

**A MODA NO MUSEU**  
**The Fashion in the museum**

Patricia Sant'Anna  
Doutoranda em História da Arte (IFCH/UNICAMP, bolsista FAPESP)  
Docente de História da Moda, Universidade Anhembi Morumbi  
patsant@gmail.com

I CONGRESO INTERNACIONAL DE MODA, CIM 2008, Madrid, 22 al 24 de octubre de 2008

**Resumo:** O artigo trata de comparar os diferentes processos de musealização dos vestuários-moda em três tipos museológicos: arte, histórico e o especializado em têxteis e vestuário. Os diferentes contextos museológicos propiciam debates instigadores, pois são acervos com intenções distintas, e de igual maneira mantêm o caráter de suas peças como indicadores de memória da história têxtil, vestimentar, da moda e da linguagem plástica que formam a aparência das pessoas que um dia as portaram. Refletir sobre estas questões é de fundamental importância para a produção do conhecimento sobre os vestuários-moda e para a construção interpretativa histórica da moda da qual estas peças foram protagonistas.

**Palavras-chave:** Moda e Museu – História da Moda – Moda (Brasil).

Ao longo do século XX há um crescente processo de musealização dos vestuários-moda em vários museus em distintos pontos do mundo, incluindo a formação de museus exclusivamente dedicados aos acervos têxteis e de indumentária. Museus históricos, de arte, de cultura local etc., se compeliram a colecionar vestes, acessórios, calçados e objetos que compõem a aparência das pessoas na sociedade ocidental. Os acervos vestimentares trazem conseqüências teórico-práticas às instituições museológicas, por isso, a presente proposta de comunicação analisará três casos exemplares do Brasil: um museu de arte, um histórico e um do têxtil e do vestuário. Respectivamente: *Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand'* (MASP, São Paulo), *Museu Histórico Nacional* (MHN, Rio de Janeiro) y el *Museu do Traje e do Têxtil* (MTT, Salvador, Bahia). A intenção é trazer desde a inserção do tema vestuário moda no museu dentro das atividades das instituições até a maneira como hoje manejam suas coleções vestimentares, dando especial atenção ao modo como se deram a formação dos seus acervos. A eleição destes contextos museais se deve: (1) suas peças são fundamentais para as pesquisas e produções de conhecimento sobre a história da moda no Brasil; (2) são pioneiros na formação de coleções vestimentares; e (3) possuem cuidados museológicos distintos com as peças em seus respectivos acervos. Os diferentes contextos museológicos propiciam debates instigadores, pois são acervos com intenções distintas, e que de igual maneira mantêm o caráter de suas peças como indicadores de memória da história têxtil, vestimentar, da moda e da linguagem plástica que formam a aparência das pessoas que um dia as portaram. Refletir sobre estas questões é de fundamental importância para a produção de conhecimento sobre os vestuários-moda e para a construção interpretativa da história da moda da qual estas peças foram protagonistas.

### ***Os museus e suas tipologias***

Os museus desempenham um papel específico no âmbito das sociedades onde estão inseridos (Bruno, 1996), pois são locais privilegiados de socialização de valores culturais que constituem a rede de informações que é a memória. A instituição museológica não só salvaguarda (documentação e conservação do indicador de memória) e comunica (exposição, catálogos e publicações sobre o acervo), mas deve também questionar e produzir conhecimento sobre os seus objetos (lôcus de pesquisa). Um museu não é uma instituição neutra, pois está inserida nas contradições da sociedade e nos aloca em relações dialógicas com objetos que são expressões matéricas – de diferentes momentos – do viver social. Apresentar uma tipologia dos museus é algo bastante desafiador, já que a instituição pode ser caracterizada pelo tipo de acervo que coleciona, por sua forma de abordagem ao assunto foco, ou ainda pelo modo como expõe. O mais comum é ser denominada a partir do tipo de acervo<sup>1</sup> que salvaguarda e expõem. O desafio aqui é definir o museu de

<sup>1</sup> O acervo de um museu é constituído de objetos e estes, segundo Meneses (1992) podem ter abordagens bem diferenciadas. Primeiro temos um *objeto fetiche* que se caracteriza por reificar e deslocar relações humanas para relações objetais, assim sendo, mistifica-os e desfigurando outras possibilidades de questionamento e reflexão sobre o objeto. O segundo tipo de relação com objetos que pode ser travada dentro de um museu é o do *objeto metonímico* neste caso, o objeto tem caráter emblemático e perde seu valor documental, portanto, simplifica e mascara a complexidade, o conflito, as mudanças e funcionam – não raramente – como mecanismos de exclusão. O terceiro tipo é o *objeto metafórico*, aqui o objeto torna-se ilustração de um sentido e não fomentador de discussões sobre esse, desta maneira, nem mesmo um caráter informacional é bem aproveitado. E, finalmente, o *objeto em contexto*, neste caso o objeto é contextualizado não só em sua produção, mas em toda a sua dimensão biográfica, demonstrando claramente como se dá o processo de transformação de sentidos, dando subsídios para um uso e fruição desta obra

arte, o museu de história e o museu de traje e têxtil.

