010).

O mito do corpo do atleta enquanto natural é necessário para manter e reforçar os ideais olímpicos⁸. O problema é que a ideia de natural perpassa pela ideia de algo que não se pode mudar mais: é a natureza e ponto final. Essa questão foi levantada por Donna Haraway, no *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*, publicado originalmente em 1985 e, em 2009, como parte de uma coletânea de textos intitulada *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Ela centraliza suas reflexões sobre os discursos de naturalização do feminino definido como um ser fraco, submisso e destinado à maternidade. Para Haraway, essa construção da realidade das mulheres é colocada como natural, assim como a do ciborgue.

Em 2008, ano de lançamento do *LZR Racer*, outras empresas lançaram seus maiôs. A Arena lançou também o *X Glide*, um traje sem costuras e com uma selagem ultrassônica que liga os diversos recortes, o que o torna exageradamente justo ao corpo. Além disso, o traje possuía uma camada de ar que auxiliava na flutuação do atleta (FELITTI, 2009). A Mizuno tentou uma fatia do mercado dos maiôs tecnológicos por meio de investidas para patrocinar a equipe japonesa. Entretanto, quando o melhor nadador da equipe informou

8. Os ideais olímpicos, como o amadorismo e o jogo justo, estão extintos há muito tempo dos jogos.

que ia usar o LZR racer, o patrocínio não se consolidou. Outras marcas como a americana Blueseventy e a italiana Jaked também se projetaram no mundo dos maiôs tecnológicos (WINKLER; BARSOTTI, 2013).

A Jaked, uma empresa italiana, lançou o supermaiô que superou o LZR Racer e o X Glade. Esse maiô italiano também era feito de poliuretano e era muito colado ao corpo. Conforme notícia veiculada pela *Folha de São Paulo*, em 2009, intitulada “Maiô rasga, expõe atleta e dilema nas piscinas”, embora o maiô da Jaked afete positivamente a performance do atleta, ele é muito difícil de ser vestido devido à extrema aderência ao corpo. Associado a isso, o material que serve de base para a confecção é frágil, uma vez que qualquer arranhão pode danificar a peça. Um exemplo disso ocorreu com a nadadora italiana Flávia Zacarri, que usava um Jaked, nos Jogos do Mediterrâneo, em Pescara, na Itália em 2009. A nadadora já estava em cima do bloco de partida quando percebeu que o maiô havia rasgado nas nádegas. Conforme as regras ela não poderia trocar o maiô e tinha duas opções: continuar na prova ou desistir. A atleta escolheu a segunda opção.

Em 2008, os maiôs tecnológicos tiveram grande destaque na mídia e contribuíram para que a natação fosse o esporte mais “badalado do mundo”. Além disso, nesse mesmo ano, nas Olimpíadas de Pequim, o nadador americano Michael Phelps tornou-se o maior medalhista de todos os tempos. No Google, por exemplo, ele foi o segundo nome mais citado, ficando atrás somente de Barack Obama (WINKLER; BARSOTTI, 2013).

Em 2010, os maiôs tecnológicos foram banidos da natação. Eles eram fabricados com um percentual expressivo de poliuretano, o que interferia na fluabilidade do atleta, diferente dos maiôs anteriores que interferiam em aspectos como a hidrodinâmica, por meio de uma maior compressão do corpo. Por isso, os maiôs de poliuretano foram marcados por muitas polêmicas, a exemplo do protesto da seleção alemã, que era patrocinada pela Adidas. “Durante o Campeonato Europeu de 2009, alguns nadadores, cansados de toda a polêmica dos trajes, competiram usando uma simples sunga de lycra” (WINKLER; BARSOTTI, 2013, p. 10).

Além dessas questões, o maiô de poliuretano não era acessível a todos os atletas em função do seu custo elevado. E nem mesmo aqueles que podiam pagar tinham acesso aos maiôs, devido aos contratos de patrocínio e à produção limitada. Atualmente, os maiôs são têxteis, e não devem ultrapassar os joelhos e a cintura, para homens; e os ombros e joelhos, para mulheres. Volta-se aos velhos tempos em que se nadava de sunga (LAJOLO, 2009).

Foster, James e Haake (2012, p. 713) apontam que as controvérsias quanto ao uso de tecnologias na fabricação dos trajes de natação remontam à década de 1930, quando os maiôs de seda substituíram os de algodão. Em 1999, Rushell (1999) já questionava se a natação deveria ser movida pela habilidade dos atletas ou por interesses econômicos. Para ele, os maiôs não eram apenas trajes, mas equipamentos e, de acordo com o regulamento da Federação Internacional de Natação, é proibido o uso de equipamentos como luvas e nadadei-

ras que melhorem o desempenho do atleta. A FINA, no entanto, violou sua própria regra e permitiu o uso desses maiôs. Diante disso, Rushell (1999) sugeriu aos nadadores que não tinham essa vantagem que processassem a Federação.

A FINA alegava que os maiôs eram resultados dos avanços tecnológicos, contudo, é necessário ressaltar que tais avanços se limitam àqueles que tinham condição financeira de adquirir as vestimentas. Portanto, não é um avanço tecnológico que favorecia a todos, como o aplicado na construção das piscinas para retirar a turbulência ou o uso de óculos. Quando o avanço tecnológico é universal, a competição é justa e nivelada por performance, por isso, se somente alguns têm o privilégio de usar a tecnologia, a competição é injusta. Além disso, os maiôs foram fabricados em quantidades limitadas: apenas oito maiôs da marca Speedo haviam sido fabricados antes das Olimpíadas de Sydney. Para Rushell (1999), se um nadador usasse o maiô especial e ganhasse a prova por uma diferença mínima sobre um nadador sem o maiô, ele não seria o melhor nadador.

Quase uma década depois das reflexões de Rushell (1999), as polêmicas com relação ao uso dos maiôs tecnológicos intensificaram-se. Alguns atletas afirmavam, por exemplo, que o LZR *Racer* permitia nadar como um foguete, o que fez muitos nadadores quebrarem seus contratos com empresas rivais para adquiri-lo. Da mesma forma, levou essas empresas a entrarem com ações, a fim de regular o uso dos maiôs. As opiniões sobre esse maiô foram diversas. “Tudo o que a FINA vê é o glamour e os recordes mundiais

[...]. Eles se veem como empreendedores, não como guardiões do esporte”, disse Forbes Carlile, técnico australiano de natação (PARNELL, 2008, n.p.). O nadador holandês Pieter Van Den Hoogenband afirmou que o maiô “[...] permite que nadadores menos talentosos nadem rápido” (PARNELL, 2008, n.p.). O técnico italiano Alberto Castagenetti, cujos nadadores são patrocinados pelo fabricante rival, a Arena, afirmou que o LZR *Racer* era “doping tecnológico”. Já o técnico dos EUA, Mark Schubert, que tinha a maioria de seus atletas patrocinados pela Speedo, via o maiô com entusiasmo e acreditava que muitos recordes seriam batidos com ele (PARNELL, 2008, n.p.).

Essas controvérsias relacionadas ao maiô provocaram novamente questionamentos semelhantes aos de Rushell (1999), feitos há quase dez anos, e só seriam definitivamente resolvidos em 2010, com a proibição dos maiôs tecnológicos, o que evidenciou que, de fato, esses maiôs eram equipamentos que interferiam na performance dos atletas. “Na natação, nada-se um atleta de elite contra atleta? É atleta contra a água? Ou é atleta, dinheiro e tecnologia contra todos os concorrentes?”, questionou Parnell (2008, n.p.).

Períodos nos quais a tecnologia é usada para definir o corpo orgânico, “limpo” e divergente não são neutros; eles estão de acordo com o interesse de grupos poderosos, nações e corporações, os quais investem em valores e sistema de crenças para legitimar tal uso, como, por exemplo, a naturalização do uso dos maiôs tecnológicos a partir dos discursos científicos, usados

como balizadores da verdade. Entretanto, o uso de tecnologias permite a falta de equidade entre os atletas e permite manter a ilusão de corpos naturais no esporte (MCCULLOUGH, 2010).

Os maiôs tecnológicos, portanto, auxiliaram na construção da identidade do nadador. O corpo encapsulado no maiô se revelava ao mesmo tempo andrógino e ciborgue, e tornou-se o corpo padrão na natação, marcador do corpo vencedor e da natação de elite. Isso significa que quando víamos um atleta usando um maiô tecnológico, já o identificávamos como um nadador de alto rendimento, ou seja, o maiô sugeria a modalidade e o nível do atleta. Dessa maneira, a identidade social do nadador é incorporada no corpo através do maiô, e ela se apresenta de forma dinâmica, pois quando novos maiôs surgem, outras identidades são estabelecidas.

Conclusão

Na década de 1990, os maiôs da natação olímpica eram projetados visando uma maior funcionalidade, para conseqüentemente ampliar o desempenho das atletas, ao mesmo tempo, havia um constante aumento da exposição corporal, sugerindo uma adequação aos padrões normativos de feminilidade.

Com a introdução dos maiôs tecnológicos, aumentou-se a cobertura corporal, introduziu-se novos tecidos e as empresas fabricantes dos maiôs passaram a disputar por uma fatia maior do mercado. Estes maiôs criaram

um abismo entre a elite da natação, constituída por nadadores de nações ricas, e os demais nadadores. Além disso, contribuíram para construir a identidade do nadador enquanto um tubarão, andrógino e ciborgue. Identidade essa, que é dinâmica, e é recriada conforme as configurações sociais.

Portanto, o papel dos maiôs, no contexto esportivo e da moda, não pode ser subestimado, eles revelam códigos culturais e econômicos, marcados por disparidades e hierarquia de poder e, são a expressão visível da identidade social do nadador.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) pela concessão de bolsa de doutorado.

Referências

ADELMAN, M. Mulheres atletas: re-significações da corporalidade feminina. *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 2, p. 445-465, 2003.

ARENA. 1973-1983: first decades, the innovations. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3kz4dso>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

ADIDAS. *Catálogo Adidas-Swim-Spring-Summer*. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3jnD3Ue>>. Acesso em: 10 set. 2018.

CONNOR, S. *Harkskin swimsuits lead hi-tech bid for Olympic gold*. 2000. Disponível em: <<https://bit.ly/2HgqQUr>>. Acesso em: 05 jan. 2018

CRAIK, J. The Fastskin Revolution: From Human Fish to Swimming Androids. *Culture Unbound*, v. 3, p. 71-82, 2011.

CUNHA, Luciana Bicalho. Entre cortes e costuras: investigações acerca da produção e comercialização da roupa esportiva em Belo Horizonte (1930-1950). In: Congresso Argentino y Latinoamericano de Educación Física y Ciencias, 3, 2011, La Plata. *Anais...* Disponível em: <<https://bit.ly/3odQlkt>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

EUREKALERT. *Adidas presents new bodysuit: the Jetconcept*. 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2Hs5seq>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

FELITTI, G. Qual o segredo do maiô de César Cielo? *Revista Época Negócios*, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3knF7wN>> Acesso em: 12 set. 2012.

FOSTER, L; JAMES, D.; HAAKE, S. Influence of full body swimsuits on competitive performan. *Procedia Engineering*, v. 34, p. 712-717, 2012.

FOUCHÉ, R. *Game changer: The techno-scientific revolution in sports*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H; TADEU, T. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARGREAVES, J. *Sporting females: critical issues in the history and sociology of women's sports*. London: Routledge, 1994.

KUNZRU, H. Você é um ciborgue: um encontro com Donna Haraway. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H; TADEU, T. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LAJOLO, M. Decisão faz natação recuar dez anos. *Folha de São Paulo*, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3ogoi9p>>. Acesso em: 10 set. 2018.

MAAS. Museum of Applied Arts and Sciences. *Collection*. 2017. Disponível em <<https://maas.museum/>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

MAKING NO WAVES. *The Economist*, v. 387/8.584, 14 jun. 2008.

MANSOLDO, A. Fatores hidrodinâmicos de interferência no rendimento da natação. *Revista Digital*, Buenos Aires, Ano 19, n. 194, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2Hu1Ylg>>. Acesso em: 18 out. 2019.

MAAS. Museum of Applied Arts and Sciences. *Collection*. 2017. Disponível em <<https://maas.museum/>>. Acesso em: 03 de nov. de 2020.

MATTA, Marcelo de Oliveira. *Análise quantitativa do isolamento térmico e dos efeitos fisiológicos causados por diferentes vestimentas em homens durante exercício submáximo realizado em ambiente frio*. 1998. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998

MCCULLOUGH, S. R. Body like a rocket: performing technologies of naturalization. *Journal of Feminist Theory & Culture: Gender, Sport and the Olympics*, v. 9, n. 2, 2010.

MEYER, D. *The need for Speed: How high-technology swimsuits changed the sport of swimming*. 2013. <<https://bit.ly/3knGwn5>>. Acesso em: 23 out. 2017.