Os **museus de arte** são caracterizados por deterem em seu acervo obras de arte. Parece-nos uma afirmação um tanto quanto óbvia, mas não o é, isto porque, estas casas museológicas se caracterizam por possuírem uma acervo composto majoritariamente por objetos que estimulam e nos fazem refletir a partir de sua questão plástica. O que nos leva a refletir que a própria tipologia do objeto é de difícil definição, afinal, o que é arte? Iniciaremos com a seguinte: '*arte é toda construção humana que traz consigo possibilidade de apreensão de conhecimento pela via sensível, a intuitiva e a racional*' (Segall, 2001). Sabemos que na maioria dos casos, a nomenclatura 'museu de arte' não satisfaz, e que os museus que carregam esta denominação acabam por requalificá-lo com especializações da área artística. Ou seja, determinam já no título do museu qual o tipo de arte existe em seu interior, daí desfilam nomeclaturas como museu de *arte contemporânea*, de *arte moderna*, de *arte sacra*, de *artes decorativas* etc. Estas são terminologias indicativas da tendência do acervo do museu, portanto, não se trata de ser apenas esse o tipo de acervo contemplado com exclusividade, por exemplo, é muito comum encontrarmos objetos de mobiliário em museus de arte sacra. Isto se dá pela própria potencialidade dos objetos, pois eles sempre extrapolam as tipologias propostas para sua organização e definição dentro de um acervo. Há uma constante em desejar que estas definições se tornem cristalizadoras de possibilidades semânticas, porém, elas nos servem para um aparelhamento referencial. Assim é correto afirmar que as definições artísticas não são criadas para fechar os objetos em grades tipológicas, mas para nortear inicialmente a possibilidade reflexiva que as artes podem proporcionar.

As artes, como atividades humanas que são, são separadas do mundo cotidiano (sobretudo, no museu) para a admiração e questionamento. Demarcar os limites é tarefa impossível, pois, as fronteiras são tênues e imprecisas. Geralmente, utilizamos instrumentais específicos sobre o objeto para conseguir definir bordas e limites da arte. Estas ferramentas legitimadas devem somar competência e autoridade sobre o assunto. Chamam-se *críticos de arte*, *historiadores da arte*, *peritos (conservadores e restauradores)* e *curadores de museu* para que eles confirmem o *estado* e/ou *estatuto* de arte a esta e/ou aquela atividade humana. Outro importante aspecto, que caracteriza um museu de arte, é que ele próprio acaba por outorgar a definição de arte para os objetos que encontram-se em seu interior. É lógico que esta demarcação de tipologia de objeto não é una, mas, um espectro de variações e graus de teor artístico, pois, trata-se de um local onde alguns discursos conferem interpretações ao objeto que o vê como digno de admiração plástica. Ao mesmo tempo outros lugares também podem conferir o *estado/estatuto de arte* a um objeto/manifestação humana, pois, tratam-se de locais que muitas vezes são mimetizados aos discursos acima citados, estes lugares são as *galerias de arte* e os *salões de arte* (Coli, 1989).

De certa maneira, podemos afirmar que a arte é o que é determinado fora de mim, pois é definida pelos instrumentos legitimadores (discurso e local) que fazem da manifestação humana tratada arte. Assim, não é forçoso dizer que o instrumental cultural ocidental de atribuição de teor artístico é tão sofisticado e tão próprio de nós que podemos olhar para uma outra cultura e verificarmos nela manifestações humanas dignas de admiração e questionamento plástico, isto é, arte. O vestuário-moda pode assim adentrar como manifestação artística se o for configurado como tal. Outro elemento vital é que a avaliação dos especialistas não é somente técnica, mas passa por critérios como expressão, questão tratada, afinidade entre formações culturais, entre outros que podem entrar nas definições de uma opinião sobre as manifestações. O discurso sobre a arte é maleável e movimenta a classificação que, assim, não é estática. No MASP temos um museu que possui uma definição ampla sobre o que é arte, possuindo em seu acervo desde objetos arqueológicos, da antiguidade greco-romana e pinturas de grandes mestres do ocidente até peças *kitsch*, passando por cartazes, maiólicas, arte contemporânea, design de mobiliário, figurinos, vestuários-moda, entre outros.

**Museus históricos**, por outro lado, possuem caminho diverso de definição, que não é centrado na tipologia dos objetos, mas sim na abordagem dada aos mesmos. Neste o centro de atenção recai sobre a produção de conhecimento histórico feito a partir do cruzamento de fontes ali estabelecidas, não raro do cruzamento das informações contidas na cultura material e nos documentos escritos. A definir rapidamente, podemos afirmar que esta tipologia museológica encara toda a sua coleção como fonte histórica, isto é, como documento sobre um outro tempo e espaço. Por isso, museus históricos, não raro, mantêm um 'perfume' dos *gabinetes de curiosidade*, pois, quase toda sorte de objetos podem ser abrigados em seu interior, desde que 'falem' sobre o passado. No museu em questão, o MHN, podemos afirmar que dentro de seu acervo encontramos quadros históricos pintados pelos principais artistas brasileiros do século XIX, moedas, veículos, fotografias, maquetes, artefatos de tortura do período escravocrata, artefatos de trabalho,

---

que vá além da simples reificação, emblemática ou ilustração de um dado histórico, torna-se através de seu caráter objetal um fomentador de discussões a respeito desse universo passado (Meneses, 1992).

manuscritos, livros raros, esculturas etc., por isso, compreendemos facilmente o porquê do vestuário ser objeto pertinente tanto quanto coches e moedas, em especial para revelar a história cotidiana. Mas vale aqui destacar que desde os anos noventa o MHN tem criado uma rede de conexões entre diversos objetos-documentos que falem à respeito de indumentária – de manuscritos aos vestidos, passando por obras raras e objetos de corte e costura – e com especial ênfase aos que pertencem à lógica da moda.