NASA. *A Speedo-NASA partnership after the 2004 Olympics resulted in a swimsuit worthy of world records*. 2012. Disponível em: <<https://go.nasa.gov/2Hi-ObXn>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

PARNELL, S. *Slippery Business*. The Australian, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/38PFVHB>>. Acesso em: 03 nov. 2020.

PEREIRA, Mariana Silos Moraes. *A importância das fibras inteligentes na natação the importance of high-tech in swimming*. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3ogZzS9>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

REES, T., HASLAM, S. A., COFFEE, P., LAVALLEE, D.. *A social identity approach to sport psychology: Principles, practice, and prospects*. 2015. Sports Medicine. 45(8): pp.1083-1096

RIBEIRO, Maria Carolina Beltran; MARCICANO, João Paulo, VICENTINI Claudia Regina Garcia; Sanches, Regina Aparecida. *Maiôs de performance: matérias-primas e tecnologias*. In: COLÓQUIO DA MODA, 6., 2010, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2010.

RUSHELL, B. *A Serious Threat to the Very Nature of Competitive Swimming or Not?* 1999. Disponível em: <<https://bit.ly/31zc9mb>>. Acesso em: 11 out. 2018.

SANTOS, Karine Borges; BENTO, Paulo Cesar Barauce; RODACKI, André Luiz Feliz. *Efeito do uso do traje de neoprene sobre variáveis técnicas, fisiológicas e perceptivas de nadadores*. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 189-95, abr./jun. 2011.

SCHLECK, D. *Skintight technology: Suit helps athletes swim like sharks*. 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/31vLN4k>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

SIQUEIRA, M. *O marketing no maiô que nadava sozinho*. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3m9Wq4X>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

SPEEDO. About us. Disponível em: <<https://bit.ly/2IMmeWw>> Acesso em: 03 de nov. de 2020.

TADEU, T. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H; TADEU. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2.ed. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

VIZARD, F. *The Olympian's New Clothes: High tech apparel may determine who takes home the gold*. 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/34IKwyX>>. Acesso em: 10 set. 2017.

WINKLER, P; BARSOTTI, T. *A história dos trajes de natação: parte 2*. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2HqBasL>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Rosângela Soares Campos possui graduação em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás, mestrado em Educação Física pela Universidade Federal do Paraná e doutorado em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é professora efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG/ campus Goiânia) e pesquisa imagens visuais e sociais na natação feminina.

E-mail: rocamposgyn@gmail.com

Acervos de figurino em Goiânia: reflexões acerca de seus significados

Kárita Garcia Soares

Observando de modo sistemático os destinos dados a trajes e demais itens decorrentes da produção de um figurino, dediquei-me a refletir acerca das motivações, possibilidades e implicações relativas à constituição de acervos de indumentária cênica. Experiências pessoais em trabalhos desenvolvidos para espetáculos em Goiânia, Goiás, e o contato com bastidores da cena, favoreceram indagações sobre o tratamento destinado aos artefatos que ora compuseram os figurinos dos espetáculos já não mais apresentados por grupos teatrais. Questões orientaram nossa atenção para o processo: quais eram os possíveis trajetos destes artefatos findado seu uso em determinada montagem? Quem determina a destinação para cada objeto?

Por que e como? Quais novos sentidos e/ou usos são considerados a esta categoria de artefato após seu uso em cena?

Notadamente, ao elencar possíveis respostas às perguntas acima mencionadas, elegi a formulação de acervos de figurinos por companhias de teatro goianos como tema de estudo. Assim, durante o curso de mestrado (2011-2013) realizado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), me propus a investigar a existência de tais espaços na Capital, buscando compreender as condições e os desígnios entrevistados na organização dos locais encontrados.

Neste artigo, compartilho os percursos, os desafios e as reflexões oriundas do meu processo da pesquisa, acreditando que possam corroborar em alguns embates metodológicos do estudo da indumentária e, em especial, do traje de cena.

Indumentária e figurino: reflexões iniciais e opções teórico-metodológica de investigação

A preservação, a organização e o acesso do patrimônio cultural de uma determinada sociedade viabiliza a construção e manutenção de sua memória coletiva ao estabelecer marcos que nos ajudam a compreender o passado e, também, a projetar futuros. Nessa perspectiva, nota-se que a formação e organização de coleções/acervos de artefatos considerados representati-

vos de uma determinada época e sociedade corresponde a uma das diversas formas de sistematização dos processos de formação e transmissão da memória sociocultural.

Com destaque, instituições como museus e arquivos, correspondem a lugares primordialmente responsáveis pela fusão de salvaguarda e divulgação do patrimônio. Contudo, ressalto, como mostra Andrade (2017) que, no caso da indumentária, esse patrimônio não representa a totalidade e a pluralidade social e cultural brasileira, a exemplo das produções indígenas presentes nas instituições.

Em sua inclusão no âmbito patrimonial, os artefatos são compreendidos na função de documento, vislumbrando-se a ideia de análises interpretativas na esfera da cultura material. Nesse sentido, Meneses (1998) afirma que os artefatos possuem uma trajetória particular, portanto, uma biografia. Assim, a análise de um determinado objeto, pautada na sua materialidade, pode viabilizar interpretações acerca dos contextos social, econômico, cultural e político aos quais participou. Isto é, permite compreensões de diferentes esferas da vida humana, servindo como “uma fonte através da qual será possível identificar e conhecer aspectos formais e simbólicos pulverizados nas relações do cotidiano” (ANDRADE, 2011, p.2).

Ao refletir acerca da elaboração de coleções especializadas em artes cênicas em instituições museológicas, Carvalho (2009) salienta o caráter imaterial dos espetáculos e afirma que “devido a suas condições de expres-

são, as artes cênicas não permitem qualquer forma de retenção integral de seus aspectos essenciais para efeito de preservação” (CARVALHO, 2009, p.32). Sua compreensão se pauta na ideia de que o teatro se constitui a partir do contato direto entre a cena e público, configurando-se uma manifestação efêmera, de caráter presencial e performático.

Desse modo, a preservação de um legado material no campo se viabiliza somente por meio de alguns *vestígios* derivados das encenações realizadas, devendo haver a clareza de que os espetáculos cênicos, por sua própria natureza, são irreconstituíveis, uma vez que cada apresentação é única. Dentre os vestígios, roupas, adereços e outros elementos utilizados em determinado espetáculo, assim como os croquis, as fotografias e outras produções relacionadas a seu processo de produção, são apontados como componentes materiais passíveis de preservação.

Frente às ideias apresentadas, compreende-se que os artefatos resultantes da produção de um figurino possibilitam a apreensão de contextos sócio-histórico-culturais por meio de análises interpretativas. Assim, a elaboração de espaços sistematizados que abriguem trajes de cena, ou mesmo a inclusão desta categoria de artefatos, pode resultar em locais de referência para conhecer parte da história das produções cênicas goianas e brasileiras. Ainda, serviriam também como propulsores para novas criações e reflexões na área.

Notadamente, como demonstraram os estudos de Gonçalves (2009), a disposição de qualquer acervo deriva de uma série de fatores e pode ser-

vir a distintos propósitos. Resulta então que um poderá ser absolutamente diferente de outro ainda que tenham objetivos semelhantes. Os interesses e visões de mundo de seus fundadores, a disposição de recursos materiais e humanos, o conjunto de artefatos constituintes de suas coleções, a condição física disponível, dentre outras tantas variáveis, são determinantes em sua configuração, bem como no valor e no tratamento destinados aos artefatos. Conclui-se daí que a configuração destes espaços é sempre um processo único e contextual, resultante de escolhas realizadas por sujeitos ou coletivos específicos em situação e condições particulares.

Com base nas premissas apresentadas, preocupada em compreender a elaboração de lugares de salvaguarda de figurinos por grupos teatrais na cidade de Goiânia, iniciei o desenvolvimento de minha pesquisa (SOARES, 2013) buscando, primeiramente, encontrar referenciais bibliográficos acerca do tema. No levantamento realizado não localizei investigações referentes à produção de interesse no contexto teatral goiano. Todavia, ficou evidente o crescimento das discussões no campo em nível nacional, expresso no aumento do número de publicações, projetos de pesquisa e eventos presenciais realizados. Dentre os trabalhos até então identificados, destaco, Guerra e Leite (2002), Muniz (2004), Ramos (2008), Salles (2008), Silva (2008) e Viana (2010). O interesse no estudo sobre o figurino como tema autônomo nas artes cênicas no Brasil vem crescendo nas últimas duas décadas. Atualmente, podemos encontrar diferentes publicações que versam sobre a te-

mática, especialmente situadas junto a outros debates nas áreas da moda e nas artes. Em meio a esse universo, as investigações acerca do figurino como elemento de valor cultural a ser considerado em contextos patrimoniais vêm ganhando força e, na pesquisa, verifiquei a existência de estudos e projetos interessados no tema da patrimonialização de trajes de cena, que repercutiram em algumas poucas publicações. Em geral, os debates se voltam para questões relacionadas à formação de coleções e às problemáticas metodológicas, ligadas à conservação. O aumento das publicações na área é proporcional ao da discussão sobre o patrimônio das artes cênicas brasileiras e da relação entre indumentária e patrimônio.

Constatada a carência de investigações acerca do tema de interesse da pesquisa no contexto local, alguns coletivos cênicos foram contatados com o intuito de se descobrir a existência de acervos na região. Como resultado, notei a existência de um campo muito mais amplo e movediço do que aquele suposto no início da pesquisa, chegando à confirmação de que cada grupo se estabelece com produções, conceitos e formatações singulares, tornando-se casos particulares de análise. Nesse sentido, busquei investigar os posicionamentos dos realizadores teatrais de Goiânia na constituição de acervos especializados em figurinos e apreender as motivações e possíveis implicações que derivam da formação desses espaços quando pensados no contexto da capital goiana, chegando a um panorama geral das compreensões atuais acerca da organização de acervos de trajes de cena advindos das produções teatrais.

Durante o processo de pesquisa, elegi a entrevista qualitativa semi-estruturada como método investigativo, acreditando que essa abordagem “fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação” (BAUER; GASKELL, 2002, p. 65). Contando com a colaboração de sete profissionais, dentre os quais, atores, figurinistas e/ou diretores de teatro em atividade, realizei as entrevistas individualmente, obtendo informações acerca de seus modos de pensar e trabalhar com o figurino, bem como seus entendimentos acerca do panorama de produção na cidade e da sistematização de acervos de trajes de cena na cidade. Entretanto, observei que esse processo da pesquisa exigiu muita atenção às demandas e condições previamente indicadas por cada colaborador, determinando flexibilidade na realização de cada entrevista e a postura ética exigida no campo. Considerando os vários elementos do processo metodológico, optamos ao final desenvolver um estudo de caso, na expectativa de empreender uma aproximação dialógica com aspectos da realidade do campo investigado.

O acervo do grupo Zabriskie: um estudo de caso

A partir de leituras e entrevistas realizadas no decorrer da pesquisa, notei uma diversidade de modos de se conceber e estruturar a produção teatral em Goiânia. Todavia, pareceu-me ser recorrente a dificuldade de continuidade nos trabalhos dos grupos e produtores em decorrência de problemas como a falta

de um espaço físico próprio e a dificuldade de acesso, obtenção e manutenção de recursos financeiros. O cenário apontado coincide com o de poucos recursos no campo do teatro brasileiro. Como prática especialmente derivada dessa realidade, constatei a formação de acervos de figurinos de espetáculos não mais apresentados pelas companhias ou por indivíduos/profissionais com o intuito de acumular objetos que poderão ser reutilizados em novas produções.

Para melhor compreender a questão mencionada, foi importante a aproximação com o grupo Zabriskie, de quem pude obter informações por meio das visitas técnicas registradas em fotografias realizadas em sua sede e da entrevista cedida, em 2012, pelo ator e diretor Alexandre Augusto (SOARES, 2013). O acervo de trajes de cena da Companhia foi encarado como um estudo de caso a partir do qual seria possível identificar e debater tópicos relacionados a um cenário mais abrangente da produção cênica na capital.

O Zabriskie foi fundado em 1993 por Ana Cristina Evangelista e, no ano de 2012, era composto pela sua fundadora e por Alexandre Augusto, formação que ainda hoje se mantém. Seu foco de investigação é o estudo da linguagem do *clown* e o desenvolvimento de espetáculos da dupla de palhaços Juca Mole e Ana Banana, voltando-se para a pesquisa teatral apoiada em conceitos relacionados ao teatro de grupo, criação coletiva e pesquisa de linguagens cênicas¹. Desde o ano de 1999, mantém sede própria, na qual,

1. Informações sobre o Zabriskie podem ser encontradas no endereço eletrônico <<http://zabriskie.com.br/>>.

além do desenvolvimento das pesquisas e criação e apresentação de seus espetáculos autorais, são oferecidos cursos na área teatral e recebem outras montagens. O Zabriskie, vale ressaltar, é uma das companhias mais antigas ainda em funcionamento na cidade, sendo uma das poucas a contar com uma espaçosa sede e que, diferentemente da maioria dos coletivos locais, não encontra nas leis de incentivo e editais sua principal fonte de renda para criação e apresentação de espetáculos.

Dentre os diversos materiais de trabalho do grupo abrigados no Teatro Zabriskie, estão roupas e adereços, sendo boa parte advinda de seus espetáculos e produções. De forma genérica, todo o conjunto é chamado de figurino. O acervo está dividido em dois blocos, cada qual correspondente a diferentes atividades de seu dia-a-dia. O primeiro deles, nomeado de “brechó”, abrigava roupas e acessórios diversos que permanecem sempre à disposição para as distintas práticas de criação e formação ali desenvolvidas. Grande parte dos itens advém de espetáculos antigos já não mais em circulação e de doações realizadas à Companhia. As peças, segundo pude observar, ficavam organizadas em dois diferentes espaços, estando uma parte acomodada em um canto mais acessível e próximo da área central da sede e outra em uma sala mais restrita, em construção anexa na parte do fundo do terreno. Por se tratar de um conjunto de objetos utilizado nos constantes processos de pesquisa e nas aulas ministradas, observei que alguns artigos de vestuário podem ser encontrados fora dos locais originalmente designados a seus de-

pósitos. Elas “caminham” de acordo com as atividades realizadas no cotidiano dos trabalhos. Por fim, acerca do brechó, as peças mais acessíveis correspondem àquelas consideradas mais resistentes e de menor valor.

O segundo bloco do acervo, o qual denominei de *acervo de repertório* (SOARES, 2013, p.115), é formado, principalmente, por trajes de espetáculos ainda em circulação ou em vias de serem remontados. Havia alguns trajes isolados de espetáculos anteriores não mais em circulação ou adquiridas em algum momento pela Companhia, mantidas ali por serem consideradas valiosas. Correspondendo, em sua maioria, a acessórios, “tal atribuição se refere tanto a objetos mais caros, quanto àqueles de valor afetivo para o grupo ou considerados difíceis de serem fabricados ou reencontrados” (SOARES, 2013, p.121).

A sala na qual essa parte do acervo é acomodada se situa no andar superior do anexo ao fundo do terreno. Notei um cuidado mais aguçado com esse bloco no que diz respeito à preservação dos materiais. O acesso à sala só é permitido aos membros do Zabriskie, sendo a própria escada de acesso a ela um obstáculo para a entrada no espaço, haja vista sua característica íngreme. Não há um sistema bem determinado de organização, documentação ou identificação dos itens. Acomodados entre caixas, malas, estantes e araras, eles são basicamente agrupados por espetáculo, estando as roupas dos espetáculos mais recentes e em circulação penduradas na arara para facilitar o acesso.

Além disso, as características físicas da sala – que, segundo o entrevistado (SOARES, 2013) foram preponderantes para a escolha do local – demonstravam compreensões e preocupações no que diz respeito a questões de conservação dos figurinos ali acomodados. Dentre elas, destaca-se o já citado difícil acesso à sala, a baixa umidade do ambiente e a preocupação com a incidência de luz nas peças indicada pela instalação de uma cortina escura na única janela do cômodo. Ainda, podemos apontar como ação de conservação preventiva dos trajes e adereços, o uso de capas plásticas de proteção contra o pó nas roupas organizadas nas araras.

Ao me aproximar do Zabriskie, ficou claro que toda a configuração do acervo por eles organizado correspondia aos interesses práticos das tarefas diárias do fazer teatral, não havendo sinais da constituição de um acervo ou coleção de caráter histórico, por exemplo. Segundo o integrante da companhia que entrevistamos, o armazenamento dos materiais, mesmo no *acervo restrito*, a priori, não partiu de qualquer preocupação na criação ou manutenção de uma memória de suas produções. Nas palavras do entrevistado:

É, a gente que tá aqui trabalhando agora neste momento, que tá na atividade agora, a gente não pensa dessa forma, no sentido de, sei lá, construir uma exposição mais tarde, no museu do cenário a gente não tem. Nossa ligação é mais sentimental mesmo, mais material do que essa coisa

da memória. Mas, se a gente está com eles, se a gente tem esse espaço para guardar, pode ser que no futuro isso seja usado por outras pessoas, pesquisadores como você, ou até quando a gente ficar mais velho que estiver com este sentimento mais de resgate de memória a gente faça isso, né. Mas eu, particularmente falando, por mim não vejo assim, não guardo pensando nisso não. (SOARES, 2013, p.114)

Assim, segundo se pôde analisar, como motivação primeira para a concepção do acervo, têm-se as necessidades relacionadas aos processos da criação artística, desde a pesquisa à pós-produção, e o seu uso em contextos educativos no campo do teatro. Conseqüentemente, o primeiro critério percebido é o acesso aos objetos. Critério esse favorecido pelas condições espaciais da sede do grupo e suas compreensões valorativas perante os artefatos ali acondicionados e pela ideia de preservação dos materiais acumulados. Em resumo, sobre a organização dos itens, Alexandre Augusto afirma terem dividido o acervo em “acesso para todos, acesso só pra quem sabe, acesso só para os atores” (SOARES, 2013, p.119).

Vale salientar que o modo como os figurinos são dispostos está relacionado com a infraestrutura de seu armazenamento. No caso do Zabriskie, o acervo foi acomodado em espaços já disponíveis no imóvel alugado no setor Marista, não havendo modificações nas estruturas físicas nas salas para me-

lhor acondicionamento das roupas e adereços. Mesmo assim, na construção de um lugar especificamente dedicado a cumprir tal função, questões como umidade, iluminação, ventilação e acessibilidade devem ser consideradas.

É importante atentar ainda à necessidade de recursos financeiros e humanos, variáveis determinantes para a estruturação do acervo. Cada espaço visitado no Zabriskie contava com utensílios para a organização, conservação e proteção das peças, tais como cabides, araras, caixas de plástico e de papelão, capas plásticas, armários, cortina, dentre outros. Tais utensílios mostram-se imprescindíveis para a ordenação e funcionamento do acervo e representam à Companhia gastos, o que pode ser encarado como um problema, dada a difícil realidade financeira de grande parte dos coletivos em Goiânia e no restante do estado de Goiás, bem como no Brasil.

É fundamental enfatizar ademais que, para a manutenção do acervo, é preciso incluir a demanda de funcionários, responsáveis pelas diversos processos envolvidos. Além da necessidade de colocar sempre cada coisa em seu devido lugar, é imprescindível constante vigilância na limpeza, na integridade dos artefatos armazenados, no controle da luz incidente, no aparecimento e combate de fungos e insetos, dentre outros aspectos. Todo este trabalho requer tempo e, haja vista o panorama de adversidades percebidas no contexto teatral estudado de uma forma geral, pode ser um problema no momento de se organizar e manter um acervo de maiores proporções.

No caso do Zabriskie, são os dois integrantes do grupo os responsáveis por todas as tarefas concernentes aos materiais armazenados. Função que se soma à gestão do Teatro, atuação como educadores nos cursos oferecidos, limpeza da sede, pesquisa cênica, elaboração, produção e apresentações dos espetáculos, dentre outras ações. Como resultado, a manutenção do acervo é feita “sempre que dá” e por quem “tem mais tempo” (SOARES, 2013, p.125).

Ainda em relação à importância das pessoas disponíveis e envolvidas nas atividades de um local que abrigue trajes de cena, ressalto o impacto da formação ou do aprofundamento dos sujeitos nos conhecimentos específicos do campo de conservação de artefatos, em especial, têxteis, que compõem a maior parte daqueles espaços. No Zabriskie, assim como constatei nas entrevistas com outros profissionais da área, os responsáveis pela preservação das roupas e acessórios partem de um conhecimento tácito, prático, ou seja, não possuem orientações teórico-metodológicas científicas aprofundadas acerca do tema. O conhecimento deles é construído na prática diária do fazer teatral como um todo e deriva de experiências diversas com elementos do vestuário. Conforme verifiquei,

No Zabriskie, apesar da utilização de princípios que vão ao encontro daqueles propostos por instituições museológicas, tais como a conservação preventiva, o que mais

interessa a seus realizadores é a possibilidade de reutilização das peças. As formas de conservação derivam de conhecimentos mínimos e adquiridos, principalmente, em vivências cotidianas. Assim, o uso de substâncias tais como o lysoform ou outros métodos utilizados pelos integrantes do grupo, é visto como um modo de manter as condições necessárias para a prevenção imediata de possíveis adversidades que possam prejudicar o desempenho do figurino no cumprimento de sua obrigação primeira: vestir um corpo em cena. (SOARES, 2013, p.126)

Na direção apontada, ressalto que todo o interesse de preservação identificado na Companhia é resultado da intenção de prolongar a vida útil das peças para sua reutilização – seja na reapresentação de um espetáculo do repertório da Companhia, seja no processo pedagógico dos cursos que ministram ou de novas montagens teatrais. Nesse sentido, observo o caráter dinâmico do acervo do Zabriskie, no qual peças são frequentemente trocadas de lugar, algumas são incorporadas a novas montagens e não permanecem no conjunto de objetos preservados, outras são reformuladas por inteiro perdendo, na customização, parte significativa de sua funcionalidade e significado originais, dentre outras possibilidades. Assim, não constitui um repertório criado com foco de evidenciar aspectos de sua história e formular memórias do grupo, particularmente, ou do teatro e da arte, em geral.

O figurino e seus acervos em Goiânia: descobertas e novas questões para investigação

Durante a realização da pesquisa, percebi que o contexto da produção teatral goiana no início da década de 2010, ainda que cheio de adversidades e contradições, era crescente no que diz respeito ao número de espetáculos, companhias, pesquisas, festivais e possibilidades de formação. As perspectivas instituídas, relacionavam-se com as políticas públicas de incentivo à cultura no âmbito federal, estadual e municipal, que acabam por viabilizar recursos aos profissionais e companhias de teatro. Em um panorama heterogêneo, de múltiplas formas de se pensar e fazer teatro, o figurino integra as discussões e preocupações dos criadores e pesquisadores das Artes Cênicas local. Nesse contexto, cresce o interesse por pesquisas mais elaboradas e se fortalece o papel do figurinista no desenvolvimento das criações autorais.

No contexto estudado, ainda que não tenha sido encontrado qualquer acervo museológico ou mesmo com uma sistematização mais rigorosa, sinalizo a existência de acervos pessoais ou de grupos, constituídos a partir de interesses individuais. As motivações para a criação desses espaços, de acordo com os resultados da investigação que empreendemos em Goiânia, mantém relação direta com as práticas cotidianas dos coletivos e de alguns de seus membros, havendo a intenção de reutilização dos diversos artefatos na rerepresentação das montagens ou para a realização de novas montagens.

De modo bastante positivo, no desenvolvimento das investigações pude registrar indícios de certo desejo de elaboração de lugares que pudessem servir à composição de uma memória do fazer teatral, dado que consideramos muito importante, apesar das iniciativas serem pouco discutidas na área como um todo. Além disso, ressalto que foi possível verificar que os grupos de teatro demonstram domínio sobre algumas noções de preservação e conservação de bens materiais, podendo ser um ponto de partida para a modificação da realidade até aqui vivida.

Com o desenvolvimento da pesquisa, deparei-me com questões gerais acerca da constituição de um acervo de figurino, concluindo que os interesses dos realizadores e as condições materiais para sua estruturação são as duas principais determinantes em seus processos de fundação. Nesse sentido, existe uma diversidade de formas de organização movidas por aspectos específicos e que se desdobram também em quesitos particulares. Ante essa multiplicidade de modos de configuração de acervos na cidade de Goiânia, constatamos alguns mais estruturados e outros derivados de práticas mais intuitivas assentadas nas funções cotidianas exercidas, tal como a organização do guarda-roupa pessoal.

A ausência de espaços exclusivos implica em demandas específicas referentes à concepção de acervos de indumentária cênica. Sem locais apropriados para a atividade, os indivíduos envolvidos em determinada produção se tornam responsáveis pela salvaguarda das peças, muitas vezes as

levando para suas próprias casas. Em decorrência disso, percebe-se que são muitos os destinos e absolutamente diversos os tratamentos dispensados para as roupas e acessórios, o que acarreta uma diversidade de modos de tratamentos relativos à preservação das mesmas. Soma-se aqui as limitações quanto aos recursos materiais que podem resultar em maiores dificuldades na configuração de lugares mais adequados à salvaguarda dos trajes. Sobre isso, ressalto a existência de metodologias e compreensões acerca, principalmente, de uma conservação preventiva.