Os **museus de trajes e têxteis** podem ser caracterizados quase que exclusivamente pelo tipo de objeto que perfaz grande parte do acervo<sup>2</sup>. Ao contrário da dificuldade de definirmos arte, os museus de traje e têxteis falam sobre objetos feitos para vestir e sobre uma tipologia material. **Têxtil** é a produção material humana feita geralmente a base de fibras e/ou filamentos que cria uma superfície que pode ser cortada, moldada etc. Do ponto de vista técnico, as superfícies são compreendidas de acordo com a maneira como elas são feitas, isto é, podem ser prensados/feltragens, tecidos planos e toda sorte de malharia. É incluído aí toda a enorme diversidade de objetos produzidos a partir desses tecidos (Paula, 1998). Portanto, os trajes são aqui incluídos. A partir da abordagem da organização museológica temos os têxteis ordenados sob três categorias: arqueológicos, etnográficos e históricos. Os vestuários e tecidos ligados à lógica da moda pertencem, portanto, à categoria de históricos.

**Traje** é todo objeto utilizado para cobrir o que determinada cultura entende como nudez, sendo ou não feito de superfície têxtil. Também podemos alocar dentro de traje tudo o que colabora para a construção da aparência de uma pessoa em sociedade. *Esconder a nudez* e a *apresentação pública* são dados gerais para compreendermos o que é um traje em qualquer sociedade. Aqui é importante lembrarmos que a moda é uma forma específica do Ocidente cobrir sua nudez, bem como é o modo como as pessoas que vivem nesta lógica constroem sua aparência. Quando um vestuário-moda adentra em um museu ele é compreendido como um objeto têxtil tridimensional. Trata-se de uma fonte primária rica e de complexa abordagem, pois exige não só o conhecimento histórico, artístico e cultural do qual ela provém, mas também exige termos a ciência das técnicas empregadas para a sua concepção e construção. Pois cada uma das vestes de um museu possui desafios técnicos e tecnológicos próprios e que podem ser alocados basicamente em quatro frentes: tecnologia têxtil, técnica de modelagem, técnica construtiva e acabamentos.

O MTT é um museu que dá importância aos artefatos têxteis e vestimentares porque neles identifica manifestações de cultura material que falam sobre o viver em Salvador (Bahia, Brasil) em diversos momentos da história. Os vestuários são compreendidos como os mais adequados documentos sobre como a moda adentra a realidade nacional e regional. E também como o patrimônio cultural regional identifica e aloca este exemplo dentro da sociedade ocidental capitalista industrial e urbana.

### ***Vestuário como indicador de memória***

“**ROUPA.** Toda emoção suscitada ou conservada pela roupa que o sujeito usava no encontro amoroso, ou usa com intenção de seduzir o objeto amado.”  
Roland Barthes in ‘*Fragmentos de um discurso amoroso*’

Barthes nos traz sensações que as peças de roupa nos suscitam: lembranças – muitas vezes íntimas – ligadas ao vestuário. Vestuários são objetos que recaem diretamente no universo sensorial: visão, tato, olfato e mesmo audição (quem não passou por um trecho de literatura que não descrevia o *farfalhar* de um tecido?). Estabelecendo-se como elementos de conversação silenciosa, pois despertam a sensibilidade, levando-a a uma significação a partir do estímulo. Este traço semântico que a roupa pode portar é apropriado de diversas maneiras pelos museus. Isso, porque – como foi colocado anteriormente – o objeto não carrega nenhum significado, além de sua própria materialidade – o que não é pouco, porém, é limitado e não define seu espectro semântico. Os seus caracteres físicos em si pouco balizam seus usos em um museu. Um elemento-chave é perfazer a biografia dos objetos, isto é, investigar sobre *quem fez, quem e quando usou*, se foi *descartado* ou *guardado*, entre outros. Estudar a dimensão biográfica deles é de vital importância, pois, cada peça tem trajetória própria e o estudo dessa não visa cristalizar seus sentidos, mas antes disso, conhecer os diversos contextos pelos quais já passou. Podendo nos apresentar as séries de sentido que coformam a trajetória histórica do objeto. Conhecendo-o profundamente evita-se a fetichização do mesmo, já que ele torna-se um elemento dialógico dentro do conjunto de objetos do museu e não um referendador de apenas uma significação (Meneses, 1992).

Também é necessário documentar minuciosamente sobre todo o processo de entrada, por

<sup>2</sup> Os museus que se dedicam a coleções de têxteis e vestuários remetem à meados do século XIX com iniciativas voltadas à coleções de artes industriais, por exemplo, o South Kensington Museum (que deu origem ao atual Victoria & Albert Museum de Londres, Inglaterra) e o Musée du Tissus (Lyon, França).

exemplo, saber quem foi que doou e/ou vendeu a peça ao museu. Depois de musealizado esta biografia não cessa, pois devemos saber por quais processos de conservação e restauro passou, em quais exposições foi utilizado, para percebermos o vetor simbólico do que essa peça foi. Musealizar um vestuário significa que uma determinada peça foi doada/adquirida, aceita e deu entrada em um museu como indicador da memória. No processo de incorporação de uma peça ou coleção é feito todo o detalhamento sobre a forma de entrada deste objeto no museu, isso significa uma série de documentos (doados em conjunto com a peça e produzidos pelo museu) que nos ajudam a registrar tudo o que se sabe sobre a trajetória do objeto. Esses procedimentos de pesquisa e documentação devem 'perseguir' os profissionais do museu que convivem com essas vestes, pois são camadas de significação que se sobrepõem nos objetos-vestuários.