Vale comentar que o fato de a confecção dos figurinos utilizar, em muitos casos, matérias-primas e técnicas menos convencionais que a vestimenta cotidiana, causa maiores desafios para a manutenção de um acervo desta categoria. Ademais, é recorrente no cotidiano das companhias o uso e o empréstimo de trajes a terceiros, em especial, do acervo pessoal ou do grupo a outros realizadores e produções, ação que leva ao desaparecimento de peças ou mudança do estado de conservação. Nestes casos, nota-se o estabelecimento de uma rede de parcerias na qual os acervos particulares compõem um dos elos entre distintos coletivos, o que pode significar, diante de uma realidade difícil no campo da arte em que inexistem as condições ideais de produção de um espetáculo, a existência de uma consciência, aparentemente generalizada, sobre a alternativa de colaboração mútua, expressa no intercâmbio de diferentes objetos que percorrem trajetórias não lineares e previsíveis.

As incursões apresentadas me levaram a pensar que seria um caminho interessante elaborar projetos multidisciplinares que incluíssem profissionais de diferentes áreas, tais como Museologia, Design de Moda e Artes Cênicas. Todavia, com a pesquisa, encontrei mais perguntas do que respostas, especialmente referentes aos interesses de elaboração de um acervo sistematizado e bem referenciado na capital goiana, bem como as implicações para isso, tais como o que salvar, como armazenar, dentre outras. Frente o exposto, a conclusão final do trabalho (SOARES, 2013) foi a de que, fora da cena, diversos artefatos produzidos na condição de figurino prosseguem em suas trajetórias, adentrando novos contextos e admitindo novos significados. Os espaços constituídos por grupos ou profissionais de teatro em Goiânia, são, muitas vezes, negligenciados ou desvalorizados por seus organizadores, todavia, consistem em importantes referenciais para a formulação de novas ideias ou criações.

Considerações finais

Acervos de figurino podem ser locais para a realização de pesquisas interessadas em distintas questões de áreas como Artes Cênicas e Moda. A análise de um artefato ou mesmo das coleções constituídas, pode ser um caminho para reflexões históricas sobre a produção cênica ou apreensões téc-

nicas acerca da confecção de roupas e adereços em determinado contexto, por exemplo. Nesse sentido, as pesquisas no campo devem considerar que, assim como os artefatos que as compõem, as coleções desenvolvidas são fruto de processos historicamente localizados, de modo que é preciso ter em mente que a organização de um espaço dessa tipologia reverbera diretamente no que os pesquisadores terão acesso. Cada tipo de fonte permite diferentes análises. Observar diretamente um traje, sua tridimensionalidade, sua textura, cor, materiais e técnicas de confecção, dentre outras características, proporciona experiências investigativas distintas de outras realizadas a partir da análise de fotografias, por exemplo. Além disso, a totalidade do conjunto composto em determinadas circunstâncias, configura distintas narrativas acerca de um determinado assunto ou contexto.

Com a investigação realizada, concluí que ainda pouco sabemos sobre a realidade da produção teatral local, apesar de algumas propostas empreendidas por grupos, entidades ou indivíduos interessados na área, a exemplo das pesquisas publicadas de Hugo Zorzetti (1947-2017). A afirmativa ainda é válida para os dias atuais e fomenta a defesa de que a organização de lugares destinados a salvaguarda de importantes referenciais da produção goiana, tal como acervos de figurino podem corroborar na elaboração de estudos acerca das Artes da Cena aqui realizada. Além disso, como assinalamos neste artigo, tais espaços podem estimular novos processos criativos,

incentivando diálogos entre produções do passado e novas propostas, ao lançar mão de ações educativas, por exemplo.

Todavia, há um longo caminho a ser trilhado e muitos desafios devem ser considerados frente um futuro incerto, intensificado na atual conjuntura política, sobretudo após os anos de 2016, na qual a cultura e o patrimônio vêm sofrendo cada vez mais com o descaso ou mesmo com ataques diretos de ações governamentais, tal como o corte de verbas. Seguir com as investigações acadêmico-científicas, pode ser uma forma de resistência, capaz de incentivar e viabilizar o desenvolvimento de importantes debates e novos projetos na área.

Referências

ANDRADE, Rita Morais de. O caso do vestido e a biografia cultural das roupas. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVI, 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011.

ANDRADE, Rita Morais de. Vestires indígenas em bonecas Karajá: Argumentos para uma história da indumentária no Brasil. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 2, p.197-222, jul./dez. 2017.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.

CARVALHO, Marcelo Dias de. *A constituição de coleções especializadas em artes cênicas: do imaterial ao documental*. 2009. 160f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O Patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.25-33.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, v. 11, n.21, 1998, p.89-103, 1998.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

RAMOS, Adriana Vaz. *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. 2008. 187f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALLES, Joana. *As roupas de Lina: uma biografia*. 2008. 112f. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) - Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2008.

SILVA, Amabilis de Jesus da. *Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena*. 2010. 182f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SOARES, Kárita Garcia. *Figurino fora de cena: um estudo sobre a constituição de acervos de figurinos*. 2013. 135f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013

VIANA, Fausto. *Figurino Teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

Kárita Garcia Soares é doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG). Mestre em Arte e Cultura Visual e Bacharela em Design de Moda pela mesma instituição. Integra o Grupo de pesquisa INDUMENTA – Dress and Textiles Studies in Brazil, coordenado pela Profa. Dra. Rita Andrade (FAV-UFG); e o Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LABCRIAA), coordenado pela Profa. Dra. Natássia Garcia da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

E-mail: karitagsoares@gmail.com

De volta à materialidade: desafiando a moda descartável através da durabilidade emocional

Aline T. Monteiro Damgaard

Por que algumas roupas sobrevivem por anos e em alguns casos por gerações, enquanto outras são descartadas diariamente? Essa é uma questão que me fascina há muito tempo e que está presente desde o início dos meus estudos sobre roupas e tecidos. Em minha pesquisa de mestrado¹ (DAMGAARD, 2012) naveguei entre conceitos de cultura material e visual, estudos da vestimenta histórica (traje de crioula) e circulações de mercadorias têxteis no Brasil do século XIX. Porém, apesar do extensivo estudo do vestir histórico através da análise de peças da época e do estudo de sua iconografia (DAMGAARD, 2015), foi somente no programa de Moda Sustentável² que comecei

1. *Para além do "Traje de Crioula": um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista*. Orientadora Rita Morais de Andrade. 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/37Au3c3>>. Acesso em 01 de agosto de 2019.

2. PBA na Copenhagen School of Design and Technology (KEA), Dinamarca. Orientadora: Mette Hørsted Kocmick.

a indagar sobre as dinâmicas de sobrevivência das nossas roupas na posteridade. Em um sistema que produz cerca de 150 bilhões de peças de vestuário por ano³, quais delas vão nos inspirar e contar nossas histórias no futuro?

Com indagações semelhantes, a jornalista Elizabeth Cline (2012, p. 4, tradução minha⁴) descreve que até meados do século XX, “as roupas eram caras e preciosas o suficiente para serem reparadas, cuidadas e reinventadas inúmeras vezes”. Porém, algumas décadas mais tarde, o sistema da moda fez com que itens do vestuário circulassem em ritmo acelerado nas lojas, instigando o desejo de consumo frenético e transformando a roupa em uma mercadoria descartável. Por exemplo, nos Estados Unidos, cerca de 15,1 milhões de toneladas de roupas e outros produtos têxteis foram descartados em 2013, sendo que 85% deles acabaram nos aterros sanitários (FREEMAN, 2016). No Brasil, estima-se que são geradas cerca de 170 mil toneladas de resíduos têxteis todo ano, e esse número engloba apenas os resíduos provenientes das fábricas e confecções do país (HACO, 2019). O desperdício e o descarte de roupas e tecidos têm sido um dos temas de grande ênfase nos debates dos profissionais da indústria da moda mundial,

3. Muitos relatórios sobre a indústria da moda podem ser encontrados em sites como Global Fashion Agenda e Mistra Future Fashion. Porém muitas dessas informações são encontradas de forma resumida no site do Fashion Revolution. Disponível em <<https://bit.ly/3mfQqrh>> <<https://bit.ly/34ISaJy>> e <<https://bit.ly/34mBNfB>>. Acesso em: 06 jan. 2020.

4. “clothes were pricey and precious enough that they were mended and cared for and reimagined countless times”.

em especial na conferência anual chamada *Copenhagen Fashion Summit*, cujo objetivo é trazer discussões sobre sustentabilidade e apresentar soluções inovadoras para indústria da moda.

Considerando, portanto, o impacto negativo da indústria da moda no planeta e os desafios de se criar um desenvolvimento sustentável, este artigo busca apresentar algumas possibilidades e estratégias usadas na Dinamarca e assim encorajar designers, estudantes e consumidores em geral a serem promotores de uma mudança positiva e necessária no sistema da moda.

***Fast Fashion*: acesso e destruição**

Em 2017, uma reportagem⁵ de um conhecido canal da televisão dinamarquesa denunciou que as duas maiores redes de moda do país, H&M e Bestseller haviam incinerado mais de 12 toneladas de roupas novas nos últimos quatro anos. A notícia gerou desaprovação em várias partes do mundo e instigou a discussão sobre a superprodução de roupas, consumo e descarte.

Os números mais recentes sobre o descarte de roupa são alarmantes, revelando que mais da metade de todas as roupas produzidas no sistema de *fast fashion* são descartadas com menos de um ano de uso, sendo que

5. A reportagem foi feita de forma secreta e foi ao ar no dia 15 de outubro de 2017 com o título em dinamarquês “*Eksperterundersig over H&M's afbrænding af nyt tøj*”, cuja tradução seria: Especialistas questionam-se sobre a queima de roupas novas da H&M.

a cada segundo o equivalente a um caminhão de lixo de produtos têxteis são jogados nos aterros sanitários ou incinerados (ELLEN MacARTHUR FOUNDATION, 2017), resultando em uma indústria com um enorme desperdício de recursos naturais e econômicos. Enquanto, por um lado, a indústria do *fast fashion* facilitou o acesso à moda para quase todas as classes sociais, ela também transformou a roupa em um artefato descartável, passageiro. Contudo, desperdício não é o único problema desse sistema. Roupas de baixa qualidade projetadas para durarem pouco, alto uso de produtos químicos nocivos, poluição do meio ambiente em toda a cadeia de produção, e tratamento inadequado dos trabalhadores, incluindo trabalho escravo e infantil, são alguns dos fatos que reforçam a necessidade de mudança nas fundações desse sistema.

Com números e fatos chocantes sendo investigados a cada dia no mundo todo, não é de surpreender que a moda sustentável tenha se tornado um sucesso e um dos principais temas de discussão sobre desenvolvimento na última década. Porém, muitas vezes, o discurso de sustentabilidade é vago e mal compreendido pela indústria e consumidores. A sustentabilidade, para ser credível e confiável, precisa ser bem definida, entendida e executada. As empresas não podem acreditar que se reduzirem, por exemplo, seu consumo de água em 50%, elas se tornarão sustentáveis. Como defendido com veemência pelo professor John Ehrenfeld (2013), o problema geralmente se

baseia no fato de que a maioria de nossos esforços está direcionado a reduzir insustentabilidade, o que não é o mesmo que criar sustentabilidade.

Com relação à indústria da moda e a indústria têxtil em geral, criar sustentabilidade é olhar para o sistema de forma holística. É transformar a produção, os processos e os produtos, é transformar o sistema, as necessidades e os valores, e é também transformar o comportamento, a mentalidade e o *status-quo*. Como explica Porritt (2017, p. 34, tradução minha⁶), diretor e fundador do *Forum for the Future*, “desenvolvimento sustentável não é simplesmente gerenciar o meio-ambiente com mais eficiência [...] É um projeto social e econômico, tanto quanto um projeto ambiental”.

Atualmente, é possível ver sinais animadores que esta mudança está aos poucos se solidificando. Consumidores, designers e empreendedores em todo o mundo têm buscado mais transparência e mudanças significativas no mundo da moda. São exemplos movimentos como o *Fashion Revolution*, que promovem a transparência das marcas com relação à produção e condições de trabalho em suas fábricas e fornecedores; eventos como o *Copenhagen Fashion Summit*, que incentivam debates sobre pesquisa, inovação e transformações da indústria da moda; e plataformas como *Ellen MacArthur Foundation*, que buscam educar, incentivar e esclarecer todos os aspectos da economia circular, tem mudado o cenário dessa indústria no mundo.

6. “sustainable development is not simply about managing the environment more effectively [...]. It is a social and economic project as much as an environmental project”.

Desafiando as velhas práticas: estratégias bem-sucedidas na Dinamarca

A Dinamarca tem sido pioneira na fomentação e pesquisa de estratégias para o desenvolvimento sustentável em todas as áreas da sociedade. A indústria alimentícia por exemplo, se transformou nas últimas décadas, sendo hoje possível encontrar todo o tipo de produtos orgânicos sendo vendidos nos supermercados do país.

Na moda não tem sido diferente e muitas marcas têm tentado desafiar o tradicional modelo linear de produção: matéria-prima > produção > consumo > descarte, pelo modelo circular: matéria-prima > produção > consumo > reutilização/reciclagem > matéria-prima. Veremos aqui três exemplos atuais de marcas dinamarquesas, que de formas distintas têm sido referência de como é possível com ações, muitas vezes simples e criativas, fazer uma moda limpa, que respeita os recursos que utiliza, as pessoas que produzem e a sociedade que consome.

Aluguel: desfrutar sem possuir

O aluguel de roupas de festa é um tipo de empresa bem difundido no Brasil, porém esse modelo tem se consolidado em outras esferas da indústria do vestuário na Dinamarca. A marca dinamarquesa Vigga nasceu em 2014 e é hoje referência em empresa sustentável do ramo. Vigga é uma marca de vestuário de design circular para crianças. Eles oferecem um serviço de as-

sinatura no qual o consumidor paga mensalmente e, de acordo com o pacote escolhido, pode selecionar a cada mês as roupas e os tamanhos que deseja. Quando as peças não servem mais, elas podem ser devolvidas e tamanhos maiores podem ser escolhidos. A marca recebe, repara e lava o vestuário que é então embalado para o próximo uso. Todas as roupas são feitas com tecidos certificados, orgânicos e a produção é feita dentro da União Europeia respeitando salários e direitos trabalhistas.

A lógica por trás dos modelos de empresas de aluguel de roupas é que a empresa, ao não vender as roupas, mas sim alugá-las, mantém o controle de todo o processo da produção, desde o início até o descarte/reciclagem quando, eventualmente, a roupa não puder mais ser reparada ou usada. Menos roupas são produzidas e desperdiçadas e, as que são produzidas, são usadas em todo o seu potencial. No fim, as peças são geralmente recicladas e voltam para o mercado como matéria-prima, completando o ciclo da economia circular.

O sistema de aluguel de produtos não é exatamente novo. Imóveis, carros, ferramentas e máquinas já fazem parte da nossa indústria de consumo há muito tempo, porém, o consumidor de moda está cada vez valorizando mais a experiência de uso e compartilhamento de roupas e acessórios do que a de posse, e essa mudança indica mais um passo para uma indústria mais consciente e sustentável⁷.

7. Ver empresas como BoBags e I Bag You. Disponível em <www.bobags.com.br> e <www.ibagyou.com.br> Acesso em: 06 jan. 2020.

Slow Fashion: menos é mais

Kate Fletcher, professora e pesquisadora da *University of Arts London*, é uma das maiores autoridades no estudo da moda sustentável. Fletcher foi a primeira a usar o termo *slow fashion* e, explica que assim como o movimento *slow food*, a moda precisa repensar e recriar seus sistemas fundados na velocidade de mudança, de produção, de consumo e de descarte (FLETCHER; GROSE, 2012). De acordo com a autora, *slow fashion* não é apenas *fast fashion* produzido mais devagar, ou a produção de roupas clássicas em ritmo desacelerado. *Slow Fashion* propõe uma moda feita em pequena ou média escala, que promove o saber artesanal, materiais locais e culturais, qualidade e diversidade. Ela é consciente do processo de design e promove a democratização da roupa, não pela oferta de peças baratas, mas pela oferta de controle, transparência e diversidade.

A marca dinamarquesa Aiayu se tornou ao longo dos anos exemplo de *slow fashion* na Dinamarca e no cenário da moda sustentável mundial. Ela ganhou muita repercussão e prêmios na Dinamarca pelo seu compromisso com a qualidade e sustentabilidade. A produção da Aiayu é de média escala, é transparente com seus fornecedores e usa materiais e tecidos de baixo impacto ambiental. A marca colabora com artesãs na Bolívia, Índia e Nepal, certifica-se da qualidade dos locais de produção e do tratamento de cada uma delas. No design, não segue tendências do sistema, desenvolvendo apenas duas

coleções por ano. Oferece no seu site roupas de coleções novas e antigas, não promovendo assim a cultura do desperdício. Além de roupas de alta qualidade e que buscam um estilo atemporal, a Aiayu também oferece um serviço gratuito de reforma de suas roupas por até 5 anos depois da venda.

Upcycle: história, memória e nova vida

O termo *upcycle* não tem uma tradução específica para o português, mas pode ser entendido como o processo de agregar valor a um artefato recriando-o. Gwilt e Rissanen (2011, p. 35, tradução minha⁸) explicam que “[...] como uma estratégia sustentável para o design, o *upcycle* proporciona ao designer a oportunidade de reavaliar o real valor de um material usando-o na concepção e fabricação de novos produtos”. No entanto, *upcycle* não é apenas uma estratégia para evitar o desperdício, mas também o reconhecimento de que um material tem qualidades que não devem ser ignoradas se ainda puder executar suas funções (McDONOUGH; BRAUNGART, 2013, p. 42).

Se pensarmos no estoque morto de uma empresa, há uma imensidão de roupas e acessórios novos, cheios de potenciais, mas que por alguma razão não foram vendidos e hoje enchem os depósitos de milhões de marcas ao redor do mundo. Estoque morto são formados por artefatos que passaram por diversos processos, desde a concepção de ideias, viagens, esboços, plantação

8. “as a sustainable strategy for design, *upcycling* provides a designer with the opportunity to reassess the real worth and value of a waste material through the design and manufacture of new products”.

da matéria-prima, cuidados com animais, produção de fibras, têxteis, corantes, estamparias até a construção de roupas/acessórios e distribuição para o varejo. O problema com esses produtos muitas vezes não vem de um problema no material em si, mas porque foram produzidos mais do que se poderia vender, ou porque são o reflexo de tendências e estilos passageiros e que depois de um ou dois meses na loja já não despertam o interesse do consumidor.

Lidar com a superprodução do *fast fashion* através do *upcycle* é uma alternativa para evitar o descarte de materiais novos e cheios de potencial, porém essa é uma opção extremamente cara e lenta. Pode funcionar como um projeto de conscientização e marketing como fez a Zara e a Viktor&Rolf⁹, mas dificilmente é aplicado de forma consistente ao atual sistema da moda.

Algumas marcas, no entanto, usam o *upcycle* não como um projeto lateral, mas como o modelo de negócio principal da empresa. Por exemplo, a Sissel Edelbo usa somente tecidos e roupas antigas para criar novas peças, redirecionando-as novamente para o mercado. A marca dinamarquesa compra antigos sáris indianos e os transformam em jaquetas, vestidos, bolsas, entre outros. Os sáris trazem o tom vintage com estampas e cores antigas e são então reformulados em roupas modernas de corte atemporal. Cada peça é, portanto, única, transmitindo ao consumidor uma história, um tecido e, por fim, uma peça de valor especial. No Brasil, o projeto Re-roupa faz também

9. Em 2017, a marca Zara criou o projeto chamado “*Shaping the Invisible*” (Moldando o Invisível), no qual estudantes de moda criaram novas roupas com peças antigas da marca. Em 2018, Viktor&Rolf, em parceria com a loja on-line Zalando, criaram novas roupas a partir de coleções antigas e as venderam por preços mais acessíveis.

um trabalho criativo de *upcycle*, buscando parcerias com marcas e instituições como a Farm, Senac, Levi's, entre outras.

Ter o *upcycle* como base fundamental de uma empresa tem muitos desafios, porém, essas e muitas outras marcas têm provado ao mercado da moda que é possível desenvolver peças criativas, modernas e atrativas com tecidos e roupas vindos de descarte têxtil.

Os exemplos anteriores nos apresentam três formas de incorporar estratégias que aumentam a vida útil de cada roupa fabricada. Com o modelo do aluguel, a roupa circula em diversos ambientes e sistemas sendo usada muitas vezes em todo o seu potencial. A roupa feita através do modelo de *slow fashion*, com processos manuais, estilo atemporal, em pequena escala e com qualidade superior, traz agregado em si valores que despertam no usuário da roupa a consciência do cuidado, apreciação e uso prolongado. O *upcycle* apresenta muitas vezes um valor de historicidade, de narrativa. É atraente e, se bem executado, se torna um artefato único e especial, aumentando suas chances de vida longa.

Design emocional – uma relação duradoura

Durabilidade é sem dúvida um dos fatores-chave quando se trata de moda sustentável. A cultura da roupa como produto descartável é uma das precursoras da crise ambiental causada pela indústria da moda e o consumo

desenfreado é o que impulsiona a indústria a continuar produzindo em ritmos acelerado bilhões de peças de roupas a cada ano.

Slow fashion, upcycle, customização, processos manuais e tradicionais são usados como estratégia de designers e empresas que buscam agregar ao seu produto durabilidade material e atratividade física. Porém, essas características também fazem parte do chamado Design de Durabilidade Emocional.

Roupas que se tornam duráveis além de estações, tendências e fases da moda são geralmente aquelas cujo seus usuários se tornaram emocionalmente apegados a elas. São roupas que suscitam uma memória afetiva, apreciação material ou até mesmo conexões sensoriais.

O principal objetivo do design emocional é “reduzir o consumo e o desperdício de recursos ao aumentar a durabilidade do relacionamento entre consumidores e produtos” (CHAPMAN, 2014, p.79, tradução minha¹⁰). Mas como é possível para o designer criar um objeto cujas características físicas suscite uma possível relação emocional com o consumidor?

Ao considerar os estudos em Cultura Material, Andrade (2008, p.22), explica que:

[...] não há, entretanto, como extrair sentido do objeto, isto é, as características intrínsecas ao objeto – suas qualida-

10. “to reduce consumption and waste by increasing the durability of relationships established between users and products”

des físico-químicas – não permitem fazer sentido do mundo se não for através de mediações sociais das quais participa e das interpretações que se faz delas.

Portanto, se considerarmos que as características físicas de um objeto não carregam sentidos intrínsecos em si, o designer que pretende criar objetos passíveis de despertar conexões afetivas e emotivas com seu usuário, precisa considerar quais são as aspirações desse usuário, o que o fascina, o que o inspira, o que ele valoriza. Conhecendo então o seu consumidor, o designer tem em mãos um caminho para traçar quais serão as características físicas do objeto que poderão despertar no usuário conexões emotivas, de pertencimento, de identidade e de valor.

Outras características importantes do design emocional são: a qualidade material duradoura que permita a esse objeto ter uma vida útil longa e também um design que permita o ajuste, a mudança e o envelhecimento belo de formas e cores, e padrões que não estejam ligados ao gosto efêmero e passageiro (CHAPMAN, 2014).

Embora Chapman (2014) alerte que as conexões emotivas com os objetos possam induzir à prática do acúmulo sem necessariamente mudar a prática do consumismo, o objetivo do design emocional é outro. Fomentar o respeito pela roupa, pelo processo em que foi feita, pelas mãos em que passou, pelas escolhas que foram tomadas e pelas histórias que vivenciou, é voltar a uma apreciação da materialidade. Fletcher (2016) se refere a essa men-

talidade como um retorno ao verdadeiro materialismo, e o propõe como uma mudança no padrão de consumo: “uma mudança de uma sociedade de consumo na qual os materiais importam pouco, para uma sociedade verdadeiramente material, na qual os materiais – e o mundo em que estão – são apreciados” (p. 141, tradução minha¹¹).

E essa valorização não reflete apenas o âmbito pessoal, mas também sugere uma transformação na forma como consumimos e como as indústrias respondem a essa mudança. Apreciando as roupas que temos, fazemos e compramos, seus materiais, os processos por trás deles, suas qualidades e até sua decadência nos permitem a praticar o que Vivienne Westwood sabiamente resumiu: “compre menos, escolha melhor, faça durar”¹²

Conclusão

Comecei este artigo indagando porque algumas roupas sobrevivem mais do que outras. Embora esta seja uma questão complexa, é latente que um dos fatores importantes na sobrevivência do vestuário são as memórias e os apegos emocionais atribuídos a ele. O entendimento de que roupas não deve-

11. “a switch from an idea of a consumer society where materials matter little, to a truly material society, where materials – and the world they rely on – are cherished”.

12. A frase “*buyless, choose well, make it last*” de Vivienne Westwood se transformou em um dos principais jargões do movimento *Fashion Revolution*. Para conhecer mais desse projeto, acesse: <<https://www.fashionrevolution.org>>.

riam ser tratadas como objetos descartáveis pode ter um impacto grandioso. O design emocional, juntamente com as outras estratégias mencionadas neste artigo, são algumas das inúmeras possibilidades de mudança de um sistema destrutivo para um sistema que busca impactar positivamente as relações sociais, econômicas e ambientais ao estender a vida útil de roupas e tecidos.

Designers, empreendedores e pesquisadores têm dedicado tempo e muito estudo para vencerem os desafios de fazer uma moda atraente, limpa e atual. O campo de estudo da moda sustentável é imenso e pesquisas nesta área têm aumentado em número e qualidade a cada dia. Tecnologia de ponta tem sido desenvolvida na busca de reciclagens mais eficientes, na produção de fibras naturais não convencionais, na busca de novas relações e práticas de consumo. Esse é um campo aberto, necessário e sedento de mentes engajadas e motivadas a fazer a diferença.