Baudelaire define que uma veste é uma criação em três dimensões que pressupõe movimento do corpo que a habita (1996). O autor aponta que é um grande desafio vê-las fora de uso, já que correm o risco de perderem a vivacidade que o seu suporte corpóreo lhe dá. Como então pensá-la em um museu? Roupas em museus vão além de coisas mortas. Quando uma peça de vestuário entra em uma instituição museológica ela torna-se uma peça do patrimônio cultural do grupo que mantém essa casa (Lemos, 1984). Isto é, transforma-se em objeto de contemplação. Duas conseqüências seguem diretamente destas afirmações: (1) o artefato muda sua função original, pois, se antes era útil, isto é, tinha uma função ligada à prática, neste segundo momento sua função é ligada à reflexão, ao exercício do pensar; e (2) o efeito seguinte seria o do objeto tornar-se 'sagrado', uma vez que este adquire uma aura que valoriza e distancia-o de tal forma do público que ele se torna intocável. O lugar-museu tem como função despertar a reflexão a partir do patrimônio, porém, não raro há um excesso de valorização (teor de tesouro) que é dado aos objetos em seu interior. No entanto, a idéia de patrimônio é que deve ser trabalhada.

### **Vestuário-moda e museus: transformações simbólicas**

Preservar os indicadores de memória é guardar registros da experiência humana, ao mesmo tempo em que pensar sobre os museus e suas distintas inserções sociais significa tocar nas questões que são esquecidas, no imenso universo dos valores que são excluídos, na partilha dos sentidos e significados e na eficácia da amnésia cultural (Bruno, 1996). Sobre a ligação entre memória e objetos que 'carregam' lembranças começamos a partir dos artefatos que são criados para lembrar. Elementos materiais que têm como papel maior despertarem as lembranças de modo a elaborar uma memória (Le Goff, 1984). Um documento é um testemunho, é o que de certa maneira dá sustentabilidade à memória. Destacamos que a noção de documento deve ser ampliada, pois, 'documento' é, no sentido mais amplo, tudo o que sustenta informação, podendo ser escrito, ilustrado, sonorizado, imagético, tridimensional etc. (Samaran apud Le Goff, 1984). A ausência é, portanto, o esquecimento, e este é elemento constituidor da memória. O esquecimento é o trabalho de algo 'desaparecer' para que outra coisa possa 'aparecer'. A interlocução entre as questões que envolvem preservação e esquecimento e a intermediação dos museus são diretamente ligadas a idéia de propriedade compartilhada. E esta relaciona-se à noção que adotamos de *patrimônio* entendido como bens do *pater* ou da pátria e que, por serem representativos, são os transmissores da herança cultural.

Na presente comunicação o vestuário-moda é o artefato privilegiado, trazido aqui para refletirmos a maneira como ele se torna um objeto-documento. De modo geral, quando uma peça adentra o museu ele é sempre tratado como documento, e é isso que dá início à aventura do processo de musealização de uma peça de moda (roupa, acessório, calçado etc.). Já que o procedimento detona toda a cadeia operatória museológica, isto é, a relação do *homem* com o *objeto* dentro de um *meio específico* que é o museu. Dentro da especificidade dos vestuários-moda, não raro, é um processo de musealização que acaba por transformar um *objeto privado* em um *objeto público*. E quando este torna-se público em sua exposição (sua existência em um discurso expográfico) muda a relação que o mundo tinha com ele anteriormente. Por conseguinte, não é forçoso colocar que o objeto estando em um museu muda a relação deste com o homem. Afinal ele adquire o estatuto de patrimônio, e este último não pode ser compreendido apenas como herança, lembrança, mas sim como objeto/produto significativo de uma cultura. Conseqüentemente, todo o processo de musealização, sobretudo o processo de registro e documentação do objeto, não pode ser confundido com a própria manifestação.

O objeto tem transformações simbólicas profundas, pois, passa a ter algumas facetas significativas a mais: sua anterior condição vira um histórico, sua situação atual é de patrimonializado em um museu (isto é, sua materialidade, por si só já é um motivo de reflexão) e passa a ter uma vida administrativa (regulada pela legislação que o cerca). Percebemos que, do momento de produção até o momento em que se torna um objeto de museu, o processo de ressignificação do objeto é intenso.

No momento em que o objeto é tratado como patrimônio, ele é tratado como bem coletivo e a