Referências

ANDRADE, Rita Morais de. *Bouè Souers RG 7091: a biografia cultural de um vestido*. 2008. 224f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHAPMAN, Jonathan. Prospect, Seed and Activate: Advancing Design for Sustainability in Fashion. In: FLETCHER, Kate; THAM, Mathilda. (Ed.). *Routledge Handbook of Sustainability and Fashion*. Abingdon: Routledge, 2015. p. 74-81.

CLINE, Elizabeth. *Overdressed: the shocking high cost of cheap fashion*. New York: Portfolio/Penguin, 2012. 272 p.

DAMGAARD, Aline Temerloglou Monteiro. *Para além do “Traje de Crioula”*: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista. 2012. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

DAMGAARD, Aline Temerloglou Monteiro. 2015. Traje de Crioula: Representing Nineteenth-century Afro Brazilian Dress. In: NICKLAS, Charlotte; POLLEN, Anabella (Ed.). *Dress History: new directions in Theory and Practice*. London: Bloomsbury, 2015. p. 65-80.

EHRENFELD, John; HOFFMAN Andrew. *Flourishing: A Frank Conversation about Sustainability*. Stanford: Stanford Business Books, 2013. 144 p.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. *A new textiles economy: Redesigning fashion’s future*. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2TmPzZn>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ENGELL, Christian et al. 2017. *Eksperter undrer sig over H&M’ safbrænding af nyt tøj*. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/35s0K8L>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

FLETCHER, Kate; GROSE Lynda. *Fashion & Sustainability: Design for Change*. London: Laurence King, 2012. 192 p.

FLETCHER, Kate. *Craft of Use: Post-Growth Fashion*. Abingdon: Routledge, 2016. 304 p.

FREEMAN, David. Why You should Never throw Old Clothes in Trash. *HuffPost*, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/37ANeCH>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

GWILT, Alison; RISSANEN, Timo. *Shaping Sustainable Fashion: Changing the Way We Make and Use Clothes*. London, Earthscan, 2011. 192 p.

HACO. *Gestão ambiental: saiba o que fazer com os resíduos têxteis*. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3dQeJsM>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

McDONOUGH, William; BRAUNGART, Michael. *The Upcycle: Beyond Sustainability; Designing for Abundance*. New York, North Point Press, 2013. 227 p.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. *Para além do "Traje de Crioula": um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/37Au3c3>>. Acesso em: 01 Ago. 2019.

PORRITT, Jonathon. *Capitalism as if the World Matters*. London: Earthscan, 2017. 384 p.

Aline T. Monteiro Damgaard é bacharela em Design de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi. Bacharela Profissional em Moda Sustentável pela *Copenhagen School of Design and Technology* (KEA). Mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente trabalha como ilustradora e designer de estampas. Também ministra aulas/palestras sobre arte, moda e estilo de vida sustentáveis.

E-mail: alinetmd@outlook.com

Um olhar sobre ilustração de moda e visualidades

Ana Paola dos Reis

Ilustrações de moda desenvolveram-se ao longo de séculos como um tipo de imagem responsável pela disseminação de informações de moda e dos usos e costumes envolvidos no vestir. Elas foram tidas como apropriadas para as revistas de moda. Apesar de passar por um longo período de escassez, quando a fotografia passou a dominar a comunicação da moda ainda na primeira metade do século XX, a ilustração de moda persistiu e ainda hoje é veiculada pelos meios gráficos ou digitais.

Nas décadas de 1970 e 1980, a ilustração de moda foi revivida pelas mãos de Antonio Lopez nas publicações norte-americanas e, posteriormente, parisienses. Ao longo dos anos 2000, foi resistência nas páginas das grandes revistas de moda, com destaque para trabalhos de autoria de Jason Brooks, Mats Gustafson e David Downton. Em 2011, foi valorizada pela marca Dior através da coleção primavera-verão de alta-costura que homenageou o ilustrador atuante em suas campanhas publicitárias por décadas: René Gruau. A

ilustração de moda continua gravada na retina daqueles que se surpreendem uma vez ou outra diante de uma página desenhada, entre tantas fotografias, ou permanece na mente dos nostálgicos que recordam Alceu Penna, ou no imaginário dos que descobrem Erté ou Lepape. A ilustração de moda resiste.

Ilustração de moda é um termo relativamente amplo e aplicado recorrentemente de forma bastante ambígua, seja na literatura de moda ou na academia. Tendo sido pouco estudada e tendo deixado de figurar em catálogos e revistas com a relevância que já lhe coube, a atividade com frequência é confundida com outras parecidas com ela, como o desenho de moda ou o croqui de moda. Algumas vezes, as fronteiras entre essas diferentes atividades até mesmo se esvai, como se o que delimitasse uma e outra fosse uma pintura feita à mão com tinta diluída sobre um lenço de seda, muito distante do preto no branco de um padrão *pied-de-coq*.¹

É um tipo de imagem firmemente fincado na história da moda e uma importantíssima fonte de pesquisa para a História da Moda. Contudo, o seu aspecto enquanto visualidade – e como objeto visual em si – é pouco explorado e permanece como potência para uma historiografia ou para uma teoria própria da ilustração. Este artigo resulta de uma pesquisa de mestrado² que propôs olhar para essas faltas e potências em torno da ilustração de

1. *Pied-de-coq* é um padrão geométrico em preto e branco tradicionalmente europeu, desenvolvido através do entrelaçamento dos fios no processo de tecelagem. Ele deriva do padrão *pied-de-poule*, de motivos menores, que recebe esse nome por assemelhar-se a pés de galinha.

2. Desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV-FAV / UFG) sob a orientação da Profa. Dra. Rita Morais de Andrade.

moda com a intenção de iniciar uma teorização sobre o tema (REIS, 2013). Durante o processo de pesquisa me perguntei, sempre provocada pela fidedignidade arguitiva e sensível de minha orientadora, o que exatamente gostaria de saber sobre ilustração de moda. Para que falar sobre este assunto? O que falar sobre ele? Para que traçar distinções? Por que buscar uma teorização sobre o tema? Essas perguntas sempre foram motivadas e justificadas pelo meu desejo de decifrar a existência da ilustração de moda, de compreender suas transformações, e de contemplar suas incongruências e as diversidades formais, poéticas e estéticas sobre as quais se apresentam.

A ilustração de moda oferece relatos sobre a sociedade e testemunhos de uma longa história de costumes e comportamentos. Além do mais, como imagem, representa um canal de trocas entre subjetividades: o *eu* (do observador) e o *mundo*; o *eu* e o objeto; o *eu* e o *outro*.

Discutir os modos particulares como a moda é representada através da ilustração, como implica ainda em um sistema de moda ligado ao consumo de bens materiais e imateriais e, como o observador-sujeito pode se relacionar com essa imagem, é a problemática deste estudo, tanto da dissertação que originou este artigo, quanto o próprio. A ilustração de moda é entendida neste trabalho em termos de visualidade, ou seja, a ilustração em seu aspecto social e cultural, e em termos de experiência visual, apreendida social e historicamente (SÉRVIO, 2014, p. 197), sendo assim, depreender essas

questões significaria um ganho rumo à compreensão do papel da ilustração na cultura visual das últimas décadas.

Sendo um tema cujo campo de debate ainda não se encontra consolidado, as principais referências para a pesquisa em ilustração de moda se concentram em sua historiografia, e são resultado do trabalho de pesquisadores da história da moda, professores de ilustração de moda e ilustradores que se ocupam em refletir sobre suas atividades. Cally Blackman, professora no curso de Design de Moda da Central Saint-Martins, cujo principal interesse de pesquisa repousa sobre a representação do vestuário, foi uma das principais referências para o desenvolvimento da dissertação, sobretudo o seu compêndio histórico sobre a ilustração de moda ao longo do século XX (BLACKMAN, 2007). David Downton é um ilustrador de moda e professor visitante na *London College of Fashion*. Seu livro *Masters of Fashion Illustration* (2010) apresenta as transformações da ilustração de moda por meio da obra de ilustradores de destaque na história. No Brasil, Gragnato (2008) fez uma pesquisa importante e bastante referenciada por interessados em discutir ilustração de moda.

A perspectiva da Cultura Visual é determinante para a compreensão da ilustração de moda a partir de um prisma geral, sob a perspectiva inclusiva e contextualizada que esse campo propicia, além de oferecer abrigo à natureza fluida e interdisciplinar do olhar aqui dedicado à ilustração de moda. A Cultura Visual é um campo fértil para o desenvolvimento de investigações sobre o tema, especialmente porque abre seus espectros para as discussões

em torno da miscigenação artístico-imagética e, caracterizando-se como campo transdisciplinar e transmetodológico, discute a imagem em seu aspecto estético e também a sua repercussão na cultura e nos processos de interpretação crítica, compreendendo a imagem como parte do cotidiano e reflexo de sua complexidade (MARTINS, 2006). Além dos trabalhos que abordam especificamente a ilustração de moda, autores da área da Moda, Cultura Visual, Estudos Culturais, Cultura Material, Comunicação, Estudos Linguísticos, Arte e Ilustração também foram consultados. A amplitude do tateamento entre esses campos representa bem o olhar amplo lançado nesta pesquisa, já que busca em diversas fontes olhares sobre uma atividade e modelos para a abordagem de um objeto pouco explorado pelo pensamento acadêmico. Essa amplitude é implicada, ainda, com as características de uma pesquisa de mestrado, uma etapa gestacional de um pesquisador.

A pesquisa é qualitativa e de caráter exploratório. Foi feita uma revisão bibliográfica e análises de imagem. Sempre com pretensões a uma teoria da ilustração de moda, e pela falta de referências próprias a esse respeito, as discussões provenientes da ilustração de livros infantis serviram como parâmetro para refletir as práticas que se estabelecem e os aspectos que configuram a ilustração de moda.

Há alguns caminhos de pesquisa pouco explorados que podem ser percorridos por pesquisadores interessados na área. As possibilidades apontam para uma historiografia da ilustração de moda brasileira, como realizado por

Penna (2016, 2010) ao se dedicar à obra de Alceu Penna; para o estudo da representação das figuras humanas e da composição nas ilustrações de moda; para a averiguação do modo como essa visualidade (advinda de uma tradição de editoriais impressos) tem se inserido nas mídias e no imaginário na atualidade; para um estudo aprofundado das subjetividades envolvidas no processo de produção dessas imagens; rumo a uma avaliação dos discursos políticos que se estabelecem a partir da ilustração de moda; e para uma análise dessas imagens enquanto discurso da própria Moda.

A ilustração em perspectiva

Partimos do princípio de que a moda é entendida em termos de comunicação (GRAGNATO, 2008), e que

A ilustração de moda, sendo advinda dos meios cotidianos das revistas, blogs, catálogos, publicidade e identidades de marcas de moda, ocupa um lugar próprio na cultura visual ocidental. Uma vez que é capaz de articular valores e significados a partir do registro visual, consideramo-la como uma visualidade e como tal, é reflexo e produto da cultura em que está inserida. Carrega em si a interpretação que o ilustrador faz do fenômeno social da moda, dos objetos culturais em

circulação em nossa sociedade e permite que o observador sintonize esses significados, sentidos e valores e os reopere segundo sua própria interpretação (REIS, 2013, p. 91).

Oliveira (2008), ilustrador de livros infantis e juvenis, professor e pesquisador, propõe eixos que norteiam a ilustração e alguns deles são sobremaneira interessantes para estabelecer uma caracterização da ilustração de moda: a) a relação entre a imagem e referente; b) o aspecto narrativo; c) a relação mimética nas representações; e d) a abertura da imagem à projeção do repertório do observador, o que se articula com a proposta de Gombrich (1995) sobre a importância da memória envolvida nos processos de representação.

Tomemos como exemplo o catálogo ilustrado por Paul Iribe para a estilista Paul Poiret em 1908, intitulado *Les Robes de Paul Poiret / racontées par Paul Iribe*. Ele é um marco na história da ilustração de moda por se tratar de uma publicação independente que emprega ilustrações contextualizadas com a modernidade que se apresentava a Europa nas artes, e precedeu importantes publicações, como *La Gazette du Bon Ton*, revista publicada a partir de 1912 e editada por Lucien Vogel. Em 1911, Poiret voltaria a encarregar a outro ilustrador, desta vez Georges Lepape, a tarefa de ilustrar o novo catálogo, *Les Choses de Paul Poiret* (1911). Lepape colaboraria com *La Gazette du Bon Ton* entre 1912 e 1925 (WEILL, 2000).

Figura 1

Les Robes de Paul Poiret / racontées par Paul Iribe. Iribe, Paul (1883-1935)



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <<https://bit.ly/3dPnMdl>>.

O catálogo desenvolvido por Iribe para Poiret se destaca por abandonar o realismo clássico e sisudo das ilustrações de moda de então em favor de um espaço gráfico extremamente expressivo pelo uso da cor. Segundo

Troy (2003), a produção através de gravura em metal e colorização através do método de *pochoir*, que envolveu a impressão de quatro a 13 máscaras de cor em cada uma das páginas do catálogo, resultou em um trabalho meticuloso e estético que alcançou o status de obra de arte. As ilustrações são contrastantes em si, alguns elementos estilizados, outros mais realistas e seguindo uma tradição da gravura em metal, um recurso de antítese aplicado por Iribe com finalidade narrativa. É possível ver como as figuras, que em quase todas as pranchas do catálogo dispõem-se em pé, são alongadas; suas roupas e cabelos coloridos destacam-se sobre o fundo monocromático (Figura 1).

Ao longo do catálogo é possível perceber as personagens femininas em interação com o cenário em que são apresentadas, ou em estranhamento com o espaço. As mulheres vestidas de Poiret são modernas, coloridas, suas silhuetas são geometrizadas, usam vestidos em corte império e casacos amplos em formas arredondados (Figura 2). O ilustrador destaca as pregas, os bordados e as peles que compõem o vestuário. Em contraste com a modernidade das roupas, o cenário é sem cor, com o intrincado – e, segundo a proposta narrativa, ultrapassado – efeito da hachura³ da gravura em metal. Os móveis são sólidos e pesados e, em um quadro, na parede, está representada uma mulher sentada, de costas e presa por um apertado espartilho (Figura 3). As mulheres em Paul Poiret olham para o quadro com

3. Hachura é uma técnica artística que consiste da disposição de linhas mais ou menos próximas para criar a ilusão de tons ou sombras a um desenho.

interesse zombeteiro. Libertas⁴ em seus vestidos coloridos, olham para o passado em preto e branco emoldurado na parede.

Figura 2

Les Robes de Paul Poiret / racontées par Paul Iribe. Iribe, Paul (1883-1935)



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <<https://bit.ly/3dPnMdl>>.

4. Paul Poiret é referenciado de forma ampla na história da moda como o costureiro que libertou a mulher do espartilho.

Figura 3

Les Robes de Paul Poiret / racontées par Paul Iribe. Iribe, Paul (1883-1935)



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <<https://bit.ly/3dPnMdl>>.

O aspecto narrativo está fortemente vinculado à imagem figurativa, e é bastante claro no catálogo. Para Vessani (2008), toda imagem tem alguma his-

tória para contar. A autora e ilustradora estende essa característica mesmo a imagens abstratas, indicando que elas permitem ao observador a fantasia e a fabulação. Se ao olharmos uma imagem pudermos perceber uma ação realizada por uma ou mais personagens, e imaginarmos também um estado anterior e um estado posterior ao representado nessa imagem, essa fabulação será evidente pelo caráter narrativo (VESSANI, 2008). Para Rodrigues (2011, p. 80), “[...] nas manifestações imagéticas de qualquer ordem, para haver uma narrativa completa ela precisa apresentar todos os elementos da narrativa (enredo, personagem, tempo, espaço, narrador)”. Essa mesma pesquisadora explica que as imagens artísticas e as fotografias podem possuir um determinado grau narrativo, mas que, na maioria dos casos, não apresentam todos os elementos que constituem uma narrativa, com começo, meio e fim.

A partir desses pressupostos, é possível entender que a narratividade está impressa em grande parte das imagens. Contudo, uma narrativa visual aconteceria apenas quando estivessem presentes determinados elementos capazes de situar a narrativa em – no mínimo – contexto, tempo e espaço. As mulheres vestidas de Paul Poiret se divertem na festa imaginada por Iribe, percorrem páginas pacientemente e curiosamente descobrindo essa casa antiquada (espaço), olhando para o passado (tempo), e apresentando para o leitor o comportamento de uma mulher moderna, vanguardista, divertida e elegante (contexto). Apesar de não ser possível elaborar uma história exata, com uma trama desenrolada pelos mesmos personagens, com início,

meio e fim, existem aí índices da narração que permitem ao observador perceber um valor que lhe é sugerido e que deveria ser adotado em detrimento de outros ultrapassados: os contextos socioculturais estão implicados nessa narrativa; as histórias da alta sociedade parisiense da década de 1910 estão contempladas nessas páginas; enfim, o discurso da moda. Paul Iribe faz mais que dar representação à coleção de Poiret, ele convida o observador para um passeio pela sua imaginação, pela sua interpretação daquelas roupas, de quem as veste, de quem as produziu, e, enfim, da moda enquanto fenômeno por trás dessa interação.

O recurso que reforça a narrativa de oposição entre passado e modernidade em *Les Robes de Paul Poiret* (1908) – o óbvio contraste entre o tratamento realista dado ao cenário e a geometrização e simplificação das personagens – faz levantar uma questão sobre a ideia perniciosa de que uma evolução das técnicas de reprodução levaria a uma maior possibilidade de elaboração realística da imagem, quando o que observamos é a voluntária adoção de uma simplificação da forma, eliminação da aparência de volume, simplificação da perspectiva, adoção do contorno como efeito visual, estilização e alterações nas proporções anatômicas. Morris (2007, p. 85) nos indica que:

Até os anos 1920, a figura de moda ilustrada era desenhada com proporções bastante realistas. No entanto, como as obras de arte e a moda tornaram-se simplificadas, angulosas e lineares nos anos 1920, o mesmo ocorreu com

a silhueta de moda. Assim, as ilustrações apresentavam figuras mais magras e alongadas. [...] Em suas memoráveis capas para a *Vogue*, nos anos 1920, Benito capturou a essência da mulher forte e emancipada que personificava a década. Suas figuras eram alongadas e algo abstratas no estilo, retratadas em desenhos gráficos valorizados por contrastes sutis de cores.

O período a que se refere Morris (2007) coincide com o estabelecimento do modernismo e da Art Déco como uma estética que afetou a arquitetura, o design de interiores, as artes gráficas e mesmo a moda. Essa análise reforça a relevância do catálogo *Les Robes de Paul Poiret* (1908) como artigo vanguardista entre as publicações do gênero, antecedendo as transformações estéticas da ilustração de moda que se desenrolariam com mais força na segunda década do século XX. A estilização da forma e o conseqüente abandono da representação mais realista vão de encontro a uma das características originais da ilustração de moda em seus primeiros estágios de desenvolvimento: a representação de objetos o mais próximo possível de sua real aparência.

Sendo uma categoria de imagem bastante ampla, que envolve desde os editoriais em revistas de moda até catálogos de venda, é natural que o abandono da mimese se fizesse mais sensível em editoriais do que em catálogos destinados auxiliar os consumidores em suas escolhas com o mínimo de surpresas possível a respeito da encomenda entregue corresponder ao

objeto esperado. No caso dos catálogos, interessava aos consumidores uma imagem que representasse a roupa em proporções e detalhes o mais próximos possível aos referenciais materiais, uma ilustração mais literal. Assim, nos parece lógico que a ilustração fosse prontamente substituída pela fotografia tão logo quanto possível.

O desenvolvimento das técnicas fotográficas para aplicação em impressos foi responsável pelo declínio da ilustração de moda a partir da década de 1930. Até então, a ilustração era a única forma de se representar o vestuário e a moda em meios gráficos para que atingissem uma grande parcela da população.

A ilustração de moda teria se originado, segundo Blackman (2007), de representações imagéticas do século XVI, quando as viagens e explorações a outros continentes despertaram o interesse dos artistas europeus pelos aspectos visuais das culturas estrangeiras, em especial do seu vestuário. “Entre 1520 e 1610 foram publicadas mais de 200 coleções de gravuras, águas-fortes e xilografias que continham ilustrações de figuras vestidas com roupas distintas de sua nacionalidade e sua classe” (BLACKMAN, 2007, p. 6). Para Carvalho (2009), o interesse pelo vestuário no período do *Cinquecento* favoreceu o surgimento dos livros de indumentária, impulsionado pela intenção de organização enciclopédica do conhecimento. Percebe-se nos esforços dos artistas do período, o desejo de representar a indumentária de forma mais fiel possível, o que era limitado pelas técnicas e processos de reprodução existentes.

Com a evolução das técnicas de gravura, a ilustração de moda pôde expandir sua amplitude plástica de maneira tanto a representar de forma cada vez mais mimética as características dos vestuários e objetos de moda, quanto a acompanhar, em grande parte, as estéticas da Arte. Assim, com o progresso da fotografia sobre o campo gráfico, a ilustração de moda tanto experimentou uma liberdade em relação à mimese para explorar formas mais icônicas e estilizadas, quanto foi preterida em favor da novidade imagética com vocação de índice da realidade. Nos últimos 70 anos, a ilustração de moda vem persistindo em editoriais de revistas e na publicidade e, atualmente, nos meios digitais. Na década de 2000, ganhou fôlego com o desenvolvimento de tecnologias para o desenho digital – no qual Jason Brooks desponta como pioneiro (BLACKMAN, 2007) –, e hoje, menos em decorrência de uma transformação técnica, mas com o avanço das mídias sociais e com fenômenos socioculturais muito específicos da atualidade, a ilustração de moda ainda permanece.

A exemplo de Iribe (1908), que não se preocupa em representar as proporções de corpo humano de forma fidedigna, ou mesmo em representar os volumes através da luz e da sombra, o distanciamento da representação mimética de um objeto pela ilustração de moda traz à tona a questão do representante e do referente no contexto de comunicação. Naquele catálogo, as roupas de Paul Poiret são simplificadas e, apesar disso, mantêm a complexidade dos detalhes bordados nas vestimentas, as texturas sugerida das peles

e a sensação de pesados casacos que pendem ao chão das três ricas senhoras da sociedade. A ilustração se faz por contrastes: seja das extensas áreas lisas em relação a áreas com detalhes amiúde, seja pelas linhas finas e delicadas em relação às largas áreas de cor chapada; ou pelos casacos gigantescos tão opostos às pequeninas mãos, aos delicados pés, às soberbas cabeças. Apesar de complexas, as ilustrações de Iribe não se pretendem realísticas, e isso acentua a evidente diferença estrutural entre imagem e seu referencial.

Barthes, em *Sistemas da Moda* (1967), apresenta um estudo sobre a representação da moda em revistas especializadas no assunto. A partir da observação dos editoriais de moda publicados em revistas francesas, ele identificou duas estruturas que os compunham: as imagens e os textos. A partir daí, o autor sistematizou o pensamento de que a moda seria representada por duas estruturas independentes: pela imagem e pelo texto; ou, como nomeadas por Barthes (1964), como vestuário-imagem e vestuário-escrito. O autor explica que vestuário-imagem e vestuário-escrito não possuem a mesma estrutura: uma é plástica (ou icônica) e nela se empregam formas, linhas, superfícies e cores, constituindo uma relação espacial; enquanto a outra é verbal e nela empregam-se palavras, estabelecendo uma relação sintática (BARTHES, 1964).

Barthes (1967) esclarece que vestuário-imagem e vestuário-escrito, apesar de serem equivalentes ao vestuário real (ao qual ele se refere como estrutura tecnológica), não são idênticos, uma vez que

[...] assim como entre o vestuário-imagem e o vestuário-escrito existe uma diferença de materiais e relações, e portanto uma diferença de estrutura, também destes dois vestuários ao vestuário real, há uma passagem para outros materiais e relações; assim, o vestuário real forma uma terceira estrutura, diferente das duas primeiras, embora lhe sirva de modelo, ou, mais exactamente (*sic*), embora o modelo que guia a informação transmitida pelos dois primeiros vestuários pertença a esta terceira estrutura (p. 16-17).

Sendo assim, a estrutura plástica faria uma *representação* de um determinado vestuário, enquanto que a estrutura verbal seria encarregada da sua *descrição*. Para Barthes (1964, p. 26), “a importância do vestuário escrito confirma a existência de funções específicas da linguagem, que a imagem, seja qual for o seu desenvolvimento na sociedade contemporânea, não poderia transmitir”. O autor relaciona funções específicas das estruturas verbais em um editorial de moda: imobilização dos níveis de percepção (responsável por dirigir a atenção do espectador a determinado aspecto da imagem), função de conhecimento (fazer saber sobre características que a imagem não comunica, ou comunica de forma débil, como as costas de uma roupa não representadas na imagem, ou o designer criador daquele objeto, por exemplo), e função de ênfase (quando o texto ressalta determinada característica bem visível na imagem, mas reforçando o valor ou fixando o sentido do aspecto em destaque) (BARTHES, 1964).

Dessa forma, imagem e texto possuem um referencial comum – o vestuário real – e ambos apresentam informações que se complementam e, isolados – ou mesmo juntos – não são capazes de representar a totalidade das características do vestuário real (que está ausente).