exposição museológica é desenvolvida tentando comunicar uma classificação do mundo para o público conhecê-lo. Portanto, o objeto é bem público e é *extracotidiano*. E seu significado só existe a partir de convenções, isto é, as peças estão contidas em um código (estrutura de signos). Assim, o sentido é ressemantizado, e não é fixo ou cristalizado (Chagas, 2000; Meneses, 1992). Isto, por que os objetos materiais musealizados estão fora do circuito das atividades econômicas. São, assim, privados de utilidade (perdem o *valor de uso*). Só possuem *valor de troca* devido ao mercado específico que existe para a sua compra e venda. São objetos semióforos, cujo valor será dado pelos significados a ele acoplados e investidos: “São semióforos mantidos fora do circuito das atividades econômicas porque é apenas desse modo que pode se revelar plenamente o seu significado” (Pomian, 1994). E é exatamente isto o que acontece no museu onde são perpetuados, organizados e consagrados, dotados de um significado quando expostos ao olhar da outra utilidade. Quando os objetos nos museus são fetichizados<sup>3</sup>, isto significa que há uma distorção da complexidade do evento social que envolve essa manifestação objetual. O museu ‘descola’ o objeto de seu itinerário original, rouba-lhe o processo histórico, suspendendo-o sobre o tempo e o espaço. Não devemos ser inocentes frente ao processo de musealização, afinal o objeto musealizado é um objeto que foi escolhido por alguém – que não é qualquer um, pois tem poder de escolher/indicar o que entra como signo de memória – para ser representativo de um significado. Se hoje, o ideal para aquisições nos museus é baseada em uma escolha fundamentada em estudos dos objetos (política de aquisição) e em sua difusão (análises, catálogos e exposições), percebemos uma inversão com relação ao passado que priorizava as exposições (Barbuy, 1992).

### ***Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand' – MASP***

A relação entre museus de arte e a moda são manifestas desde o século XX, em especial após a década de 50<sup>4</sup>. E é justamente o período em que o MASP foi fundado (2 de outubro de 1947) por Assis Chateaubriand (proprietário dos *Diários e Emissoras Associados*) e Pietro Maria Bardi (jornalista, crítico de arte e *marchand*). A instituição é fruto da empreitada destas duas personalidades que possuem uma visão *sui generis* da modernização do Brasil. O MASP nasceu em um momento de ebulição das discussões sobre a arte moderna no país, sobretudo, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Na ocasião, o movimento artístico modernista já havia se consolidado, e se iniciava a fundação de uma série de ações para a institucionalização da arte moderna em museus<sup>5</sup>.

O MASP advém deste debate sobre a arte moderna, mas forma um acervo que visava a demonstração do desenvolvimento da história das artes plásticas do ocidente, com uma forte intenção de formação do público. Desta maneira: “... os museus carregavam promessas civilizatórias que a todos agradavam. (...) No conjunto, a todos parecia que o país se tornava culturalmente mais denso, mais ilustrado, apesar dos atos do primeiro governo da recém-instalada democracia parecerem querer desmentir os ares cosmopolitas. Mas a produção industrial havia superado a cafeicultura, já em 1946; o país abria-se para a construção da sociedade moderna.” (Arruda, 2001: 371).

Este contexto cultural era ainda apoiado largamente pelo *mecenato cultural*, sendo este suporte vital para o desenvolvimento do museu em questão. O problema que nasce desse ponto de partida é conseguir instituir dentro do museu o universo da esfera pública. O caráter inicial foi o de ensinar/treinar o visitante para o universo artístico, tanto que uma das primeiras exposições foi '*Vitrines das Formas*' (1950), onde o museu expôs o desenvolvimento da história da arte com poucos objetos artísticos, alguns de design e muitas reproduções. Portanto, colocando em prática o uso de reproduções em conjunto com originais para comunicar o conteúdo curatorial ao visitante. Desde o início, o MASP não se conteve apenas nas exposições, mas mergulhava em um envolvimento educacional onde formar pessoas dentro do ambiente do museu foi tão importante quanto adquirir o acervo e expô-lo. Notamos que seus cursos não se limitaram à arte tradicional e à produção dessa (pintura, gravura etc.), pois, rapidamente as áreas de design, publicidade, fotografia e moda eram oferecidas. Lina Bo teve papel intenso no campo educativo do museu, sendo não só incentivadora, mas idealizadora de várias iniciativas. Sob sua orientação, iniciou-se uma formação na área de design até então inexistente no Brasil. A idéia central foi criar subsídios para o desenvolvimento de um design nacional para atender à expansão do parque industrial que se formava. Devido ao montante de

<sup>3</sup> O objeto fetiche é um objeto metonímico, isto é, objeto onde o significado em si toma conta de todo o objeto, pois, tomamos a parte pelo todo. O objeto torna-se apenas um significado, por exemplo, uma coroa real (Meneses, 1992).

<sup>4</sup> As primeiras coleções de têxteis e vestuários datam do século XIX (Keese, 2006). Porém, do ponto de vista dos museus de arte, podemos destacar o *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque, que possui um departamento totalmente dedicado ao vestuário, que inicialmente foi fundado em 1937 como museu independente, e que foi acoplado ao *Metropolitan* em 1959, trata-se do *Costume Institute* (The Costume Institute, 2000).

<sup>5</sup> Destacamos que grande parte desses museus eram novos e vinham com propostas de inovar o formato institucional. Ao contrário de outros países, onde a arte moderna lutava contra os museus, no Brasil há um acolhimento deste.

articulações e cursos organizados pelo museu, notamos um início de profissionalização de uma série de áreas no país. Esta característica foi tão forte neste período do museu que este era mesmo reconhecido no contexto internacional como: “*El Museo de Arte de São Paulo, que no es estrictamente un museo sino una escuela alrededor de un museo(...)*” (OEA, 1952).

O vestuário-moda inicia-se no MASP primeiro como tema – de cursos, eventos etc. – e depois como acervo. As primeiras ações que trataram de moda foram os desfiles de *maisons* francesas de Alta-Costura (*Jacques Fath* e *Christian Dior*). A segunda grande empreitada foram os cursos de tecnologia têxtil, design têxtil, estamparia, corte e costura, manequim etc. que pretendiam fomentar o desenvolvimento de novos padrões técnicos e artísticos sem recorrer a imitação direta dos modelos parisienses (Bardi, 1990: 91). Este agrupamento de cursos recebeu a alcunha de *Centro de Estudos da Moda Brasileira*, tanto os professores quanto os alunos deveriam criar em seus ateliês uma moda inspirada nas referências nacionais, compreendendo essas como objetos indígenas, flora e fauna brasileiras. O MASP juntou arte e moda, e criou um estilo de vestuário 'nacional'. Fica claro, em sua estratégia, que não é só o desenho do vestido que o faz ser 'genuinamente nacional', mas toda a sua composição. Da pesquisa prévia, passando pelas experimentações de texturas nos têxteis, desenhos de estamparia, até o corte final e mesmo as modelos que os portavam, tudo tinha que ser genuinamente 'nacional' – e para Bardi *tropical* seria o nosso ideal<sup>6</sup>. Os resultados desta empreitada são desfilados aos 06 de novembro de 1952, no desfile intitulado: '*Primeiro Desfile de Moda Brasileira. Criações do Museu de Arte de São Paulo*'. Este evento foi um sucesso, alcançando grande repercussão na mídia local e nacional. O desfile entusiasmou Bardi a iniciar uma empreitada para o desenvolvimento de um *Museu do Costume*, visto por ele como o próximo passo no incremento da formação de uma memória sobre o vestir. Em última análise, esta seria uma instituição que cumpriria para o universo do design de vestuário aquilo que o MASP cumpria para o universo das artes plásticas. É a partir deste ponto da história do museu que Bardi começa a aceitar as doações de vestuários – previamente selecionados por ele. Grande parte deste acervo é dedicado às primeiras seis décadas do século XX, com uma representativa coleção de vestes produzidas no Brasil, em especial dos anos sessenta. No acervo de vestuários e têxteis do MASP hoje fazem parte vestuários-moda, figurinos e têxteis arqueológicos.

O acervo têxtil e vestimentar do MASP é secundário dentro da hierarquia de objetos artísticos do museu. Isto se revela na ordem de prioridade para manutenção e atenção do acervo, conseqüentemente seu manuseio e pesquisa não são constantes. Notamos, por exemplo, que dentro do catálogo geral oficial do museu (Marques, 1998) as vestes são colocadas na categoria *Outras Coleções*. A hierarquização do objeto internamente ao museu é conseqüência, muitas vezes, de uma hierarquização que já existe no mundo destes objetos fora do museu. Além do discurso-legitimador separar os objetos artísticos dos não-artísticos, cria-se, entre os caracterizados como arte uma “*disposição relativa dos objetos artísticos; (...) isto é, criam uma hierarquia dos objetos artísticos*” (Coli, 1989).

### ***Museu Histórico Nacional - MHN***

O MHN foi criado em 1922, e trata-se de um dos mais importantes museus históricos do Brasil, reúne em seu acervo mais de 287.000 itens dos mais diversos formatos e materiais. Sua arquitetura não é feita especialmente para ser um museu – como é o caso do MASP –, mas é um conjunto arquitetônico histórico tombado, mais precisamente é o Forte de Santiago. Por ser um museu histórico as vestes sempre foram presentes em sua coleção, já que a cultura material vestimentar é compreendida como uma importante forma de acesso aos conhecimentos históricos de um povo. Porém, não é o vestuário-moda que era importante desde sua formação, mas vestes da família real ou vestuários de outras lógicas culturais.

A partir dos anos 90, o MHN dá um especial tratamento às suas coleções que possuam peças que tratem da cultura do vestir. Para tanto, o museu não só elenca, mas faz um efetivo esforço de relacionar documentos pertencentes à instituição que tratem da cultura vestimentar. Assim cria um *link* em seu site intitulado “Indumentária”, no qual traz relações de documentos de diversos suportes que tratam do assunto. Isto significa que lista em um mesmo local: livros raros sobre indumentária, iconografia, periódicos do século XIX e a coleção de cultura material vestimentar. Em conjunto elas constroem um tecido de fontes históricas que são meios de estudar e interpretar os tecidos ou trajes que moram nestas coleções. Nas coleções vestimentares se destaca vestes militares (uniformes usados na Guerra do Paraguai, uniformes usados pelo imperador D. Pedro II, uniformes femininos das forças armadas etc.), indumentárias etnográficas (peças utilizadas e que apontam aspectos culturais tradicionais de outras culturas), vestuário usado na corte imperial brasileira, vestuário-profissional e vestuários-moda (trajes infantis, femininos e masculinos).

<sup>6</sup> As roupas tinham nomes que lembravam elementos da cultura ou da natureza local, por exemplo: *Abacate, Cunhabebe, Jangada, Vento na Varanda, Cuica, Carambola* etc. E, cada uma destas referências, era desenvolvida para uma função específica como '*para a praia*' ou '*para o jardim*' ou '*passeio ao luar*'.

No MHN o vestuário-moda é tratado como os outros itens que formam o acervo de indumentária, portanto, são indicativos da sociedade que os usou, e demonstram como a aparência é uma construção que envolve conceitos e práticas culturais corporificadas pelo fato de que correspondem, através das práticas sociais, dos conceitos culturais, dos ritos de passagem, da intimidade e do lazer, ao estilo de vida de uma determinada época. O vestuário-moda é indicativo do fenômeno da moda e seu desenvolvimento no Brasil, notando que os contextos ligados à ela – social, econômico ou político — exprimem-se em formas, linhas e cores. Muitas vezes assumindo e dialogando com os movimentos artísticos de cada período. Porém, é importante notar que o tratamento museológico aponta uma organização para a pesquisa histórica com ênfase nos aspectos sociais e culturais. Neste ponto, percebemos que diferentemente do que se faz no MASP, no MHN os valores estéticos são dados secundários a serem estudados.

### ***Museus de Traje e do Têxtil - MTT***

O MTT do Instituto Feminino da Bahia (IFB)<sup>7</sup> foi fundado em 1998 a partir de uma coleção de aproximadamente 6.000 peças e que representam a história dos costumes vestimentares dos baianos desde o século XIX até os nossos dias. O tema moda se inicia no IFB em 1933, quando sua fundadora Dona Henriqueta Martins Catharino, após uma exposição com fins beneficentes, feita com objetos do cotidiano das famílias de Salvador – incluindo aqui relevante participação de vestuários. Entusiasma-se a ponto de montar um acervo vestimentar que 'guarde' a memória da cidade, para tanto, envia cartas as pessoas da elite soteropolitana pedindo a elas para doar peças ao IFB. A iniciativa da fundadora é amplamente acolhida e a instituição recebe a doação de grande parte dos pedidos. Notamos que a formação da coleção de trajes e têxteis acontece simultaneamente ao das outras coleções do IFB. A instituição organiza um espaço museológico em 1939 mandando confeccionar mobiliário especializado para expor as peças. Porém, o primeiro estudo sistematizado sobre a coleção só foi feito na década de sessenta pela historiadora de moda holandesa Tina Stoeve que, quando em viagem pela Bahia, ficou hospedada no IFB e fez as primeiras classificações e desenhos do acervo vestimentar. Percebemos, portanto, uma formação de acervo que busca guardar a memória dos costumes e hábitos domésticos da elite de Salvador.

Em 1998, temos uma modificação profunda na maneira do IFB tratar os seus acervos, a instituição projeta e dá início a organização de duas empreitadas museológicas, uma é o MTT e o outro é o Museu Dona Henriqueta Martins Catharino, dedicado às artes decorativas. Esta projeção foi ordenada em passos e contou com financiamento de diversas fundações de caráter público brasileiro, tais como a Fundação Vitae, Caixa Econômica Federal, Ministério da Cultura e Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cada uma dessas custeou os pontos fundamentais para tornar o projeto do MTT em uma realidade, isto é, financiaram a criação de espaços expositivos, centro de documentação, reserva técnica e laboratório têxtil. Portanto, mesmo sendo uma instituição privada, tiveram um comprometimento em demonstrar seu acervo publicamente (patrimônio) e o fizeram estabelecendo vínculos com órgãos de financiamento públicos (Peixoto, 2007).

A temática da moda é compreendida como eixo no que concerne a grande maioria dos itens do acervo, já que quase todos os objetos são componentes da construção da aparência de uma pessoa, e também provém de uma realidade urbana, pós-Revolução Industrial e organizada em classes. Lógico que existem peças que revelam o cenário específico de estarmos em um país da América do Sul, que é ex-colônia, e mais especificamente da cidade que foi a primeira capital da América Portuguesa, Salvador. Há, por exemplo, neste acervo, vestuários que pertenceram a escravas e ex-escravas, vestes que são por si só diálogos entre uma memória de África inventada no continente americano, valores morais cristãos fundidos a valores religiosos de ascendência africana, e que já conviviam com padrões de moda europeus usados pelas mulheres brancas, em especial as da elite.

O MTT possui especial interesse em desenvolver a pesquisa sobre a história da moda no Brasil, inclusive, porque compreende que um museu dedicado ao têxtil e traje é um especial *locus* de pesquisa sobre história da moda, do design e da arte. Pois quanto mais compreendemos os objetos em seu contexto original (e também enquanto indicadores de memória), mais mergulhamos na produção de conhecimento sobre os complexos meios que a moda se insere em realidades específicas. Afinal são procedimentos estéticos criados em Paris e Londres que atravessam – metafórica e literalmente – terras e mares, aportando no Brasil (Salvador), sendo cooptados para outra realidade, ressemantizando-se neste processo de transferência cultural entre Europa e América Portuguesa.

### **Apontamentos Finais**

Há duas abordagens possíveis sobre o vestuário, enquanto objeto musealizado: (1) o vestuário

<sup>7</sup> O IFB foi fundado em 1923 por Da. Henriqueta M. Catharino e Mons. Flaviano Osório Pimentel (Peixoto, 2007).

pode apresentar o universo humano e suas relações cotidianas e rituais. É um artefato de comunicação direta entre quem veste e quem interage com esse. Estabelece desde informações iniciais (gênero, lugar hierárquico etc.) até pormenores do gosto (tipo de música, lugares que frequenta etc.). O universo comunicacional, via vestuário, pode tanto ser apontador de possibilidades abertas de leitura (como no caso das roupas cotidianas) quanto proferir expressamente rígidos códigos (uniforme militar e paramentos religiosos, por exemplo). E (2) tem a faculdade de ser abordado como patrimônio têxtil, isto é, “*a idéia do tecido como suporte de informação e criação, patrimônio e/ou documento*” (Paula, 1998). O vestuário é uma das formas em que o têxtil pode surgir. Percebemos que muitas vezes não é a matéria física que determina o tratamento dado pela instituição museológica, mas sim a tipologia deste objeto no mundo dos objetos, ou ainda a tipologia do museu. Ambas maneiras de olhar para o objeto são ricas interpretações para a constituição da biografia do vestuário musealizado, pois percorrem desde seus aspectos físicos até sua polissemia. Isto significa que os museus que abrigam vestuários devem percebê-los enquanto um instrumento de informação sobre as escolhas do vestir, mas também das possibilidades tecnológicas. Apresentamos, desta maneira, uma imensa riqueza de como o vestuário pode ser material de diálogo e de reflexão sobre um período e nos dão acesso às diferentes instâncias de significação do mesmo conjunto de objetos (acervo/coleção). A própria constituição de uma coleção indica uma formação de um conjunto de possibilidades simbólicas que podem ser expressos por esses objetos colecionados.

Estes diferentes contextos museológicos propiciam debates instigantes, pois são acervos com intenções distintas, ao mesmo tempo em que mantêm o caráter destas peças como **indicadores de memória da história do têxtil, do vestuário, da moda e da linguagem plástica que forma a aparência das pessoas** que um dia as portaram. Refletir sobre estas questões é de fundamental importância para a produção de conhecimento sobre esses vestuários-moda e para a construção de interpretações da história da moda da qual essas peças foram protagonistas. Portanto, compreender como são as relações existentes, entre as roupas musealizadas e seu processo de musealização, pode nos dar uma visualização, tanto de suas inter-relações no universo dos objetos-vestuários quanto com o meio social. E, dessa forma, perceber como são constituídas as vestes e os têxteis e seus possíveis enquadramentos como importantes indicadores de uma construção específica da memória.

### **Bibliografia**

- ALMEIDA, A. M. **Museus e Coleções Universitários: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo (USP)**. São Paulo: tese de doutorado em Ciências da Informação e Documentação, Escola de Comunicação e Artes USP, 2001.
- ARRUDA, M. A. N. **Metrópole e Cultura – São Paulo no meio do século XX**. Bauru: UDESC, 2001.
- BARBUY, H. **A exposição universal de 1889 em Paris**. São Paulo: Loyola, 1992.
- BARTHES, R. **Fragments de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade – o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BROOKS, M., CLARK, C., EASTOP, D., PETSCHKE, C. **Restauração e conservação: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis**. In *Anais do Museu Paulista* (Nova Série, volume 2, jan/dez). São Paulo: Museu Paulista USP, 1994.
- BRUNO, M. C. O. **Museus Hoje para o Amanhã**. In *Conferencia Latino Americana de Museus*. São Paulo: mimeo, 1996.
- CHAGAS, M. **Memória e Processos Museológicos**. Rio de Janeiro: s.e., 2000.
- COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DAVIS, S. **Museologia – Roteiros Práticos**. São Paulo: Fundação Vitae/Edusp, 2001.
- STEELE, V., PALMER, A. **Fashion Theory [Special Issue: Exhibitionism]**. Volume 12, Issue 1, March, 2008.
- FUNDAÇÃO IFB. **Museu do Traje e do Têxtil**. Salvador: Fundação IFB, 2003 [catálogo].
- GIUTINI, C. **Storage of Historic Fabrics and Costumes**. In BACHMANN, K. *Conservations Concerns*. Washington: Smithsonian Books, 1992.
- LE GOFF, J. **Memória e Documento/Monumento**. In *Enciclopédia Einaudi. Volume 1. Memória-História*. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1994.
- LE MOS, C. A. C. **O que é Patrimônio Histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LE MUSÉE DES TISSUS DE LYON. **Le Musée des Tissus de Lyon**. Paris: Albin Michel, 1990.
- MENESES, U. T. B. de. **A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais**. In *Revista do IEB/USP* (34). São Paulo: IEB USP, 1992.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política Nacional de Museus**. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.
- MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL. **Museu do Traje e do Têxtil**. Salvador: Instituto Feminino da Bahia,

- 2003 [catálogo].
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Museu Histórico Nacional**. São Paulo: Banco Safra, 1989.
- MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: MP USP, 2006.
- ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. **Américas**. Washington D.C. (E.U.A.): OEA, 1952 [Diciembre].
- PAULA, T. C. T. **Inventando moda e costurando história: pensando a coleção de têxteis no Museu Paulista USP**. São Paulo: dissertação de mestrado ECA USP, 1998.
- PEIXOTO, A. L. U. **Dona Henriqueta Catharino – O acervo do Museu do Traje e do Têxtil**. In 3<sup>o</sup> *Colóquio Nacional de Moda*. Belo Horizonte: CIMO, 2006.
- POMIAN, K. **Coleção** in *Enciclopédia Einaudi. Volume 1. Memória-História*. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1994.
- SANT'ANNA, P. **Moda e Arte no MASP – Um breve estudo sobre o tema e a formação do acervo de vestuário (1947-1972)**. São Paulo: monografia de especialização em Museologia, MAE/USP, 2002.
- SEGALL, M. **Controvérsias e Dissonâncias**. São Paulo: EDUSP/Boitempo Editorial, 2001.
- THE COSTUME INSTITUTE. **Costume in The Metropolitan Museum of Art**. In *Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 [[http://www.metmuseum.org/toah/hd/hd\\_cost.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/hd_cost.htm)].
- USP. **Anais da II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo**. São Paulo: USP, 1999.