De volta a *Les Robes de Paul Poiret*, é notável que a imagem não toma para si a responsabilidade de informar duplamente sobre o vestuário, uma vez que o texto, que também teria essa função, inexistente. Isso é observado com recorrência em outros catálogos e editoriais. Entretanto, a ausência de legendas e a evidência de imagens pouco comprometidas com uma representação realística nos leva a inferir que, pelo menos desde a modernidade, a ilustração de moda vem cumprindo outro papel que não a representação do vestuário, mas da moda enquanto objeto intangível e compreendida em termos de sua inserção cultural, social e antropológica. Ou, talvez, simplesmente, a ilustração de moda esteja mais interessada em propor variáveis poéticas para interpretar a moda – ou os objetos de moda – segundo o ponto de vista do ilustrador.

Diante de um descompromisso com a representação mimética, de um distanciamento da informação como característica primordial, e da aproximação com a narrativa – e portanto com processos que estão ligados ao imaginário – a ilustração de moda parece impor muito pouco e poetizar um tanto mais, ou em melhores palavras, deixa bastante espaço para a atuação da fantasia e do desejo de ver do espectador que se projeta sobre imagem.

Considerando-se que ilustração e pintura compartilham articulações de construção narrativa e simbólica (OLIVEIRA, 2008), é possível inferir que também compartilhem de operações de percepção e fruição imagética. Para Gombrich (1995), o artista seria responsável por dar *expressão ao invisível*, ao passo que caberia ao observador dar completude aos sentidos das imagens através do olhar. Deslocando o foco para a imagem e para o observador, a expressão do visível ganha, na Cultura Visual, sua potência: enquanto o olhar do observador projeta sobre a imagem suas expectativas de ver, de acordo com Mitchell, em referência a Lacan (MITCHELL, 2017, p. 179), “[...] o desejo que a imagem desperta em nosso olhar é exatamente aquilo que não pode mostrar”. É o que Oliveira (2008) chamou de uma certa *incompletude* necessária à ilustração, que pode ser reelaborada através da ideia de simulação da imagem de que ela possui tudo de que necessita, sendo autônoma, num processo de sedução pictórica (MITCHELL, 2017). Quanto mais autônoma a imagem, mais viva; quanto mais sedutora, mais recíproca a relação entre imagem e observador, e mais cambiantes os papéis de sujeito e objeto de ver e desejar (ver ou existir).

Nessa dinâmica de sujeito, objeto e desejo, a ilustração de moda avança sobre campos da subjetividade. Uma transformação nas relações artísticas, culturais e subjetivas da sociedade que vem se desenvolvendo desde a década de 1960 e que culmina no comportamento de consumo atual foi identificada por Preciosa e Campos (2008), do consumo dos objetos, passa-

mos a consumir a imagem desses objetos. As autoras atentam para o caráter efêmero desse fenômeno de consumo das imagens pautado na busca compulsiva pela renovação e pela novidade.

Figura 4

Fifi Lapin: That time Ruby Gatta and I wore @miumiu (Daquela vez que Ruby Gatta e eu usamos Miumiu)



Fonte: @fifilapin, no *Instagram*. Disponível em: <<https://bit.ly/34IVTH2>>.

Desde 2017 em um blog, e desde 2013 ativa no *Instagram*, a plataforma social do momento, *Fifi Lapin*⁵ (Figura 4), traz algumas considerações sobre esse fenômeno. O perfil apresenta imagens que funcionam como uma espécie de diário que apresenta as roupas utilizadas pela a coelha fashionista Fifi Lapin, uma personagem em desenho das influenciadoras de moda reais. Fifi Lapin publica ilustrações em que ela mesma aparece vestindo uma roupa de determinado designer de moda e, ao lado, é mostrada uma fotografia dessa roupa sendo exibida em desfile ou catálogo. Um texto acompanha as imagens e seu teor, em geral, discorre sobre a situação em que Fifi teria utilizado a roupa, ou suas impressões pessoais quanto a ela.

O que parece ser revelador neste caso é que Fifi Lapin é uma personagem criada não para um livro, filme ou telenovela, mas para performar em um espaço virtual que é palco para construções, projeções e narrativas de personalidades de indivíduos que são seres humanos reais e possuem um corpo físico. Nesse palco, a virtualidade da existência de Fifi Lapin é tão real quanto a de qualquer um que possa estar lendo este texto e porventura também seja um @ no *Instagram*. Fifi Lapin, diante dos olhos de quase 26 mil seguidores (contabilizados no momento da redação deste texto), veste roupas de seus amigos designers de moda, escolhe os objetos que consome com base na responsabilidade socioambiental da marca, exerce sua

5. *Instagram* é uma rede social acessada preferencialmente a partir de dispositivos móveis e se baseia no compartilhamento virtual de imagens, alimentada pelos seus usuários. Cada usuário da plataforma é identificado através um nome que é precedido pelo sinal @. As publicações de Fifi Lapin no aplicativo podem ser acessadas através do @fifi.lapin, ou através da URL <<https://bit.ly/3dQgeXW>>.

subjetividade em termos de discurso – textual e imagético – e em termos de consumo, associando-se a outras imagens. Fifi Lapin é uma imagem desejante. Lapin poderia muito bem responder à pergunta de Mitchell (2017) – “o que querem as imagens”? – indicando que ela já é capaz de saciar seu desejo de consumo, e que apesar de não possuir tudo que necessita – pois o desejo na Moda é uma demanda e uma produção constante –, sua virtualidade permite que o limite para o acesso à satisfação de seus desejos seja a condicionante existência de outros objetos.

Fifi Lapin é uma personagem ilustrada⁶ em uma plataforma virtual, mas o comportamento que assume forma uma interface com as aparências de indivíduos bastante tangíveis. Expressa especialmente em ambientes virtuais, os sujeitos zelam pela associação de suas subjetividades a determinadas imagens, evitando outras. A plataforma Pinterest, a exemplo de outras que a precedem, como o Tumblr, permite a sistematização e a organização por pastas e subpastas, de imagens que compulsivamente são acumuladas – para além de consumidas. Algumas das imagens são para consumo íntimo, e ficam guardadas em pastas secretas. Outras imagens também ficam escondidas talvez a fim de evitar que elas maculem a expectativa de uma imagem perfeita si próprio perante o outro observador. Dessa forma, para além de consumir a imagem dos objetos, a própria subjetividade passa a se apresen-

6. Existem outras personagens ou personalidades virtuais no *Instagram* e que performam de maneira semelhante. Dentre essas, é possível citar Miquela (@ilmiquela), noonoouri (@nouunoouri), imma (@imma.gram) e Blawko (@blawko22). Em grande parte desses personagens, a moda ocupa um papel relevante para a sua atuação.

tar diante do mundo em termos imagéticos, e a ilustração pode muito bem, como em Fifi Lapin, ser um meio de correspondência entre sujeito e mundo.

Contudo, em contraponto a essa perspectiva que receia a desmaterialização do ser pela subjetividade através do consumo de imagens de objetos, e retomando a ilustração de moda, a sua persistência parece repousar na própria existência de outras subjetividades implicadas na criação dessas imagens. Para além da projeção do desejo de possuir ou de vestir a imagem, ou para além do desejo de incorporar aquele que vive dentro da narrativa imagética, a ilustração possui a evidente presença de um outro sujeito tão sensível quanto o eu-observador, e uma possibilidade de conexão entre sensibilidades. Esse outro deixou rastros das suas mãos, de seu traço, do seu olhar, das suas escolhas – de seu eu físico e psicológico, enfim. Assim, a imagem que tem origem na mente de um outro sujeito, e não exatamente no mundo exterior, torna-se um campo de identificação e de projeções subjetivas, por onde passam os desejos de ver e fazer-se ver para se conectar com o outro.

Conclusão

A ilustração de moda se organiza em torno de uma tríade de preceitos que se implicam mutuamente: aspectos formais (e aí estão inseridas técnica e estética), discurso (a narrativa, a poética e o discurso da moda) e motivação (interpretação e representação). Ela pode se fundamentar através de

diferentes técnicas e diferentes estéticas, de uma forma mais mimética ou uma mais abstraída, deter-se na representação ou na narrativa. Sobretudo, a ilustração de moda não se compromete com uma representação literal de objetos tangíveis – as vestimentas, os acessórios ou os objetos – mas é capaz e intensamente interessada em *interpretar* a moda enquanto fenômeno capaz de articular informações simbólicas e sentidos sociológicos implicados no vestir, no consumo e no estilo – e nos próprios objetos.

Como uma imagem que persiste, a ilustração de moda existe como corpo para significações, apropriações, sentidos. Possui vida própria, é alvo de projeções, e projeta-se sobre o observador. Uma vez que a ilustração de moda seja carregada de sensibilidade e individualidade, muito embora registre objetos do mundo tangível, ou ligados à materialidade, a sua permanência parece ser devida a algo para além do desejo de consumo de objetos pelo observador, mas para o desejo de conexão com o outro através da visualidade.

Agradecimentos

Agradeço imensamente a Rita Andrade pela generosidade durante o processo de pesquisa, orientando-me sempre com a sensibilidade, com a argúcia e a elegância que lhe são próprias. As observações e indicações preciosas de Rita, assim como as considerações provocativas dos professores Maria Claudia Bonadio, Miriam da Costa Manso Moreira de Mendonça e Edgar

Silveira Franco que compuseram as bancas de defesa e de qualificação do trabalho. Meus agradecimentos ainda ao Corpo Docente e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, sempre empenhados na construção do Programa e no engrandecimento do conhecimento. Sou grata ao CNPQ pelo investimento em minha pesquisa através da bolsa de formação, e aos governos Lula e Dilma Roussef que foram determinantes para a expansão da pesquisa no Brasil. Agradeço à UFMG, instituição que me recebeu, e aos meus colegas e alunos, pelo compartilhamento constante de experiências e aprendizados.

Referências

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1967.

BLACKMAN, Cally. 2007. *100 años de ilustración de moda*. Tradução Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: Ed. Art Blume, 2007. 383 p.

CARVALHO, Larissa Sousa de. Cesare Vecellio: Vestuário e Arte. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5., 2009, Campinas. *Anais...* Campinas: IFCH / UNICAMP, 2009. p. 163-167.

DOWNTON, David. *Masters of Fashion Illustration*. London: Laurence King, 2010. 224 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 473 p.

GRAGNATO, Luciana. *O desenho no design de moda*. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

IRIBE, Paul. *Les Robes de Paul Poiret / racontées par Paul Iribe*. 1908. Disponível em: <<https://bit.ly/37I5c5Y>>. Acesso em: 05 out. 2019.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual. *Visualidades*, v. 4, n. 1-2, p. 64-79, 2006.

MORRIS, Bethan. *Fashion illustrator: manual do ilustrador de moda*. Tradução Iara Biderman. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 208 p.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 171 p.

PENNA, Gabriela Ordones. *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)*. 2016. 298 f. Tese (Doutorado Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

_____. *Vamos Garotas! Alceu Penna, moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: AnnaBlume/ FAPESP, 2010.

PRECIOSA, Rosane; CAMPOS, Gisela Belluzzo. Arte e design como práticas criativas frente ao contemporâneo. In: D. B. PIRES (Org.). *Design de Moda: olhares diversos*. Barueri: Estação das Letras e Cores Editora, 2008. p. 207-218.

REIS, Ana Paola dos. *Sentidos desenhados no intangível: um olhar sobre ilustração de moda e visualidades*. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

SÉRVIO, P. P. P. O que estudam os estudos de cultura visual? *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 196-215, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3jpf0En>>. Acesso em: 04 out. 2019.

TROY, Nancy J. *Couture culture: a study in modern art and fashion*. Cambridge: The MIT Press, 2003. 438 p.

VESSANI, Maria Cecília Fittipaldi. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Leda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p. 93-121.

WEILL, Alain. *La Moda Parisina: La Gazette du Bom Ton 1912-1925*. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2000. 189 p.

Ana Paola dos Reis é professora de Ilustração de Moda e outras disciplinas relacionadas à Imagem e ao Desenho Digital no curso de graduação em Design de Moda da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Arte e Cultura Visual e bacharela em Artes Visuais com habilitação em Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás, atua principalmente no ensino e na pesquisa sobre a imagem nos contextos da moda – em especial a ilustração – e, num aspecto mais amplo, sobre as interfaces entre design gráfico, design de superfície, moda e artes visuais.

E-mail: paolareis@eba.ufmg.br

Coleção Desenrêdos

A Desenrêdos é uma coleção de livros, cujo objetivo é publicar trabalhos vinculados às atividades acadêmicas do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, abrangendo todas as suas linhas de pesquisa fomentando articulações entre docentes/discentes do PPG e pesquisadores nacionais e internacionais.

Este livro foi composto com as fontes Lato Regular para o corpo de texto e Lato Bold para títulos e subtítulos, desenvolvidas por Lukasz Dziedzic e disponibilizadas em lukaszdziedzic.eu/.



D INDUMENTA
DRESS AND TEXTILES STUDIES IN BRAZIL

60
ANOS

PPGACV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTE E CULTURA VISUAL

FAV
FACULDADE DE
ARTES VISUAIS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS