



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Doutorado em Museologia e Patrimônio

O VALOR DA RÉPLICA

***A reprodutibilidade de trajes musealizados
com base em projeto de investigação da
coleção de indumentária do
Museu Casa da Hera***

Flávio Oscar Nunes Bragança

UNIRIO/MAST – RJ, julho de 2021

O VALOR DA RÉPLICA

*A reprodutibilidade de trajes musealizados
com base em projeto de investigação da coleção
de indumentária do Museu Casa da Hera*

por

Flávio Oscar Nunes Bragança

Aluno do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 - Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Professora Doutora Priscila Faulhaber
Barbosa

UNIRIO/MAST - RJ, julho de 2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

O VALOR DA RÉPLICA

A reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera

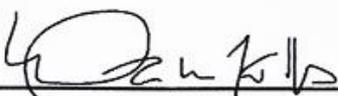
Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por:

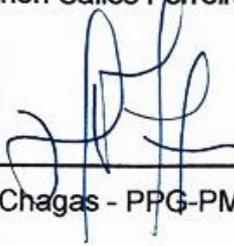
Prof. Dr.


José Reginaldo Santos Gonçalves - IFCS/UFRJ

Profa. Dra.


Manon Salles Ferreira - ECA/USP

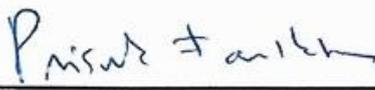
Prof. Dr.


Mário de Souza Chagas - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST

Profa. Dra.


Luisa Maria Gomes de Mattos Rocha - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST

Profa. Dra.


Orientadora - Priscila Faulhaber Barbosa - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST

Rio de Janeiro, 6 de julho de 2021.

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

B813 Bragança, Flávio Oscar Nunes
O Valor da Réplica: a reprodutibilidade de
trajes musealizados com base em projeto de
investigação da coleção de indumentária do Museu Casa
da Hera / Flávio Oscar Nunes Bragança. -- Rio de
Janeiro, 2021.
312 f.

Orientadora: Priscila Faulhaber Barbosa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2021.

1. Museologia e Patrimônio . 2. Museu Casa da
Hera. 3. Coleção de Indumentária. 4. Moda. 5.
Reprodutibilidade. I. Faulhaber Barbosa, Priscila ,
orient. II. Título.

À jovem e corajosa democracia brasileira,
que nos conduzirá para tempos melhores.

AGRADECIMENTOS

A moda tem o fascínio simultâneo entre o fim e o começo, é neste lugar que ela encontra o seu clímax, disse Simmel. Agradecer consiste no ir e vir que arremata. O ponto culminante de um processo longo de pesquisa, estudos e produção de texto. Nos quatro anos do doutorado nosso país virou ao avesso e não gostamos do que vimos, mas persistimos unidos. Por isso, este é um bom momento para agradecer os encontros auspiciosos.

À minha orientadora, Priscila Faulhaber pelo acolhimento e escuta, assim como as provocações e o estímulo às ideias.

Aos membros das bancas de qualificação e de defesa José Reginaldo Santos Gonçalves, Luísa Maria Gomes de Mattos Rocha, Manon Salles Ferreira e Mário de Souza Chagas, pelas orientações, questionamentos e críticas assertivas que me fizeram prosseguir.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, especialmente aos professores Luíz Carlos Borges, Marcus Granato, e Teresa Cristina Scheiner pelo comprometimento no qual compartilham seus conhecimentos.

Aos colegas da turma 2017 pelo tecido afetuoso que entrelaçamos juntos, cada dobra era um abrigo nestes tempos incertos.

À professora Ana Carolina Umbelino, parceira na primeira hora da pesquisa e querida amiga, é uma alegria ter seu nome como referência nesta tese. Aos colegas do curso Superior de Moda da UVA, em especial à Aline Monçores pelo incentivo e à Christiana Carvalho por ter abraçado nosso projeto com seu refinamento.

Aos meus alunos que estiveram de maneira imprescindível neste processo, desde a organização da primeira visita técnica ao Museu Casa da Hera até o desenvolvimento dos projetos de iniciação científica.

Agradeço ao diretor do MCH Cirom Duarte e Alves e à museóloga Aline Bougleux pela acolhida dos nossos projetos de pesquisa, e à equipe do museu pela dedicação e disponibilidade.

À Tatiana Rodrigues por me lembrar que esta história começou no teatro.

Ao Flávio Medina pelo companheirismo em todos os momentos, pela paciência, por acreditar que este trabalho era uma realização possível.

Aos meus irmãos e ao meu pai, sobrinhos e sobrinhos-netos, pela alegria de estarmos juntos.

À minha mãe por manter firmes todos os fios desta trama.

GUARDAR

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso, melhor se guarda o voo de um pássaro

Do que de um pássaro sem voos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

(Antonio Cicero, 1996)

RESUMO

BRAGANÇA, Flávio Oscar Nunes. **O VALOR DA RÉPLICA: A reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera.** Doutorado (Tese) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2020: 340 p. Orientadora: Priscila Faulhaber Barbosa.

Esta tese se concentra em investigar a reprodutibilidade de peças de vestuário pertencentes a acervos de museus. Discute se a produção de réplicas do vestuário musealizado é capaz de gerar conhecimento e incorporar significados. A problematização parte da proposta de reprodução de trajes do acervo do Museu Casa da Hera, situado em Vassouras, Rio de Janeiro. Em razão disso, investiga o referido museu em seu período como residência oitocentista, o processo de musealização e o cenário atual da instituição. Desenvolve a biografia cultural da casa com base nas pessoas e nas relações que estabeleceram neste percurso histórico, tendo como referência a antiga proprietária Eufrásia Teixeira Leite. Investiga e propõe hipóteses a respeito da coleção de trajes femininos de alta-costura francesa datada do século XIX e início do XX inserida no acervo do museu. Analisa as razões que levam à confecção de réplicas de vestuário musealizado a partir das atividades-fim: preservação, pesquisa e comunicação. Debate os critérios utilizados nos processos curatoriais dos acervos, no que se refere à conservação, à exposição e às ações que visam à confecção de réplicas, tendo como premissa um olhar crítico sobre narrativas hegemônicas. Para tanto, busca compreender de maneira interdisciplinar teorias e práticas da Museologia, da Conservação, da Cultura Material e da História da Moda. Identifica e analisa metodologias de reprodução de vestuário histórico adotadas em museus brasileiros e estrangeiros tendo como critério a pesquisa baseada na abordagem do objeto. Considera que confeccionar e exibir réplicas do vestuário musealizado beneficia a conservação do artefato original e a pedagogia museal, assim como gera informação e favorece experiências comunicacionais. As escolhas dos profissionais de museus por objetos não originais apontam para questões éticas que afetam a valoração fundamentada em princípios de autenticidade e singularidade, portanto precisam se valer da clareza de propósitos.

Palavras-chave: Museologia. Reprodutibilidade. Museu Casa da Hera. Acervo de indumentária. Moda. Pesquisa em museus. Conservação.

ABSTRACT

BRAGANÇA, Flávio Oscar Nunes. **THE REPLICA VALUE: the reproducibility of musealized garments based on a research project from the collection of costumes at the Casa da Hera Museum.** Thesis (doctorate) – Postgraduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2021. 340 p. Supervisor: Priscila Faulhaber Barbosa.

This thesis focuses on investigating the reproducibility of garments belongs to museum's collections. Discusses whether the production of replicas of musealized clothing can generate knowledge and incorporating meanings. The problematization starts with the proposal to reproduce costumes from the collection of the Casa da Hera Museum, located in Vassouras, Rio de Janeiro. Because of this, it investigates the said museum in its period as a 19th century residence, the musealization process and the institution's current scenario. Develops the cultural biography of the house based on the persons and the relationships they established in this historic path, having as reference the former owner Eufrásia Teixeira Leite. Investigates and proposes hypotheses regarding the collection of women's French haute couture costumes dating from the 19th and early 20th centuries, included in the museum's collection. It analyses the reasons that lead to the making of replicas of musealized clothing based on the main activities: research, conservation, and communication. Discuss the criteria used in the curatorial processes of the collections, regarding conservation, display and actions aimed at making replicas, with the premise of a critical look at hegemonic narratives. This thesis therefore seeks to understand in an interdisciplinary way theories and practices of Museology, Conservation, Material Culture, and the History of Fashion. Identifies and analyses methodologies for the reproduction of historical clothing adopted in Brazilian and foreign museums that had been taking on artefact-based approaches research. Considers that the option of the making and displaying replicas of musealized clothing helps the conservation of the original artifact and the museal pedagogy, as well as generating information and favouring communicational experiences. The choices of museum professionals for non-original objects point to ethical issues that affect the valuating based on principles of authenticity and uniqueness, so they need to rely on clarity of purpose.

Keywords: Museology. Reproducibility. Casa da Hera Museum. Costume Collection. Fashion. Research in museums. Conservation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Salão Amarelo Casa da Hera	17
Figura 2 - Eufrásia Teixeira Leite, pastel sobre tela, autor desconhecido.....	21
Figura 3 - Carolus Duran, Eufrásia Teixeira Leite, óleo, 1887.....	29
Figura 4 - Foto Eufrásia Teixeira Leite, obituário do Diário da Noite, 1930.....	36
Figura 5 - Vestido de seda azul, inteiro e detalhe do bordado.	94
Figura 6 - Vestido de cetim cinza amarronzado, inteiro e detalhe da manga.....	95
Figura 7 - Maison Rouff, Casaco veludo vinho, frente e detalhe da etiqueta.	96
Figura 8 - Etiqueta Worth, casaco curto creme.....	99
Figura 9 - Detalhe da recostura feita pelo restauro na manga esquerda do casaco vinho Rouff.	104
Figura 10 - Casaco longo salmão com arabescos.....	111
Figura 11 - Detalhe da tela de nylon aplicada pelo restauro no forro do casaco salmão.	112
Figura 12 - Maison Worth, casaco curto de lã creme.	113
Figura 13 - Máquinas de costura num ateliê de alta-costura.....	120
Figura 14 - Projeto Replicar, original, <i>toile</i> e réplica.	149
Figura 15 - Casaco masculino acervo do museu de Colchester, antes do tratamento conservativo e a réplica no manequim.	155
Figura 16 - Vestido/conjunto de poás.	169
Figura 17 - Reprodução do vestido/conjunto de poás.	170
Figura 18 - Vestido Maison Worth, 1900.....	177
Figura 19- Vestido Worth veludo preto acervo MCH e a reprodução em algodão.....	178
Figura 20 - Casaco (mantelet) Maison Worth,	181
Figura 21 - Frente e lateral esquerda da reprodução do casaco (mantelet).	182
Figura 22 - Capa lã creme Maison Worth, MCH.	183
Figura 23 - Estudo de modelagem da capa lã creme Maison Worth, MCH. Frente e costas.	184
Figura 24 - Capa lã marfim Maison Worth, MCH.	185
Figura 25 - Reprodução da capa lã marfim Maison Worth, MCH. Frente e costas.	186
Figura 26 - Exposição Mulheres Reais, reprodução do traje de Coroação da Imperatriz Leopoldina.	241

Figura 27 - Exposição Mulheres Reais, 2008, reprodução de traje de Negra de Ganho.	241
Figura 28 - Isabelle de Borchgrave e Rita Brown, reprodução em papel de traje de c.1870 da coleção do V&A, frente e costas.....	246

SIGLAS E ABREVIATURAS

ABRACOR - Associação Brasileira de Conservadores - Restauradores de Bens Culturais

AIC - American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works

DPHAN - Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

EBA - Escola de Belas Artes

FIFB - Fundação Instituto Feminino da Bahia

FIT - Fashion Institute of Technology

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOFOM - Comitê Internacional de Museologia

ICOM - Conselho Internacional de Museus

IMSCJ - Instituto das Missionarias do Sagrado Coração de Jesus

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPT - Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo

ISS - ICOFOM Studies Series

IZA - Instituto Zuzu Angel

LACMA - Los Angeles County Museum of Art

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MAST - Museu de Astronomia e Ciências Afins

MCH - Museu Casa da Hera

MCNY - New York City Museum

MET - Metropolitan Museum of Art

MHN - Museu Histórico Nacional

MOMA - Museum of Modern Art

MOMU - Mode Museum

MUMO - Museu da Moda

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TSG - Textile Specialty Group

UFGO - Universidade Federal de Goiás

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP - Universidade de São Paulo

UVA - Universidade Veiga de Almeida

V&A - Victoria and Albert Museum

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
1 - O MUSEU CASA DA HERA	13
1.1 Uma casa atravessada por histórias.....	15
1.2 A musealização da Casa da Hera	37
1.3 Narrativas Museológicas.....	44
1.4 A pesquisa como atividade-fim	52
2 - A COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS DO MCH	63
2.1 A Indumentária como investigação museológica.....	66
2.2 A coleção Eufrásia Teixeira Leite	74
2.2.1 Reconhecimento e memória	85
2.3 Investigação do acervo de indumentárias do MCH	89
2.3.1 Conservação e intervenções.....	101
2.3.2 Alta-costura e reprodutibilidade técnica	115
3 - INVESTIGAÇÃO DE METODOLOGIAS MUSEOLÓGICAS DE REPRODUÇÃO	126
3.1 Abordagem baseada nos artefatos de moda	130
3.2 Projetos Museais de Replicação de Trajes.....	143
3.3 Conteúdos informacionais oriundos de projetos de replicação.....	160
3.4 Investigação e reprodução de trajes do MCH.....	167
4 - AUTENTICIDADE NEGOCIADA	190
4.1 Perdas e ganhos na reprodutibilidade	196
4.2 Museália, originais e substitutos	209
4.3 Substitutos, réplicas e as concepções atuais de museu.....	219
4.3.1 Dispositivos da comunicação museal	222

4.4 Moda, museus e reprodutibilidade	227
4.4.1 Jogo simbólico	232
4.4.2 A potencialidade expositiva da cópia	237
4.4.3 Moda no museu: a aura do objeto reproduzido.....	248
CONSIDERAÇÕES FINAIS	260
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	267
APÊNDICES	284
ANEXOS.....	289

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O Museu Casa da Hera - MCH, em Vassouras, no interior do estado do Rio de Janeiro, tem um impressionante acervo de indumentárias da alta-costura francesa que não é exposto por questões de conservação. As peças em melhor estado, só podem ficar até três meses por ano em exibição, mesmo assim raramente são expostas. Pouco se conhece sobre essa rica coleção, que inclui trajes da *maison* Worth, fundada por Charles Frederick Worth, considerado o 'pai da alta-costura'. Como estudiosos de indumentária, nos sentimos desapontados por identificar que os visitantes não têm acesso ao acervo. Foi possível constatar junto à equipe do MCH a falta de informações sobre o acervo e reconhecer o potencial da pesquisa histórica que a coleção desperta. Nosso maior estímulo decorreu da oportunidade rara e valiosa de estudar trajes da alta-costura do século XIX em sua tridimensionalidade, seus materiais e técnicas de construção tendo como metodologia a abordagem baseada no objeto. Essa aproximação promoveria a troca de conhecimento entre as práticas em Design de Moda, Museologia e Conservação, envolvendo estudantes, professores, técnicos em modelagem e profissionais de museus. Como pesquisadores externos, poderíamos investigar a coleção, analisar aspectos formais dos trajes, assim como compreender as relações sociais e discutir sobre representação de valores.

Nosso papel como estudiosos de indumentária nos provocou a desenvolver um projeto que favorecesse à comunidade museal e aos estudantes de moda, oferecendo uma oportunidade de contato com a coleção, e principalmente, que gerasse conhecimento sobre o acervo. Em março de 2014, fizemos a primeira visita técnica ao MCH por iniciativa dos alunos do curso Superior de Moda, da Universidade Veiga de Almeida - UVA, com a professora de modelagem Ana Carolina Umbelino. A partir desse encontro, desenvolvemos ações para a criação de reproduções dos trajes, que poderiam atender à preservação, à pesquisa e à exposição, que afinal são funções tradicionais de um museu. Nesse ponto que surgiu a necessidade de apreendermos o museu em seus aspectos teóricos através da museologia. A investigação de um traje musealizado aponta para sua confecção e uso, mas também para sua historicidade como acervo de museu. "Se, por um lado, é possível pensar na função pesquisa como algo que pode dar identidade ao museu; por outro, é possível pensar

o próprio museu como um campo de pesquisa” (CHAGAS, 2005, p.61)¹. Para lidarmos com os trajes musealizados e compreendermos certas escolhas de procedimentos buscamos a teoria da conservação e suas práticas. Com nosso projeto de pesquisa inserido numa instituição e motivados pela replicação de peças do acervo de indumentária, nos confrontamos com questões relacionadas à autenticidade e a reprodutibilidade dos artefatos museológicos.

Em 2017, o projeto contou com a colaboração da professora de modelagem Christiana Carvalho em substituição de Ana Carolina Umbelino. Apesar das limitações de recursos, foram confeccionados protótipos em algodão de reproduções dos trajes originais pertencentes ao museu, dois desses modelos foram doados para arquivo do MCH. Neste processo, ampliamos as questões relacionadas aos procedimentos do projeto para aspectos teóricos e o sentido contemporâneo de substitutos do artefato original. De 2015 a 2019 foram realizados seis projetos de iniciação científica sobre o referido acervo de indumentária, objetivando o estudo das modelagens, a investigação dos procedimentos originais de costuras e beneficiamentos, o estudo da etiquetagem encontradas nas peças. Assim como a proposição de contextualização da coleção na História da Moda e na biografia da antiga proprietária da casa, Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930).

A partir dessa experiência, nos perguntamos sobre aspectos de valoração que a reprodução de acervo museológico atualmente suscita. As missões dos museus são baseadas na coleta, preservação e exibição de artefatos autênticos, dificilmente encontraremos indicação da reprodução desses em seus planos museológicos. A experiência dos visitantes com o objeto original pode ser comovente, como pudemos constatar inúmeras vezes em nossas visitas técnicas ao acervo. Todavia, os procedimentos de conservação dos artefatos têxteis são tão rigorosos que provocam uma série de barreiras e distanciamento físico. A replicação permitiria que tais objetos originais permanecessem em segurança,

¹¹ O primeiro resultado relevante desses primeiros encontros com o MCH foi que a professora Ana Carolina Umbelino, defendeu a dissertação “O acervo de indumentária do Museu Casa da Hera: proposta de catálogo”, no Mestrado profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas - FGV, em 2016. Em sua proposta de catalogação, Umbelino busca sistematizar as informações do contexto físico e social que podem ser observadas nas roupas, que possibilitaria um alcance maior sobre os seus significados (UMBELINO, 2016, p.48). Seus objetivos apontam para além da divulgação do acervo, uma necessidade de aprofundamento da pesquisa sobre ele. Através da catalogação museológica procura apresentar “o panorama das necessidades do ambiente onde se encontra o acervo, o museu, informações técnicas e outras especificidades da área” (UMBELINO, 2016, p.89).

enquanto a réplica estaria em exibição. Essa função bastaria para que ações desse tipo sejam realizadas? Mas o que a réplica comunica? É possível valorar uma réplica sem resultar em prejuízo simbólico ao objeto original? Existe espaço para cópias nos circuitos expositivos dos museus?

Este trabalho de tese reconhece que é possível conferir valor museológico às réplicas de artefatos pertencentes aos acervos de indumentária dos museus. A elaboração da afirmativa passa primeiramente pela identificação dos termos. Conferir valor museológico presume uma intenção. Para a nossa análise adotaremos as acepções tradicionais da musealização a partir das funções básicas do museu: Preservação, Pesquisa e Comunicação. Para o segundo termo, que se refere às réplicas de artefatos de indumentária preservados em museus, consideraremos que esta prática faz parte da realidade das instituições museológicas. A conjugação dos termos da questão são substanciais para a problematização que sustentará a hipótese deste trabalho de tese. Se réplicas de trajes históricos musealizados fazem parte da realidade dos museus, devemos identificar se existiram no passado e como se deu seu desenvolvimento, se esse processo está documentado, e assim supor que a prática presente é uma das fases dessa evolução. Se réplicas foram valoradas no espaço do museu e continuam a existir é porque estão condicionadas histórica e socialmente e apresentam um propósito².

Se considerarmos que singularidade, unicidade e originalidade são valores cada vez mais defasados nos objetos produzidos no ocidente e suas técnicas de reprodutibilidade, nossa hipótese encontra ressonância na sociedade contemporânea. Posto que, se soma à problematização, o agravamento da crise de identidade dos indivíduos, uma das variantes da definição de pós-modernidade, no qual repercute a própria percepção que temos dos objetos como autênticos. Vinte e cinco anos se passaram desde que o primeiro mamífero foi clonado com sucesso a partir de uma célula adulta. E desde então a clonagem se tornou metáfora da repetição do modelo ideal. Mas como conceituar ideal quando as identidades são contraditórias, quando o sujeito não se identifica mais com os aspectos de classe, quando suas capacidades são móveis, e há uma mudança “da política de identidade para uma política das diferenças” (HALL, 2015, p. 16). O sistema de representação dos objetos deve ser revisto

² Na acepção da problematização que gerou a hipótese nos baseamos metodologicamente na proposição da questão formulada por Stránský sobre se a Museologia seria uma ciência ou apenas trabalho prático

tendo como premissa que a ideia de identidade do sujeito testemunhou seu próprio deslocamento, visto que está inserida em sociedades baseadas na mudança constante e rápida, numa sucessão de virtualidades. É cada vez mais difícil idealizar o real num mundo superlotado de imagens, imagens fotográficas, cinematográficas, publicitárias, imagens digitais, cuja realidade alterada tende a dominar todo o imaginário pessoal.

A concepção de patrimônio cultural está associada aos “objetos da memória coletiva” ou “suportes” que perpetuam o passado, sejam eles documentos, compreendidos além da escrita, e objetos que perderam sua funcionalidade original, mas ganharam nova significação e força simbólica. A produção de réplicas de objetos do patrimônio desperta questionamentos sobre quais funções e significados específicos a sociedade ou cultura que os produziram relegam a eles, e essa análise aponta para nós mesmos, já que a classificação e seleção dos objetos a serem copiados revelam igualmente as motivações da nossa escolha. Essa apreciação de fundamentos repercute intrinsecamente na determinação dos critérios que a curadoria utiliza nos procedimentos da produção das réplicas. José Reginaldo Santos Gonçalves, em seu texto “Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios”, aponta para o reconhecimento de que nossas vidas sofrem influência secreta dos objetos e que essa percepção traz “novas perspectivas sobre os processos pelos quais definimos, estabilizamos ou questionamos nossas memórias e identidades” (GONÇALVES, 2007, p. 10). Tal influência nos impede de separar o material e o imaterial na vida social e cultural. Imagens replicadas, souvenirs seriados, objetos ordinários povoam nossa memorabilia pessoal e coletiva, e assim são guardados, colecionados, e de tal modo são inseridos em acervos de museus. Pensamos o objeto de museu por sua singularidade, todavia um bem de consumo pode ser musealizado como a representação de uma seriação. Um automóvel ou uma máquina datilográfica podem ser representativos de aspectos sociais de grupos humanos e demonstrar a importância de certas questões culturais e comportamentais. Embora tais objetos não se caracterizem por serem únicos, certas escolhas curatoriais os distinguem dos demais. Assim chegamos ao nosso objeto de estudo, visto que artefatos oriundos dos diferentes sistemas de produção da moda nos desafiam a pensar o princípio de autenticidade. Ao identificar tal produção de roupas percebe-se que dificilmente o princípio de singularidade se aplica de forma radical. Já que seja pelo próprio método de confecção industrial, que pressupõe protótipo, ou de comercialização, a reprodução é condição imprescindível para que um traje se torne “moda”.

Inicialmente, vale apontar o caráter patrimonial do vestuário de moda, uma vez que inúmeros museus históricos têm acervo com peças de roupas dessa categoria, como a coleção do Museu Histórico Nacional - MHN, no Rio de Janeiro, e do The Metropolitan

Museum of Art - MET, em Nova York, este último com um célebre instituto dedicado ao tema. Apesar da pouca visibilidade das coleções, museus de arte também abrigam acervos desse tipo, como a coleção Rhodia do Museu de Arte de São Paulo - MASP. Paradoxalmente, esses trajes só adquiriram valor de objeto patrimonial quando ficaram “fora de moda”. Essa ressignificação da roupa de moda em objeto de coleção surgiu na emergência de museus e leilões e com o aumento de publicações dedicadas à história da moda (CRANE, 2011, p. 205).

Nossa proposta será investigar metodologias, argumentações e processos de construção de sentidos oriundos da confecção de réplicas de peças de vestuário inseridas em acervos e coleções de museus contemporâneos. O foco será o vestuário feminino e masculino produzido pelo sistema da moda, o que inclui peças históricas confeccionadas em ateliês ou em confecções, desde que sejam consideradas como patrimônio material em acervos de instituições e passíveis de procedimentos de réplica. A escolha da análise do vestuário de moda se deu pelo fato de essa categoria de trajes compor inúmeras possibilidades de significações intimamente ligadas à crise do sujeito contemporâneo, e é notável que a moda fale abundantemente do vestuário, se interpondo entre o objeto e o seu usuário uma rede de sentidos (BARTHES, 1979).

A exposição de peças do vestuário desperta uma série de problemas relacionados à conservação; se a mostra for de longo período, ou permanente, esses problemas se agravam, e por isso, a confecção de réplicas seria uma opção. Entretanto, a réplica desperta questões éticas, pois o público deve ser informado da inautenticidade da peça para que não seja vista como uma falsificação. A questão da réplica não está relacionada aos procedimentos de produção, mas na intenção do fabricante que o fará por imitação, emulação ou falsificação, é importante diferenciar as motivações que levam à reprodução.

O objeto desta tese será a análise de ações museológicas que buscam na produção de cópias de vestuário histórico o meio de preservação, conservação e informação do patrimônio oriundo da cultura material. Ao examinar a prática de fabricação de reproduções dos objetos museológicos e interrogar o sentido provável dado pelos museus contemporâneos à exibição de cópias em coleções, este estudo pretende problematizar os critérios e escolhas das curadorias. Assim como, ao considerar que a pesquisa é condição fundamental para a produção de réplicas de acervo, investigaremos a produção de conteúdos informacionais oriundos desta prática.

Esta pesquisa objetiva reconhecer a capacidade da produção de réplicas de vestuário musealizado em gerar conhecimento sobre o acervo e incorporar significados. Nesse propósito, buscaremos identificar a valoração que os museus contemporâneos dão à

confecção e à exposição de réplicas de vestuário pertencentes a acervos patrimoniais. Compreender de que forma a confecção e exibição de réplicas do vestuário musealizado pode ser valorizada como substituto devido aos aspectos da pedagogia museal, por gerar conhecimento e favorecer experiências comunicacionais. Com base nas teorias museológicas, assim como nas que se referem à reprodutibilidade, apontar os conceitos utilizados na ideia de cópia, réplica, reconstrução. Buscamos nesta investigação relatar metodologias e processos museológicos aplicados na confecção de réplicas. A investigação do princípio de autenticidade possivelmente comprometido com o processo de replicação de trajes históricos nos levará a discutir a reprodutibilidade técnica.

Este estudo foi inicialmente inspirado por discussões e práticas realizadas pelo Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Memória, que desde 2014 desenvolve pesquisa no Museu Casa da Hera - MCH³, assim como cinco projetos de iniciação científica realizados a partir da investigação de seu acervo de indumentária. O presente trabalho começará com o enquadramento de questões sobre o referido museu, um levantamento tanto do seu período como residência, quanto o processo de musealização e o cenário atual da instituição. Procuramos realizar a biografia cultural da casa a partir dos sujeitos e das relações que estabeleceram neste percurso que fez a moradia um museu-casa, com foco na antiga proprietária Eufrásia Teixeira Leite. Para isso contamos com algumas análises que serão apresentadas no Capítulo 1, das quais destacamos Igor Kopytoff (2008), Mário Chagas (2005) (2010), Bruno Brulon (2018), um levantamento historiográfico relacionados à Casa da Hera por Silva Telles (1968) e à biografia de Eufrásia Teixeira Leite por Ernesto J. C. R. Catharino (1992), Miridan Falci e Hildete Melo (2012), Neusa Fernandes (2012), e sobre seu noivo, Joaquim Nabuco, por Angela Alonso (2007). Também foram feitas pesquisas em jornais na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e no portal Gallica mantido pela Biblioteca Nacional da França. No decorrer da pesquisa foi possível entrevistar funcionários antigos e atuais no intuito de descrever o mais próximo possível as relações estabelecidas na casa, e um pequeno grupo de visitantes do museu residentes em Vassouras. Finalizaremos o capítulo

³ Com o intuito de formalizar o projeto foi criado o grupo de pesquisa Design, Cultura e Memória associado à Universidade Veiga de Almeida - UVA. Entre os anos de 2014 e 2015, realizamos estudos da coleção, apresentados em dois seminários nos campi Tijuca e Barra da UVA, respectivamente. O seminário "As vestes de Eufrásia" ocorreu no *campus* Tijuca da UVA, no dia 30 de outubro de 2014. E o seminário "Moda, Design e Memória" aconteceu no *campus* Barra da Tijuca da UVA, no dia 22 de outubro de 2015.

com uma reflexão referenciada em Alice Semedo (2005) e Raquel F. G. Augustin (2015) sobre a pesquisa como atividade-fim do museu, contextualizando-a com o Museu Casa da Hera.

Devido aos protocolos de conservação raramente qualquer das 48 peças de indumentária que fazem parte do acervo é exposta, este distanciamento pode ser a causa do fato de nenhum dos biógrafos de Eufrásia Teixeira Leite ter investigado a coleção. Apresentaremos no capítulo 2 uma série de análises e hipóteses a respeito desta coleção de trajes femininos em sua maioria de alta-costura francesa datada do final do século XIX e início do XX. Voltaremos às entrevistas com os moradores visitantes para averiguar se tinham conhecimento sobre a referida coleção. Para compreender o acervo como coleção e os percursos pesquisados foi preciso articular uma bibliografia interdisciplinar. Discutiremos a função social e simbólica dos trajes tendo como referência Roland Barthes (1979) e José Reginaldo Gonçalves (2007), e a incorporação desses artefatos nos acervos dos museus no Brasil. Levantaremos a biografia da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera a partir de documentos, como o inventário de Eufrásia Teixeira Leite, antigos impressos utilizados na divulgação do museu, relatos dos antigos funcionários e investigação em jornais. Discutiremos a ideia de coleção a partir de Walter Benjamin (1987) (2006), Ulpiano Bezerra de Meneses (1994) e Jean Baudrillard (2012), e ao pensar o traje musealizado como testemunho e memória, encontraremos ressonâncias nas reflexões de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri ([1981], 2010), ([1990], 2010). Nos referenciaremos em Pierre Bourdieu (2008) e Gilles Lipovetsky (1989) para discutir a alta-costura francesa. Grande parte da investigação realizada neste capítulo será feita a partir da abordagem baseada nos artefatos da coleção do Museu Casa da Hera, tal análise terá como base Jules Prown (1982), Rita Morais de Andrade (2008) e Claire B. Shaeffer (2011). Com essa averiguação, problematizaremos algumas intervenções identificadas nas peças, se tais operações derivam do processo de conservação e restauro, a análise será feita a partir de Mary M. Brooks (1994) e do comitê de indumentária ICOM/COSTUME (2013), e da conservadora têxtil que atuou na coleção Luciana da Silveira (1998). Embora um dos pilares da narrativa da alta-costura seja o trabalho feito à mão, foram identificadas costuras à máquina em peças da coleção, o que poderia deslegitimar o acervo. Tal complicador nos levará à investigação da reprodutibilidade técnica na alta-costura com base em Didier Grumbach (2009), Diana de Marly (1980) e Diana Crane (2006).

Ao investigar as reproduções de trajes musealizados no capítulo 3 buscaremos alguns casos a fim de pensar suas metodologias. Para tanto, precisaremos identificar o uso de termos, visto não haver uma unicidade entre os profissionais de museus, Renée Dancause (2006) examinou o conjunto de palavras Reprodução, Recriação, Réplica e Cópia

relacionando-as com o procedimento de se fazer uma cópia historicamente precisa. Consideramos que o esforço empenhado em tal precisão com o original seja a estratégia fundamental na produção de reproduções de artefatos, por isso desenvolveremos uma investigação nas metodologias de pesquisa baseada no objeto. Para tal retornaremos a Meneses (1998), Prown (1982), Andrade (2008), em conjunto com Ingrid Mida e Alexandra Kim (2015) e Lou Taylor (2002), e introduziremos o trabalho primordial da historiadora de trajes Janet Arnold (1985). Apresentaremos três projetos de replicação de trajes musealizados, o pioneiro projeto Replicar do Museu Paulista, idealizado e coordenado por Teresa Cristina Toledo de Paula (2011) (2017), a reprodução de um casaco do acervo do Museu do Castelo de Colchester, Inglaterra, pela conservadora Kate Gill (2012) (2015), e cinco trajes do costureiro Cristóbal Balenciaga do acervo do Victoria & Albert Museum, Londres, projeto realizado em parceria com o London College of Fashion, apresentado pela professora Susanne Baldwin (2018). Esse último, nos interessou por seu caráter pedagógico e por objetivar o estudo da modelagem e construção das peças, resultando em reproduções em algodão cru ou outro tecido quando uma representação próxima ao original não pudesse ser obtida com esse material, aspectos que se aproximam do nosso projeto no Museu Casa da Hera. A partir dos projetos descritos poderemos investigar as intenções que motivaram ações, opções por metodologias e escolhas por técnicas. Esta tese busca reconhecer o valor da réplica em seu caráter informacional, de produção de dados do vestuário musealizado, portanto articularemos Meneses (1980) e Salvador Muñoz Viñas (2003) para discutir a roupa como documento, sua função como signo e importância cultural. As discussões apresentadas nas seções anteriores resultaram de investigações cujo mote foi a provocação feita pela equipe do Museu Casa da Hera à equipe que gerou a formação do grupo de pesquisa Design, Cultura e Memória. No período de 2015 a 2018 foram realizados cinco protótipos em algodão de trajes do acervo resultantes de investigação baseada nos objetos. A análise *in loco* foi acompanhada de pesquisa bibliográfica tendo em vista as metodologias de confecção, modelagem e acabamentos, e verificação dos procedimentos da alta-costura francesa do final do século XIX. O desenvolvimento das etapas deste projeto será descrito na seção que encerra o capítulo 3.

Diante da complexidade que a prática da reprodução de trajes patrimonializados nos despertou, nos confrontamos com questões relacionadas à autenticidade e à reprodutibilidade dos artefatos musealizados. No quarto e último capítulo do trabalho de tese, nos debruçaremos em aspectos teóricos interdisciplinares que possam auxiliar-nos na contextualização dos objetos não originais em museus. Discutiremos o valor das reproduções introduzidas como substitutos e algumas questões sobre o valor de autenticidade atribuído a

tais objetos de museus. O problema da autenticidade será discutido por Meneses (1998), e Gonçalves (2007) que nos auxiliarão na problematização dos objetos oriundos da reprodutibilidade técnica e seu caráter documental. Estaremos atentos a pensar a autenticidade perante uma perspectiva na qual o sujeito contemporâneo apresenta deslocamentos tanto em seu sentido cultural, quanto identitário, segundo Stuart Hall (2015). Cujas crises do sujeito se estendem na própria compreensão do real, que passa a ser substituído pelo simulacro, conforme Baudrillard (2011). Para fundamentar nossas reflexões, investigamos neste capítulo as publicações ICOFOM Study Series 08, resultado de simpósio promovido pelo International Committee for Museology - ICOFOM, em Zagreb, capital da Croácia, em 1985, cujo tema foi *Originals and Substitutes in Museums*. Articularemos teóricos da museologia como Bernard Deloche, Peter Van Mensch, Marianne Bro-Jørgensen (1985) com o pensamento de Walter Benjamin (1975) sobre a reprodutibilidade técnica e o museu imaginário de André Malraux (2000). A relação da reprodutibilidade da obra de arte e a popularização dos museus no Brasil será analisada a partir de texto inspirador do poeta Mario de Andrade (2005). Projetaremos as reflexões sobre autenticidade e reprodutibilidade para o âmbito dos objetos produzidos pelo sistema da moda até ser inserido como artefato em acervo museológico, acompanharemos as análises de Diana Crane (2011), Valerie Steele (2014) e Mary Brooks (2014). Ao discutirmos a valoração cênica da exposição de réplicas de trajes históricos em detrimento dos originais, entrevistamos a figurinista Tatiana Rodrigues, responsável pela construção dos trajes apresentados na exposição *Mulheres Reais: Modas e Modos no Rio de Dom João VI*, ocorrida em 2008, no Rio de Janeiro. A entrevista nos levou à estreita relação do fazer dos figurinistas com os projetos de replicação de trajes musealizados. Diante de tais atravessamentos, apresentaremos o trabalho da artista plástica Isabelle de Borchgrave que junto com a figurinista canadense Rita Brown, desenvolvem trajes históricos fidedignos em tamanho real com apenas dois tipos de papel. Ainda inabituais no Brasil, as exposições de moda atingem grande popularidade na Europa e nos EUA, muitas delas expõem artigos que foram confeccionados em série. Contaremos com as análises de Michel Maffesoli (2006) ao apontarmos a significação aurática dos objetos reproduzidos. Uma simples camiseta branca de algodão pode adquirir valor no espaço expositivo de um museu, o que comprova que objetos que tiveram um uso ordinário podem a partir de sua biografia cultural suscitar memórias. Finalizaremos este capítulo com a análise de ações de coleta de objetos e curadoria da mostra *Ocupação Zuzu*, ocorrida em São Paulo, em 2014, em tributo à estilista Zuzu Angel. Para assim discutir se o princípio de autenticidade está estabelecido por critérios fixos ou em valores diversos e escolhas subjetivas.

As pesquisas que resultaram nesta tese antecedem o doutorado, tiveram início com a criação do grupo de pesquisa cujas investigações acerca do acervo de indumentária nos levou às biografias de Eufrásia Teixeira Leite e Joaquim Nabuco e por conseguinte da história da Casa da Hera, antes e depois da musealização. As primeiras referências para o projeto de replicação foram o trabalho da historiadora do traje Janet Arnold e o projeto Replicar realizado pela conservadora têxtil Teresa Cristina Toledo de Paula, no Museu Paulista, em 2010. Assim, o propósito do projeto tinha um caráter exploratório com motivação pedagógica, visto ser o grupo formado por professores e estudantes de graduação em Design de Moda inscritos em projetos de iniciação científica. Tínhamos em mente a escassez de museus no Brasil que expunham suas coleções de indumentária, ainda mais réplicas de seus acervos. Consequentemente quase nenhuma publicação acadêmica abarcava o tema.

Foi assim que através da museologia nos aproximamos de questões suscitadas por meio do exame do desenvolvimento e representações do museu, da teoria do objeto, do princípio da autenticidade nas áreas de conservação, acervos e exposição. Dessa intenção, surgiu outra que era pensar a atribuição que a réplica do vestuário musealizado assume enquanto mediadora de sentidos, visto que tais valores não são intrínsecos aos objetos, mas da sociedade que os produz. Assim, do levantamento historiográfico do museu e dos procedimentos técnicos da replicação, nossa discussão nos levará a uma discussão sobre juízo de valor tendo como base fatores culturais oriundos dos comportamentos humanos e de seus aspectos sociais. Os procedimentos metodológicos utilizados na investigação buscam nos conduzir a um entendimento da atribuição de valor de uso de uma réplica, e se o objeto original não apresenta por si mesmo propriedade que o faz ser substituível, nos restará pensar os agentes no processo de replicação.

CAPÍTULO 1

O MUSEU CASA DA HERA

1 - O MUSEU CASA DA HERA

O visitante chega ao Museu Casa da Hera por uma rua com inclinação que acompanha o muro da propriedade, passa-se por um portão e uma guarita de vigilância da chácara, caminha-se mais um pouco por uma ladeira de pedras no qual se avista o jardim. Um portal alto de concreto de estilo simples, mas imponente, é o último estágio até o platô onde uma sequência de palmeira imperiais simetricamente dispostas leva à casa que tem aderentes às suas paredes externas uma trepadeira densa. Diante da aparência bucólica da antiga moradia que a distingue de um palácio, o visitante se questiona, quem foram os moradores? Por quais motivos tornou-se um museu? Qual a sua história para que as pessoas desejassem a sua preservação? Que relíquias ela guarda?

Esses e outros questionamentos do nosso visitante hipotético motivam este capítulo. O propósito é investigar a casa e seus antigos moradores, seu trajeto até a musealização, para no capítulo seguinte abordar o objeto empírico dessa pesquisa, seu acervo de indumentária. Para tanto, inúmeros procedimentos serão implementados, a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental, a pesquisa de campo junto aos profissionais do MCH e uma pesquisa por meio de questionário com um grupo de visitantes moradores de Vassouras. Investigaremos também tópicos relacionados à gestão de museus com o intuito de compreender as estratégias adotadas pela instituição de uma de suas atividades-fim, a pesquisa.

A musealização da Casa da Hera antecede a efetivação institucional, foi fruto da vontade de conservação da residência dos pais por Eufrásia Teixeira Leite, a filha mais nova de Joaquim José Teixeira Leite. O processo que inicia pelo desejo de controlar a realidade visto que durante o meio século no qual Eufrásia esteve fora do país manteve a casa sob as ordens de que não fosse modificada. Vontade essa que foi condicionada aos beneficiários de sua herança, que por sua vez irão conduzir ao processo de musealização. Esse percurso pode ser entendido se compreendermos que a musealização “é o princípio criador de coleções e museus”, como afirma Bruno Brulon referenciando-se em Zbyněk Z. Stránský, “criados dessa vontade à musealização que antecede qualquer tipo de institucionalização museal, mas que deve fazer parte do campo de interesses da pesquisa museológica” (BRULON, 2018, p.204). A investigação da trajetória da casa, de residência dos Teixeira Leite à institucionalização como museu traz à tona camadas de valores sobre a realidade atribuídos pelos sujeitos, seja a antiga proprietária, sejam os cidadãos de Vassouras, os profissionais da

imprensa, ou os responsáveis pelo tombamento. Stránský considera os museus uma forma específica de apropriação da realidade, e não somente da realidade como tal, mas da realidade vista do ponto de vista da questão dos valores. Essa valoração de certos aspectos da realidade determina o objeto que pertence ou não ao museu e corresponde à apreensão do caráter museológico das coisas, ou seja, a musealidade (STRÁNSKÝ, 1987). A partir dessa premissa, buscaremos compreender como e por que a Casa da Hera e seu acervo adquiriram valor como objetos portadores de musealidade.

Este capítulo versa por uma pesquisa histórica sobre a casa e seus personagens feita tanto em bibliografia sobre o tema como em jornais publicados no Rio de Janeiro e em Paris, visto que Eufrásia Teixeira Leite viveu a maior parte de sua vida na capital francesa. O mesmo procedimento será aplicado ao investigar a rede de fatos que constituíram a institucionalização. Em conjunto investigaremos a casa como se apresenta em nosso tempo como museu, cuja realidade se constitui através de outros personagens, são funcionários, visitantes e pesquisadores. Nossa proposta metodológica espelha a pesquisa museológica ao se compor interdisciplinarmente, através de procedimentos históricos, sociológicos e antropológicos. Visto que o método da museologia se constrói “na medida em que os diálogos com outras disciplinas contribuem para o entendimento, sincrônico e diacrônico, do processo em cadeia de atribuição de valor às coisas que molda a nossa experiência do real” (BRULON, 2018, p.205). Apresentaremos uma investigação da casa numa perspectiva cronológica sem perder o referencial contemporâneo da musealização, bem verdade a história que propomos neste capítulo baseia-se nas próprias narrativas oferecidas pela instituição.

A investigação na Casa da Hera busca elaborar biografias de certos artefatos musealizados, a começar pela própria casa. Para Igor Kopytoff, as perguntas que se realizam ao fazer uma biografia cultural das coisas são similares às que fazemos às pessoas. É preciso pensar em possibilidades biográficas relativizando-as à época e à cultura que as fomentam. Questionar sua origem, o processo ou efeito de sua produção, quais indivíduos envolvidos, qual o seu percurso em comparativo ao que seria considerado um percurso ideal. “Quais são as ‘idades’ ou as fases da ‘vida’ reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim?” (KOPYTOFF, 2008, p.92).

A biografia de uma casa, de residência metamorfoseada em uma instituição museológica, revela inúmeros dados que dependem das peculiaridades culturais da sociedade que está inserida, com a variante do momento em que a análise se baseia. Identificar quais os sujeitos e que tipo de relação estabeleceram com os objetos, as rotinas

que estabeleceram, de que forma esse bem foi transmitido, são problematizações necessárias ao entendimento dessa trajetória. As várias possibilidades de biografia social de uma casa perpassam os aspectos econômicos dos proprietários, seus contextos históricos, as estruturas de classes sociais, os papéis sociais instituídos. “O passado habita a casa do presente que, por sua vez, habita a casa do futuro e reinventa a casa do passado com o companheirismo da memória, do espaço, das coisas, das imagens e das palavras” (CHAGAS, 2010, p.5).

Neste capítulo abordaremos um estudo de musealização de alguns objetos, uma casa, uma chácara, dois quadros e uma fotografia que retratam Eufrásia Teixeira Leite, para em seguida investigar a coleção de trajes inserida neste contexto. Mas também investigaremos experiências produzidas pelo encontro das pessoas com esses objetos. Experiências que fazem parte, ou mesmo que constituem a musealização da Casa da Hera. Como pesquisadores externos ao MCH fomos motivados a entender a atividade de pesquisa como ação norteadora do plano museológico e da política de acervos enquanto a gestão atual busca inserir novas narrativas expositivas.

1.1 Uma casa atravessada por histórias

Numa pequena elevação de terreno com declive no centro histórico de Vassouras, o visitante encontra o Museu Casa da Hera, cercada por palmeiras imperiais e rodeada por uma chácara, uma edificação residencial oitocentista com suas paredes externas cobertas por uma trepadeira verde bastante resistente (apêndice A). Elevada por alicerces de pedra com porão, de pavimento único, com planta retangular, a construção de pau-a-pique e adobe ostenta 69 janelas com vidraças em guilhotina, quantidade que apontava distinção social na época. Os 22 cômodos com piso de madeira pinho-de-riga e jacarandá estão divididos em quatro áreas caracterizadas por suas respectivas funções (IBRAM, 2014). Tendo a sua fachada direcionada para o sudoeste, apresenta uma área ao sul dedicada aos negócios com salão comercial, escritórios e acomodações para viajantes ao centro; uma área íntima onde se encontram os quartos dos familiares e uma biblioteca voltados para o sudeste; uma área de serviço com cozinha e copa ao norte-nordeste; e uma área social com dois salões ricamente adornados ao noroeste e uma sala de jantar ao leste; nos fundos localizava-se a administração do museu, na construção onde no passado se situava a senzala da residência.

No cento da construção um pátio interno com um jardim preserva algumas roseiras, que segundo os funcionários, foram plantadas pela dona da casa, há 150 anos.

Estas áreas definidas correspondem a proposta de Mário Chagas (2010, p.5) de leitura das casas museus em três zonas, de “estar”, de “repouso” e de “serviço”. A partir desse viés proposto por Chagas procuraremos uma compreensão arquitetônica, histórica e social da Casa da Hera. Investigaremos a representação das posições sociais e do capital simbólico que a casa ocupa na sociedade em que está inserida. Buscaremos traçar o percurso que fez da Casa da Hera um museu, desde moradia, até a ressignificação pela vontade da memória e do patrimônio.

Uma planta com o traçado da vila de Vassouras datada de 1839 mostra a casa térrea com um desenho em U (anexo A), outro de 1858/1861 apresenta a configuração em L que se manteve até a atualidade (anexo B). Esses são os primeiros registros da construção da casa. A alteração que se percebe na planta se deu pela instalação no local da família Teixeira Leite, em 1843. Fato que trouxe notoriedade ao espaço. Próspero comissário do café, o advogado Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872) era oriundo de famílias que enriqueceram com a expansão cafeeira no Vale do Paraíba fluminense, era filho de Francisco José Teixeira (1780-1866), o primeiro Barão de Itambé, sobrinho do Barão de Aiuruoca e irmão o Barão de Vassouras, Francisco José Teixeira Leite (1804-1884). Diferente dos demais irmãos e primos que se dedicaram à plantação de cafezeiros, o jovem Joaquim José foi mandado para São Paulo para se graduar em Direito tornando-se instruído, o seu vasto conhecimento pode ser atestado nos quase mil livros de sua biblioteca particular, quantidade de volumes rara no século XIX. Segundo Miridian Falci e Hildete Melo, como na época existiam poucas livrarias, uma biblioteca tinha que ser formada pela importação de livros, o que refletia que raras pessoas no Brasil tinham uma tão selecionada. A biblioteca da casa compreende 98% de suas obras escritas em francês, mesmo os livros sobre o Brasil e a coleção de Shakespeare estão nessa língua (FALCI E MELO, 2012, p.50).

Joaquim José Teixeira Leite tornou-se um capitalista do café, designado como comissário atuava como intermediário que financiava com empréstimos o desenvolvimento das fazendas, comprava e revendia a produção do Vale do Paraíba. Além de fazer fortuna, atuava politicamente em prol do progresso da região, tendo sido presidente da câmara do município por 11 anos, batalhou para a criação da Estrada de Ferro Central do Brasil e organizou o ensino público (FERNANDES, 2012). Casou-se, em 1843, com Ana Esméria Correia e Castro (1827 - 1871), filha de Laureano Correa e Castro (1790-1861), o barão de Campo Belo, um dos principais cafeicultores da região, comandante da Guarda Nacional e

proprietário da suntuosa Fazenda do Secretário, e Eufrásia Joaquina do Sacramento Andrade (1779-1873). Atualmente os quadros de Joaquim José e de sua esposa Ana Esméria se encontram no Salão Comercial. O casamento sacramentava a união de duas principais famílias que se destacaram na formação da vila de Vassouras.

A alteração da planta da casa pelos Teixeira Leite com acréscimo da área da cozinha, que possivelmente antes ocupava a área da sala de jantar (anexo C), deve ter acontecido na mesma época da sua reconfiguração como casa senhorial (SOUZA, 2019, p.201). A remodelação redistribuiu os ambientes e os revestiu com elementos decorativos. O novo arranjo estava em sintonia com o gosto da Corte no Segundo Reinado que rechaçava antigas características coloniais. Essa aspiração pode ser constatada em trecho do relatório de Joaquim José Teixeira Leite, enquanto vereador, no qual, após discorrer sobre a necessidade da construção da Casa da Câmara, afirma que o órgão legislativo não deveria satisfazer-se com riscos de engenheiros, e sim consultar os mestres da Academia Imperial de Belas Artes (SILVA TELLES, 1968, p.88). O relatório, datado de 7 de janeiro de 1849 coincide com o período de transformação da Casa da Hera, e indica os anseios do proprietário.

Figura 1 - Salão Amarelo Casa da Hera
Fonte: Fotografia Douglas Montes, IBRAM, Museu Casa da Hera, 2015.



Neste cenário nasceram duas meninas Francisca Bernardina Teixeira Leite (1845-1899) e Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930), e um menino Francisco que morreu na infância. Segundo a museóloga e historiadora Neusa Fernandes (2012, p.47), a filha mais nova recebeu cuidadosa educação na escola de moças da madame Grivet, colégio progressista de

acordo com a cultura parisiense que dominava o momento, além de francês, aprendeu boas maneiras e a tocar piano. A família viveu em Paris quando as meninas ainda eram pequenas. Logo após ser eleito deputado pela Corte e Província do Rio de Janeiro, Joaquim José Teixeira Leite pediu para se ausentar do cargo por necessidade de viajar a Europa devido à enfermidade de uma de suas filhas. O jornal O Correio Mercantil noticiou em 30 de abril de 1857 que a viagem seria em consequência de moléstia de uma filha, só não informou qual delas (CORRESPONDÊNCIA, 1857, p.1). A família Teixeira Leite partiu em junho de 1857⁴ e se estabeleceram em Paris por pelo menos um ano⁵.

A competência que Eufrásia demonstrou futuramente para os negócios, levanta a hipótese que Joaquim José “teria ensinado matemática financeira às filhas como se filhos homens fossem” (IBRAM, 2014, p.41). Tal atitude contestava a tradição da época cuja educação feminina era direcionada especificamente para as atividades domésticas, objetivando o casamento e a maternidade. O biógrafo Ernesto Catharino, compartilha da mesma ideia, a perspicácia que Eufrásia revelou ter nas aplicações de ações despontará um conhecimento pessoal que dificilmente uma mulher teria de maneira formal na época, o autor crê que as irmãs foram preparadas. “Se assim o foram, enquanto umas tinham mais predisposição para o aprendizado comercial, só o podiam aumentar através de informes práticos de seus executores” (CATHARINO, 1992, p.135). De acordo com essa proposição, a complexidade dos conhecimentos econômicos só poderia advir da proximidade com a atividade do pai. Todavia, também é possível considerar a influência de sua avó materna, de quem herdou o nome, Eufrásia Correa e Castro, a baronesa de Campo Belo, que conduziu os negócios da família e comandou sua fazenda após o falecimento do marido.

4 A partida dos Teixeira Leite está registrada na lista de passageiros do pacote Genova publicada do jornal Correio Mercantil de 07 de julho de 1857, o desembarque seria feito em Marselha (NOTÍCIAS, 1857). Consta nessa lista o nome C. Teixeira Leite, provavelmente Custódio Teixeira Leite, o irmão casula de Joaquim José que viveu e morreu na França, até 1883.

5 Numa introdução à carta de Joaquim Teixeira Leite publicada no Correio Mercantil, edição de 8 de agosto de 1858, sobre implementação da segunda seção da estrada de ferro de D. Pedro II, afirmava que ainda vivia em Paris (NOTÍCIAS, 1858). Esta pesquisa, identificou na publicação Bulletin de la Société Zoologique d'acclimatation, com ata da sessão 6 de outubro de 1858, que J. J. Teixeira Leite, membro dessa associação francesa para a proteção da natureza, estava a ponto de retornar ao Brasil, e ofereceu seus serviços e garantiu seu apoio (PROCES-VERBAUX, 1858, p.557). O anuário dessa organização datado de 1869 ainda consta J. J. Teixeira Leite como membro (RAPPORT, 1869, p.LII).

A área íntima da Casa da Hera está dividida, com um quarto ligado a outro de vestir na área norte entre a o salão amarelo e a copa; e outros dois ao sul entre a área comercial e a sala de jantar, cujo acesso se dá pelo corredor à direita com janelas para o pátio interno. O primeiro quarto maior é conjugado com um quarto de vestir, embora o museu indique que a documentação não permite definir a quem pertencia cada um dos quartos, supõe-se por ser maior, teria sido o quarto do casal. O segundo quarto, próximo à biblioteca, pertenceria às filhas. Ambos apresentam decoração austera em relação às áreas social e comercial da casa. As áreas sociais da casa, como as salas de baile e de jantar, contrastam em luxo decorativo e mobiliário, com a simplicidade dos quartos da família. Para Augusto C. da Silva Telles, em seu estudo *Vassouras: Estudo da Construção Residencial Urbana*⁶, a vida doméstica revestia-se de austeridade mesmo no período áureo da vila de Vassouras e das fazendas, por volta de 1850 e 1870 (SILVA TELLES, 1968, p.53).

As áreas da Casa da Hera apresentam divisões nítidas, constituindo-se em dois grandes ambientes, um, de receber, social ou comercial; outro de habitar, o da família (SILVA TELLES, 1968, p.63). Essa separação é visivelmente identificada pelas diferenças dos elementos decorativos, sendo a primeira mais luxuosa que a segunda. Todavia a circulação das pessoas nos ambientes possivelmente dissolveria essa divisão. Por exemplo, a sala de jantar está localizada nos fundos da edificação, hipoteticamente poderíamos imaginar que os convidados precisariam atravessar a área íntima para chegar naquele espaço. Assim como, estando o salão vermelho, utilizado pelos homens para fumar, na frente da casa, novamente teriam que percorrer o trajeto através da área íntima. Embora, as análises apontem para a divisão das áreas, sendo uma casa térrea com uma planta compacta, é possível que houvesse maior interação entre elas. O que denota que as fronteiras entre as atividades familiares, sociais e comerciais não eram tão rígidas, hipótese que as biografias dos Teixeira Leite só vêm a corroborar.

É possível identificar outro tipo de contraste, o requinte da decoração, do mobiliário e acabamentos, com os detalhes construtivos simples e primitivos. O arquiteto Silva Telles analisa que na Casa da Hera:

[...] é impressionante e agradável o contraste existente nas três salas nobres, entre a grande simplicidade e mesmo rusticidade dos elementos construtivos

⁶ O artigo publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1968, foi escrito por Silva Telles em 1961 como tese para o concurso à livre docência da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.

– soalho, forro, esquadrias – e o aprimoramento, o requinte, e o luxo, dos riquíssimos mobiliários de jacarandá – sofás, poltronas, cadeiras, mesas de centro, consolos – dos enormes espelhos e dos retratos a óleo, com molduras douradas, dos maravilhosos lustres em “over-lay”, das cortinas adamascadas suspensas em guarnições douradas, dos candelabros de bronze dourados, pela unidade e vibração criadas pelos desenhos repetidos dos papéis adamascados, que revestem as paredes, e do tapete que recobre o chão. (SILVA TELLES, 1968, p.76)

Impressiona a preservação até os dias atuais dos elementos descritos, para Silva Telles, a conservação do conjunto edificação e ambientes ocorreu “por verdadeiro milagre”, constituindo-se “um dos monumentos residenciais mais bem conservados do século XIX” (SILVA TELLES, 1968, p.73). Isso se deu, não pelo inexplicável, mas por ação de uma série de intenções num processo alternado de sujeitos que mantiveram o propósito de manutenção da residência. A começar pela vontade de Eufrásia Teixeira Leite.

No quarto menor, onde possivelmente dormia Eufrásia, atualmente destaca-se um quadro em pastel (Figura 2) onde a caçula aparece jovem, na obra sem data, seu rosto aparenta entre dezesseis e dezoito anos, suas maçãs são proeminentes, mas o maxilar mais estreito e a boca pequena ainda lhes dão um ar púbere. Seus olhos amendoados são acentuados por sobrancelhas arcadas e seus cabelos estão tão presos para trás que aparentam serem curtos. Está sentada num sofá sem encosto em postura ereta, o corpo está de perfil para direita enquanto seu rosto frontal encara sedutoramente o espectador enquanto seu braço direito apoia-se numa almofada. Usa um vestido de baile preto acinturado com amplo decote com alças, os braços estão desnudos, um imenso leque de plumas pende do seu lado esquerdo. Gilda de Mello e Souza ao analisar o jogo da vestimenta feminina no século XIX aponta um equilíbrio harmonioso entre o traje e a nudez, entretanto, afirma que “o vestido da mocinha era, é verdade, paradoxalmente mais modesto que o da senhora casada” (2009, p.152). As jovens sem marido deveriam demonstrar recato e mistério, permitindo maior concessão às casadas. A jovem Eufrásia nos parece desafiar o código, utiliza sua postura e descobre parte do seu corpo revelando sua individualidade, demonstra já ter descoberto sua fisionomia pessoal.

A mulher oitocentista “criava assim uma obra de arte com o próprio corpo, substituindo o belo natural pelo belo artístico, produto de uma disciplina do espírito” (SOUZA, 2009, p.100-101). A figura de Eufrásia revela-nos um interesse pela moda, mas o faz com equilíbrio surpreendente, sabe jogar entre a ousadia do decote e a parcimônia do preto e dos quase

imperceptíveis brincos. A *coquetterie*⁷ é resultado de uma entrega apaixonada pelo adorno. A jovem economiza-os num exercício de inteligência que não é fruto de ócio, mas da destreza dum espírito amadurecido. Existem poucos retratos de Eufrásia Teixeira Leite, seja em pintura ou mesmo fotografia. A falta de comprovação da sua identidade em algumas fotos pertencentes ao acervo do MCH torna o pastel um registro importante da sua juventude. Esse retrato, unido ao que está exposto no salão vermelho, formam pontos-chave no circuito expositivo por ressaltar Eufrásia numa narrativa diferente daquela que explora a figura do pai.

Figura 2 - Eufrásia Teixeira Leite, pastel sobre tela, autor desconhecido. Segunda metade do século XIX. Fonte: IBRAM, Museu Casa da Hera, 2015.



Os ambientes luxuosos da Casa da Hera indicam que a juventude das irmãs Teixeira Leite em Vassouras foi um período repleto de bailes e saraus. Para tanto “as senhoras e moças compravam e mandavam vir por parentes ou através de caixeiros viajantes vestidos dos melhores costureiros da Corte, ou mesmo encomendavam da Europa” (SILVA TELLES, 1968, p.58). Não se sabe a procedência do vestido que Eufrásia Teixeira Leite foi retratada no pastel, todavia está em sintonia com a silhueta da moda francesa do período, o que sugere uma referência com a Rua do Ouvidor, local que centralizava o melhor da moda no país, e mesmo com Paris. Principalmente, que o desenvolvimento de Vassouras em meados do

⁷ Atitude de quem busca admiração pelos cuidados excessivos com a aparência.

século impulsionou a preocupação com o luxo dos trajes. Em 1864, instala-se na vila “o primeiro atelier de moda femininas de Madame Masson, tendo como diretora, a artista Madame Simon, e na mesma ocasião, abrem-se as joalherias de Joaquim Calhois e de José Calazãs” (SILVA TELLES, 1968, p.58). Assim os salões da família também se tornaram cenários para a moda. Os saraus e bailes eram frequentes, como indica Silva Telles a partir de uma carta escrita por Joaquim José Teixeira Leite, em 1865, endereçado ao Conselheiro Belizário, que era casado com uma de suas sobrinhas. Na mensagem, o proprietário da Casa da Hera afirma que não é só em Botafogo que eles se divertiam, que as moças se regalavam em saraus que não pareciam terminar (SILVA TELLES, 1968, p.57).

As irmãs perderam os progenitores muito cedo, Ana Esméria faleceu em 1871, e no ano seguinte, Joaquim José, assim herdaram uma grande fortuna, valor que correspondia a 5% das exportações brasileiras na ocasião. Logo após, faleceu sua avó materna, aumentando ainda mais a rica herança (FERNANDES, 2012, p.57). Em 1873, Francisca, com 28 anos e Eufrásia com 23 anos, ainda estavam solteiras e gerindo um patrimônio milionário, uma exceção aos padrões do século XIX nos quais impunham regras às mulheres solteiras, nas quais autonomia financeira não compunha o quadro, somente as viúvas alcançavam essa posição, e mesmo assim eram compelidas a um novo casamento (ALONSO, 2007, p.52).

Pressionadas pelos tios a fazerem casamentos indesejados, as irmãs decidem partir para Paris. Venderam a casa do Rio de Janeiro, ações e títulos, assim romperam com os códigos habituais de uma família patriarcal tradicional. Fernandes aponta que possivelmente Eufrásia “intuiu que, ficando na sua cidade, poderia perder sua fortuna, uma vez que vivenciara a crise do café e vislumbrava o fortalecimento das novas ideias abolicionistas e republicanas” (2012, p.57). Há de se reconhecer que, se assim foi, mais que intuição, a decisão foi fruto de raciocínio maduro e de análise da conjuntura econômica e social.

Com a transferência de Francisca e Eufrásia para Paris, a casa sofre sua primeira ruptura como residência familiar, mas também como lugar de encontro entre fazendeiros e comerciantes e de atividades sociais da elite. Na ausência das proprietárias, a chácara e a casa precisavam de cuidados. No inventário de D. Ana Esméria, constam que a família contava com 21 escravos, doze mulheres e nove homens, em seu testamento ela liberta três deles, deixando-lhes uma mesada. Agostini e Najjar (2007, p.42) afirmam não identificar quem teria cuidado do local nas décadas de 1870 e 1880. As irmãs voltaram ao Brasil em 1884, no auge da campanha abolicionista, foi nesta ocasião que alforriaram os escravos (FALCI e MELO, 2012, p.78). Manuel da Silva Rebello, escravizado alforriado, ocupou a função de caseiro, e foi dele a ideia de plantar a hera nas fachadas da casa, em 1887, os seus cuidados

com a propriedade estão registrados nas correspondências que manteve com Eufrásia nos 36 anos que cuidou da residência (IBRAM, 2014, p.45)⁸. Rebello morava com sua esposa e três filhos num dos cômodos dentro da casa, próximo à cozinha (AGOSTINI e NAJJAR, 2007, p.42). Também trabalharam para a família Teixeira Leite o ex-escravizado Ramiro Bonfim, que é citado no testamento de Eufrásia como “cria dos meus finados pais”, suas filhas Cecília Maria do Bonfim (1880-X), que era sua afilhada e lhe serviu como dama de companhia até seu falecimento, e Amélia do Bonfim da Cunha. Os três foram beneficiados em seu testamento (IBRAM, 2014, p.61-62) escrito em 1930. Também consta no testamento a garantia de salário para “cada um dos pretos Herculano e Francisco Vicente, que moram em dependências da casa da chácara de minha propriedade, situada em Vassouras, herdada de meus finados paes, e cuidam dos trabalhos de conservação da mesma chácara” (sic) (apud CATHARINO, 1994, p.162). No inventário de Eufrásia consta a indicação de uma casa para empregados coberta de sapê, nos fundos da chácara (INVENTÁRIO, 1930).

Em sua viagem rumo à Europa em agosto de 1873, Eufrásia encontrou-se com Joaquim Nabuco (1849-1910), filho do senador Nabuco de Araújo (1764 — 1844). Na época com 24 anos, o futuro político e notório diplomata, recém-formado em direito já atuava na defesa da abolição e da monarquia. Contudo o moço também era conhecido como um grande namorador e pelo seu dandismo no cuidado com os trajes e a aparência. Nas três semanas que ficaram a bordo do vapor Chimborazo, entre jantares, bailes e passeios no convés, estabeleceram compromisso e chegaram noivos ao destino. Não existe um consenso entre depoimentos e biógrafos se Eufrásia e Quincas, como era chamado, já se conheciam anteriormente à partida. Há pistas que Joaquim Nabuco estivera em Vassouras um ano antes, ou numa regata em Botafogo com a família imperial, em que também estavam os Teixeira Leite e os Nabuco (ALONSO, 2007, p.52). Para Catharino (1992, p.100), os documentos não deixam claro, uns apontam que Joaquim Nabuco visitou Joaquim José Teixeira Leite por serem ambos maçons, se assim o fizeram revelaria mais uma faceta progressista do pai de Eufrásia, visto que como membro de uma família escravocrata receberia um conhecido abolicionista. Outros dizem que o casal se conheceu na referida viagem, episódio que só apimentaria os mexericos que envolvia as herdeiras.

⁸ O Museu Casa da Hera realiza o projeto mensal Ecoclube Manoel da Silva Rebello, que homenageia o caseiro que plantou a hera e foi responsável pela casa por 36 anos. A ação destina-se aos alunos das séries de Ensino Fundamental I, que têm a oportunidade de vivenciar na Chácara atividades diversas voltadas à educação ambiental (IBRAM, 2014, p.91-93).

Estando em Paris, continuaram os encontros, o que provocou o prolongamento da estadia de Nabuco na França por cinco meses. O romance fazia com que o rapaz frequentasse a casa das duas senhoritas, na época ainda residentes na cidade de Versalhes, o que comprometia a reputação delas mesmo com o casamento acertado. A jovem emancipada dera a sua própria mão em casamento, haja visto que não há registro que tenha feito o pedido formal ao tio, que era contrário ao enlace por causa da filiação liberal do jovem e do desnível econômico dos noivos (ALONSO, 2007, p.55). Não era somente a recusa do tio que os freava, a oposição ao noivado também vinha da irmã Francisca.

Além dos entraves dos interesses familiares, as aspirações pessoais também alimentavam o conflito. Joaquim Nabuco tinha um estilo jovial, valorizava os prazeres da vida e sabia gozá-los, já Eufrásia dava seus primeiros passos rumo à uma vida de mulher astuta nos negócios, se assegurando na emancipação em decorrência da sua recente independência financeira e jurídica. O casamento sujeitaria a ambos a uma situação de subordinação e controle. Enquanto viviam esse dilema, Nabuco espalhava galanteios com as mulheres a quem queria agradar, e no final de janeiro de 1874 o noivado foi rompido (ALONSO, 2007, p.57). Retomaram o namoro em março numa viagem à Itália, seguiram para a Suíça e voltaram para Paris, estavam noivos novamente. Nos meses que se seguiram não entraram num consenso sobre a volta ao Brasil, então finalmente terminaram o noivado em junho. Diante do possível escracho, o pai de Joaquim Nabuco ordenou o seu retorno, mas Quincas não teve pressa, antes seguiu viagem para Londres, só desembarcou no Rio de Janeiro em setembro, havia permanecido um ano na Europa (ALONSO, 2007, p.59).

Em 1876, o senador Nabuco de Araújo conseguiu uma ocupação diplomática para o filho nos Estados Unidos. Joaquim Nabuco escreveu para Eufrásia, e optou por um vapor cujo percurso para Nova York triangulava até a Europa. Retornaram o romance, mas antes de partir já estavam descomprometidos. Dois anos após, perdeu o pai, o que lhe trouxe preocupações de ordem financeira, visto que da herança só lhe restou o sobrenome, assim sendo, candidatou-se à Câmara, elegendo-se Deputado Geral da Província de Pernambuco. Enquanto ele se endividava em campanha, Eufrásia crescia seu patrimônio como financista, não só em Paris, como em Londres, em investimentos diversificados (ALONSO, 2007, p.84). E assim que os anos que se seguiram testemunharam uma série de imbróglis, o casal continuou a trocar correspondências, promessas de casamento permeados por indecisões e desencontros. Como deputado, Nabuco tornou-se um defensor ferrenho da abolição do sistema escravocrata, que considerava uma chaga aberta da colonização portuguesa. Foi para Europa, em 1880, em busca de apoio estrangeiro à causa abolicionista. Após voltar para

o Brasil, não conseguiu ser reeleito deputado, retornou a Londres para atuar como advogado. Nos dois anos da estadia britânica não procurou Eufrásia. Todavia, retomaram o namoro em 1884, quando Nabuco foi visitá-la em Paris. Não durou muito, após ele expor da impossibilidade de um político abolicionista se casar com uma herdeira do Vale do Paraíba (FERNANDES, 2012). Voltou para o Brasil a pedido dos movimentos reformistas e do Partido Liberal que clamavam por uma liderança, tornaram-no um símbolo da abolição. Candidatou-se novamente, mas dessa vez ganhou o pleito, em 3 de julho de 1885 tomou posse e consta que Eufrásia estava presente (ALONSO, 2007, p.197). No final do ano, encontraram-se no Rio de Janeiro, Eufrásia se hospedou no Hotel White, no Alto da Boa Vista, onde puderam desfrutar do isolamento da Floresta da Tijuca durante um mês. Ainda estavam apaixonados, no último dia ela lhe enviou um bilhete onde se lê “Eu te amo de todo o coração” (FERNANDES, 2012, p.132), uma quebra no tom formal que normalmente marcava a sua correspondência com àquele com quem pretendia casar-se. Eufrásia voltou para à Europa por influência da irmã Francisca, enquanto Nabuco envolveu-se cada vez mais nos seus projetos políticos.

O ano seguinte foi marcado por períodos de silêncio e troca de cartas que anunciaram o desfecho. Nabuco expôs suas mágoas e indicou que ela estava livre, Eufrásia escreveu mais três, até que recebeu uma resposta cujo teor demonstrava preocupação com o destino das correspondências. Ela por sua vez disse que Nabuco tinha talento o bastante para se elevar acima nas calúnias políticas. Em abril de 1887, Nabuco foi à Paris, resistiu por alguns dias, até que a visitou e fizeram as pazes. Por fim, Eufrásia escreve para ele no mesmo mês. “Eu tenho algum dinheiro e não sei o que fazer dele; compreendo que me é muito mais agradável emprestar a si que a um desconhecido” (apud FERNANDES, 2012, p.135). Nabuco ficou ofendido com a oferta e rompeu definitivamente o relacionamento. Foi atingido em muitos aspectos, como afirma sua biógrafa Angela Alonso, no afeto, na sua honradez, e na sua virilidade, já que teria uma mulher ocupando o papel de seu provedor, “nessa inversão de papeis, viu pela primeira vez a noiva sem o véu romântico” (ALONSO, 2007, p.219). Quatorze anos após a viagem no vapor Chimborazo, um intercurso marcado por muitos desencontros sem chegar a uma decisão definitiva, oscilaram sucessivamente entre atitudes e posições pessoais, além de serem pressionados por interesses políticos e influências familiares. Dois anos após, Joaquim Nabuco casou-se com a carioca Evelina Soares Ribeiro, filha do Barão de Inoá, e com o dote recebido comprou uma casa em Paquetá e perdeu outro tanto investindo equivocadamente em títulos argentinos (FERNANDES, 2012, p.136).

Nesse longo período, Eufrásia e Nabuco trocaram inúmeras correspondências, mas a maioria está desaparecida. Segundo a museóloga Neusa Fernandes, as que sobreviveram

foram as escritas por ela, estando em número de 28 na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, Pernambuco. Permaneceu apenas uma escrita por ele, que também se encontra na mesma fundação, cujo teor é o rompimento do relacionamento. O motivo do desaparecimento das cartas escritas por ele, se deu pelo fato de Eufrásia deixar em testamento o desejo de que fossem incineradas, e assim o fez o seu advogado. Consta ainda a versão de que o pedido teria sido de ser sepultada com as cartas, todavia a destruição da correspondência é a mais provável (FERNANDES, 2012, p.141). Assim sendo, não consta que exista nenhum vestígio desta longa relação - inúmeras vezes lembrada por pesquisadores, biógrafos e curiosos da história de Eufrásia Teixeira Leite - entre os objetos do acervo do Museu Casa da Hera, nenhum bilhete ou carta se quer. A preservação da casa representou primordialmente o amor filial e as relações dos membros da família. Pode-se pensar nos laços de amizade entre as pessoas que lá compartilharam interesses e negócios, mas faltam vestígios do amor romântico. Carecem sinais que envolvam a sexualidade, porém, curiosamente tais elementos povoam a imaginação dos visitantes.

As razões do rompimento definitivo revelam em parte o caráter de Eufrásia como uma bem-sucedida mulher de negócios. Na proposta de investir em Nabuco estava seu olhar prático, sua superioridade econômica.

Na juventude, supôs que poderia conciliar duas forças motrizes de seu tempo: o capitalismo e o romantismo. As ações desenvolvidas de heroína no campo da economia não acharam, contudo, equivalente no plano amoroso. (FALCCI e MELO, 2012, p.12)

Nos 50 anos que viveu em Paris, Eufrásia demonstrou sua educação requintada e autonomia no trato social em uma cidade em ebulição e na excelência com que se dedicou a área financeira. Residiu na cidade de Versalhes, antes de adquirir uma habitação de luxo com cinco andares na rue de Bassano, próxima ao Arco do Triunfo. Ampliou o conhecimento adquirido com o pai na atividade como financista, expandiu seu entendimento em operações com montantes de capital, multiplicando a fortuna que havia recebido de herança. A semelhança do uso comercial que seu pai fazia da Casa da Hera, Eufrásia fazia reuniões sociais em sua residência em Paris, “por aquela época era o único meio de se conseguirem reunir pessoas, digamos importantes, no ramo dos negócios, e, sempre deve ter sido uma ajuda para se acertarem empregos rentáveis em capital” (CATHARINO, 1992, p.134-135). O seu inventário francês descreve a casa e todos os objetos contidos em seu interior, tapetes, sofás, quadros, piano, lustres, que compunham o cenário de recepções e jantares, entre seus convidados incluía a família imperial brasileira, exilada em Paris desde 1889.

A vida social das irmãs Teixeira Leite não foi totalmente decifrada. Registra-se a participação como sócias fundadoras duma sociedade beneficente criada pelo conde D'Eu, marido da princesa Isabel, o que suscitaria a interpretação que eram recatadas. Todavia trechos das cartas de Eufrásia e os diários de Joaquim Nabuco “deixam a impressão que concertos, óperas, teatros, viagens à Itália e à Espanha, por exemplo, fossem cotidianos presentes na vida das irmãs” (FALCI e MELO, 2012, p.91). Esta pesquisa identificou em inúmeros jornais franceses a menção das irmãs Teixeira Leite em listas de eventos da alta sociedade parisiense: são jantares, festas privadas, lanches, apresentações musicais e teatrais, turfe e viagens (LA VIE, 1891, p.8) (CARNET, 1892, p.2) (CHRONIQUE, 1892, p.1) (NOTES, 1893, p.3) (LA VIE, 1894, p. 2) (EVENT, 1898) (LE MONDE, 1919, p.4) (LE MONDE, 1919b, p.4)⁹. Em 14 de julho de 1887, o diário francês de perfil monarquista e conservador Le Gaulois (anexo D) desmente as notícias de outros jornais que, segundo a publicação, haviam anunciado o casamento de Eufrásia Teixeira Leite com o Duque de Montmoreney. A matéria, que curiosamente quando cita o primeiro nome a chama de Euphrasinha, assim mesmo com diminutivo em português, descreve seus ascendentes brasileiros, afirma que “Senhorita Teixeira é bem conhecida em Paris por sua distinção e beleza, e muito apreciada na alta sociedade” (ECHOS, 1887, p.1, tradução nossa¹⁰). Sua atividade social também pode ser confirmada em três edições, 1892, 1895 e 1896, do *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, onde aparecem como assinantes da ópera. A edição europeia do jornal New York Herald anuncia em 29 de junho de 1895, que por causa de um luto, as senhoritas Teixeira Leite cancelaram a *soirée* marcada para aquela noite (THE “FIGARO’S”, 1895, p.2). Essas pistas nos indicam que as irmãs tinham uma vida ocupada e não se enquadravam na vida cinzenta das solteironas, como denominou Gilda de Mello Souza (2009, p.90) quando afirma ser o casamento uma espécie de favor que os homens conferiam às mulheres oitocentistas, tornando-se o único meio delas adquirirem prestígio econômico e social na sociedade.

O retrato mais conhecido de Eufrásia se encontra no salão vermelho da Casa da Hera e a representa enquanto vivia em Paris. É uma pintura a óleo de autoria do francês Carolus

⁹ As irmãs Teixeira Leite são citadas em dezenas de colunas sociais dos jornais e revistas francesas, na maioria com a indicação do nome na lista de convidados, as referências aqui apontadas ilustram uma parte significativa de sua vida social.

¹⁰ Mlle Teixeira est bien connue à Paris pour sa distinction et sa beauté, et fort appréciée dans le monde.

Duran (1837-1917), que assinou e datou 1887, mesmo ano do rompimento com Joaquim Nabuco¹¹. Eufrásia ostenta seus 37 anos com altivez, postura ereta, sua figura de pele alva destaca-se do fundo vermelho em superfície lisa, sua face frontal firme no centro equilibra-se no tronco em perfil, apesar da pouca maquiagem seus olhos amendoados e expressivos são ampliados por sobrancelhas arqueadas, boca rubra, mas delicada e queixo pouco proeminente, os cabelos estão presos. É retratada com um vestido de baile em cetim branco com decote generoso que revela o volume do busto, pescoço alongado, sem joias, a alça pende provocantemente de seu ombro na direção do casaco de pele solto em seus braços¹². Como em seu retrato da juventude, Eufrásia utiliza os artifícios da moda a seu favor para realçar seu colo e olhos marcantes de maneira sedutora, mas igualmente destemida. Os anos vindouros constatarão que o casamento não era sua prioridade e pouco menos seria sua única oportunidade de realização social e econômica. Dessa maneira, se Eufrásia busca a arte de seduzir, a utiliza com outros propósitos. Gilda de Mello e Souza (2009, p.92) aponta que a mulher do século dezenove ao equilibrar as regras da etiqueta e a arte da sedução combinava a oferta e a negação. “É sabido que a vestimenta se origina menos no pudor e na modéstia do que num velho truque de, através do ornamento, chamar a atenção sobre certas partes do corpo” (SOUZA, 2009, p.93). No retrato, Duran destaca seus encantos anatômicos com o vestido enfatizando seu decote, parte do braço desnudo e sua silhueta vigorosa, enquanto preenche o campo abaixo com o casaco de pele criando uma base firme para a composição triangular da figura.

A segurança que a vassourense exhibe, vai além da simples elegância, imprime uma figura desafiadora. Sua experiência a legitima num momento econômico em que a riqueza agrária foi superada pela riqueza industrial e por outros veículos de investimento. Durante o

¹¹ Em carta número 218, do acervo da Fundação Joaquim Nabuco, mas sem data, apenas com indicação de “Domingo”, Eufrásia escreve para Nabuco “Passei a semana a mais triste possível, como era absolutamente necessário distrair-me, comecei o meu retrato, o Carolus prometeu-me fazer um chef-d’oeuvre e disse-me que quer perder a reputação que tem, se não for este um dos seus melhores retratos como pintura se entende”. Carta fac-similar reproduzida por Neusa Fernandes (2012, p.198-199).

¹² Sobre a ousadia da retratada, podemos comparar com a repercussão de uma obra do aluno célebre de Carolus-Duran, John Singer Sargent (1856-1925), o quadro intitulado Madame X foi pintado entre 1883/84, e se encontra no acervo do Metropolitan Museum, de Nova York. Retrata Madame Pierre Gautreau, altiva olhando para direita num vestido preto com um generoso decote em forma de coração, a mão esquerda apresenta o anel de casamento enquanto segura um leque dobrado. A pele clara contrasta com o tecido preto e o fundo escuro. Na versão original, Sargent colocou uma das alças do vestido caída sobre o braço direito, semelhante a maneira que Carolus-Duran representou Eufrásia. O efeito sensual causou polémica no Salão de 1884, obrigando o artista a repintar a alça no ombro e manter o título da obra num pseudônimo (Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12127>, acesso em 15 maio 2021).

século XIX, industriais e banqueiros optavam por um visual austero, deixando para a sua esposa o caráter de exibição do status social através da suntuosidade dos vestidos e da beleza das joias. No quadro de Eufrásia, a mulher de negócios encontra o equilíbrio entre a exuberância de seus atributos femininos expostos no vestido de baile e o rigor consigo mesma, seu caráter severo e sobriedade. Caberia uma observação do espaço em que o quadro se encontra atualmente na Casa da Hera, o salão vermelho, ambiente cuja função era recepcionar os homens após um jantar ou sarau para conversas ditas masculinas, onde fumavam enquanto discutiam política e economia (IBRAM, 2014, p.73).

Figura 3 - Carolus Duran, Eufrásia Teixeira Leite, óleo, 1887.
Fonte: IBRAM, Museu Casa da Hera, 2015.



Eufrásia operou na Bolsa de Valores numa época que era restrita para mulheres. Comprovou sua aptidão e enorme capacidade de trabalho ao concentrar seus negócios em si própria. Na ocasião de sua morte, em 1930, seus bens somavam 30 mil ações de 297 empresas em inúmeros países, “foram encontrados bens na França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha, Mônaco, Egito, Romênia, Estados Unidos da América do Norte, Canadá, Chile e Rússia” (CATHARINO, 1992, p.136). Seu testamento dispunha de 37 milhões de réis. O editor e jornalista brasileiro Marcos Sá Corrêa, calcula que na época um milhão de réis comprava 50 quilos de ouro, o que conferia ao portador, o título de milionário (CORRÊA, 2008). Como exemplo de sua visão financeira, houve o caso em que comprou da Alemanha uma grande quantidade de anilina em 1913, prevendo que, com a iminência da Primeira Grande Guerra,

os preços elevariam com a declaração do conflito, o que resultou na obtenção de um lucro extraordinário ao vender o produto para o Brasil (FALCI; MELO, 2012, p.96).

Eufrásia e Francisca nunca se casaram, não se sabe a razão, especulou-se que haviam prometido o celibato ao pai a partir de depoimento de Cecília Bonfim, todavia a dúvida resiste, por questão de idade, a empregada jamais poderia ter presenciado o fato que narrou. Os entraves do relacionamento com Nabuco, levantam a hipótese que embora o matrimônio fosse desejado, não era a prioridade da irmã mais nova. Embora Eufrásia seja vista como uma mulher determinada, firme em seus propósitos, percebe-se que ambas tinham temperamento forte, o que pode ser constatado na influência constante que Francisca teve nos seus rumos amorosos. Eram muito jovens quando decidiram trocar Vassouras por Paris, e mesmo distantes não romperam por completo os laços emocionais que as ligavam à cidade natal. Essa ligação tem como principal testemunho a conservação da chácara e a casa dos pais. Todavia esse laço não foi o bastante para fazer Eufrásia comprar a fazenda Secretário, propriedade dos seus avós maternos, que saiu das mãos da família quando leiloada pelo Banco do Brasil, em 1908 (RIBEIRO, 2013, p.58).

As irmãs Teixeira Leite mantinham laços de amizade com a família imperial brasileira exilada. Em 30 de outubro de 1899 Eufrásia estava numa recepção no palacete da princesa Isabel em Paris quando reencontrou Joaquim Nabuco, que realizava uma viagem diplomática acompanhado da esposa e filhos. “As diferenças políticas tinham sumido. Eram ambos despojos do mundo monárquico. No patrimônio continuavam nos antípodas, havendo de morrer ele sem espólio, ela milionária” (ALONSO, 2007, p.296). Ele, em seus 50 anos, casado, ela com 49, solteira, sempre esteve acompanhada da irmã, que agora estava doente. Em 22 de novembro, Francisca veio a falecer na sua residência na rue de Bassano, com nota (anexo E) publicada no jornal Le Figaro no dia 24 de novembro (LE MONDE, 1899, p.2). Nabuco levou flores para ela (RIBEIRO, 2013, p.39) e a amparou no enterro ocorrido em 25 de novembro. O escritor e diplomata brasileiro Graça Aranha, que viajava com ele, cuidou da burocracia do inventário e do testamento. “Entre novembro e dezembro de 1899, a ex-noiva voltou a povoar seu diário e correspondência” (ALONSO, 2007, p.296). A reaproximação não durou muito, prontamente Evelina marcou sua posição de esposa, e em seguida sua filha Maria Ana de cinco anos adoeceu vindo a óbito. Nabuco escolheu investir na estabilidade familiar do que na nostalgia do longo relacionamento no qual oscilou sucessivamente entre suas ideias e seus sentimentos. Nunca mais se encontraram.

Eufrásia era a única herdeira de Francisca e seu espólio fez crescer a sua fortuna. Após o falecimento da irmã, ela continuou a aparecer com frequência nos jornais franceses.

Permanecerá participando das recepções da família imperial, como noticiou *La Revue Mondaine*, edição de 25 janeiro de 1903, Eufrásia esteve num evento beneficente com a princesa Isabel, identificada como condessa d'EU, organizado em favor da missão *Pères du Saint Esprit du Bresil* que tinha o propósito de levar o Evangelho à Amazônia (CHARITE, 1903). Seu nome aparece também como membro associado do anuário, de 1904, da *Société des amis du Louvre* (TEIXEIRA-LEITE, 1904, p.42), organização que buscava recursos da iniciativa privada na aquisição de obras para o museu. Um dado curioso identificado nesta pesquisa é que Eufrásia tornou-se membro da *Société de Géographie*, em 1906, a associação francesa que promove a geografia com especialistas e com o público em geral (TEIXEIRA-LEITE, 1907, p.46). Em 1908, seu nome aparece duas vezes na lista anual do *Grand Monde Parisien et de la Colonie Étrangère* editada pelo jornal *Paris-Mondain* com a relação nominal dos membros da alta sociedade e seus respectivos endereços em Paris, das casas de campo e na Riviera Francesa (40 MLLE E. TEIXEIRA-LEITE, 1908, p.416) (TEIXEIRA-LEITE, 1908, p.317). Frequenta jantares (AGENDA, 1909). É listada como elegante no hipódromo de Auteuil pelo jornal *Le Figaro* vestindo um redingote (AU AUTEUIL, 1910, p.2) e com um casaco castanho e chapéu do penas cinzentas no jornal *Excelsior* (MONDANITES, 1912, p.4). E continuará ativa na maturidade, em 1919, já com 69 anos, foi vista usando um vestido charmoso verde-cinza e preto, com um grande chapéu nas corridas de cavalo no Bois-de-Boulogne, como constatou a coluna *La vie Sportive* do jornal *Le Figaro* (LA VIE, 1919, p.2).

Entre as décadas de 1890 e 1910, a Casa da Hera continuou fechada, sob os cuidados do caseiro Manoel da Silva Rebello. É possível constatar nas correspondências enviadas para a proprietária que a chácara era produtiva. Entre 1904 e 1913, Rebello reclama inúmeras vezes da dificuldade de combater os formigueiros que prejudicavam a produção de chá (ALVES, 2014, p.50-51). Durante todo o período que residiu em Paris, Eufrásia foi taxativa em manter a casa praticamente intacta: a sua intenção era conservar as características originais da época dos pais. As várias cartas trocadas com o referido caseiro comprovam o seu propósito, como atesta a museóloga e educadora Daniela de Sá Alves, que dirigiu o MCH de 2010 a 2013:

Tal orientação pode ser observada nas diversas correspondências trocadas com o empregado que deixara responsável pela manutenção da casa, o zelador Sr. Manoel da Silva Rebello. Este, ao informá-la sobre a chegada do progresso, escrevendo "Chegou luz elétrica em Vassouras, temos água encanada, podemos fazer banheiros", recebia como resposta de Eufrásia: "não se mexa na casa de meus pais". (ALVES, 2014, p.48)

Com estudo focado na chácara, Alves (2014) relaciona as atribuições do caseiro/zelador indicadas na correspondência com a dona da casa, os problemas com formigueiro, a falta d'água, as ações dos vizinhos. Curiosamente, a venda de flores, frutas e bambus gerava renda para a chácara. Quando o Sr. Manoel da Silva Rebello comunicou a sua saída da função, em 15 de janeiro de 1923, por motivo de cansaço e doença, Eufrásia, contratou seu primo, Júlio Corrêa e Castro, para ordenar as tarefas da residência.

Eufrásia Teixeira Leite regressou ao Brasil por ocasião do centenário da independência, em 1922. Voltou à Europa e esteve mais uma vez no Rio de Janeiro em 1924, para retornar definitivamente em 1926. Passou a viver entre o Rio de Janeiro, onde ficava hospedada no Hotel dos Estrangeiros, no atual bairro do Flamengo, estrategicamente posicionada próxima ao centro do poder político e econômico, e em Vassouras, na antiga residência dos pais. A propriedade contigua à chácara da Casa da Hera, conhecida como Chácara Calvet, devido ao seu antigo dono Dr. José de Paiva Magalhães Calvet, foi comprada por Eufrásia em 1924 (AGOSTINI; NAJJAR, p.43). De tal modo, aumentou consideravelmente o terreno, o que lhe permitiu sossego e maior privacidade.

A sagacidade de Eufrásia após os seus 70 anos pode ser atestada em seu empreendimento na expansão urbana da cidade do Rio de Janeiro. O bairro de Copacabana havia suplantado a orla do Flamengo após o seu desenvolvimento ser acelerado com a inauguração do hotel Copacabana Palace em 1923, o que a levou a enxergar uma oportunidade. Comprou uma propriedade no local que viria a ser a Rua Pompeu Loureiro e mandou lotear em 49 lotes residenciais, que foi denominada de Travessa Santa Leocádia (FALCI; MELO, 2012, p.97). Os lotes de Copacabana foram vendidos por intermédio de José Leite Guimaraes, outorgado por procuração em 10 de julho de 1929, na qual, Eufrásia se declara solteira, capitalista e residente em Vassouras (RIBEIRO, 2013, p.43).

Em Paris, quem gerenciava os negócios de Eufrásia e era responsável por sua residência na rue de Bassano era o corretor de ações Albert Théodore Guggenheim (1860-1937), nascido alemão e naturalizado francês (RIBEIRO, 2013, p.40-41), “como gerente, realizava a administração de seus bens, e o pecúlio que ela legou para ele em seu testamento reforça essa hipótese sobre essa função” (FALCI e MELO, 2012, p.101). As cartas trocadas entre eles após o retorno dela ao Brasil, constituem registro de suas atividades financeiras, e suas considerações sobre a crise econômica desencadeada em outubro de 1929. Mas, também demonstram que os serviços de Guggenheim extrapolavam o gerenciamento das questões financeiras e alcançavam o âmbito doméstico, visto que através dele ela se comunicava com pessoas em Paris e lhe auxiliava nos afazeres pessoais.

Eufrásia estava com suas finanças consolidadas quando ocorreu a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, o que pode ser atestado pela análise em seu inventário do conjunto de aplicações como investidora. Seu portfólio era composto por diversos títulos e ações de diferentes tipologias de empresas e vários governos. Falci e Melo (2012, p.97) afirmam ter encontrado “ações de grandes empresas de importantes setores econômicos, tais como: ferrovias, exploração de jazidas e minas de ouro, diamantes, carvão, ferro e petróleo”. Também incluía investimentos em atividades econômicas relacionadas à industrialização de produto agrícola, como açúcar, cacau e café, na indústria têxtil, como linho e algodão, investimentos em infraestrutura e serviços públicos, como portos e energia elétrica, transportes urbanos. Ações de instituições bancárias, títulos da Dívida Pública de estados e cidades. Seus investimentos estrangeiros somavam 30 mil ações de 297 empresas em 10 países (FALCI; MELO, 2012, p.97).

Em 1929, Eufrásia foi diagnosticada com desequilíbrio funcional em uma lesão cardíaca e uma nefrite crônica que se agravava. A intenção era voltar para Paris no ano seguinte, mas antes de embarcar pede que Albert Guggenheim comunique a seu médico na França sobre uma uremia, mas a desaconselhou a viagem, visto que ela não teria como ser socorrida se tivesse uma crise embarcada (RIBEIRO, 2013, p.40). No inventário consta a relação de serviços e o depoimento do médico Dr. Álvaro Soares que lhe atendeu no Rio de Janeiro e em Vassouras, entre junho de 1928 e maio de 1930. Através da lista de atendimentos é possível constatar que Eufrásia passou a maior parte desse período em Vassouras, foram “30 visitas e 12 exames de minas, de junho a novembro de 1928; 49 visitas e 18 exames de minas, de janeiro a agosto de 1929; 29 visitas e 11 exames de minas, de fevereiro a maio de 1930” (INVENTÁRIO, 1930). Nesse documento, ele justifica o porquê de as visitas serem longas, nela o médico descreve o espírito voluntarioso e autoritário da paciente, e a recusa do tratamento e da dieta indicada, o que resultava em discussões exaustivas, sendo que o tratamento se transformou numa assistência moral, mais que medicamentosa (INVENTÁRIO, 1930).

Suas cartas revelam que mesmo doente, Eufrásia manteve-se firme na gestão de seus negócios e tinha esperança de que reestabeleceria a saúde para voltar à França. Manteve-se atuante contrariando a inatividade que a sociedade impõe aos idosos. Faleceu em 13 de setembro de 1930 em um apartamento alugado meses antes por temporada na Ladeira da Glória, no Rio de Janeiro.

O testamento que foi aberto dois dias após beneficiava os deserdados da sorte de Vassouras. Celibatária, sem herdeiros ascendentes, como avós e pais, e de mesmo modo

sem descendentes, como filhos e netos, Eufrásia poderia beneficiar a quem fosse conforme o seu desejo. Dessa forma, optou pela filantropia, equipar sua cidade de nascença com benfeitorias, como escolas e hospital. A cidade de Vassouras era um município decadente nos anos 1920 devido ao deslocamento da produção de café para o norte do estado do Rio e para São Paulo. “O testamento de Eufrásia Teixeira Leite pode ser considerado uma peça de política social, referente aos setores de educação e saúde, distributiva de rendas (...)” (FACCI; MELO, 2012, p.113). Teve como testamenteiros os irmãos advogados Antônio José Fernandes Junior e Raul Fernandes (1877 – 1968), esse notório político brasileiro.

Seu principal herdeiro foi o Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus - IMSCJ, do qual legou a chácara e a Casa da Hera com todos os bens móveis, e a chácara Calvet vizinha àquela, e apólices da Dívida Pública da União Federal. Também contava a quantia necessária para a construção e manutenção de um Instituto Profissional Feminino destinado às crianças pobres. Entre os encargos, a irmandade deveria conservar a Casa da Hera não podendo ocupar e nem permitir a ocupação por outros. Outra instituição religiosa beneficiada foi o Colégio Santa Rosa de Niterói dos Padres Salesianos, com o intuito de fundar o instituto Profissional Masculino, mas essa recusou o herdado. Tais bens destinados “foram gravados com a cláusula de inalienabilidade absoluta e insubrogabilidade, ou seja, proibição de venda ou de transferência da posse” (FACCI; MELO, p.116). Na falta destes herdeiros, a herança passaria para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Vassouras. Dessa forma, a instituição recebeu o legado rejeitado pelos Padres Salesianos. Outras instituições também foram contempladas no testamento, além de seus empregados, já citados, também o seu agente Albert Guggenheim, seu primo Júlio Correa e Castro, e duas primas. O altruísmo de Eufrásia destinou também quantias para os pobres de Vassouras e pobres do quarteirão no qual residia em Paris.

Os familiares inconformados por não estarem inclusos entraram com uma ação contestatória que durou até 1937, alegando que Eufrásia não estava capacitada para redigir o testamento, mas foi negada pela corte. Durante este período a casa e a chácara foram objeto da disputa dos familiares contra os herdeiros registrados no testamento. Assim sendo, a manutenção da residência foi realizada pelo estabelecimento Mandaro & Filhos ao longo do andamento do processo (ALVES, 2014, p.96).

Com o fim do imbróglio, o herdeiro Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus toma posse da propriedade composta pela edificação, todos os objetos nela inseridos e o terreno da chácara. E a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia usou a herança na construção do Hospital Eufrásia Teixeira Leite, inaugurado em 1941, com 200 leitos,

laboratório clínico, raio X, com seções de pediatria, clínica médica, oftalmologia, otorrinolaringologia e cirurgia (RIBEIRO, 2013, p.54). “A instituição foi instalada dentro dos preceitos modernos da técnica hospitalar”, noticiou o Jornal do Commercio em 3 de julho de 1941 (HOSPITAL, 1941, p.6).

Dessa forma, Eufrásia Teixeira Leite garantiu em seu testamento a conservação da Casa da Hera sob os cuidados do IMSCJ. No documento enfatiza a proibição de venda ou de transferência da posse da chácara e da casa, com todos os móveis, objetos, livros da biblioteca, quadros, louças e utensílios. E deixa claro que o legatário instituído seria obrigado a conservar a casa e tudo que nela existir no mesmo estado em que se encontram, não podendo habitar, ou ocupar, e não permitir que outros utilizem os móveis e objetos (TESTAMENTO, 1930).

Ao deixar em testamento a conservação da Casa da Hera, Eufrásia busca resguardar parte de sua memória numa propriedade, vontade que já se esboçava desde que ordenou ao caseiro “não se mexa na casa dos meus pais”, seu propósito promoveu uma espécie de sacralização de um objeto laico. Todavia, esta singularização da casa pode ter sido corroborada por Manuel Rebello ao ter coberto suas paredes com a vegetação que lhe trouxe uma aparência peculiar. O reconhecimento do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - DPHAN confirmou que sua conservação encerrava algo de valioso e característico. O imbróglio financeiro promovido pelos familiares inconformados não impediu a continuidade do processo de valoração da propriedade como patrimônio cultural. “A cultura assegura que algumas coisas permaneçam inconfundivelmente singulares, e resiste à mercantilização de outras coisas” (KOPYTOFF, 2008, p.100).

O jornal carioca Diário da Noite, edição 15 de setembro de 1930, dá a primeira página para o obituário de Eufrásia Teixeira Leite, onde se lê seus ascendentes familiares, os feitos de Joaquim José Teixeira Leite, a troca feita pelas irmãs por Paris e vida que levou em mais de 50 anos que viveu na cidade francesa. A matéria descreve seu regresso ao Brasil e a volta à Chácara da Hera, que, segundo o jornal, seria a maneira que o povo a chama, embora Eufrásia preferisse denominá-la Chácara do Dr. Joaquim. O jornal destaca a amizade de Eufrásia com a princesa Isabel, e informa que o príncipe D. Pedro, neto do imperador D. Pedro II acompanhou o féretro até a estação onde o corpo seguira de trem até Vassouras onde seria sepultado no jazigo do Barão de Itambé (DESAPARECE, 1930, p.1).

O referido obituário apresenta uma fotografia preto e branco com pouca definição de Eufrásia Teixeira Leite idosa (Figura 4). Seu rosto tem acentuadas linhas de expressão, as maçãs do rosto estão mais acentuadas, o nariz parecer maior, não se nota rugas, mas as

pálpebras pesam sobre os cílios dando-lhe um ar cansado. O cabelo com corte médio está penteado para o alto, veste três peças sobrepostas, a que está sobre a pele é clara e uma gola curta cobre parte do pescoço, a segunda é fechada com botões e apresenta um padrão, possivelmente um brocado, por cima uma sobreveste num tom mais escuro tem uma lapela virada. Essa imagem, apresenta Eufrásia com semblante tranquilo, parece distante das preocupações no mundo financeiro que estava imersa e aparentemente isenta das agitações emocionais que marcaram a sua existência.

Figura 4 - Foto Eufrásia Teixeira Leite, obituário do Diário da Noite, 1930.
Fonte: DESAPARECE, 1930, p.1.



O herdeiro Instituto das Missionárias Sagrado Coração de Jesus recebeu do testamenteiro Dr. Antônio Fernandes Junior o educandário feminino, tal qual o pedido de Eufrásia, chamado Instituto Profissional Feminino Dr. Joaquim Teixeira Leite – Colégio Regina Coeli, a inauguração foi em 21 de maio de 1939. O prédio em estilo colonial foi construído no terreno ao lado da chácara da Casa da Hera, a antiga chácara Calvet. A escola funcionava com os regimes de internato, semi-internato e externato. Coube a Santa Casa de Misericórdia a construção do Hospital Eufrásia Teixeira Leite, inaugurado em 1941, e o Instituto Profissional Masculino Joaquim Teixeira Leite, cuja implementação se arrastou por duas décadas, só saindo do papel após um convênio com o Serviço Nacional de Aprendizagem – SENAI, em 1950 (FALCI; MELO, 2012, p.126-127).

A administração da Casa da Hera foi garantida pelo IMSCJ por 50 anos, neste período o espaço, por motivos óbvios distanciou-se do seu caráter doméstico. Um longo percurso se

iniciou rumo a patrimonialização com a vontade de Eufrásia Teixeira Leite que manteve suas memórias ancoradas num patrimônio tangível, e esse propósito de conservação foi transferido para a comunidade tornando-se um artefato de distinção da cidade. A trajetória da casa perpassa eventos históricos, já que em seus salões negociavam os barrões do café, lá implementaram a Estrada de Ferro Central do Brasil, e episódios emocionais, como a sucessão de perdas familiares que fizeram com que as irmãs traçassem novas narrativas. Até mesmo a denominação que ficou, Casa da Hera, que foi dada pela população a contragosto da proprietária, contribui para a afirmação do seu papel social que será reforçado com a institucionalização.

1.2 A musealização da Casa da Hera

A partir do desejo da antiga proprietária, a Casa da Hera passou para outra categoria relacional, o espaço doméstico conservado com seus objetos e vestígios de uma família oitocentista abastada, entra num processo em direção a ser um espaço público de cultura. O herdeiro responsável foi o Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus, que a manteve parcialmente fechada nas primeiras décadas da sua administração, de modo parcial, visto que ocuparam parte da propriedade com crianças do pensionato. Houve alteração no espaço anteriormente empregado como senzala com o intuito de utilização como internato. O espaço externo da chácara também perdeu seu papel de provimento em benefício da valorização da edificação como patrimônio histórico.

Na edição de 27 de janeiro de 1952, o diário carioca *Jornal do Commercio* publicou uma matéria sobre a Casa da Hera de autoria de Aben-Attar Netto (1952, p.4), o texto sublinha um viés de exaltação dos valores nacionais e coloca a tradição como critério de apreciação, e traz alguns indicativos para esta pesquisa. O autor narra como um visitante forasteiro em visita à casa num dia chuvoso, como não era dia de visita, foi recepcionado por uma das irmãs, a entrada era feita através do jardim do orfanato “recém-restaurado”. Quando entra na edificação vê um quadro de Eufrásia jovem, que segundo o autor data de 1870, do vestibulo entra no salão vermelho, logo depois o salão amarelo, e assim faz uma descrição panorâmica dos cômodos, dos móveis, da louça, dos livros e devaneia sobre o uso dos vestidos expostos

em “montras”¹³. Em contínuo, aponta para as consequências das “injurias do tempo”, a umidade, forros estufados, o assoalho cedido, e a necessidade “de uma conservação absoluta e o que é mais imediata, sem perda de tempo”. Conclama o auxílio às irmãs do orfanato na preservação e completa “não se trata de conservar uma tradição do império, mas de conservar uma tradição do Brasil” (NETTO, 1952, p.4). O texto buscava associar a antiga moradia a um tipo de evocação de valores tradicionais da elite.

As irmãs do instituto solicitaram que a propriedade em contíguo com a edificação e os artefatos móveis fossem tombados pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Para tanto preparam uma relação de objetos presentes no interior da construção que é enviada para a referida autarquia. Curiosamente o documento intitula-se “Relação do Museu Histórico da Casa da Hera da Finada Eufrásia Teixeira Leite”, que denota a identificação da casa como museu antes da institucionalização (RELAÇÃO, 1952). A solicitação de inscrição da propriedade no livro de tombamento foi despachada pelo funcionário público e poeta Carlos Drummond de Andrade em 20 de maio de 1952 e indica o interesse do patrimônio a ser preservado. E assim foi feito no Livro Histórico com data do dia seguinte, tendo como observação de que o tombamento compreende além da edificação, o mobiliário, alfaias, peças de indumentária (ARQUIVO NORONHA SANTOS, 1952). Alguns anos após o tombamento da Casa da Hera, o conjunto paisagístico e urbanístico da cidade de Vassouras foi tombado como patrimônio artístico, em 26 de junho de 1958, pelo DPHAN. Abrangeu quatro praças, incluindo a praça Eufrásia Teixeira Leite em frente à Casa da Câmara e Cadeia, também foram inscritos o chafariz monumental, ruas, cemitério e ruas marginais (ARQUIVO NORONHA SANTOS, 1958). A inscrição no livro de tombo no antigo DPHAN foi precedida de minucioso estudo da área urbana de Vassouras feito pelo arquiteto Augusto Silva Teles (TOMBADO, 1958, p.6). Por estar a cerca de 450 metros da Chácara da Hera, em alguns pontos do conjunto tombado é possível avistar a colina onde se localiza a casa e suas palmeiras imperiais.

Um convênio foi estabelecido entre o IMSCJ e o DPHAN que passou a assumir sua administração em 1965, instituindo ações para preservação do local como testemunho histórico. O início da visitação pública ocorreu três anos depois, em 1968, efetivando a metamorfose da residência no Museu Casa da Hera. Efetuou-se dessa maneira por definitivo

¹³ Vitrines

a ruptura do antigo espaço doméstico transformado em local público. Segundo entrevista com Isabel Rocha¹⁴, o arquiteto e professor da FAU/UFRJ Augusto Carlos da Silva Telles foi o primeiro a responder como técnico pela Casa da Hera. Silva Telles, como era conhecido, considerava a Casa da Hera uma das residências mais bem conservadas do século XIX, o conjunto edificação e ambiente constitui “um verdadeiro museu, que precisava ser conservado, como espécime original, e representativo das edificações residenciais urbanas do ciclo do café”, afirmou (SILVA TELLES, 1968, p.77). O arquiteto ocupou diversos cargos e funções centrais no IPHAN, acompanhou e coordenou obras de preservação e de restauro, inclusive na Casa da Hera e na Igreja Matriz de Vassouras. Logo depois foi sucedido pelo também arquiteto Eurico Calvente como responsável pelo MCH.

Ao apresentar o balanço da 5ª Diretoria Regional da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o boletim SPHAN – Pró-memória de janeiro/fevereiro de 1981 informa que obras de recuperação na Casa da Hera haviam sido iniciadas no ano anterior, como cobertura, construção de muro, e descreve o processo no qual o papel de parede francês danificado fora substituído por uma cópia executada por um fabricante brasileiro (SOLUÇÃO, 1981, p.8-9).

No ano de 1984, é instalado nas dependências do museu o Escritório Técnico – 6ª SR/IPHAN, ampliando sua atuação além da visitação num espaço de pesquisa. Segundo a arquiteta Isabel Rocha, responsável pelo Escritório Técnico - ET, com a Fundação Pró-Memória a política de interiorização do IPHAN se intensificou. Profissionais assumiram áreas geográficas com conjuntos tombados através de Escritórios Técnicos, sendo que “onde houvesse museu de pequeno porte esse ET seria responsável pela gestão das duas unidades”. Dessa forma, Isabel Rocha foi responsável pelo ET alojado no MCH de 1984 a 2003, e respondeu concomitantemente a direção do museu em dois períodos, de 1984 até 1988 e de 1995 a 2007. A arquiteta nos contou em entrevista que “a partir de 84 a direção era minha e a museóloga era Maria Emília Matos. Em 88 já muito assoberbada pelas atividades do ET e MCH o IPHAN atendeu meus insistentes pedidos de substituição, primeiro por Clara (ficou muito pouco tempo) e aí entrou Celina Resende Filha, seguida por Ely Gonçalves e depois por Kátia Lúcia Teixeira Valente até meu retorno em 1995” (sic).

¹⁴ Entrevista realizado por e-mail durante a pandemia da Covid-19, em 13 de agosto de 2020.

A edição de janeiro/fevereiro de 1985 do mesmo boletim destaca que o trabalho em conjunto do MCH e do Escritório Técnico assegura orientar os proprietários de bens tombados da região. O texto afirma que o convênio da SPHAN com o IMSCJ promoveu a restauração de trajes, acessórios, quadros, do papel de parede e da cobertura da casa. Consta também no boletim depoimentos de Isabel Rocha, onde ela diferencia os papéis das duas instituições, enquanto o escritório alertava a população para a importância da preservação de seus monumentos, o museu promoveria exposições e cursos enfocando na arquitetura local. Na matéria, Rocha enfatiza que antes da instalação do escritório, os técnicos da SPHAN eram vistos com desconfiança pelos proprietários e pela prefeitura, os resultados dessa aproximação podiam ser atestados pelo aumento da visitação ao museu (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1985).

Perguntamos a Isabel Rocha quais eram as diretrizes do IPHAN no período em que o ET estava instalado junto ao MCH. Segundo a responsável, em linhas gerais eram “conservação e manutenção do acervo, que incluía a chácara e a casa; pesquisa permanente sobre o acervo; traçar os planos de ações para cada exercício anual, entre eles prever recursos para restauro do acervo, publicações, contratos especiais, etc.; ações educativas junto às escolas locais e a comunidade geral; manutenção da exposição permanente e montagem das exposições transitórias; difusão e atendimento público”.

Em 1988, as irmãs do Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus declaram-se impossibilitadas de continuar na administração do legado devido aos custos materiais somado ao fato da instituição carecer de correligionárias. Assim, após cinquenta anos que detiveram a posse, transferem à segunda herdeira, a Irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Vassouras, o patrimônio deixado por Eufrásia (FALCCI; MELO, p.127).

Esta pesquisa buscou através de entrevistas alguns depoimentos que acrescentassem significações à narrativa sobre a instituição e o acervo. Foram entrevistados três funcionários e um ex-funcionário do Museu Casa da Hera, e um grupo de moradores de Vassouras. O primeiro entrevistado foi Amarildo Vitorino de Oliveira¹⁵, de 43 anos, funcionário e figura singular na instituição. Ficou órfão de mãe aos 3 anos e o pai era funcionário do Colégio Regina Coeli, sendo assim, foi criado em regime de internato pelas irmãs do IMSCJ. Em 1993, com 16 anos, ingressou como empregado no MCH, e descreve suas atividades em “verificar

¹⁵ Grande parte da entrevista aconteceu no jardim da Casa da Hera, no dia 3/02/2020, aproximadamente às 13h.

o teto, o chão, a rachadura, tudo! (...) o dia a dia é a limpeza, ver a humidade, a temperatura”. Amarildo contou-nos que quando começou no museu trabalhava junto com Almir, com quem aprendeu o ofício. Entrevistamos Almir Santos de Oliveira¹⁶, que hoje é funcionário do IPHAN, em Vassouras, trabalhou na Casa da Hera por 27 anos, tendo entrado em 1983. Ele relatou que era coordenador do circuito expositivo, e trabalhava no manuseio, limpeza e cuidado dos livros da biblioteca, das arandelas, e manutenção de objetos, e reforça, “eu me inteirei mais pela área de papéis, a conservação da biblioteca toda”.

Entre 1988 e 1994, a responsável pelo MCH era a museóloga Ely Gonçalves, que demonstrava grande interesse na imagem progressista de Eufrásia Teixeira Leite, como podemos constatar em entrevista dada por ela ao jornal O Fluminense, edição de 13 de maio de 1989. “(...) uma mulher forte, com ideias e atitudes muito avançadas para aqueles tempos, talvez a primeira feminista do País”, afirmou (MUNICÍPIO, 1989, p.7). A referida matéria também menciona uma parceria com a Secretaria Municipal de Turismo de Vassouras na promoção de recitais e outros eventos nas dependências da Casa da Hera. Neste período, o museu instituiu em suas instalações um Chá Imperial¹⁷ com apoio do Mara Palace Hotel. A programação acontecia no último sábado de cada mês. Mulheres trajadas de mucamas serviam bolos e doces aos 18 visitantes pagantes que tomavam seu chá acompanhados da “sinhá”. Havia uma apresentação de dança de roda de origem africana, além da exposição do acervo, que incluía o mobiliário e coleção de trajes. Consultamos duas edições do Jornal do Brasil que apresentam o Chá Imperial, na primeira datada de 3 de outubro de 1989, intitulada-se “Museu serve chá do império: Vassouras mantém Casa da Hera com bolos de outrora”, destaca o fato da direção utilizar o chá para obter fundos, e afirma que as reservas eram feitas no hotel Mara Palace, visto que o museu não tinha telefone instalado e contava com apenas 4 funcionários (MUSEU, 1989). Na edição de 17 de agosto de 1991 o Jornal do Brasil descreve assim o evento:

Ao som dos batuques da senzala e à luz de velas, comem manuê (rocambolé recheado com doce de coco) e ouvem histórias sobre os barões e seus grandes negócios, na época em que a região de Vassouras era a maior produtora de café do mundo. Porém a história de Eufrásia Teixeira Leite, que

¹⁶ A entrevista ocorreu no escritório do IPHAN em Vassouras em 4 de fevereiro de 2020, às 9h.

¹⁷ Na edição de 26 de agosto de 1989 do Jornal do Brasil, o jornalista Anselmo Góis anunciou que a partir dessa data o MCH promoveria aos sábados o Chá Imperial visando “trazer a comunidade para o museu como angariar recursos para a sua revitalização”.

herdou a casa do pai, Joaquim José Teixeira Leite, que desperta mais curiosidade. (PUGLIESE, 1991, p.6)

A reportagem traz inverdades bastante propagadas, como a que as 12 palmeiras da propriedade representam namorados de Eufrásia, entre eles o imperador Pedro II, e afirma equivocadamente que todas as roupas da coleção de indumentária do MCH são de autoria do costureiro Charles Worth. O funcionário Amarildo cita também aquele boato “A gente escutava muito, as pessoas falavam muito era na Eufrásia, que ela era a menininha da corte, que cada palmeira dessa era um amante da Eufrásia”.

Sobre o chá imperial, Amarildo diz que a programação foi iniciada em 1993 na direção da Ely Gonçalves e que continuou com Isabel Rocha. Ainda conta que tinha capacidade para 22 visitantes por seção que ocorria em dois horários, 4h e 5h30, “o pessoal saia, a gente pegava as xícaras, lavava as xícaras todas, arrumava a mesa de novo para às 5h30 outro. Com intervalo de meia hora entre um e outro”. Amarildo confirma que grande parte do público do Chá Imperial era formado por pessoas de fora da cidade, “era mais turista, de Vassouras era muito pouco. Mais o pessoal de fora. Fechava a visitação, e depois da visitação entrava para o chá”. Segundo Falci e Melo, a encenação tinha sempre a audiência lotada, para as autoras, “a iniciativa popularizou a imagem de Eufrásia” (2012, p.126). Entretanto, Isabel Rocha nos esclareceu que “o chá não tinha como proposta enaltecer Eufrásia, mas sim debater a história do segundo reinado”. Questionamos sobre as encenações nas fazendas que foram muito criticadas por retratarem negros escravizados, se o Chá Imperial recebeu alguma crítica desse tipo na época. Segundo Isabel Rocha a proposta da diretora do MCH Ely Gonçalves era o Museu Vivo, em que um grupo de visitantes reunidos no cenário fixo da cozinha poderiam debater o século XIX, “a visão era de uma leitura crítica, colocar as pessoas para pensar na realidade do período, longe de uma visão romântica que se tem da história”. Ainda em entrevista, a arquiteta nos contou que a condutora da ‘conversa’ era uma profunda e séria pesquisadora e não ‘atores’ sem script, ao sabor do ‘ibope’. Dessa forma, não receberam nenhuma crítica, exceto pela longa fila de espera, ironizou Rocha, e reafirmou que “a grande crítica foi por termos suspenso o evento no auge dele, não poderíamos concordar com leituras superficiais e romantizadas da história”.

Entre 1995 até 2009, outros profissionais ocuparam a administração do MCH, mas durante a maior parte deste período, a responsável foi a arquiteta do IPHAN, Isabel Rocha (ALVES, 2014, p.94). Em 2006 realizou-se uma pesquisa arqueológica com foco no modo de descarte de refugos domésticos da Casa da Hera, objetivou-se “compreender o

superartefato¹⁸ arquitetônico, principalmente no que se refere aos seus limites, isto é, seus muros internos e externos de delimitação das fronteiras sociais e políticas” (AGOSTINI; NAJJAR, p.40). Através da identificação e investigação de uma antiga lixeira soterrada na única subida de acesso à entrada da casa, no vértice dos antigos muros de delimitação, pode-se estudar fragmentos de louças encontrados que revelaram hábitos da família na época em que o casal Teixeira Leite vivia com as filhas na casa.

A administração do MCH foi transferida para o recém-criado Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, então vinculado ao Ministério da Cultura, em 2009. A mudança de autarquia objetivou uma ampliação na atuação do museu a partir da construção de identidades, e propor uma visão crítica da realidade cultural brasileira com vistas à produção do conhecimento e à inclusão social. De outubro de 2010 a novembro de 2013, a direção ficou a cargo da arte-educadora e gestora cultural Daniele de Sá Alves que promoveu a requalificação e ressignificação da chácara da Casa da Hera (ALVES, 2014). A museóloga identificou que com a patrimonialização houve pouca ênfase ao diálogo entre a edificação e a área externa, o que provocou uma percepção do senso comum que o museu seria somente a casa, e não o seu todo. Assim sendo, a nova direção, sob a chancela do IBRAM, passou a valorizar a chácara como parte integrante do museu:

Nesta fase, seus jardins históricos são reconhecidos como espaço museológico e, como tal, possível ambiente de visitação, exposição, deleite, contemplação, lazer e produção de conhecimento, por meio de ações educativas e culturais. Como reflexo desta percepção e de uma escolha de gestão pela requalificação e ressignificação da Chácara, foi verificada a aproximação e o interesse pela visitação e permanência nos jardins do Museu Casa da Hera, não só dos turistas, mas principalmente da população residente na cidade e na região. (ALVES, 2014, p.96)

Quando questionamos à Amarildo sobre a relação dos moradores de Vassouras com o MCH, ele nos disse que “na vinda da Daniele pra cá, a diretora, ela incluiu mais o pessoal da cidade no museu, ela divulgou muito este museu, mesmo porque as pessoas daqui de Vassouras mesmo quase não visitavam o museu. Antes, o pessoal nem sabia que existia o museu” (sic). Perguntamos que tipo de interação com o museu a diretora propunha, de acordo com Amarildo, ocorria através dos alunos do município, com o dia na chácara onde realizavam

¹⁸ Segundo o Manual de Arqueologia Histórica em Projetos de Restauração do IPHAN, “uma edificação é um superartefato, construído pelo homem que, necessariamente, está inserido num dado tempo e espaço e, deste modo, carregado de valores e simbolismos” (NAJJAR; DUARTE, 2002, p.11).

brincadeiras antigas, em suas palavras, pular corda, bola de gude, pipa. Ainda sobre o distanciamento dos moradores da cidade com a instituição, Amarildo contou que, “o meu pai, meu pai trabalhou 35 anos aqui no colégio, se ele veio duas vezes aqui no museu foi muito”. Amarildo nos conta com satisfação que hoje já não é mais assim, que as pessoas vão à chácara da Casa da Hera para fazer lanches, comemorar aniversários e tirar fotos. Aproveitamos para averiguar do conhecimento que os vassourenses têm de Eufrásia Teixeira Leite. Amarildo respondeu: “É o que eu estava falando, o povo de Vassouras não busca a história da Eufrásia. Eles não sabiam que Eufrásia mandou fazer o asilo, que deixou o Senai para os alunos, fez o hospital”. E reafirmou, “a Daniele explorou o museu em Vassouras, ela botou anúncio, ela botou no jornal, ela estava nos colégios fazendo palestras (...)”.

Em 2013 assumiu interinamente a direção o advogado Cirom Duarte e Alves, que era chefe de serviço e diretor substituto da Daniele, até a nomeação do historiador Marco Antônio Xavier, que ficou no cargo de 2015 a abril de 2019.

1.3 Narrativas Museológicas

Casarões com dezenas de janelas, mansões com mobiliário sofisticado, louças com brasões, jardins suntuosos, quando o museu tradicional ocupa espaços de memória da elite, ele melhor transmite o cruzamento dos conceitos de patrimônio público com o de herança familiar. Esses museus autenticam narrativas da classe dominante com elementos simbólicos de classe que celebram seu código de distinção. Dramatizam narrativas que corroboram na representação do controle burguês sobre a memória dissimulando as disputas entre as classes. As narrativas modernas da burguesia, que buscavam alternativas de se dissociarem do estilo considerado dos novos-ricos, criaram maneiras eufemizadas de distinção nem sempre claramente ostensivas. Museus com arquitetura sóbria e conceitos minimalistas de expografia podem ser equivocadamente entendidos como sinais de austeridade, mas não passaram de uma recomposição dos princípios de distinção.

Os museus históricos tradicionais eram mantenedores de uma narrativa estritamente marcada pelas relações com as famílias de elite dramatizando um entendimento específico de cultura de classe. Normalmente demarcados social e simbolicamente por uma supremacia ideológica (GONÇALVES, 2007) os objetos das coleções eram valorizados por seus atributos

e pelo fato de terem pertencido àquelas famílias. Em verdade, eles tinham sido doados aos museus por essas mesmas procedências.

A posição dominante dos museus tradicionais foi socialmente atribuída pelos acervos oriundos de herança de segmentos igualmente dominantes da burguesia, curatelados por profissionais ligados a essas partes com mesmo capital cultural. Ao apontar a relevância das relações do espaço do Museu Histórico Nacional com as famílias de elite, José Reginaldo Gonçalves (2007, p.94) diz que “ao profissional de museu cabia então um papel mediador entre essas famílias e o processo de identificação, preservação e exibição dos objetos que constituíam os acervos”. Como os objetos musealizados autenticavam as narrativas históricas sobre o Brasil, tais narrativas da nação eram mediadas através desse encadeamento de relações.

Em função da relação do museu com o espaço da grande cidade e o seu público, Gonçalves (2007, p.69) categoriza o modelo “museu-narrativa” como aquele vinculado à experiência restrita e seletiva das famílias de elite onde o espaço era separado da rua e ocupado com grande quantidade de obras que exerciam seu poder evocativo. “No caso do museu-narrativa há também uma rede de relações de natureza interpessoal e por meio da qual se dá o fluxo de trocas entre doadores e diretores de museus” (GONÇALVES, 2007, p.71).

Essa imbricação, segundo Gonçalves, entrou em declínio nos anos setenta e oitenta, devido a novas estruturas burocráticas, que assumem o papel de mediadoras do museu com a sociedade. Outro fator de mudança foi a Nova Museologia e suas concepções de museu e da afirmação do seu papel social. Perde terreno a representação de nação ajuizada em sua totalidade para uma visão fragmentária onde se ressaltam as identidades particulares de grupos sociais. A partir das discussões iniciadas por profissionais e acadêmicos na década de 1960 refletindo o museu desassociado às elites sociais e entendido como instrumento educativo a serviço de todos, chegou-se aos 1980 ao movimento da Nova Museologia, com reconhecimento de várias novas formas museais que inclui o ecomuseu e outros modos que promovam a participação e o desenvolvimento integrado dos cidadãos.

Na categorização dos museus em relação à cidade e ao público, Gonçalves (2007, p.72-73) compara o sucessor do elitizado “museu-narrativa” com o democrático “museu-informação”. O segundo está sintonizado com as multidões anônimas e impessoais que se voltam para o consumo de informações e bens culturais, seus acervos se fragmentam para atender às diferentes memórias de diversos segmentos sociais. Em consequência os objetos perdem aura e os acervos inviabilizam a narrativa, incompatível com o ritmo intenso da

informação. No “museu-informação” a autonomia do profissional é admitida já que sua função perpassa um saber específico que é detentor, que não visa atender às famílias de elite, mas a um público amplo (GONÇALVES, 2007, p.98). Sobre a fruição dos visitantes com os objetos museológicos, Gonçalves aponta que no “museu-narrativa”, os objetos mantinham seu poder evocativo já que eram identificados “como mediadores entre famílias de elite e o espaço do museu”, no modelo do “museu-informação” esses desempenham uma função subordinada já que representam “o cotidiano dos diversos grupos e categorias sociais que compõem a sociedade brasileira” (GONÇALVES, 2007, p.98).

Esta pesquisa buscou na trajetória institucional do MCH indícios de mudanças nas narrativas expositivas, que pudessem demonstrar uma reflexão sobre os discursos hegemônicos de classe. Em 2014 foi publicado um livreto sobre o museu que faz parte da coleção Museus do IBRAM. Na publicação se lê sobre a produção de café em Vassouras, a história da família Teixeira Leite e o histórico da musealização da casa. É possível conhecer também sua missão institucional.

Guardar, preservar, manter, pesquisar, difundir, expor, analisar e promover debates sobre o modo de viver da abastada família do Dr. Joaquim José Teixeira Leite (1812/1872) ao longo do século XIX, no vale do Rio Paraíba fluminense, através da preservação de sua residência e estímulo ao acesso da população a esses bens. (IBRAM, 2014, p.79)

Podemos perceber nesta declaração concisa do propósito fundamental da instituição a citação à figura do patriarca, e não da célebre narrativa sobre a filha, da qual sucedeu a patrimonialização. Longe de serem conflituosas, as duas narrativas são práticas correlatas, visto que a trajetória de Eufrásia parte da educação que recebeu, assim como a herança advinda dos pais e da avó materna. Por outro lado, a vontade da filha contribuiu de forma inquestionável para que a memória do pai fosse preservada. Ambas as narrativas reforçam a identificação da instituição como uma casa-museu associada a personalidades. Outras histórias poderiam ser exploradas, como a da D. Ana Esméria e da filha Francisca, quase esquivadas diante da falta de relatos e da força das narrativas de Joaquim José Teixeira Leite e sua filha caçula. Também as histórias dos escravizados e empregados da casa podem ser

A musealização da Chácara como parte integrante do patrimônio pela gestão do IBRAM aponta para a inclusão dessas novas narrativas e fazeres populares. Como proposta de ressignificação do espaço externo foi realizado um projeto de oficinas de bonecos gigantes “Zé Pereira” ocorridas entre 2011 e 2013. As alegorias de origem carnavalesca foram produzidas com a coordenação da arte-educadora Tiza Vidal e seus alunos em oficinas no próprio MCH e contou com o apoio da Prefeitura Municipal de Vassouras. Os bonecos

representam Eufrásia Teixeira Leite e seu pai Dr. Joaquim, e o burrinho Pimpão, que no imaginário popular da cidade teria recebido a herança da antiga proprietária da Casa da Hera. Também foi homenageado o antigo caseiro, Manoel da Silva Rebello, e para reforçar a quebra dos discursos hegemônicos dos abastados sociais, também foram representados “os escravos Manoel Congo e sua companheira Mariana Crioula – este casal representa uma importante referência da luta dos escravos contra os fazendeiros na região de Vassouras no século XIX” (ALVES, 2014, p.109).

Cirom Duarte e Alves voltou ao cargo como interino, e assumiu efetivamente após uma chamada pública em 2019. Em entrevista,¹⁹ o diretor do MCH informou que entre os projetos de sua gestão está a recuperação da senzala, descaracterizada na época da administração do IMSCJ e posteriormente transformada em administração do museu. O atual diretor entende o museu não só como um espaço da preservação da memória: “Penso o museu como agente de transformação social, então é importante você ter esse espaço resgatando essa memória, as pessoas entendendo o que foi, aqui vai ser um dos poucos exemplos de uma senzala urbana, é difícil encontrar”.

Esta pesquisa também entrevistou a museóloga da Casa da Hera, Aline Bougleux, que foi a nossa maior interlocutora no museu durante a investigação do acervo de indumentárias. Sobre os novos projetos, Bougleux afirma “assim a gente tem vários discursos a serem implementados dentro da casa, hoje a gente tem da Eufrásia, tem do Dr. Joaquim, e tem uma citação à memória do Manuel (Rebello). Então a gente quer tirar esse discurso voltado só para o senhor, só da elite, e trazer o discurso também dos empregados”. Sobre o caseiro Manuel Rebello, a museóloga o visualiza como um administrador, visto que em sua correspondência com Eufrásia percebe-se atuações além de um empregado comum, quando, por exemplo ele pede autorização para ir à câmara municipal negociar o imposto da propriedade ou quando solicita orçamento para implementar o encanamento na casa.

Diante da proposta de inclusão das narrativas dos empregados, e reconhecendo que nos seus 52 anos o museu esteve voltado a contar a história da próspera família Teixeira Leite, questionamos se o público procura esse viés narrativo, o diretor do MCH nos informou que busca muito:

¹⁹ As entrevistas com Cirom Duarte e Alves e Aline Bougleux ocorreram na administração do Museu Casa da Hera em 3 de fevereiro de 2020.

Eu não sei se por curiosidade, ou porque percebe que falta alguma coisa tendo em vista que aqui era o local que se comercializava o café. Então, e a senzala, onde ficava? Entendeu? Aí você passar isso para o público, para ele olhar, olhar que aqui tinha realmente escravizados, só que eram domésticos, cuidavam basicamente da casa, não da plantação de café, até porque ele não produzia café. Então eu acho importantíssimo que o público venha e tenha essa percepção também, não era só aquela senzala afastada da casa, de sol a sol que eles trabalhavam, eram castigados, e tinham aquela produção, tinha também essa outra parte, era uma senzala mais próxima da casa, eles estavam mais acessíveis aos moradores, vai ter essa diferença grande na percepção do próprio visitante. (DUARTE E ALVES, 2020)

E prosseguiu afirmando que é difícil desassociar a Casa da Hera dos afrodescendentes que habitaram a chácara, já que a identificação da casa como “da Hera” é resultado do plantio dos fícus nas fachadas pelo ex-escravizado Manuel Rebello, “não tem como você desassociar essa memória, o que ele fez, a gente sabe a importância do Dr. Joaquim, sabe da importância da Eufrásia, mas tudo isso num contexto que tenha a narrativa do negro”. A inclusão dessas narrativas pode ser indicada no projeto Viva - Cultura Popular! realizado em espaços da Chácara (ALVES, 2014, p.112). Com apresentações e oficinas de manifestações culturais populares como as danças folclóricas Caninha Verde e Calango, e o Jongu, dança de roda de origem africana praticada ao som de atabaques. O local que ocorreram as apresentações foi escolhido por haver uma árvore de grande porte identificada como Pau-d’alho, que, segundo Cirom Duarte e Alves, costumava ser um marco da reunião dos afrodescendentes.

Interessa-nos observar a inclusão dos novos discursos expositivos, e pensar nas diferentes visões que se teve sobre a casa desde o tombamento, como representação do período imperial, discurso nacionalista ou luxo ostentatório. Constatar como as versões mudam de acordo com os indivíduos que atuam como agentes, sejam profissionais, visitantes, escritores, poder público.

Não apenas ocorre que a versão de cada indivíduo ou rede das esferas de troca seja idiossincrática e diferente das versões alheias, mas ela também se modifica contextual e biograficamente, conforme mudam as perspectivas, as afiliações e os interesses do classificador original. (KOPYTOFF, 2008, p.107)

Correríamos o risco de sermos inconsistentes em determinar as mudanças de foco narrativo em cada gestão desde a institucionalização e transformação em museu em 1968. Todavia alguns indícios como restauro, alterações no âmbito expositivo, implementação de atividades, podem indicar diferentes visões dos gestores. Ora o discurso concentra-se na casa, suas características arquitetônicas oitocentistas, ora os símbolos de status alcançados

por Eufrásia Teixeira Leite, outras vezes a história do patriarca, ocasionalmente a chácara com sua vegetação exuberante plantas nativas e árvores frutíferas.

É possível ter acesso à missão institucional do MCH no Plano Museológico elaborado pela atual gestão, o plano abrange o período de 2019 a 2022. Observamos uma atualização do texto apresentado em 2014. Agora se lê:

Guardar, preservar, manter, pesquisar, difundir, expor, analisar e promover debates sobre o modo de viver da abastada, engajada e vanguardista família do Dr. Joaquim José Teixeira Leite (1812/1872), estimulando reflexões que nos permitam aprender com o passado de maneira a intervir positivamente no futuro, repensando papéis e modo de atuação na sociedade moderna²⁰. (MCH, 2019, p.19-20)

Os verbos no infinitivo que indicam as ações museológicas foram mantidos, também foi o adjetivo abastada ao se referir à família do Dr. Joaquim José Teixeira Leite, todavia as qualidades engajada e vanguardista foram adicionadas. Esses novos atributos podem indicar um novo foco narrativo que visa destacar a participação dos Teixeira Leite nas questões políticas de sua época, ou mesmo em determinadas causas, tendo em vista o envolvimento das irmãs em certas instituições. Um fato a ser explorado é que suas decisões demonstraram que anteviram as transformações econômicas que a sociedade oitocentista viria a sofrer. Ou mesmo a autonomia vivenciada por elas ao darem as costas às estruturas patriarcais impostas pela família podem evidenciar que estavam à dianteira das conquistas femininas porvindouras.

Houve alteração também no final do texto da missão do museu, a repetição das ideias de preservação e acesso foram retiradas e uma perspectiva social foi acrescida com o intuito de estimular reflexões. O passado é referenciado como uma forma de aprendizado cujo objetivo é a intervenção de maneira positiva no futuro. A partir dessa reflexão, propõe ainda repensar os papéis e o modo de atuação na sociedade moderna. Os acréscimos à missão do MCH indicam uma vontade de responsabilidade social, seus propósitos diante dos desafios da coletividade. Esse propósito é reforçado pela visão apresentada no atual Plano Museológico, “tornar a memória dos antigos moradores da Casa da Hera fonte inspiradora de reflexões acerca de papéis sociais e comportamentos” (MCH, 2019, p.20).

²⁰ Também disponível em <https://museucasadahera.museus.gov.br/missao/>.

Esta pesquisa buscou alguns moradores²¹ de Vassouras com o objetivo de inquiri-los sobre sua relação com o MCH, e algumas questões pertinentes ao acervo de indumentária, que serão abordadas no próximo capítulo. A faixa etária variou entre 28 e 64 anos. O objetivo era identificar a percepção dos moradores visitantes do museu em relação à biografia de Eufrásia, à aproximação com a casa e o conhecimento sobre o acervo de trajes. Optamos por moradores da região para conhecermos a relação da cidade de Vassouras com o museu. Como afirma Mário Chagas, “não há dúvida de que a casa museu encena uma dramaturgia de memória toda especial, capaz de emocionar, de quebrar certas barreiras racionais, de provocar imaginações, sonhos e encantamentos” (2010, p.6). Dos nove participantes, cinco vivem em Vassouras desde criança. A maioria é residente a maior parte da vida, apenas duas vivem menos de 8 anos. Embora a pesquisa focasse em residentes, uma das entrevistadas nasceu na cidade, mas não mora mais, embora visite regularmente os pais. Esta pesquisa não objetivou estabelecer distinções de classe social entre os entrevistados. Mas é possível identificar nas respostas e nas profissões apresentadas, em sua maioria trabalhadores autônomos, um comerciante e uma professora, perfis relacionados à classe média. O que pode ser um indicativo das características das informações compartilhadas pelos participantes.

Buscamos saber primeiramente desde quando ouviram falar de Eufrásia Teixeira Leite, e quais os conhecimentos tinham sobre ela. Dos nove entrevistados, sete afirmaram que sabiam desde a infância da sua existência. As informações sobre ela incluíam a herança, o fato dela ser uma investidora e benfeitora da cidade, e de ser “a frente do seu tempo”. Investigou-se quais aspectos da história de Eufrásia Teixeira Leite os moradores consideravam relevantes. Os participantes demonstraram conhecer algumas particularidades da sua biografia difundidas pelo MCH, como o fato de ter nascido de “uma família rica e privilegiada”, e que “teve muita sorte em ter um pai que a ensinou sobre os negócios da família”. Reconhecem sua atuação como mulher de negócios, apontaram o fato dela ter sido a “primeira mulher a investir na bolsa de valores”, e sua “capacidade como grande investidora nas bolsas de valores do mundo”. Enalteceram “seu propósito de crescimento e respeito às

²¹ As informações sobre os moradores consultados e as respostas da pesquisa foram dadas digitalmente através do aplicativo Google Forms durante a pandemia da Covid-19 entre 3 e 7 de agosto de 2020. Nove moradores participaram da pesquisa, dois deles conhecíamos pessoalmente, os demais foram contactados pelos primeiros. Foi realizado um questionário com 10 perguntas sobre perfil dos entrevistados, conhecimento sobre Eufrásia Teixeira Leite, experiências pessoais no MCH, a relação dos moradores de Vassouras com o museu, a coleção de indumentária e a possibilidade de replicar peças desse acervo.

origens”, seu desafio aos “paradigmas da época em que vivia”, destacaram “sua independência financeira e o bom gosto em se vestir com roupas da alta-costura”. Um aspecto que podemos destacar nos comentários é a questão de gênero, o fato de Eufrásia atuar num “ambiente que era comandado exclusivamente por homens”, “principalmente sendo mulher em uma época que pouco era permitido a elas”, “se tornou uma mulher de negócios numa época em que mulheres não faziam negócios”, e “um exemplo de mulher independente”. Reconheceram “seu legado para a educação e saúde” e “sua contribuição para a cidade”.

Antes de perguntarmos sobre o MCH, procuramos identificar as atividades culturais nas preferências dos moradores pesquisados, sete deles citaram museus entre seus interesses. Na intenção de aproximar afetivamente os entrevistados ao objeto de análise, solicitamos que contassem como foi a primeira visita ao MCH. Sete afirmaram que estiveram pela primeira vez quando criança, sendo que quatro destes fizeram a visita com a escola. As memórias dos visitantes são diversificadas, uma camisola sobre a cama, o vestido preto, o jardim, piqueniques, o salão com o piano, o papel de parede vermelho, o retrato de Eufrásia. Três alegaram não lembrar dos detalhes da visita por serem muito crianças na época. Cabe observar que pela faixa etária dos entrevistados, essas primeiras visitas foram feitas em gestões anteriores da diretora Daniele Alves, citada pelo funcionário Amarildo por ter implementado atividades que aproximaram os vassourenses ao museu.

Buscamos identificar como os entrevistados percebem a relação dos moradores de Vassouras com o MCH. Os depoimentos indicaram “pouco interesse”, “muito baixo”, “poderia ser maior, mas de certa forma, temos orgulho do museu”, e que “os moradores compreendem a importância de Eufrásia para a cidade, mas não valorizam sua memória da maneira devida”. Outros apontaram “que as pessoas gostam de passear pelo jardim”, e que os moradores estariam “atualmente mais atenciosos no olhar” em relação ao museu. Apenas uma afirmou que “falta incentivo para os moradores conhecerem mais sobre o espaço e se interessarem em frequentar”. E uma citação foi feita à atual direção “atualmente o interesse aumentou, devido a excelente gestão do Cirom, atual diretor”.

No geral os comentários indicam uma imagem positiva da instituição, apenas uma referência contrária não se relacionava ao museu, mas “aos péssimos administradores” que “afundaram até o hospital que leva o nome dela na cidade”. Como as respostas foram espontâneas, podemos concluir que os moradores participantes da pesquisa estabelecem uma relação de confiança com o MCH. Esse sentimento compartilhado espelha as relações do grupo com a instituição, “um museu, seja ele qual for, só pode ser produzido e reconhecido

como tal, quando está inserido numa codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum” (CHAGAS, 2005, p.57).

É possível identificar percepções sobre a biografia de Eufrásia baseadas nos conhecimentos expostos pelos moradores construídas pela experiência museal. A descrição das vivências pessoais e coletivas na casa e na chácara musealizadas indicam outros olhares sobre a realidade. “A principal finalidade não é a exaltação nostálgica do passado, mas a congregação em torno da nova realidade criada pela musealização” (BRULON, 2018, p.202). O Museu Casa da Hera difere das narrativas dos demais espaços patrimonializados da cidade de Vassouras comumente imbricados com o baronato do café. O que emerge dos depoimentos dos visitantes é a admiração pela emancipação individual de Eufrásia Teixeira Leite num contexto socialmente dominado por homens, com frases como “um exemplo de mulher”, “para o momento que vivemos seria o empoderamento feminino”. É possível distinguir dois discursos, um relacionado à própria casa e aos objetos que a constituem, esse indissociável da figura de Joaquim José Teixeira Leite, e sua atuação como comissário do café. Outro atribui à Eufrásia poder e domínio sobre as situações que enfrentou. Esse discurso eclode pontualmente através dos monitores no circuito expositivo, principalmente quando diante de seus retratos, e nas biografias e romances escritos em torno da figura de Eufrásia, “com o lançamento do livro *Mundos de Eufrásia* da Claudia Lage, me interessei mais no assunto”, disse uma visitante. Uma parte do acervo parece fortalecer essa narrativa acerca da autonomia de Eufrásia Teixeira Leite, a coleção de indumentárias está desassociada da figura do pai, e mesmo da mãe, pode até se especular da possibilidade de existirem peças de Francisca, mas os discursos no tocante aos trajes comumente recai ao sucesso financeiro da irmã mais nova. Essas camadas de narrativas demonstram que o processo de musealização é dinâmico e está sujeito às interações nem sempre previstas destes encontros entre as pessoas e os objetos musealizados.

1.4 A pesquisa como atividade-fim

A entrevista que fizemos com o diretor Cirom Duarte e Alves e a museóloga Aline Bougleux, inicialmente objetivava investigar a trajetória da casa como museu e o acervo, todavia acabou sendo encaminhada pelos interlocutores para projetos futuros. Um ponto que nos é caro, é o desenvolvimento de pesquisas que possam contribuir com os projetos

implantados pela nova gestão e sua política de acervos. Bougleux citou as pesquisas dos historiadores Mariana Muaze e Ricardo Salles ao se referir ao lugar de reunião dos escravizados na chácara. Perguntamos sobre a atuação da pesquisa histórica no direcionamento dos projetos, eles esclareceram que uma empresa foi contratada para fazer o levantamento, já que certas informações nem mesmo a equipe técnica do museu tem. O diretor citou a questão fundiária que envolve a legatária Irmandade Santa Casa de Misericórdia cujo levantamento foi resultado da pesquisa histórica, “que faz parte do produto museográfico”. Bougleux nos informou que inclusive a sugestão das linhas dos discursos a serem implementadas dentro do circuito expositivo da casa resultaram do trabalho do historiador junto com o museólogo da empresa contratada. É possível identificar inúmeras vezes no atual plano museológico do MCH a necessidade “de um historiador que possa desenvolver um trabalho de pesquisa consistente sobre o acervo da casa, preenchendo as lacunas de conhecimento hoje existentes” (MCH, 2019, p.47-48). Entre as ações museológicas indicadas na missão do MCH, três estão diretamente relacionadas à preservação, duas à pesquisa e três à divulgação. Preservar, pesquisar e comunicar são atuações que se encontram na própria definição de museu.

O primeiro passo da musealização é a definição de uma intenção. Tal definição só pode se dar acompanhada de pesquisa – teórica e empírica – a partir das intenções plurais que guiam a musealização (intenções que podem ser regidas por diferentes atores sociais e instituições culturais, variando de um caso a outro). (BRULON, 2018, p. 199)

Como pesquisadores externos, também respondemos à solicitação da equipe do MCH que busca fazer parcerias para suprir a insuficiência de atividades de pesquisa na instituição em consequência da carência de recursos financeiros e humanos. A deficiência de atividades de pesquisa que gerem conhecimento para a coletividade não é sintomática apenas nessa instituição.

A atividade de pesquisa soma-se às ações de preservação e comunicação como bases conceituais que compõem as finalidades do museu. Quando define os termos essenciais na construção de um instrumento normativo, o Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, adota como norteadores da análise conceitos adotados pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM, a Recomendação para a Proteção de Bens Culturais Móveis, adotada na 20ª Reunião da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, em 28 de novembro de 1978, a Lei brasileira nº 11.904 (Estatuto de Museus), de 14 de janeiro de 2009, além de estudos realizados por teóricos da área museológica (IBRAM, 2012). A referência à atividade de pesquisa aparece na própria definição de museu, quando

aponta esse procedimento como função essencial das instituições museológicas, junto ao estudo, à educação, e outras ações para fins de preservação de coleções. Para o museólogo Mário Chagas, “os museus têm desejos de ensinar e de funcionar como suportes de conhecimento” (2005, p.59).

O patrimônio museológico e as coleções de interesse cultural devem ser objeto de constante Preservação e Promoção por testemunharem valores e crenças das sociedades. Quanto à definição de Promoção, o Ibram segue a sugestão da UNESCO, que a vê inseparável da Preservação, por agirem em conjunto na direção da salvaguarda e valorização do patrimônio, assim como na garantia do acesso universal. Segundo essa acepção, a Promoção versa sobre políticas, programas e iniciativas que visam divulgar, revitalizar e desenvolver de forma sustentável os museus e as coleções. Tem como premissa a democratização, o fortalecimento da imagem do museu, a valorização e a difusão do patrimônio, que miram no incentivo às ações de preservação, comunicação e pesquisa (IBRAM, 2012). Ao enumerar as ações necessárias para a preservação e a promoção, o Ibram inclui como instrumento de gestão o cadastramento de museus e coleções como maneira de produzir conhecimento sobre a diversidade do patrimônio museológico. Outros procedimentos são, a criação e aperfeiçoamento de legislação que oriente a atuação dos museus no que diz respeito às políticas de preservação, difusão e pesquisa, e o apoio ao planejamento estratégico voltado para identificação da vocação dos museus (IBRAM, 2012). Nas ações que objetivam a democratização e o acesso ao patrimônio museológico, o órgão defende a criação de redes de informação entre museus e de medidas de cooperação técnica que inclui as áreas de pesquisa e publicações. Quando dispõe sobre a formação e capacitação de profissionais, reconhece a necessidade da realização de encontros, seminários e outros fóruns para a divulgação da produção de conhecimento na área (IBRAM, 2012). O estímulo ao desenvolvimento de projetos de pesquisa é ação imprescindível na modernização de infraestruturas, assim como a criação de políticas de fomento e difusão são ampliadas quando atingem a produção intelectual e científica.

[...] falar em pesquisa numa perspectiva científica, implica a ideia de produção de conhecimento com base em determinados procedimentos metodológicos, determinados critérios científicos e com alguma originalidade para o campo no qual a pesquisa está sendo realizada. (CHAGAS, 2005, p. 56)

Assim sendo, a pesquisa é parte fundamental na construção de instrumentos de ação, permanecendo integrada à preservação e à difusão do patrimônio museológico e das coleções. Estando essas funções básicas imbricadas, a concepção de museu só encontra completude quando a investigação acontece em parceria com a salvaguarda dos bens

patrimonializados. Cabe-nos questionar se essa função não está inibida, ou mesmo suprimida dos instrumentos e das práticas institucionais

A principal ferramenta de identificação das funções do museu consiste no Plano Museológico, que compreende planejamento, prioridades, itinerários possíveis, acompanhamento e avaliação da execução dos objetivos traçados pela instituição. Tem caráter sistêmico técnico-administrativo que reverbera em políticas internas e atuações externas na sociedade. A consolidação do instrumento de gestão está indissociável com a constituição do documento Estatuto de Museus, Lei nº 11.904/2009, e regulamentada pelo Decreto 8.124, de 17 de outubro de 2013, que também regulamenta o próprio Instituto Brasileiro de Museus. Por ser da competência do Ibram a elaboração e a implementação pelos museus de seus respectivos Planos Museológicos, o órgão orienta que o instrumento vai além de um plano estratégico, e indica, a partir da legislação, um conjunto de programas relacionados às diferentes atividades integradas na gestão de museus (IBRAM, 2016). As áreas de trabalho e os projetos museológicos são delimitados pelos programas, entre os quais, institucional, de gestão de pessoas, dos acervos, das exposições, do educativo e cultural, soma-se a esses, o de pesquisa, que consiste no processamento e na disseminação de informações. No Plano Museológico tal programa baliza as linhas de pesquisa institucionais, conduz projetos e estudos relacionados ao patrimônio, mas age em caráter interdisciplinar com os demais programas. Por exemplo, ao determinar o programa de exposições se deve buscar a pesquisa quando fizer a escolha da temática, na seleção de objetos e na própria definição do discurso expositivo. A pesquisa perpassa várias atividades cotidianas do museu, ao processar informação age pela preservação do acervo, visto que, somente o conhecimento pode assegurar a salvaguarda, e conseqüente comunicação para os públicos-alvo. Para o Ibram, o caráter sistêmico e interdisciplinar do Plano Museológico tem na pesquisa “uma das bases do museu, sem a qual a instituição torna-se frágil em conteúdo e nas relações com as demais funções de preservação e comunicação do seu patrimônio cultural” (2016, p.72).

O programa de pesquisa aponta para a geração de conhecimentos suscitados pela equipe técnica do museu a partir de seu acervo e disponibilizado para a comunidade, formada por públicos distintos, que inclui pesquisadores em busca de fonte documental. Assim sendo, as atividades de pesquisa podem ser internas quando feitas pelo próprio museu, ou por pessoas ou instituições externas. Em ambos os casos, é fundamental que o museu tenha ideia do que seu público procura para melhor adequar suas estratégias, inclusive as atividades relacionadas aos outros programas.

É necessário que os profissionais do museu façam um processo analítico do quadro da instituição a partir das orientações de cada programa para chegar a uma conclusão da situação atual. Ao organizar um Programa de Pesquisa em um museu, esse diagnóstico parte de um levantamento bibliográfico, com o objetivo de extrair dados que balizem o campo temático da instituição, sua história, seu acervo e seus personagens principais. Esse estudo deve investigar também a comunidade, os públicos, tanto o já existente, quanto o que se deseja alcançar, quais impactos que as atividades do museu produzem na região. Outro ponto a ser investigado é a existência de documentação sobre o acervo musealizado (IBRAM, 2016, p.72). Por visar estabelecer um retrato da instituição, a preparação do diagnóstico do programa de pesquisa se torna fundamental na elaboração do Plano Museológico e estabelece conexões com os demais programas.

Com esses resultados em mãos é possível direcionar quais pesquisas terão mais aderência ao perfil da instituição, quais as suas necessidades de informação sobre o acervo, o que comunicar através das exposições, das atividades educativas e das publicações. Será viável realizar projetos de pesquisa direcionados por linhas de pesquisa que aglutinem investigações que conservem afinidades entre si. Dentre os procedimentos para a elaboração do Programa de Pesquisa, estão as pesquisas destinadas a atingir um público especializado através de meios de divulgação científicos, sejam livros, artigos, comunicação em eventos acadêmicos. O programa deve abarcar estratégias que auxiliem pesquisas de pessoas e instituições externas, que reverberarão o conhecimento sobre o acervo e a temática do museu. Todavia, a realidade das gestões dos museus que carecem de recursos humanos impede que haja um setor específico de pesquisa, nestes casos, “pode-se tentar a contratação ou estabelecer parceria com instituições interessadas em participar da pesquisa, como é o caso de universidades, institutos de pesquisas e escolas” (IBRAM, 2016, p.74). Para desempenhar essa estratégia com sucesso será preciso otimizar o atendimento aos pesquisadores externos que na maioria das vezes apresentam diversas problemáticas de pesquisa.

Ao abordar as parcerias de museus com pesquisadores e universidades nos subsídios para a elaboração de planos museológicos, o Ibram (2016, p.77) apresenta como estudo de caso a iniciativa do Museu Casa da Hera, em Vassouras, no Rio de Janeiro, que entre seu público diverso, atende pesquisadores externos, como alunos e professores universitários.

Esse atendimento é realizado desde 2011, quando a equipe do museu recebeu professores e alunos do Curso de Moda de diversas universidades, como a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), a Universidade Veiga de Almeida (UVA) e o Centro Universitário de Brusque (Unifebe), para visitas

que têm por objetivo conhecer o museu e, em especial, parte de sua coleção de indumentária do século XIX. (IBRAM, 2016, p.77)

Segundo o Ibram (2016), corroborado por informativo do Museu Casa da Hera de 16 de maio de 2012, a instituição recebeu a visita de Katia Johansen, presidente do ICOM International Committee for Museums and collections of Costume, Fashion and Textiles, Izabel Alvarado, curadora de vestuário do Museu Histórico Nacional de Santiago, Chile, e Rita Morais de Andrade, professora da Universidade Federal de Goiás e consultora de coleções de indumentária. O objetivo da visita foi apresentar às especialistas o importante acervo de indumentária do MCH, de trajes do século XIX e início do XX, que inclui peças do inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), considerado pai da alta-costura francesa e responsável por revolucionar o sistema da moda ao afirmar-se como criador autônomo. Em oportuno, Kátia Johansen deu sugestões sobre acondicionamento e dicas para auxiliar na conservação das peças. A troca de informações ampliou o conhecimento sobre a temática da coleção de indumentária. Conforme afirma a instituição:

[...] a visita vem ao encontro de atuais demandas do museu, como o estreitamento de laços com profissionais especializados nessa área de conhecimento, o incentivo à pesquisa, a maior divulgação e reconhecimento do acervo e o intercâmbio de técnicas e informações” (MUSEU CASA DA HERA, 2012)

Após esse encontro, houve um maior estreitamento entre a referida instituição e pesquisadores externos, o que resultou em uma série de atividades de pesquisa da coleção de indumentárias, que relataremos no próximo capítulo.

A pesquisa, junto à preservação e à comunicação, constitui como atividade-fim das instituições museológicas, já que é fundamental para que a ação de compromisso com o patrimônio seja efetivamente cumprida. Se analisarmos a aquisição e a documentação de artefatos como atividades-meio (AUGUSTIN; BARBOSA, 2018), podemos concluir que estas ações não serão fidedignas se não estiverem bem abalizadas na pesquisa. Assim sendo o programa de pesquisa deve estar vinculado à gestão das coleções, visto que as informações suscitadas influenciarão nas escolhas dos modelos de conservação e sinalizarão, por exemplo, para a atualização da documentação. Neste ponto, podemos constatar que a pesquisa também assume seu papel influenciador na política de gestão de acervos, que consiste em documento com rotinas e orientações, e é concebido como anexo do plano museológico.

O documento que planeja e organiza a gestão de acervos nos museus é chamado de política de gestão de acervos e engloba de forma geral temas

como a aquisição, a documentação, a conservação, o empréstimo e a alienação dos bens culturais musealizados, dentre outros, objetivando apresentar diretrizes de ação para a equipe do museu. (AUGUSTIN; BARBOSA, 2018, p.135)

A pesquisa museológica, seja ela feita pela equipe técnica do museu ou por pesquisadores externos, produz, primeiramente, informação para a própria instituição e, depois, quando adequadamente divulgada, para a sociedade. Essa dinâmica de produzir e comunicar, requer uma desenvoltura da instituição como espaço informacional que produz atravessamentos em suas políticas, do qual a gestão de acervos tem relevância.

Ao identificarmos nas diretrizes das políticas de gestão de acervos, protocolos de procedimentos, divisão de responsabilidades da equipe, otimização do tempo, ferramentas de treinamento etc. (AUGUSTIN, 2015), cabe-nos uma reflexão se tais políticas não estão se limitando às rotinas funcionais. Para que o museu assuma o seu lugar como gerador de conhecimento, a instituição necessita extrapolar seu caráter funcional e demonstrar competência cultural. Não é satisfatório apenas que organize a informação, mas que consiga autonomia para produzir conhecimento com a informação coletada. Também precisa dispor de estratégias informacionais para que ele próprio seja objeto de pesquisa.

Augustin parte da tríplice função, para apontar que o museu “em seu dia a dia é uma instituição que lida com salvaguarda, fornecimento de informação e produção de conhecimento para o público” (2015, p.246). Sendo o acervo o núcleo que gera informações de inúmeras ações institucionais como exposições e publicações, a comunicação destas informações é essencial para o bom desenvolvimento da instituição e é resultado da boa política de gestão do acervo.

A pesquisa museológica necessita de atividades sistemáticas e ativas, as informações colidas pela investigação do acervo podem ser limitadas, por isso são um apelo à expansão das práticas que ampliam o conhecimento. Mais que retroalimentado, o conhecimento precisa ser estimulado através de constante provocação, o que, em pesquisa científica, é feito através das problematizações das necessidades humanas.

Para Alice Semedo,

Através das suas colecções e programas de comunicação e investigação, os museus contribuem para o enriquecimento da experiência humana, estimulando a nossa curiosidade, alargando a nossa base de conhecimentos e constituindo-se como lugares privilegiados de descoberta da memória colectiva e de criatividade. (SEMEDO, 2005, p.306)

Os museus contemporâneos buscam ser relevantes e plenos em imaginação e energia ao apresentarem suas atividades, e trabalham investigando, colecionando, preservando e interpretando suas coleções. Todavia, em suas pesquisas sobre gestão de coleções realizadas em museus portugueses no início da década de 1990, Semedo (2005, p.307) averiguou que a documentação era pouco consistente, resultando em coleções pobremente documentadas possivelmente pela carência de recursos financeiros e humanos.

Ao enumerar as responsabilidades e funções assumidas pelas instituições museológicas, Semedo destaca que os museus inspiram a imaginação e a criatividade humana, conservam, investigam e gerenciam as suas coleções. Através da oferta de “recursos de aprendizagem os museus assumem um papel educacional vital; âmbito científico – indiscutivelmente as coleções museológicas são importantes recursos de conhecimento e informação” (SEMEDO, 2005, p.310).

Inúmeras coleções dos museus brasileiros foram formadas a partir de doações sem que essas fossem adequadamente investigadas quando inseridas no acervo. Todavia, essa situação mudou por causa da incorporação de exigências e procedimentos técnicos contemporâneos que tornaram a relação do museu com o doador mais impessoal.

Os procedimentos copiados das ciências da informação, as técnicas de conservação e os processos de comunicação modernizaram os museus e os tornaram instituições científicas de serviço público – pelo menos, a maior parte deles. Mas não foram ainda capazes de fomentar ações de pesquisa e conceituação no campo da aquisição. (BITTENCOURT, 2005, p.47)

Quando consideramos o acervo museológico o núcleo gerador de informações das ações institucionais, e essas por sua vez definidoras da identidade institucional, o não cumprimento da função pesquisa enfraqueceria a própria identidade. Dessa forma, o processo de investigação não deveria ser negligenciado numa política de gestão de acervo eficaz.

Como vimos, a pesquisa é elemento chave na tríade que define os objetivos do museu. Uma instituição museológica que não promove atividades de pesquisa, pode ser vista apenas como uma coleção aberta ao público. Como reflete o museólogo Mário Chagas:

[...] a pesquisa é uma função básica do museu. Ela faz parte da identidade do museu. Então, um museu que não desenvolve pesquisa é um museu que está perdendo a sua identidade. Ele poderá ser um mostruário, poderá ser uma coleção, poderá ser uma outra coisa qualquer, mas não será um museu. (CHAGAS, 2005, p.61)

Quando, na contemporaneidade a discussão sobre a identidade dos museus sem acervo se alonga, é possível acrescentar nesse debate se museus sem pesquisa, podem ser considerados museus.

A coleção de indumentária da antiga residência dos Teixeira Leite, que desde 1968 recebe a alcunha de Museu Casa da Hera, tem sido investigada por nós, pesquisadores externos, visto que o museu necessita de informações para documentá-la adequadamente. Por esse motivo pleiteia parcerias, recebe especialistas para visitas técnicas e promove encontros e debates. Segundo o Plano Museológico um dos fatores da força do MCH é o reconhecimento do acervo de indumentária pelos pesquisadores de moda (MCH, 2019, p.25). Também de acordo com o documento, além da grande busca pelo acervo de indumentária, aumentou muito a demanda de 2010 a 2017 de instituições interessadas no acervo documental e pela história e personalidade de Eufrásia quanto investidora e mulher de negócios.

Com tamanha solicitação dos pesquisadores, o museu reconhece a necessidade de “uma postura proativa de estudo permanente e atualização constante”, e que “o trabalho de pesquisa é inerente às tarefas do cotidiano dos servidores, mesmo que isso não se dê sempre de forma sistematizada” (MCH, 2019, p.48). Dessa forma, mesmo que não haja infraestrutura adequada para atendimento dos pesquisadores, o acolhimento é feito por exigência intrínseca à própria função da instituição.

Em outras palavras, a pesquisa é a condição *sine qua non* para a permanência do museu, para o cuidado do acervo, para o desenvolvimento das temáticas do seu contexto, para conhecer e ampliar seu público e para ser fonte e disseminação de conhecimento científico. (MCH, 2019, p.48)

Eufrásia Teixeira Leite iniciou informalmente o processo de patrimonialização por sentimentos nostálgicos ao exigir enquanto viva e em seu testamento que não se mexesse na casa dos seus pais. Sua motivação registrada em cartas ao caseiro durante as cinco décadas que viveu em Paris sempre foi a memória de seu pai. Grande parte do acervo é composto por peças do século XIX, como cadeiras da marca Thonet²², a escrivaninha e a biblioteca com mais de 800 livros pertencentes a seu pai e as louças com monograma das

²² O designer de móveis e industrial alemão Michael Thonet (1796 – 1871) ficou mundialmente conhecido ao simplificar a construção de cadeiras com madeira curvada, feitas sem desperdícios, e aspecto leve, como o conjunto pertencentes ao acervo do MCH.

iniciais de Joaquim José Teixeira Leite. Desse conjunto, que aponta para a identidade do patriarca, o que se desloca é a coleção de trajes de Eufrásia vindos de Paris. É nela que encontramos evidências da personagem mais ilustre da casa, e, em nossa competência, é a partir dessa coleção que problematizamos aspectos socioeconômicos e culturais que contribuem para a identidade institucional do MCH.

As peças em boas condições são expostas raramente e somente em períodos comemorativos, portanto a maioria está acondicionada e mantida na reserva técnica sob os cuidados da equipe. As parcerias do MCH com os pesquisadores trouxeram uma série de ações adotadas a partir desse acervo, promovendo maior visibilidade, incremento na qualidade das informações que corroboram na conservação e comunicação com a comunidade. A coleção de indumentária foi a porta principal, que também nos conduziu à investigação da própria instituição, como vimos neste capítulo. O desenvolvimento das atividades de pesquisa tem efetivo resultado sobre a conservação e insufla novo vigor à comunicação do museu. A pesquisa é energia potencial das instituições museológicas, e assim sendo deve se manifestar de forma sistemática e ativa nas políticas institucionais.

CAPÍTULO 2

A COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS DO MCH

2 - A COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS DO MCH

Esporadicamente um traje é exposto no Salão Amarelo da Casa da Hera, comumente ao lado do raro piano Henri Herz, tem o efeito de recordar os bailes e saraus que ocuparam aquele ambiente nos anos que lá viviam os Teixeira Leite. O impacto nos visitantes reflete a percepção como se um vestido pudesse personificar os antigos moradores ausentes. Todavia, por questões de conservação raramente uma das 48 peças de indumentária que fazem parte do acervo são expostas no circuito, ficam acondicionadas na reserva técnica. Neste capítulo buscaremos investigar a coleção de trajes do Museu Casa da Hera que constitui o objeto empírico que suscitou os questionamentos que motivaram esta tese de doutoramento.

O vestuário faz parte do patrimônio cultural e a roupa é inserida como um objeto museológico em inúmeras instituições, o que repercute na investigação do traje dentro da cultura material. Somado aos objetos simbólicos produzidos por uma sociedade, o vestuário reflete o modo de pensar de determinada cultura, sua análise fornece conhecimento que parte do vestuário em si, mas que se estende além do objeto, numa série de imagens e sentidos. Os modos de vida de uma sociedade podem ser testemunhados ao sistematizar os estudos dos trajes. Como objetos da cultura material os que compõem a indumentária constituem fonte de conhecimento em várias camadas de análises, dos aspectos simbólicos de suas representações à sua constituição tecnológica. Roland Barthes identifica o vestuário em três categorias, aquele que é visto nas fotografias de moda, o que é descrito em texto nas publicações e o vestuário real, “ante a estrutura plástica do vestuário-imagem e a estrutura verbal do vestuário escrito, a estrutura do vestuário real só pode ser tecnológica” (BARTHES, 1979, p. 5). O semiólogo opta em seu ensaio pela investigação do vestuário-escrito. Todavia, identificamos nos acervos museológicos um campo de estudos onde o pesquisador poderá decifrar tal estrutura tecnológica. A investigação baseada na abordagem do artefato constitui metodologia propícia para estabelecer modelos de descrição que corroborariam na identificação de narrativas oriundas dos aspectos tecnológicos, como construção, tecidos e beneficiamentos. Normalmente os historiadores da moda preferem a análise de representações visuais e de fontes escritas, reservando pouco interesse na investigação de roupas reais, que requereria uma visão interdisciplinar que suplanta o exercício intelectual.

O conhecimento adquire pela abordagem baseada no objeto museológico não advém do objeto em si, mas das relações entre o sujeito e o objeto inserido no espaço do museu. Essa relação inicia na admiração e alcança níveis de consciência nos quais os sentidos têm

papel metodológico. Ao conceber fato museal como objeto da museologia, Waldisa Rússio Guarnieri ([1983], 2010, p.127) o faz ao identificar a relação entre o sujeito conhecedor e o objeto incluso na realidade em que tal sujeito atua e é capaz de agir. Esse processo engloba a percepção tanto em seu caráter emocional como racional, o envolvimento apoiado por sensações, imagens e ideias, e a sistematização de tais ideias e imagens através da memória. Se podemos considerar que relações entre o sujeito e o objeto são estabelecidas em diferentes realidades, é no território no museu que essa relação se manifesta num contexto musealizado. Nesse âmbito, o objeto é entendido como “contingente, existindo ‘aqui e agora’, num contexto espaço-temporal, documento (docere) e testemunho (testimonium) de uma realidade susceptível de ser percebida (e, portanto, modificada)”, e nessa categoria na qual identificamos os objetos originais, também estão inclusos “as cópias, as reproduções válidas e os modelos” (GUARNIERI, [1983], 2010, p.128). O foco da museologia é deslocado por Guarnieri não mais na valorização do espaço do museu e nem no objeto em particular, mas nas relações dos sujeitos com o objeto incorporado neste espaço.

O vestuário-real pertence a uma estrutura de linguagem e um modo de significação cultural. Entendido tanto em seus aspectos funcionais como simbólicos, é um exemplo de bem material próprio aos sujeitos e inserido no conjunto do patrimônio. Como outros bens, tem fins práticos, mas também significados “mágico-religiosos e sociais”. José Reginaldo Gonçalves, referenciado no sociólogo Marcel Mauss, identifica “fatos sociais totais”, os bens que possuem ao mesmo tempo “natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica, fisiológica” (GONÇALVES, 2007, p. 110), nos quais podemos considerar os trajes. Quando metodologicamente nos dispomos a traçar uma biografia de um artefato material oriundo da esfera do vestuário, esses aspectos devem ser considerados.

A abordagem de cada biografia do objeto é determinada por uma concepção prévia do que deve ser focado, para Kopytoff (2008, p.93-94) este é um processo em que selecionamos alguns aspectos e descartamos outros. Mesmo ao tratarmos da materialidade de um vestido podemos diferenciar seus aspectos técnicos, modelagem, matéria-prima etc. daquelas características físicas resultantes do uso, desbotamentos, consertos e ajustes. Ou podemos investigá-lo a partir de sua natureza econômica, sua origem nos diferentes meios de produção, sua distribuição e consumo, a alternância de valor quando de peça da moda torna-se fora de moda, e posteriormente ganha o status de vintage num brechó ou relíquia num museu. Em se tratando de seus aspectos sociais o artefato de moda pode apresentar inúmeras possibilidades de investigação que podem revelar nuances da estrutura de classes, das relações de trabalho estabelecidas nos diferentes estágios da cadeia têxtil, das fiandeiras às

vendedoras, dos donos da confecção aos produtores de moda. Essas diferentes abordagens biográficas são deslocadas se a peça em questão é um vestido usado por uma garota carioca ou uma burca que cobre uma paquistanesa.

No mundo homogeneizado das mercadorias, uma biografia rica de uma coisa é a história de suas várias singularizações, das classificações e reclassificações num mundo incerto de categorias cuja importância se desloca com qualquer mudança do contexto. Tal como ocorre com as pessoas, o drama aqui reside nas incertezas da valoração e da identidade. (KOPYTOFF, 2008, p.121)

A análise das partes do objeto de indumentária estabelece interdependências que vão da matéria-prima, da técnica, da construção para a impressão do corpo humano sobre o tecido, os desgastes, a interpretação dos estilos e de seus valores, assim sendo, tal exame torna a roupa fonte primária em testemunho direto do passado. Os trajes, como os demais objetos musealizados devidamente classificados e coletivamente reconhecidos, “desempenham uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço” (GONÇALVES, 2007, p. 28). Todavia, essa interpretação dos artefatos fez com que seus aspectos concretos fossem menosprezados. Aparentemente, segundo Gonçalves (2007), tem se dado menos ênfase à forma, ao material, às técnicas de produção natureza dos objetos patrimonializados, para representar uma determinada “identidade” e “memória”.

Acervos de vestuário se multiplicam nos museus, os quais se preocupam com a preservação, mas também com as questões suscitadas pela exposição da coleção. Instituições, como o Museu Histórico Nacional - MHN no Rio de Janeiro, refletem sobre estratégias de valorização que possam repercutir no interesse do público e dos pesquisadores. Numa análise material, um acervo de indumentária é formado por roupas que pactuam no mínimo três narrativas. A primeira refere-se à fabricação da peça, tecnologias utilizadas, tecidos, linhas, etiquetaria, elementos que dão pistas de seu espaço-tempo de origem. Outro registro acena para o seu tempo de uso, com a deterioração provocada pelo corpo vestível e as consequências dessa relação em rasgos, manchas etc. A terceira narrativa refere-se ao tempo de acondicionamento no próprio museu, e em muitos casos aos efeitos da exposição indevida, do manuseio inadequado em períodos em que as metodologias de preservação de têxteis ainda eram incipientes. Essas narrativas devem ser consideradas na investigação de uma vestimenta.

Um aspecto relevante quando se estuda um acervo de vestuário de moda no Brasil está relacionado à legitimidade dessa coleção com a cultura nacional local. Mesmo se

considerarmos a universalidade da moda, o que não pode ser validada de maneira literal, já que se trata de uma manifestação capitalista ocidental que se globalizou na segunda metade do século XX, é importante reconhecer a influência hegemônica da moda parisiense nesses acervos, oriundos que são de bens materiais da elite que consumia estilos europeus.

2.1 A Indumentária como investigação museológica

A relação do vestuário com a atividade museológica é longa na história dos museus visto que trajes são incorporados em coleções etnográficas desde o século XIX, mas torna-se mais expressiva quando se destaca em significativas instituições dedicadas ao tema. Embora escassas no território nacional, têm surgido na última década inúmeras iniciativas para instituir museus dedicados ao patrimônio da moda, como a Casa Zuzu Angel, localizada no Alto da Boa Vista, que desenvolve o projeto “Memória da Moda do Brasil: Acervo, Restauração e Conservação de Têxteis”²³. Em dezembro de 2016, foi inaugurado o Museu da Moda de Belo Horizonte - MUMO, anunciado como o primeiro museu público destinado à atividade no Brasil consiste em iniciativa da prefeitura em reconhecimento ao polo de confecções local. Os acervos de trajes no Brasil estão espalhados em diferentes museus, como o Museu Histórico Nacional, que apontaremos mais adiante; e, em menor proporção no Museu Casa da Hera, em Vassouras, objeto deste trabalho; e de arte, como o Museu de Arte de São Paulo - MASP; ou com temática específica dedicada à personalidade, como o Museu Carmen Miranda; ou ainda, instituições dedicadas a artigos industriais determinados, como calçados, malharia, bordados (NOROGRANDO, 2016). É importante destacar a coleção de Indumentária do Museu do Traje e do Têxtil, pertencente à Fundação Instituto Feminino da Bahia, em Salvador, que mantém exposições permanentes, que também analisaremos a seguir.

Ao pensar os acervos de vestuário de moda nos museus brasileiros, é importante considerar que historicamente a moda no Brasil esteve intrinsecamente ligada aos valores hegemônicos burgueses europeus. Essa preponderância é rompida na década de 1960,

²³ Disponível em <https://www.zuzuangel.com.br/casa-zuzu-angel>

quando surgem iniciativas de se pensar uma moda com referências nacionais e com inspiração na cultura popular. Importa reconhecer a necessidade de maior empenho em uma abordagem político-cultural dos acervos que valorize as questões nacionais do vestuário. Diante desses fatos, é essencial o debate com base em estudos do patrimônio nacional, sobre os critérios utilizados nos processos curatoriais dos acervos, no que se refere à conservação, à exposição e às ações de divulgação desse patrimônio. Ao promover os acervos, os profissionais de museus e os pesquisadores do vestuário devem ter cautela para não cair na armadilha das velhas narrativas totalizantes e ufanistas que caracterizaram a formação dos museus nacionais. Diante de uma coleção como a preservada no MCH a discussão se amplia para uma análise da valoração dos acervos de trajes musealizados no Brasil, tendo como premissa um olhar crítico sobre os processos de aquisição que legitimaram narrativas hegemônicas da elite que durante décadas desprestigiou o nacional e o popular.

Visando estabelecer correlações que possam contribuir na análise pontuaremos a seguir duas coleções de vestuário que possam corroborar nas reflexões acerca das narrativas das elites brasileiras dentro dos museus e suas respectivas intencionalidades. A primeira pertencente à educadora Henriqueta Martins Catharino (1886-1969), de formação católica e filha de um bem-sucedido industrial, iniciou sua coleção de têxteis possivelmente antes de 1934, data em que emitiu uma carta aberta à sociedade baiana solicitando doações de peças antigas de vestuário, formando a coleção do atual Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia - FIFB²⁴, em Salvador. A sede da instituição foi construída entre 1937 e 1939 com foco em cursos profissionalizantes e de etiqueta para moças. Além das salas de aulas, algumas áreas, que já contavam com mobiliário antigo e objetos de arte decorativa, foram destinadas ao Museu de Arte Antiga, criado para proporcionar às alunas o “ensino do bom gosto artístico”, e uma “visão clara de como vivia a sociedade no século XIX”. A museóloga Marijara Souza Queiroz afirma “acredita-se que as coleções também serviam para complementar a formação das alunas sobre usos e costumes relacionados à aristocracia baiana no espaço doméstico e no espaço social...” (QUEIROZ, 2016, p.6). Com o crescimento e consequente heterogeneidade da coleção nas décadas seguintes, o acervo foi dividido em 2002, em Museu de Arte Popular, Museu Henriqueta Catharino e Museu do Traje e do Têxtil. A coleção de trajes exposta está organizada nas categorias roupas de noivas, roupas brancas

²⁴ Disponível em <https://institutofeminino.org.br/traje-textil/>

e infantis, trajes a rigor, galeria eclesiástica, acessórios e leques. O destaque da coleção de trajes é dado à saia e cauda usadas pela Princesa Isabel quando investida como Princesa Regente do Império, doadas pelo seu neto, Dom Pedro de Orleans e Bragança, em 1948, “em relação às demais peças inseridas à coleção de trajes e têxteis, fica evidente que as doações provinham sempre de famílias mais abastadas da sociedade baiana da época” (QUEIROZ, 2016, p.10).

Sobre a categorização de trajes, Queiroz afirma que os “objetos pertencentes a grupos adversos ao universo aristocrático tinham uma posição diferenciada na coleção” (2016, p.14), obedecendo a uma visão hierarquizada. Como é o caso da coleção composta por vinte trajes denominados de “crioula” que pertenceram à escravizada doméstica Florinda Anna do Nascimento, conhecida como Negra Fulô, que viveu na segunda metade do século XIX. Esses estão acompanhados por joias de crioulas expostos “numa narrativa que apresenta as crioulas como símbolo de poder e status social de suas proprietárias, ao acompanhá-las nas compras ou nas missas dominicais” (QUEIROZ, 2016, p. 14). Todavia, originalmente esses trajes estavam identificados como arte popular e expostos separadamente da coleção de indumentária feminina do século XIX, só foram considerados dignos de estudos, a partir de 2002, com a criação do Museu do Traje e do Têxtil. Segundo Queiroz “outras peças relacionadas ao universo afrobaiano permanecem como parte da coleção de arte popular, no subsolo da FIFB, sem visitação pública regular até os dias atuais” (2016, p.14).

A segunda coleção de trajes que contribuirá para a reflexão foi instituída pela pioneira no ensino de indumentária no Brasil, a professora, pesquisadora e museóloga Sophia Jobim (1904-1968). Sophia começou a dar aulas de Indumentária na Escola Nacional de Belas Artes, em 1949, e em 1956 passou a ocupar a função de professora regente, mas antes disso já colecionava trajes que reunia em viagens pelas Américas, Europa, Oriente Médio e Extremo Oriente, por ser casada com um engenheiro da Central do Brasil, tinha condições financeiras para realizar seus empreendimentos. Estudou indumentária e arqueologia em museus em Londres, Paris e Atenas, sempre empenhada em incrementar suas aulas no Brasil. Em 1960, fundou em sua casa no bairro de Santa Tereza um espaço que chamou de Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades que tinha acesso restrito a visitação, além da dificuldade do público de chegar ao local à época. No ano seguinte fez o curso de Museologia, no Museu Histórico Nacional, instituição onde foi legado seu extenso acervo de trajes, imenso material de pesquisa utilizado em suas aulas, e uma biblioteca especializada com cerca de 1.500 obras sobre indumentária, moda e outros assuntos (OLIVEIRA, 2016). Segundo tese de Ana Cristina Audebert de Oliveira, a vasta coleção apresenta uma heterogeneidade tão

grande que foi necessário desmembrá-la para as devidas alocações no Arquivo Histórico, Biblioteca e Reserva Técnica do MHN. Somente no Arquivo Histórico em que estão preservados os documentos textuais e iconográficos somam-se aproximadamente 6.626 itens, “a Reserva Técnica preserva a coleção constituída por aproximadamente 650 peças diversas e objetos de indumentária” (OLIVEIRA, 2018, p.122).

A coleção particular de Sophia Jobim foi incorporada ao acervo museológico do Museu Histórico Nacional em 1968, ano de sua morte, compreende trajes completos de diversos países, chapéus, joias, leques, bonecos etnográficos, cadernos com recortes da sua coluna de moda e tendências no jornal *Diário Carioca*, moldes de costura, anotações sobre indumentária, moda e museologia, e cerca de 600 desenhos de sua autoria que faziam parte de um projeto de livro que infelizmente nunca publicou (VIANA, 2016). A inclusão deste acervo de trajes de diferentes partes do mundo ao MHN trouxe um grande afastamento do ideal original do fundador do museu Gustavo Barroso (1888 - 1959), que o pensou como de história nacional com objetos patrimoniais representativos da Nação Republicana. Antes disso, o acervo têxtil do museu incluía apenas uniformes militares, librés de cocheiros que tinham servido à Presidência da República, e vestidos pertencentes às viscondessas e baronesas (LOUZA; MALTA, 2016). Grande parte das peças da coleção Sophia Jobim não faz referência a fatos históricos nacionais, ao contrário, traziam significados simbólicos de seus lugares de origem. Entretanto, embora ocupe parte significativa do acervo do MHN, a coleção nunca teve um espaço permanente de exibição, sendo exibida esporadicamente em exposições temáticas temporárias. Em 1970, uma exposição dedicada exclusivamente à coleção intitulada *Indumentária – arte e documento*, foi inaugurada pelo museólogo e conservador do MHN Clóvis Bornay. A mostra foi dividida em três setores com vários ambientes expondo a ampla diversidade da coleção que incluía um vestido de uma noiva aldeã oriundo da Alemanha, peças da Finlândia, trajes típicos de Portugal, Tchecoslováquia, Japão, México, Peru, Equador, Panamá e peças brasileiras, como um cocar de índio Carajás, traje de vaqueiro nordestino e um traje completo de baiana, no último ambiente destacava-se um traje de imperador chinês. Pela primeira vez o museu particular de Sophia tornou-se realmente público “podendo ser acessado visualmente por inúmeros visitantes, entre turistas, estudantes, pesquisadores e curiosos” (LOUZA; MALTA, 2016, p.216).

Contemporâneas, Henriqueta Catharino e Sophia Jobim representam a faceta da elite instruída que tinha motivações relacionadas à educação feminina. “O colecionismo ilustrado é produto de um universo letrado da elite, da burguesia e da classe média, e também é uma prática social marcada por relações de gênero” (OLIVEIRA, 2018, p.15). Embora as

educadoras fossem oriundas de famílias abastadas, é possível diferenciar as coleções de Henriqueta Catharino e Sophia Jobim de maneira conceitual já que a primeira tinha como propósito a valoração do passado oitocentista da elite baiana com forte apelo moralizante e a segunda objetivava o estudo do vestuário no âmbito das artes decorativas dentro da Escola de Belas Artes com amplo espectro que incluía democraticamente outras categorias sociais. Também metodologicamente se diferenciavam no que concerne à aquisição de objetos, Catharino buscava nas famílias da elite doações enquanto Jobim formou a sua coleção em viagens pelo mundo, adquiria trajes em leilões, selecionados a partir do seu profundo conhecimento técnico. Todavia, em termos de acessibilidade do público, Henriqueta Catharino teve melhor resultado, já que já promovia exposições antes mesmo de construir sua sede em 1939. Já Sophia Jobim, primeiramente apresentava sua coleção em jantares temáticos para amigos e personalidades. Com acesso restrito mesmo após anunciar a abertura do seu museu doméstico, sua coleção alcançou o grande público somente após a sua morte. Um fato deve ser destacado, apesar das heterogeneidades, ambas encaravam suas coleções como instrumentos educacionais, ou até como mediadores simbólicos importantes, os trajes musealizados por elas eram compreendidos em seus aspectos materiais, históricos, sociais, culturais, estéticos e ainda morais.

Uma particularidade no processo de musealização da coleção da professora Sophia Jobim pelo MHN é a própria incorporação ao acervo do museu de seu material de trabalho. Anotações de viagens, cadernos manuscritos com suas pesquisas sobre indumentária, pranchas expositivas das aulas, centenas de desenhos e aquarelas, ampliações que fazia das ilustrações dos livros sobre vestuário, moldes de costura. A inclusão de todos esses itens demonstra um entendimento da direção e dos profissionais do museu da importância de legitimação das suas práticas e das narrativas do seu cotidiano como educadora. Embora as peças da coleção Sophia Jobim careçam de exibição permanente no MHN, seu acervo está disponível para pesquisadores, sendo um dos objetos de estudo do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Observamos nas últimas duas décadas crescente interesse sobre acervos de indumentária, essas iniciativas individuais e coletivas permitem constituir caminhos possíveis de um projeto sociotécnico dos profissionais e acadêmicos do vestuário e da moda como estratégia de consolidação do campo de pesquisa. As publicações divulgadas e os seminários promovidos demonstram que os pesquisadores estão imbuídos na divulgação do conhecimento acerca da relevância social e cognitiva do estudo dos trajes, dos aspectos regidos pelas

instituições museais e os efeitos nas políticas públicas. A participação de profissionais de moda e estudiosos do vestuário em debates, análises e acompanhamentos das ações e políticas sobre o patrimônio corresponde ao que o sociólogo Nilson Alves de Moraes identifica como “localizar-se num lugar social e intelectual das disputas de sentido e na luta pela imposição de hegemonias culturais e relacionais” (2006, p.3). Um itinerário formado por diferentes grupos de pesquisadores que ora se aproximam nos raros eventos acadêmicos dedicados ao tema, ora se distanciam por questões de ordem institucional, mas que mesmo assim conseguem ter uma visão do trabalho realizado pelos pares. Uma rede de relações faz com se conheça os discursos produzidos, seus objetos de estudo, seus vieses teóricos. O museu por dispor de acervos de indumentária em sua maioria carente de pesquisa tem sido um catalizador de interesses repercutindo na implementação deste itinerário. “O Museu influencia ou orienta rumos, concepções, ações e políticas. No Museu, os embates ganham sentido e dramaticidade” (MORAES, 2006, p.5).

Desde os anos 1990 o número de cursos de moda em nível superior cresceu vertiginosamente em território nacional predominantemente em universidades particulares, e raramente inseridos nas públicas, mas que por sua vez concentram os cursos de indumentária e figurino. Nas últimas duas décadas observou-se a consolidação de eventos científicos dedicados à moda, inúmeras publicações especializadas, grupos de pesquisa cadastrados no CNPq, “somam-se a isso as edições brasileiras de autores consagrados que contribuem para o embasamento teórico e metodológico da pesquisa em moda no país” (RAINHO, 2015, p.2). Um esforço coletivo de consolidação do campo da moda enquanto campo do saber, contra aqueles que a negligenciavam por considerá-la um assunto frívolo. Construíram-se narrativas da história da moda produzida no Brasil e suas relações com a moda mundial em seus aspectos econômicos e simbólicos. As aproximações das universidades com os museus fizeram com que os profissionais e acadêmicos do vestuário e da moda no Brasil identificassem uma lacuna epistemológica neste processo: a museologia. A promoção de encontros entre os museus brasileiros e os pesquisadores de história da moda visam o conhecimento científico, cujo desenvolvimento dos estudos de acervos corroboram para a valorização dessas coleções de indumentárias.

A história do vestuário também tem como fonte as representações feitas pela arte, os pintores de retrato são referências para o estudo da indumentária, fonte nem sempre fidedigna já que passa pela expressão estilística do artista e do período histórico. Por isso a necessidade de fontes de informação mais fidedigna como a documental, como os inventários, os anúncios, ou mesmo descrições literárias. Os mais relevantes caminhos para

o estudo da moda e do vestuário levam até o museu. O conhecimento sobre o vestuário é principalmente conseguido nos próprios trajes, nada pode tomar o lugar da experiência conseguida não só de observá-los, mas também de investigá-los. Por essa razão a formação de coleções de trajes em museus aumenta o conhecimento que temos, mas para que isso ocorra, essas coleções quando musealizadas não podem ser esquecidas no isolamento das reservas técnicas.

Foi dito por Roland Barthes que a moda fala abundantemente sobre o vestuário por razão de ordem econômica que condena os consumidores a não calcular a partir da proporção produção e desgaste pelo uso, “não é o objeto, é o nome que faz desejar, não é o sonho, é o sentido que faz vender” (BARTHES, 1979, p. XXII). As narrativas da moda são feitas a partir da constância da necessidade de mudança refletindo e imprimindo o imperativo do novo. Como um fenômeno do capitalismo industrial, a moda tonifica a máxima que a única constante é a mudança. Barthes (1979, p.279) analisa as mudanças da moda a partir de duas durações, uma histórica e diacrônica e outra curta, das variações sazonais, que chamou de *microdiacronia*. Na primeira, as mudanças são regulares por que são entendidas numa longa duração histórica, na segunda são irregulares por que são regidas por uma intensa variabilidade anual das aparências que “excede em muito a memória humana” (1979, p.282).

Uma vez mais o mito põe abaixo, com muita precisão, o real: a moda é uma ordem da qual se faz uma desordem. Como se opera essa conversão do real em mito? Pela retórica da moda. Uma das funções dessa retórica é confundir a lembrança das Modas passadas, de modo a censurar o número e a volta das formas. (BARTHES, 1979, p.283).

O consumidor mergulha nessa aparente anarquia “que é logo um esquecimento”, porquanto faz ver o atual como um “novo absoluto”. Para Barthes, a moda é um fato de “neomania” surgida na civilização ocidental com o nascimento do modo capitalista de produção.

Os historiadores buscam dar ordem nesse conjunto de fatos atropelados pela moda, organizar a memória de um fenômeno que por motivações econômicas procura o esquecimento sazonal. O escritor francês François Baudot (1950-2010) no posfácio de seu livro sobre a moda do século XX cita uma famosa frase de Jean Cocteau que diz “já que estes mistérios estão além de nossa compreensão, vamos fingir que somos os seus organizadores” (COCTEAU *apud* BAUDOT, 2000, p.377). Reflexão do jornalista que assumindo o papel de historiador dos fenômenos que produziam as rápidas mudanças da moda do final da década de 1990 os entendia como imprevisíveis e incompreensíveis. Como sujeitos da memória, os

pesquisadores do vestuário e da moda no Brasil formam uma rede, seria impreciso adjetivá-la de coesa, mas justo afirmar que formam grupos interligados com formação análoga.

Sobre as narrativas dos acervos de peças do vestuário descritos nesta seção, podemos categorizá-las pela forma que se tornaram coleções musealizadas. A coleção do Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia foi angariada através de doações pela fundadora da instituição Henriqueta Catharino com o intuito de propagar entre as moças da Bahia o gosto estético da elite oitocentista. O acervo que se encontra na reserva técnica do Museu Histórico Nacional, fez parte do museu particular da professora Sophia Jobim, que fez a curadoria de sua coleção de trajes representativos de grupos sociais em viagens e pesquisa sobre o tema em diferentes continentes. Contextos diferentes com motivações igualmente distintas, mas todas as senhoras imbuídas do propósito de atribuir aos objetos de suas coleções um reconhecimento de interesse histórico objetivando a sua preservação. Os trajes pertencentes ao acervo do Museu Casa da Hera, em Vassouras, são supostamente oriundos do guarda-roupa particular de Eufrásia Teixeira Leite, a antiga dona da casa que ao determinar em seu testamento que não mexessem na casa, iniciou o processo de transformação de sua memória em uma instituição. Talvez as intenções das duas educadoras fossem mais explícitas com relação à musealização, já que Eufrásia Teixeira Leite pretendia tão-somente preservar a memória familiar, e o fez impedindo que a casa de seus pais servisse de habitação para terceiros. Mas o fato é que sua iniciativa encontrou ressonância em sua cidade e nos órgãos responsáveis pelo patrimônio o que culminou na musealização dos objetos de sua memória. Mas como é possível dar existência material à memória de outrem? Para Borges, “se a memória é uma representação de um passado, o que pode ser musealizado é essa ou aquela representação específica, materialmente histórica, de um determinado passado” (2014, p.19). Como uma forma de memória musealizada, a coleção é um “ato de escolha histórico-política-cultural” de fixar uma representação do passado. O desejo expresso da vassourense Eufrásia de fixar no tempo a sua memória da casa dos pais com os objetos inseridos nela acabou por reter um conjunto de crenças e ideias que nos permitem evocar as relações sociais de sua época.

E mesmo quando se musealizam várias representações (uma espécie de painel supostamente neutro), há sempre uma diretiva, pois nenhum ser social encontra-se fora da história, de sua história, logo, da cultura, das relações econômicas, sociais, políticas e ideológicas pelas quais foi formado. (BORGES, 2014, p.19).

Trajes musealizados são representativos de práticas sociais e, quando identificados como pertencentes a indivíduos originados de segmentos da sociedade, estão impregnados

de carga simbólica da condição de classe. Ganham permanência quando são organizados e apresentados ao público pela museografia de forma a dramatizar esta representação hierarquicamente definida. Sendo o museu estratégico “na construção da realidade, da identidade cultural, do patrimônio local e das estratégias de veiculação da produção e modo de ser do homem” (MORAES, 2006. p.9), é nele que a moda, com seu caráter volátil, e a diversidade do vestuário encontram legitimidade discursiva.

Capturados de seus grupos sociais de origem, os trajes musealizados podem ser apreendidos como gatilhos de presentificação de práticas hegemônicas integradas na memória dos indivíduos. Quando são inseridos em uma coleção, quando categorizados e exibidos no museu, os trajes perpetuam ideias e valores, mas quando são criteriosamente estudados podem revelar os “mecanismos pelos quais essas ideias e valores circulam socialmente, como são reproduzidos, reinterpretados e disseminados no espaço público das sociedades modernas” (GONÇALVES, 2007, p. 84). Dessa forma, quando expostos sem critérios que abarquem democraticamente as diversas categorias e grupos sociais existentes na sociedade, reforçam antigos valores de distinção social e ostentação do poder econômico das elites.

A aquisição, conservação e exposição de trajes de moda e vestuário de diferentes grupos sociais em museus agem como processos narrativos das disputas desencadeados por valores econômicos e identidades socioculturais hegemônicas. Importa reconhecer o museu como um campo de batalha de forças identitárias. Por esse motivo requer investigação efetiva das relações das categorias sociais por parte dos pesquisadores do vestuário que se aproximaram dos acervos museais numa estratégia de consolidação desse campo de pesquisa.

2.2 A coleção Eufrásia Teixeira Leite

Partiremos por conceituar a coleção como conjunto representativo em sua maioria de peças de alta-costura francesa num recorte temporal do fim do século XIX ao início do XX. São peças de indumentária feminina que evocam o período da Belle Époque em Paris, formam uma coleção visto que agrega artefatos que podem ser julgados como semelhantes ou complementares (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013). A coerência que caracteriza o conjunto

nos faz indagar as motivações que suscitaram a preservação de cada traje. Ou pelo fato de pertencerem ao mesmo guarda-roupas pessoal já justificaria sua homogeneidade, neste caso a probabilidade seria o vestuário pertencente à Eufrásia Teixeira Leite. Mas o que teria motivado a sua conservação antes da institucionalização como acervo museológico? Foi dito que a vontade de Eufrásia era manter a memória do pai, como assim fez, dessa forma, por que ela conservou seus trajes utilizados no período em que ainda residia em Paris? Essa é uma questão ainda sem resposta, mas que nos instiga a traçar outras linhas de investigação.

Não há nenhum documento nos arquivos do MCH que possa contribuir na identificação e datação dessa relevante coleção de trajes. A partir de evidências como silhuetas e etiquetagem das peças podemos estabelecer uma hipótese de recorte cronológico entre 1880 ao início dos anos 1900. Importa considerar que Eufrásia Teixeira Leite era uma mulher madura neste período para os padrões da época, entre 35 e 50 anos, e que residia em Paris com a irmã Francisca, que faleceu em 1899. As irmãs estiveram no Brasil em 1884, podem ter deixado algumas peças, mas grande parte do acervo é posterior a essa data. O que nos leva à questão de quando esses trajes foram inseridos na Casa da Hera.

No inventário de Eufrásia Teixeira Leite datado de 18 de novembro de 1930 tendo como inventariante Dr. Antônio José Fernandes Jr., apresenta a lista de bens do espólio existentes na propriedade "Chácara da Hera". Na descrição dos objetos encontrados em seus respectivos cômodos é possível identificar inúmeras vezes a menção de "roupas antigas". Entre os móveis do quarto de sala da copa "Uma commoda de jacarandá, com tres gavetas grandes e tres pequenas, contendo roupas antigas e fora de uso, por duzentos mil reis (200.000); Um guarda vestido de vinhatico com uma gaveta e portas de armaria, com roupas usadas do tempo antigo, para senhoras, por trezentos mil reis (300.000)" (sic) (INVENTÁRIO, 1930). E surpreendente cita trajes masculinos, visto que atualmente não existem no acervo, "Um guarda casaca folheado a mogno, com porta de espelho e uma gaveta embaixo, em bom estado, contendo roupas antigas, fóra de uso, para homem, por quatrocentos mil reis (400.000)" (sic) (INVENTÁRIO, 1930). Em entrevista, Isabel Rocha nos contou que "O testamenteiro citou genericamente 'roupas masculinas', mas em péssimo estado, foram descartadas – acredito eu – pelos primeiros herdeiros (as irmãs com o consentimento do testamenteiro) assim como muita coisa considerada em péssimo estado". Também consta a listagem com 17 itens de joalheria que pelo testamento deveriam ser vendidas e transformadas em apólices de títulos do governo. O inventário não descreve os trajes, todavia podemos presumir pelo volume encontrado entre gavetas e guarda vestidos, que as roupas já estavam na Casa da Hera quando do falecimento da proprietária. Assim, os trajes poderiam

ter vindo de Paris com Eufrásia Teixeira Leite regressou ao Brasil em 1922, ou quando esteve mais uma vez no Rio de Janeiro em 1924, ou mesmo no seu retorno definitivo em 1926.

Entretanto, não podemos ignorar um indício que aponta que já havia roupas antes de 1922. Em sua compilação de publicações sobre Eufrásia Teixeira Leite, Ernesto Catharino transcreve uma matéria da revista semanal *Selecta* de 1917 sobre a Chácara da Hera, nela é possível ler “A casa está como foi: quadros (Rembrants legítimos), tapeçarias raras, louças ricas, mobílias Império, e nos aposentos, desde as plumas dos chapéus até os vestidos se conservam como os deixaram seus habitantes” (sic) (SELECTA, 1917 apud CATHARINO, 1992, p.28). O texto tem exageros narrativos e afetações como quando diz que o caseiro plantou a hera dando ao prédio um aspecto de “velho solar abandonado”, e claro, os rembrandts legítimos. Buscamos outras publicações contemporâneas ou antecedentes a essa que pudessem confirmar a informação da existência de trajes antes da volta de Eufrásia para o Brasil, mas não encontramos.

Quando seus bens foram inventariados, em 1931, são enumerados objetos deixados por Eufrásia no exterior no qual são incluídas “vestimentas” (RIBEIRO, 2013, p.43). Em 9 de julho de 1932, um despachante da alfândega foi pago para fazer a liberação para entrada no Brasil “de uma mala vinda pelo vapor ‘Kerguelen’, contendo roupas de Eufrásia” (RIBEIRO, 2013, p.47). O que nos faz supor que outras roupas chegaram no Brasil posteriormente ao óbito de Eufrásia Teixeira Leite.

A descrição, mesmo que superficial, das peças com indicação da tipologia e tecido ocorreu em 1952 por conta do tombamento realizado pelo DPHAN solicitado pela Madre Rachel Marchesi, do Instituto de Missionárias do Sagrado Coração de Jesus (UMBELINO, 2016, p.56-57). As herdeiras fizeram uma relação dos objetos pertencentes à Casa da Hera, onde são listadas 54 peças entre trajes de diferentes tipologias, calçados, luvas, leques, chapéus e sombrinha (apêndice B), organizadas por salas e mostruários de peroba (RELAÇÃO, 1952).

Outra dúvida que se relaciona com a procedência do acervo é se todas as peças pertenciam a uma única pessoa. Em entrevista, Isabel Rocha chama atenção para diferentes tamanhos dos trajes o que poderia indicar três usuárias diferentes, “[...] quando promovi o inventário detalhado (incluindo os desenhos das peças) percebemos que pertenceriam à três mulheres distintas: uma de estatura baixa com alguma deficiência física (um lado é mais curto que o outro); a segunda mais alta, menos robusta; e uma terceira, mais velha (roupas mais antigas)”. Esta pesquisa procurou comparar as medidas indicadas nas fichas de catalogação e algumas aferidas em visitas técnicas. Todavia não chegamos a uma conclusão a respeito.

Nem sempre os critérios de medidas são claros, como por exemplo, em algumas fichas as cinturas estão em circunferência, em outras não, pela medição foram mensuradas de maneira linear. Um aspecto que deve ser levado em consideração é que poucas roupas do acervo têm o feitio próximo às linhas do corpo. Há uma variedade de tipologias de modelagem dentro das próprias classificações dos trajes. Metodologicamente para se investigar se pertenciam a mesma pessoa essa checagem precisaria ser precedida pela indicação do período histórico de cada peça numa perspectiva diacrônica, para assim fazer uma análise sincrônica de comparação das medidas dos trajes. Visto que uma mesma pessoa tem alteração de medidas no decorrer da vida, seria necessário analisar as roupas dentro de um recorte temporal. É preciso também empregar uma mesma terminologia tanto na identificação das peças como nos critérios de aferição das medidas. Assim sendo, esse ainda é um tema que precisa ser investigado de maneira interdisciplinar pois necessita da expertise de diferentes profissionais.

O fato é que mesmo se for comprovado que as roupas não tiveram a mesma usuária, não significa que não pertenciam à Eufrásia Teixeira Leite. Visto que além de ser a proprietária da Casa da Hera, comprovadamente viveu lá seus últimos anos. Nesta época, os trajes já se encontravam na casa, como vimos na descrição do inventário. A pergunta acentuaria outro foco, não mais se Eufrásia vestiu todas essas indumentárias, mas o porquê as guardou e conservou. Ou melhor, o porquê as colecionou. Assim sendo nada impediria de o acervo ser identificado como Coleção Eufrásia Teixeira Leite.

Nos faltam documentos para entender os porquês de Eufrásia ter conservado trajes antigos, que já estavam fora de uso nos anos 1920, e que cronologicamente nem se relacionavam com a preservação da memória dos pais. Mas podemos como um recurso metodológico explorar as motivações que fazem um indivíduo colecionar, entender os elementos da cultura humana que geram o colecionismo. Para Walter Benjamin, “é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (BENJAMIN, 2006, p.239). A completude que almeja cada coleção é resultado da busca de integração do objeto ordinário numa nova historicidade, ao pertencer a este sistema a singularidade do objeto é metamorfoseada uma enciclopédia de toda época, de todo “proprietário do qual provém”. Neste sentido metonímico, numa coleção cada coisa representaria o todo do qual deriva, sua singularidade torna-se plural, sem perder de vista que será mantido sempre algum tipo de ligação nesta atribuição entre a parte e o todo. A perda da funcionalidade original não justifica por si só o comportamento do colecionador que “consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga

diferentes coisas do que o proprietário profano (...) o mundo está presente em cada um dos objetos e, ademais, de modo organizado” (BENJAMIN, 2006, p.241).

Ao pensar o museu como teatro da memória, Ulpiano Bezerra de Meneses, identifica esta relação substitutiva do todo por um objeto como nociva, “com a metonímia, o objeto perde seu valor documental, transmuta-se num ícone cultural, de valor, agora, puramente emblemático” (MENESES, 1994, p.28). Cria-se a ilusão de que objetos possam ser mobilizados para afirmação de identidades, sem levar em conta que uma identidade não é um produto, e sim resultado de processo só passível de entendimento a partir de sua situação de oposição com a alteridade. Para Meneses, “ao museu não compete produzir e cultivar memórias, mas analisá-las, pois, elas são um componente fundamental da vida social” (1994, p.40). Todavia para a vontade do colecionador que normalmente antecede a musealização, “tudo que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse (...) Coleccionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas de ‘proximidade’, a mais resumida” (BENJAMIM, 2006, p.239). Agrupar objetos numa coleção revelaria um desejo de convergência, o colecionador “empreende a luta contra a dispersão”. Uma vontade de ordenar as coisas do mundo que lhes parecem confusas “reúne as coisas que são afins; consegue deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (BENJAMIN, 2006, p.245).

Em outro texto em que reflete sobre colecionismo ao desempacotar sua biblioteca, Walter Benjamin, relaciona os objetos da coleção, no caso seus livros, às lembranças, cidades nas quais os adquiriu, salas e recintos de sua vivência, e proclama bem-aventuranças ao colecionador.

Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de reponsabilidade do dono em relação à sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude do herdeiro. Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto. (BENJAMIN, 1987, p.234)

A dialética funcional parece constituir mote às análises sobre os objetos de coleção. Segundo a visão apaixonada de Jean Baudrillard (2012), todo objeto apresenta dupla função, a de ser utilizado, e outra de ser possuído, visto que a primeira depende da totalização prática pelo indivíduo, a outra da totalização abstrata. Uma função obedece a um estatuto social, a outra, quando o objeto é abstraído de sua função, assume um estatuto subjetivo, e neste segundo aspecto torna-se objeto de coleção. No caso de um traje, deixa de ser um belo vestido para ser um “belo objeto” na qualificação do colecionador, e esse sentimento de posse resulta de uma paixão e como um apenas não lhe basta, faz-se necessário uma organização.

Esta organização é a coleção. O meio habitual conserva um estatuto ambíguo: nele o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. A coleção, ao contrário, pode nos servir de modelo pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se toma poesia, discurso inconsciente e triunfal. (BAUDRILLARD, 2012, p.95)

Independente da tipologia dos objetos colecionados, o colecionismo é resultado de um fanatismo, seja em função do encantamento de estarem numa série, ou pelo encanto diverso. Para Baudrillard, existe prazer tanto em um como em outro, visto que a posse joga “de um lado com a singularidade absoluta de cada elemento, que nela representa o equivalente de um ser e no fundo do próprio indivíduo — de outro, com a possibilidade da série, e, portanto, da substituição indefinida e do jogo” (BAUDRILLARD, 2012, p.96). A coleção seria resultado de uma estrutura do sistema possessivo, mesmo se considerarmos as peculiaridades que a caracterizam como compilação, seu agente final é sempre a pessoa do colecionador. “Pois quem lhes fala é um deles e, no fundo, está falando só de si”, avisa Benjamin (1987, p.227).

Neste jogo estaria também a problemática temporal que caracteriza quase sempre as coleções. Quando se coleciona objetos antigos tem-se a perda do sentimento de atualidade. Colecionar vestidos de uma época passada pode lhe esvair do tempo presente. O tempo da coleção deixa de ser o tempo real, visto que a organização da coleção substitui o tempo, segundo Baudrillard.

(...) inventariando o tempo em termos fixos com os quais pode jogar reversivelmente, a coleção representa o perpétuo reinício de um ciclo dirigido onde o homem se entrega a cada instante e com absoluta segurança — partindo não importa de que termo e seguro de a ele voltar — ao jogo do nascimento e da morte. (BAUDRILLARD, 2012, p.103)

Os objetos de coleção em sua temporalidade deslocada do real nos auxiliariam a resolver as angústias provocadas por este trajeto irreversível rumo à morte. Mas a garantia que o colecionador encontra nos objetos não é a sua sobrevivência “é a de viver a partir de então continuamente em uma forma cíclica e controlada o processo de sua existência e de ultrapassar assim simbolicamente esta existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa” (BAUDRILLARD, 2012, p.104-105). Ao desempacotar seus livros Walter Benjamin se viu diante de imagens e lembranças, uma “maré de água viva de recordações rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu” (BENJAMIN, 1987, p.227-228). Já Jean Baudrillard transcende apaixonadamente os objetos de uma coleção traçando uma direção que asseguraria a continuidade da vida.

Podemos identificar a perpetuação do comissário Joaquim José Teixeira Leite em sua biblioteca diversa com quase mil livros. Assim como, a partir das informações coletadas, especular que a coleção de indumentária pertencia à Eufrásia Teixeira Leite. Cada traje passa para a posteridade a mensagem do seu sucesso financeiro, de sua independência, de sua presença em espaços que não eram outorgados a uma mulher, brasileira e solteira. Mesmo que tenham esses sido por ela usados em sua completude, ou não, nos permitimos discorrer que a possuidora sobrevive em sua coleção, visto que sua vontade persiste para além de sua morte. A persistência em que a coleção se manteve em diferentes fases que o patrimônio dos Teixeira Leite atravessou, do período inserto durante a contestação do testamento e das dificuldades encontradas pelas irmãs do IMSCJ até o tombamento em 1952, e posterior musealização entre 1965 e 1968. Reiteramos que a coleção de indumentária está intimamente relacionada à Eufrásia, cuja inserção no acervo da casa provoca um deslocamento em relação aos bens pertinentes à historicidade dos seus pais. Mas, podemos questionar se haveria uma sistematização na coleção de indumentárias do MCH. E se porventura não haja uma série, haveria coleção? Para Benjamin, a desordem habitual de seus livros evidencia o acaso e o destino que tingem suas lembranças. “Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem?” (1987, p.228). E reconhece a tensão dialética entre a ordem e a desordem na existência do colecionador.

Acolhamos que a continuidade desta coleção se deu por paixão, da proprietária que investiu afetivamente em seu ajuntamento e conservação, das irmãs, dos testamenteiros, dos funcionários do MCH. Dentro das diferentes configurações e gestões que o MCH abarcou, a preservação ocorreu, nem sempre de acordo com as normas de conservação instituídas como adequadas na atualidade, mas se efetuou a preservação. Segundo Isabel Rocha²⁵, ainda na época da administração do IMSCJ, o testamenteiro Raul Fernandes teria mandado confeccionar armários de madeira e vidro onde os trajes eram armazenados pendurados como num guarda-roupas situado no quarto de troca ligado ao quarto do casal. A antiga diretora conheceu esses armários numa visita em 1976 quando jovem, oito anos antes de sua entrada como funcionária, e conta “o IPHAN fez os expositores de alumínio e vidro, para tirar as roupas dos cabides e permitir que os visitantes vissem as roupas”. Os novos foram criados

²⁵ Entrevista realizada pelo aplicativo WhatsApp em 24 de maio de 2020, durante a pandemia do coronavírus.

pelo arquiteto Eurico Calvente, entre 1977/78. Nesta época Almir Paredes fez o restauro das peças de indumentária, nesta mesma década ele restaurou o manto de coroação de D. Pedro II, para ser exposto no museu Imperial, em Petrópolis (PAREDES, 2019). Algumas dessas ações podem ser atestadas pelo boletim do SPHAN (anexo F), edição de maio e junho de 1983, que trouxe o título “Moda do Século XIX no Museu Casa da Hera, em Vassouras/RJ”, nele se lê que a museóloga Ada Cavalcanti Camargo coordenou a montagem, confirmado por Isabel Rocha. A exposição denominada permanente e “única no gênero no país” contava com cerca de 40 peças, entre trajes e acessórios, em sua maioria do costureiro inglês Charles Frederick Worth, e segundo a matéria, compreenderiam o período entre 1870 e 1900. Descreve também a inauguração, ocorrida em 31 de maio, que contava com a apresentação “de filmes de época sobre ‘costumes’, gentilmente cedidos pelo Consulado Francês [...]” (MODA, 1983, p.14).

Investigamos citações ao MCH nas edições do Jornal do Brasil da década de 1980, das 13 menções, 6 fazem referência à coleção de trajes, o que ao nosso ver indica o prestígio que essa coleção encontrava na divulgação da instituição. Na edição de 15 de maio de 1987, o Jornal do Brasil traz uma matéria que apesar do título “Vassouras e Valença: Nas fazendas, hábitos e costumes dos tempos coloniais”, mesmo não sendo uma fazenda, a Casa da Hera ocupa bem mais da metade do texto. A matéria inclui uma descrição “Emocionante mesmo é ver os trajes de Eufrásia, em vitrines, que mostram toda a riqueza da grande dama: vestidos de renda francesa, chapéu de palha com laço de filó e um chiquíssimo vestido de veludo preto decotado [...]” (sic). Apresenta uma foto das vitrines onde é possível ver três manequins com trajes do acervo. A reportagem ainda transcreve um depoimento da administradora do museu Celina Rezende Filha, onde ela afirma “o clima ameno da cidade favoreceu a conservação dos vestidos encontrados em baús em 1963. Guardados ainda existem cerca de 40 peças, entre robes e vestidos de baile” (RODRIGUES, 1987, p.5). O jornal Tribuna da Imprensa, com data de 1 de julho de 1988 (anexo G), descreve atrações turísticas da região, e mostra uma foto com a mesma vitrine em outro ângulo, onde se identifica um quarto manequim (FERREIRA, 1988, p.2). A matéria do Jornal do Brasil sobre o Chá Imperial de 17 de outubro de 1991, citada no capítulo anterior, faz menção ao acervo de indumentária como “uma coleção de roupas francesas, que é uma das atrações do museu” (PUGLIESE, 1991, p.6).

Em entrevista, o ex-funcionário Almir Santos de Oliveira afirmou que as vitrines ocupavam o quarto do casal e o quarto de troca, eram duas inteiriças acompanhando as paredes e mais duas pequenas. Ele conta que “de vez enquanto a gente fazia a troca dessas vestimentas, não podiam ficar muito tempo em exposição, tinha a questão da iluminação que

não pode ficar muito tempo porque queima”. Ainda recorda que Celina Rezende Filha trouxe uma pessoa que trabalhava com conservação de vestimentas, essa moça “ficou um bom tempo, eu ajudei”, e embora afirme que não recorde a época, acredita que foi em 1987. Perguntamos se não estava confundindo com a conservadora têxtil Luciana da Silveira que fez o restauro em 1997, ele afirmou que não, “Luciana fez até os manequins, encapou os manequins com um produto [...] costura, aviamento fez aquilo tudo”. Esse é um ponto importante em nossa análise técnica das peças, já que encontramos costuras não originais e com acabamento inferior ao usado pela alta-costura, que serão analisadas em seção deste capítulo. Questionamos se ele sabia se a Luciana havia feito a recuperação das roupas com algum tipo de costura. Almir Santos de Oliveira diz que também acompanhou o trabalho da conservadora, e respondeu que “alguns tecidos que estavam soltando, mangas, que precisava de alguma costura, foi refazendo isso também”. Todavia, reforçou, “na época da Celina teve isso aí também. Tinha muitos vestidos soltando, teve que refazer”. Como não tínhamos informação sobre outro procedimento de restauro além dos dois registrados, o primeiro realizado por Almir Paredes e o segundo por Luciana da Silveira fomos investigar. Encontramos uma referência no Boletim do SPHAN, edição de janeiro e fevereiro de 1989 (anexo H), onde se lê que o acervo têxtil do MCH “vem apresentando sinais de desgaste pela ação do tempo e danos causados por insetos, tornando, portanto, urgente um trabalho de restauração. O tratamento de conservação havia iniciado no ano anterior, o que confirma o depoimento de Almir Santos de Oliveira, “nesse trabalho foram tratadas 24 peças do acervo não exposto, que se encontram em situação mais emergencial, recebendo cuidados de higienização e acondicionamento em embalagens próprias” (CASA, 1989, p.22). Ainda segundo o texto, as peças foram cadastradas e fotografadas. O boletim ainda informa que o projeto desenvolvido juntamente com outras unidades da SPHAN/pró-memória envolveu o Escritório Técnico de Vassouras, os museus Raymundo Ottoni de Castro Maya com o apoio do Mara Palace Hotel e Klabin do Paraná e Celulose S/A.

Almir Santos de Oliveira ainda informou que as caixas de papelão para acondicionamento das peças foram confeccionadas na administração da Celina Rezende Filha, mas as caixas de polionda, atualmente em uso, foram fabricadas pela Luciana da Silveira. Outra informação sobre a exibição dos trajes foi que, “teve exposição que a gente colocava fora as vitrines. Se colocava no salão. No salão de festas colocava o vestido preto perto do piano. Então ele ficava um tempo ali. Ai o que eu fazia, ia com a escova de tecido, passava a escova para não ter poeira. Então ele ficava aí uns quinze dias. Quinze dias a gente o recolhia e trazia outro” (Sic). Durante a entrevista citamos alguns vestidos, e mesmo após dez anos fora da instituição, o ex-funcionário lembrava com detalhes, comentamos sobre isso,

e ele nos esclareceu que quase todos os dias ia na reserva técnica e abria as gavetas para arejar cada peça, por isso as conhecia bem. Esse armário com gavetas foi modificado a pedido da Luciana da Silveira para um padrão estante. O funcionário Amarildo Vitorino de Oliveira, que ingressou no MCH em 1993, narrou que também acompanhou o trabalho da conservadora, e durante a conversa demonstra ter conhecimento de cada peça da coleção. Comentamos que em todas as nossas visitas técnicas, ele que separava e trazia as indumentárias, e que evidenciava ter noção do acervo e dos cuidados com a conservação. Amarildo nos contou que aprendeu tudo com o Almir Santos de Oliveira e que a diretora Isabel Rocha “também mandava a gente fazer cursos, fazer curso de manutenção, de restauração [...]”.

A coleção de indumentária do MCH desempenha sua função de conservação, visto que as peças que a compõe foram mantidas preservadas e catalogadas, podendo ser acessada como forma de manter a memória de um período histórico. Como podemos constatar nos relatos e reportagens apresentadas, na época em que o IPHAN manteve seu escritório nas dependências do MCH, o acesso a esses objetos era feito através da exposição em vitrines e manequins. Todavia, atualmente, sobre a égide do IBRAM, o acervo raramente é exposto por questões de conservação, todavia é possível averiguar outro tipo de acesso, o intelectual, visto que o museu recebe pesquisadores, estudantes, e textos científicos foram publicados na última década sobre a coleção de indumentárias. Pudemos verificar presencialmente nas instalações do museu o sentimento de descoberta apresentado por jovens universitários diante das peças do acervo. Essas constatações reforçam nosso reconhecimento do acervo de indumentária do MCH como uma coleção, visto que “a noção de coleção implica em seleção e preservação, remete a um espaço delimitado e a uma audiência” (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013). Esses vestidos, chapéus e sapatos já não realizam sua função original, mas enquanto incorporados como acervo museológico são ressignificados. Apresentam-se como objeto de interesse de visitantes e pesquisadores que buscam em suas silhuetas e tecidos novos significados.

Como objetos incorporados num museu-casa, esses trajes podem ser investigados como documentos históricos de um período de transição entre a monarquia e a república, entre o dinheiro agrícola e o industrial, entre a mão-de-obra escravizada e o trabalho assalariado. Ou por estudiosos da indumentária, como documentos têxteis em suas constituições materiais, modelagens, tecidos, e visual, cores, texturas. Roupas são documentos em si mesmas, e ainda podem carregar outra fonte informacional, suas etiquetas. Esse repositório pode incluir dados de seus usuários, medidas, hábitos, circulação. Como

afirma Ulpiano Bezerra de Meneses, “qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação” (MENESES, 1994, p.21). A partir da sua análise podemos colocar questões sobre os atributos de um traje, investigar sua matéria prima, seus processos de confecção, a tecnologia empregada em sua época, relações e sistemas de produção, condições sociais, as inúmeras camadas de significação. Dessa maneira, segundo Meneses, “este objeto utilitário está sendo empregado como documento”, e prossegue, “o que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão” (MENESES, 1994, p. 21). O traje só assume o papel de documento quando o pesquisador o questiona em busca de conhecimento. Por serem artefatos descolados de seu contexto original, essas peças suscitam inúmeras interpretações. O fato de estarem incorporadas num acervo museológico não os alienam da análise, pelo contrário, potencializam o exame. Acendem dúvidas sobre seu contexto de uso, assim como o percurso que fizeram como peça de coleção, tanto em sua existência privada, como incorporadas no acervo institucional. Sua significação manifesta-se a partir da experiência e da própria consciência do pesquisador. Sentidos e valores não são imanentes aos objetos, como esclarece Meneses, esses dispõem de propriedades da natureza, como matéria-prima e peso, os demais atributos, sejam eles cognitivos ou estéticos, são atribuídos pela “sociedade que os produz, armazena, faz circular e consumir, recicla e descarta [...]” (MENESES, 1993, p.27).

A Casa da Hera institui-se como um museu histórico, seus objetos apresentam características que denotam os privilégios da alta burguesia oitocentista no Vale do Paraíba. A própria disposição dos cômodos, visto no primeiro capítulo, é representativa da ordem econômica e do bem-estar da classe dominante. A personificação da louça de porcelana com monograma “JJTL” de Joaquim José Teixeira Leite, os talheres que trazem também um monograma, “LCC” de Laureano Corrêa e Castro, pai de Ana Esméria Teixeira Leite, os quadros que retratam os membros da família, e mesmo os objetos de luxo como as arandelas com cristais da Boêmia e o mobiliário francês, glorificam valores conspícuos. São artefatos que nos fazem entender a sociedade que os ostentavam e a que os conserva como fonte histórica. Assim ao identificar um traje como objeto histórico, o pesquisador reconhece as camadas de valores que diferentes grupos exaltam a partir de ideias como excepcionalidade, originalidade e reverência. Muitas interseções atravessam o traje musealizado, sejam pelas atividades dos profissionais dos museus, como pesquisa, catalogação, conservação e comunicação, como pelos diferentes referenciais dos visitantes, e, como vimos em diversos exemplos, a mediação através de jornais e outros meios de comunicação.

Peças antigas de indumentária quando em exposição oferecem um tipo de deleite ao público, uma mistura de fascínio com o passado, grande dose de um sentimento nostálgico de uma época que nunca viveu, e que muitas vezes apresentam uma visão comprometida com interpretações cinematográficas ou televisivas. Exibidos, mas raramente problematizados a partir de uma perspectiva social e econômica. Infelizmente a abordagem do museu que exhibe, mas não propõe questionamentos, está em consonância com centenas de livros de indumentária que fazem uma cronologia panorâmica da historicidade da moda, sem levar em conta seus aspectos sociais. Mas se trajes são cultuados numa coleção, caberia uma investigação dos fatores que levaram ao culto. Questioná-los nos valores que suscitam pode nos levar a um entendimento de nós mesmos como seus admiradores.

2.2.1 Reconhecimento e memória

Sob a gestão do IBRAM, as peças da coleção de indumentária do MCH só são expostas ocasionalmente no circuito expositivo, como um traje exposto no salão amarelo por ocasião do tradicional Festival Vale do Café, que acontece em julho na região. Assim sendo, questionamos na pesquisa com os moradores visitantes se tinham conhecimento do acervo e caso sim, como receberam essa informação. Todos os nove entrevistados sabiam da existência da coleção, sendo que cinco ficaram cientes em visitas ao MCH, uma relatou, “lembro de uma das minhas visitas, ainda bem novinha, de ver os vestidos e trajes da época”. Duas moradoras aprenderam ou aprimoraram seus conhecimentos sobre o assunto quando realizaram pesquisa sobre Eufrásia Teixeira Leite. A pesquisadora Mariana Ribeiro foi citada como fonte, embora seu foco de investigação seja os investimentos e empreendimentos de Eufrásia, e não seus trajes. Curiosamente uma participante natural de Vassouras soube da coleção em São Paulo num curso que fez sobre figurino. Diante deste resultado de um grupo que realizou visitas em períodos e gestões diferentes, podemos conjecturar que a acessibilidade do acervo esteve garantida, mesmo que a quantidade de exposições tenha sido feita com controle e moderação.

Tendo em vista que todos os entrevistados sabiam da existência da coleção, averiguamos quais informações os visitantes traziam, quais as impressões guardavam. As respostas indicam pouco conhecimento histórico sobre o acervo. A maioria transmitiu impressões de admiração sobre o que viram, indicaram qualidades, lembranças por peças

específicas, embora dois dos nove tenham dito não saber nada. A participante que trabalha como consultora de imagem pessoal afirmou, “fico apaixonada de saber que tenho na minha cidade um acervo de indumentária com tanta importância para a história da moda!”. O problema da conservação foi indicado por uma das moradoras, “o Museu possui um acervo fantástico, mas que não pode ficar exposto devido a ação do tempo”. Algumas peças foram mencionadas, o vestido de veludo preto foi citado por duas moradoras, outro foi o traje de montaria e os sapatos atribuídos à Eufrásia Teixeira Leite. Outro ponto detectado no retorno dos entrevistados foi o conhecimento adquirido em eventos organizados por instituições, como bate-papo, palestra e exposição. A participante que se identificou como cenógrafa afirmou ter visto “uma exposição no Tomie Ohtake em São Paulo: ‘Invenções da Mulher Moderna, para além de Anita e Tarsila’ e tinham duas roupas MARAVILHOSAS da Eufrásia que eu nem conhecia e nunca tinha visto” (caixa alta da participante). Esses eventos mesmo ocasionais repercutem significativamente na promoção do acervo.

Os comentários demonstram traços de significação diante da experiência proposta pela musealização, assim como admiração em reação às qualidades identificadas visualmente nos trajes. Os sinais que provocam encantamento são aqueles que são intrínsecos ao trabalho da alta-costura, trajes com modelagem rigorosa, tecidos e aviamentos luxuosos, beneficiamentos como bordados, recortes, aplicações, soma-se a isso ao aspecto nostálgico que essas peças suscitam. Mas no caso específico do acervo atribuído à Eufrásia Teixeira Leite, a sofisticação dos trajes indica seu sucesso como uma mulher de negócios numa época em que essa ocupação era atribuída aos homens. É nesse aspecto que a musealização desses objetos podem assumir o papel de ir além de uma leitura de elementos formais de trajes de época, e potencializa-os como agente de transformação da sociedade. A museóloga Waldisa Rússio afirma que o museu é mediador da leitura que os indivíduos têm do mundo a partir dos sinais, imagens e símbolos constituídos nos objetos musealizados.

A grande tarefa do museu contemporâneo é, pois, a de permitir esta clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica, de tal sorte que a informação passada pelo museu facilite a ação transformadora do Homem. (GUARNIERI, [1990], 2010, p.204)

Trajes podem ser compreendidos como artefatos uma vez que são confeccionados por homens e mulheres que lhes dão função, valor e significado. Quando musealizados são fontes de informação para profissionais de museus, pesquisadores e visitantes, em consequência a musealização cuida dessa informação em seu caráter documental. De modo que compreende desde a transmissão de informação como de aprendizado, “daí que o ‘documento’ não apenas diz, mas ensina algo de alguém ou alguma coisa; e quem ensina,

ensina alguma coisa a alguém” (GUARNIERI, [1990], 2010, p.205). O caráter como testemunho está imbricado a esse aspecto visto que o objeto está inserido no acervo musealizado porque a sua presença a um determinado fato histórico corrobora para a sua comprovação. Eis que se manifestam as propriedades da indumentária inserida no acervo museológico, como traje-documento e traje-evidência.

Os indivíduos, sejam esses profissionais de museus, membros da comunidade ou pesquisadores, ao identificarem musealidade nos trajes de fato atribuem a esses objetos valor como documento e testemunho. O conceito pode ser entendido também no sentido de que quando roupas são percebidas como cultura são passíveis de musealização. Assim como nem todo objeto desperta algum sentido que o legitime num acervo museológico, nem todo traje apresenta elementos que o caracterize como evidência. A significação dada por uma sociedade aos seus trajes, ou a trajes estrangeiros, indica que esses artefatos são valorados ao ponto de fazerem parte do patrimônio cultural. Todavia, algo que não tem significado a priori, pode tê-lo a posteriori. A valoração leva à preservação. Esse entendimento da necessidade de preservar é expresso em ações de conservação que não estão restritas ao museu. Eventualmente, trajes são guardados por pessoas por questões memorativas antes de entrarem numa coleção institucional.

Questionamos aos moradores visitantes se eles consideravam importante a conservação de trajes. Dos nove entrevistados, um não soube responder. A justificativa apontada por sete moradores é a que os trajes representam a história, “de extrema importância. Conservar casarões, objetos, móveis, trajes e afins, podemos reconhecer e lembrar sempre da nossa história e trajetória nesse mundo” afirmou a cenógrafa, cuja opinião foi abonada pela turismóloga, “é de alta relevância, pois dessa forma é possível confirmar a veracidade dos fatos históricos e mostrar a evolução dos costumes”. Também fizeram referências à cultura, “esses trajes contam parte da história e cultura da época”, “preservação de lembranças, história e cultura se tornam cada vez mais necessárias, uma vez que o mundo desaprendeu a dar valor a isso”, “todos os objetos têm sua fonte de importância para o conhecimento histórico de uma região, cultura [...]”. Os moradores visitantes reconhecem que os trajes, e outras tipologias de objetos, devem ser preservados por agirem como transmissores da memória social.

Palavras utilizadas por eles como “reconhecer”, “lembrar”, “confirmar”, “contar” indicam um código da memória, que aproxima os trajes de épocas passadas aos indivíduos do presente, como se o objeto em si contivesse uma fala. O depoimento do cenógrafo de 64 anos sobre a necessidade da conservação dos trajes reforça essa concepção, “considerando que

a moda é uma forma de expressão, a conservação de trajes antigos nos conta sobre um passado e sua gente. Neste caso de Eufrásia é um pouco do que restou de sua história cheia de lacunas”. Aqui, mais que transmitir uma memória, ela potencializa a construção dessa memória. Como se os trajes pudessem preencher lapsos de uma narrativa que se sabe não ter sido completada ainda, ou que nunca será em plenitude. As palavras também indicam um reconhecimento como se esses objetos pudessem em virtualidade trazer algo à memória. Segundo Waldisa Rússio, essa aproximação revitaliza o fato cultural.

Simultaneamente, a preservação proporciona a construção de uma “memória” que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a “identificação”. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica. (GUARNIERI, [1990], 2010, p.208)

Essa identificação dos objetos que unida a outras ações, como a documentação, estão inseridas no projeto museológico, precisam ser problematizadas nos parâmetros críticos por se tratar de uma coleção de trajes de origem francesa. A identificação das indumentárias da elite sob a influência dos costureiros franceses, assim como a biblioteca francófona dos Teixeira Leite, indica aspectos e valores colonizadores herdados. Essa pode ser, entre muitas possibilidades de análise, uma relação passível de ser construída entre tais objetos e os indivíduos. Uma discussão sobre a valoração dos trajes adquiridos pela elite inseridos nos acervos dos museus brasileiros, com a premissa do reconhecimento do vestuário como forma de representação sociocultural presente em diferentes aspectos da experiência humana nas sociedades. Focalizemo-nos nessas peças de coleção como unidades das narrativas hegemônicas das elites refletidas nas disputas das identidades coletivas e nacionais.

Ao conceituar fato museal, Waldisa Rússio Guarnieri ([1981], 2010) identifica a relação entre o homem e o objeto no âmbito da percepção, do envolvimento e da memória. O objeto exigiria uma identificação, que consiste na classificação dentro de um sistema, e conhecimentos para sua conservação. Para ser identificado, estudado e comunicado necessita da interdisciplinaridade de diferentes áreas científicas. A consciência transforma o objeto numa imagem, uma ideia-conceito. “Entre homem e objeto, dentro do recinto do museu, a relação profunda depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto do museu como agente da troca museológica” (GUARNIERI, [1981], 2010, p.124).

Entre inúmeras camadas de significação, uma que podemos identificar nas respostas é a atribuição de valor que os entrevistados deram à coleção a partir da visita que fizeram. “Fui com 5 anos e minha principal lembrança foi um hobby ou camisola que ficava sobre a

cama e o vestido preto no salão de festa!”, relembra a consultora de imagem. Essa internalização, no qual aponta Waldisa Rússio, estabelece-se num processo junto com a consciência, a concentração e a alimentação do repertório da memória. Os passos seguintes desse processo seria o senso crítico e o comportamento ativo e criativo. “Ele deve então não somente formular julgamento, mas transformações” (GUARNIERI, [1981], 2010, p.124). A tônica que os entrevistados deram à autonomia exercida por Eufrásia Teixeira Leite em dez frases, tal como “uma mulher que desafiou os paradigmas da época” e “um exemplo de mulher independente”, podem indicar essa vontade de mudança. Uma apreciação crítica que estabeleceria uma conexão dos objetos do acervo com as demandas sociais da atualidade.

2.3 Investigação do acervo de indumentárias do MCH

O Museu Casa da Hera conta com uma diversidade de tipologias de peças do vestuário, são vestidos, muitos sobrepostos como casacos e saídas de teatro, *tailleurs* que consistem em conjuntos de duas peças, saias avulsas, *peignoir* e acessórios, como luvas, chapéus, sapatos e sombrinha. Totalizam 48 peças do vestuário feminino com formas, tecidos e beneficiamentos variados. Entre esses, grandes nomes da alta-costura francesa estão representados como o *peignoir* etiquetado Jacques Doucet (1853 - 1929), partes de uma fantasia de Madame Paquin (1869 - 1936), um casaco e uma saia da *maison* Rouff, fundada em 1884.

O destaque da coleção fica por conta das dez peças grifadas com a etiqueta da *maison* Worth. O inglês Charles Frederick Worth (1825 - 1895) é considerado pai da alta-costura por ter instituído a si mesmo o status de criador e não somente um fornecedor, como acontecia com os seus antecessores. Assegurou a assinatura nas suas criações ao colocar uma etiqueta com seu nome nos trajes. Worth assumiu a condição de artista e promoveu a distinção entre as roupas produzidas pelas confecções daquelas criadas sob o prestígio das casas de alta-costura. Levou para a costura o que Bourdieu (2008, p.28) identificou como “a eficácia quase mágica da assinatura” que é o reconhecimento coletivo do poder de mobilizar a energia simbólica produzida pelo campo. Worth identificou, ou ainda, manipulou os fundamentos da crença coletiva da grife a seu favor. Abriu sua *maison* em 1857 e foi em seus salões que surgiram as primeiras modelos, na época chamadas de sócias. Em 1864, Worth obteve o monopólio do guarda-roupa da Imperatriz Eugênia, esposa de Napoleão III, o que favoreceu

a sua notoriedade internacional. Quatro anos depois, fundou a Câmara Sindical da Confeção e da Alta Costura (no original *Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture pour Dames et Fillettes*) para se proteger das cópias. Se por um lado ele instituiu o estatuto da criação no mercado de luxo, de outro gerou uma revolução no processo, tanto na pesquisa estética, quanto no aprimoramento técnico. Foi responsável também, pela instauração da renovação constante na moda instalando um calendário bianual que mais adiante tornaria a ser sazonal. Intensificou o poder do sistema da moda em “exercer um efeito de distinção servindo-se, sistematicamente, das diferenças temporais, portanto da mudança” (BOURDIEU, 2008, p.141). Em cerca de vinte e poucos anos a *maison* Worth já tinha a consagração suficiente para sobreviver ao fim do império de Napoleão III. Charles Frederick Worth transformou a moda num espetáculo publicitário (LIPOVETSKY, 1989, p.72), ele ainda mudou a face da moda parisiense para uma indústria internacional ao expandir seu mercado pela Europa e EUA. Esteve ligado a corte do Segundo Império, mas com grande sagacidade conseguiu prosperar após essa ter sucumbido, e mesmo após o seu falecimento, seus dois filhos e descendentes mantiveram seu nome por cem anos.

Assim, o acervo de trajes da *maison* Worth no MCH forma uma importante evidência sobre um momento definidor na História da Moda e da organização do trabalho dentro dessa indústria. As peças etiquetadas com a marca da Worth constituem uma coleção inigualável no Brasil. É significativo que esta coleção esteja associada à Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher solteira com autonomia econômica, que representa a nova classe financista que se formou na segunda metade do século XIX. A época marcada primeiramente pelo Segundo Império de Napoleão III e posteriormente pela efervescência cultural e consumidora da Belle Époque, foram momentos em que o dinheiro novo da indústria e das finanças desafiava a riqueza da aristocracia agrária. É o aparecimento de milionários e banqueiros que formavam uma classe de novos ricos, entretanto os homens não gastavam tanto em seus próprios vestuários sóbrios demarcados pelos valores de fraternidade e poupança. Esses mesmos maridos projetavam em suas esposas a demonstração do seu poder monetário em joias, roupas e sua vida de lazer sofisticado que anunciavam seu status social. O sucesso de Worth dependia deste fenômeno, nenhuma maneira era melhor para um milionário demonstrar seu triunfo do que enviar a sua esposa para o costureiro mais caro do mundo (DE MARLY, 1986). No período que residiu em Paris, Eufrásia Teixeira Leite imprimiu uma personalidade forte em ambientes normalmente frequentados por homens. Sua independência financeira e seu tino para negócios reforçaram seu caráter elegante e comportamento que desafiavam as normas de seu tempo. Sua figura estava longe de ser antiquada. A financista Eufrásia foi retratada aparentemente de cabelos curtos e com poucas joias, o que não condizia com sua fortuna.

Não vivia no ostracismo, frequentava os grandes salões e promovia recepções em sua casa. Como solteira e órfã, era autossuficiente o bastante para vestir o costureiro das princesas e das esposas dos banqueiros.

Como afirmamos anteriormente, não constam documentos nos arquivos do MCH relacionados a trajetória da coleção de indumentária, apenas a indicação da existência em gavetas e armários de trajes antigos no inventário de Eufrásia em 1930 e posteriormente no inventário feito no processo de tombamento em 1952. A maioria das fichas de catalogação da coleção consta de forma genérica a indicação século XIX como época. Um século é um intervalo impreciso para a datação de um traje, sendo possível fazer a datação através de técnicas de observação e análise das características físicas, como volumes e silhuetas, e da etiquetagem.

Assim, podemos propor uma investigação com o objetivo de fazer um recorte temporal mais próximo da fabricação do objeto. Diferentes metodologias podem ser utilizadas em análises de indumentárias, algumas abordagens são feitas baseadas no artefato, outras nos aspectos históricos, econômicos e sociais. Para a historiadora da indumentária Lou Taylor, “a pesquisa mais dinâmica na história do vestuário realmente fundiu abordagens teóricas e baseadas em artefatos” (2002, p.85, tradução nossa²⁶). Outras abordagens podem ser feitas através de fotos e fontes literárias. As fontes fotográficas sobre Eufrásia Teixeira Leite são poucas e imprecisas, além dos quadros que a retratam, a foto do obituário e o busto exposto no Hospital que leva o seu nome, as demais encontradas no arquivo do MCH não tem comprovação de serem seus retratos. Muito se escreveu sobre Eufrásia Teixeira Leite, algumas vezes de forma romanceada e outras fruto de investigação histórica, entretanto raramente os trajes são citados, ou são mencionados de forma equivocada, como quando se diz que as roupas do acervo foram usadas por ela na juventude.

A ausência de dados e fontes iconográficas não impedem uma investigação, pelo contrário nos move a uma aproximação maior dos objetos do acervo. Assim sendo, a abordagem baseada no artefato somada aos estudos teóricos da indumentária em seus aspectos históricos, sociais e econômicos é o caminho metodológico que abraçamos. Todavia, a análise tecnológica, morfológica e funcional identifica cronologias, mas não se esgota em si mesma visto que aponta para investigações outras, como as relações dos

²⁶ The most dynamic research in dress history has indeed now fused artefact-based and theoretical approaches.

indivíduos. Diante da falta de documentação da origem do acervo, partiremos da observação e análise do artefato, que normalmente é associado ao estudo da cultura material. “Estamos imersos num oceano de coisas materiais, indispensáveis para a nossa sobrevivência biológica, psíquica e social. A chamada ‘cultura material’ participa decisivamente na produção e reprodução social” (MENESES, 1994, p.12). E nos mesmos termos de Ulpiano Bezerra de Meneses, interessa-nos pensar os objetos de indumentária não somente como produtos característicos de uma época, mas entendê-los como vetores de relações sociais.

As abordagens metodológicas de análise de artefatos cuja perspectiva se baseia nos estudos da cultura material são inúmeras. Como a proposta por Jules David Prown, professor Emérito de História da Arte da Yale University, que desenvolveu um método para leitura de evidências culturais em objetos em três etapas, a descrição, a dedução e a especulação²⁷ (PROWN, 1982). A metodologia de Prown é citada, e mesmo adaptada, por diversos pesquisadores de indumentária. Como, a historiadora do vestuário Lou Taylor que investiga os objetos de vestuário em sua diversidade de configurações, sejam elas históricas, museológicas, e a partir dos estudos da cultura material. No Brasil, uma referência na área é a historiadora Teresa Cristina Toledo de Paula que desenvolve metodologias de conservação e restauro de artefatos têxteis, assim como investiga práticas curatoriais em museus com acervos têxteis. A historiadora da indumentária Rita Morais de Andrade adotou uma abordagem de trabalho para o estudo e interpretação dos trajes a partir da integração das propostas de diferentes autores, entre eles Jules David Prown (ANDRADE, 2008). Em linhas gerais, a abordagem apresenta como primeira etapa a observação das características físicas do objeto, para depois descrevê-lo e registrá-lo seja por meios gráficos, escritos ou fotográficos. A descrição parte do geral, como material predominante e forma, para os detalhes, o que inclui danos e alterações. Na etapa de identificação, busca-se interpretar os objetos após a observação. A partir do detalhamento que se chega à datação do traje, o que leva a uma análise do contexto histórico e cultural. Esse processo requer conhecimentos diversos por parte do pesquisador, visto que necessita identificar matérias, modelagem, estilos, tecnologias utilizadas em diferentes épocas. Com esses dados coletados, chega-se à etapa de especulação e formação de hipóteses, tendo como estratégia a livre associação de ideias e percepções. O pesquisador deverá pesquisar em outras fontes sejam elas escritas

²⁷ Original “Description”, “Deduction” e “Speculation”.

ou iconográficas, além de buscar o estudo de trajes semelhantes, sem perder o foco no objeto original (ANDRADE, 2008, p.29-30²⁸).

Metodologicamente iremos analisar três peças com silhuetas diferentes que nos sirvam de guias na formulação da hipótese acerca da cronologia do acervo de indumentária do MCH. Devido ao estado de conservação, não tivemos acesso a todas as peças da coleção, assim essa hipótese de datação está circunscrita às análises feitas. Uma maneira de identificar sua situação cronológica é através da volumetria, visto ter havido uma série de alterações na forma das saias e mangas no final do século XIX e início do XX. Outra possibilidade de datação é o estudo das etiquetas fixadas nas roupas relacionando-as às histórias da marca. Algumas peças são mais complicadas de extrair informações para identificação cronológica, como é o caso, dos diversos sobrepostos da coleção, que normalmente são amplos sem variações de silhueta à mercê das transformações da moda.

O primeiro traje observado é identificado na ficha de catalogação do MCH como Conjunto, Tombo: 1118 MCH: 92.12.34 (819), na descrição consta “vestido de seda azulão estampado em flores rebordadas em lantejoulas e *strass* só na parte da frente, composta de casaco, anquinha e saia”. A peça sem identificação de fabricante consta na ficha como Século XIX, a época foi atribuída por Celina Rezende Filha. O material é brocado de seda. Existe dúvida de informação visto que a peça é identificada como conjunto e na descrição como vestido, isso se dá porque consistem em duas peças, o casaco e a saia. Existiam vestidos no final do século XIX composto por duas peças, como por exemplo os vestidos de chá, usados em casa nos entretenimentos vespertinos. Pudemos analisar esse traje primeiramente em sua caixa de acondicionamento, mas depois vestido num manequim. O casaco com abertura frontal parece solto em relação ao cóis da saia, e apresenta uma gola creme de filó com desenho rendado. Iremos nos deter no volume de trás da saia, que é reta na frente, mas nas costas apresenta grandes pregas que acompanham o volume da anquinha almofadada. Segundo o historiador do vestuário François Boucher (2010, p.376) os volumes das anquinhas evoluíram entre 1868 e 1890, sendo que no período de 1868 a c.1877 fiou muito acentuada, em torno de 1880 quase desapareceu e reapareceu mais acentuada do que nunca em 1885, antes de desaparecer completamente em 1892. Para Boucher, no início da década de 1890 as mangas inflam para a forma presunto, com volume excessivo no braço em 1895. A saia do

²⁸ Os estudos sobre a cultura material e a investigação baseada no artefato serão revistas no capítulo 3 desta tese.

conjunto azulão do MCH apresenta um volume discreto atrás e as mangas do casaco embora franzidas são ajustadas e com ombros arrematados com dois babados. Esses elementos nos fazem conjecturar que o traje seria entre 1880 e 1885.

Figura 5 - Vestido de seda azul, inteiro e detalhe do bordado.
Fonte: Fotos do autor



Outro vestido que apresenta características de construção semelhantes é o vestido de cetim cinza amarronzado, também identificado como conjunto por apresentar duas peças, um casaco e uma saia, Tombo: 1117 MCH: 92.12.35 (818), sem época atribuída e nem fabricante. Apesar da similaridade da composição com o vestido anterior, este é mais luxuoso por apresentar bordados maiores na parte frontal e nas mangas do casaco, e tecido brocado com motivos de folhas e frutos na saia e costas do casaco. O desenho do brocado se destaca pelo uso de contornos pretos nas folhas com fundo na cor creme. Há uma sobreposição de mangas, uma ampla na altura do ombro e outra $\frac{3}{4}$ mais ajustada no antebraço, o efeito é de uma manga presunto. Sendo que a manga do alto tem o brocado de folhas e frutos e a de baixo apresenta os bordados de contas de vidro e fios trançados.

Figura 6 - Vestido de cetim cinza amarronzado, inteiro e detalhe da manga.
Fonte: Fotos do autor.



A ficha de catalogação indica Ely Gonçalves como fonte e descreve uma anquinha almofada presa ao cós na forma godê, todavia a ficha de restauro elaborada por Luciana da Silveira, datada de 1998, afirma não ter detectado a anquinha. Embora este vestido seja um dos que o museu expõe esporadicamente, nós o analisamos na caixa sobre uma mesa, e não num manequim o que nos limitou no exame das dimensões que definem o volume. Podemos nos guiar se levarmos em conta a indicação da anquinha e da forma da manga presunto. Em consonância com Boucher, James Laver afirma que o volume da anquinha desapareceu em 1890, assim como, as mangas começaram a ganhar volume no início da década de 1890 em direção a forma presunto em proporções enormes por volta de 1894 (LAVÉR, 1996). O vestido analisado apresenta um volume discreto de anquinha e mangas presunto não muito grandes, o que nos faz supor que sua datação seria c.1890.

O terceiro traje cuja análise contribuirá na hipótese de cronologia é um casaco curto de veludo vinho etiquetado com a grife Rouff, Tombo: 1147, MCH: 92.12.18. A ficha de catalogação consta a descrição “casaco vinho com abertura frontal arrematada em bico acentuado, gola a partir dos ombros, alta, rebordada em vidrilhos como a parte frontal e centro das costas”. Um detalhe inusitado é que uma “fita de cetim preto contorna os ombros de cintura a cintura e se prende nas laterais por outra faixa igual”. Todo o corpete do casaco é em veludo cotelê (canelado), seja na parte frontal, lateral e posterior. É bordado com vidrilhos, formando uma ordenação sequencial em repetição com o fundo coberto de pontos bordados

com miçangas. Complementa o traje um jabô de filó de renda preso na gola decorado com grande laço do mesmo material. A catalogação informa a época 1885, embora não diga como e por quem a data foi atribuída.

Figura 7 - Maison Rouff, Casaco veludo vinho, frente e detalhe da etiqueta.
Fonte: Fotos do autor.



A etiqueta é uma tira de gorgorão presa internamente na linha da cintura onde se lê “Rouff 13 B. Haussmann Paris”. Sobre as formas podemos identificar as mangas em formato presunto e a gola alta estruturada com um jabô de filó que forma um laço. François Boucher (2010, p.384) identifica a transformação da amplitude das mangas entre 1891 e 1895 e substituídas em 1897 por manguinhas bufantes. As mangas presunto do casaco Rouff tem volume acentuado, e sua gola alta e jabô estiveram na moda durante a década de 1890 e nos primeiros anos do século XX. Por isso nossa hipótese de datação seria entre 1895 e início da década de 1900. Inúmeras publicações (REMAURY, 1996; GRUMBACH, 2009) relatam a criação da *maison* Rouff por Maggy Rouff em 1929, obviamente ano posterior ao período cronológico do acervo. O filósofo Gilles Lipovetsky (1989, p.72) inclui a *maison* como participante da Exposição Universal em 1900, indicando, inclusive o ano 1884 como data de fundação. O nome de batismo de Maggy Rouff é Maggie Besançon de Wagner (1896-1971),

supostamente ela comprou a *maison* Rouff, fechada desde 1914, em 1929, e mudou seu nome²⁹.

Trajes confeccionados pela indústria da moda, seja na produção seriada ou na exclusividade da alta-costura, são etiquetados com a marca do produtor. O costureiro Charles Frederick Worth é comumente indicado como precursor do uso de etiquetas em suas roupas em meados do século XIX. Em sua afirmação como criador, Worth tornou a etiqueta de sua grife um emblema enquanto assinatura, relegou papel identitário e valor simbólico a um pequeno pedaço de tecido. Entre inúmeras renovações que propôs, Worth estabeleceu que os costureiros passassem “a ‘assinar’ suas produções, à maneira dos artistas, inserindo nelas uma etiqueta” (SVENDSEN, 2010, p.103). Dessa maneira, a pesquisa da etiquetagem feita originalmente pelas grifes em trajes patrimonializados começa pelo reconhecimento da etiqueta como suporte de informação. Entendemos tal inscrição como etiqueta-documento visto que suscita conteúdos informacionais para a prática museológica. No consumo de moda, a etiqueta em um traje é marca de distinção ostentatória, mas também é marca de um certo tempo e lugar que situa a produção. Em nossas análises dos trajes de Eufrásia Teixeira Leite no acervo do Museu Casa da Hera identificamos dez peças de roupas com a devida etiqueta da *maison* Worth³⁰. Assim foi possível interpretá-las no que se refere à situação cronológica que foram produzidas. Para tanto, além da observação das roupas do acervo como fonte primária, realizamos análise comparativa com acervos digitais similares de outras instituições, apoiada em pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa digital de acervos de coleções similares foi feita no centro de dados Joconde, mantido pelo Ministério da Cultura francês, e no portal Europeana Fashion, que reúne as coleções digitalizadas de mais de 30 instituições públicas e privadas europeias. Consultou-se também os acervos digitais do museu londrino Victoria and Albert Museum - V&A e The Metropolitan Museum of Art - MET, localizado na

²⁹ Em nossas pesquisas constatamos uma lacuna, já que o nome do costureiro original não é citado nas peças da *maison* datadas do século XIX em acervos de renomadas instituições como o Metropolitan Museum of Art - MET e o Victoria and Albert Museum - V&A. Embora o MET aponte para as datas 1844–1914, no item Design House, a indicação neste componente de dados deveria referenciar a *maison* e não o indivíduo, visto que a data inicial parece indicar o nascimento e não a fundação da empresa, que, segundo Lipovetsky (1989) ocorreu em 1884. Fizemos um levantamento em jornais no repositório digital da Biblioteca Nacional da França, em que constatamos que o nome do costureiro era Léon Louis Rouff, e que o endereço da *maison* confere com 13 Bd. Haussmann Paris indicado na etiqueta do traje do acervo do Museu Casa da Hera.

³⁰ O estudo das etiquetas da *maison* Worth identificadas no MCH foi apresentado no XIX Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - Enancib, Londrina, 2018. Flávio Bragança e Priscila Faulhaber. *Etiqueta-documento: o acervo de indumentária do Museu Casa da Hera*. Disponível em <http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/XIXENANCIB/xixenancib/paper/view/922>

cidade de Nova York, que contém uma significativa coleção de peças da Maison Worth. Investigamos na catalogação dados sobre as etiquetas da Maison Worth, devido ao nosso recorte temático privilegiou-se trajés do século XIX que contivessem precisão da inscrição da marca. Desconsideramos os trajés que não estavam referenciados com etiquetas da grife.

No intuito de identificar cronologicamente as etiquetas da Maison Worth no acervo do MCH faremos uma breve narrativa da história da marca na segunda metade do século XIX. Chamado de “pai da alta-costura”, o inglês Charles Frederick Worth abriu em Paris, com seu sócio sueco Otto Bobergh (1821-1882), a casa de costura Worth et Bobergh, em 1857, dessa forma a etiqueta trazia estampada os nomes Worth & Bobergh. Em 1864, Worth obteve o monopólio da parte mais importante do guarda-roupa da Imperatriz francesa Eugênia de Montijo (1826-1920), esposa de Napoleão III. O costureiro era responsável pelos seus trajés de estado, trajés de noite, roupas da corte e trajés de festas a fantasia (DE MARLY, 1980, p.45) o que garantiu o uso do brasão imperial em suas etiquetas. Com o fim do Segundo Império em 1870 e a conseqüente saída da imperatriz da França, Worth fechou temporariamente seu negócio em concomitância com o afastamento de Bobergh da sociedade. A *maison* foi reaberta no ano seguinte com a etiqueta sem o brasão e sem o nome do sócio. Pudemos constatar no acervo do MET, que até cerca de 1885 as etiquetas permaneceram com fontes tipográficas em caixa alta com serifas³¹. Essa forma foi trocada no final da década de 1880 pela inscrição “C Worth” em letras cursivas pretas simulando a assinatura do costureiro, ladeada levemente pela palavra “Paris” em contraste do brilho com o fosco do brocado em fita de gorgorão bege.

Foram identificadas a partir da observação durante as visitas técnicas e confirmadas pelas descrições das fichas de catalogação, dez peças de autoria de Worth no acervo de indumentárias do Museu Casa da Hera: um casaco curto bege (Tombo: T 1148 MCH: 92.12.11), casaco em veludo preto (Tombo: T 1142 MCH: 92.12.14), casaco curto creme (Tombo: T 1141 MCH: 92.12.15), casaco de montaria em veludo marrom escuro (Tombo: T 1140 MCH: 92.12.16), robe em filó preto (Tombo: T 1138 MCH: 92.12.18), vestido de baile em veludo preto (Tombo: T 1130 MCH: 92.12.24; Figura 3), vestido azul claro (Tombo: T 1122 MCH: 90.12.31), casaco curto em marfim (Tombo: T 1149 MCH: não informado na ficha),

³¹ Desenho tipográfico tradicional, as serifas são pequenos traços que remata de um ou ambos os lados as terminações das letras.

casaco modelo saída de teatro salmão (Tombo: T 1150 MCH: não informado na ficha), traje de montaria em veludo roxo (Tombo: T 1155 MCH: 92.12.07). Esta pesquisa constatou no acervo do Museu Casa da Hera que as etiquetas da Maison Worth inseridas nas peças da coleção pertencem à tipologia que apresenta a assinatura de Worth.

Figura 8 - Etiqueta Worth, casaco curto creme

Fonte: Foto do autor



A partir deste estudo das etiquetas, podemos sugerir que Eufrásia Teixeira Leite adquiriu estas peças entre o final da década de 1880 e década de 1890. Entretanto, a não variação no layout das etiquetas disponíveis no acervo do MCH dificulta a identificação de dados que possa estabelecer um recorte temporal mais preciso. As etiquetas são numeradas, ora escritas manualmente, ora impressas, supostamente como número de referência do modelo criado. Buscamos referência sobre como era feita esta catalogação, e há discrepância na ordem numérica, que impossibilita ser cronológica. Comparamos os conjuntos de algarismos dos museus estrangeiros com os do MCH, mas não encontramos relação. O que suscita uma continuação desta investigação em tempo oportuno.

Charles Worth buscou se proteger das cópias e organizou o sistema de produção no século XIX, o termo “alta-costura” é estritamente controlado na França pela Câmara Sindical da Alta-costura Parisiense, ligada à Câmara do Comércio e da Indústria de Paris e ao Ministério da Indústria francês. A denominação “alta-costura” passou a ser protegida por decreto em 1945 e norteadas por diretrizes, “os modelos que criam só poderão ser reproduzidos pela própria empresa, excluindo qualquer terceirização ou confecção em série” (GRUMBACH, 2009, p.39). O uso deste termo é reservado exclusivamente para membros do grupo de costureiros, que cumprem as rigorosas regras de qualificação. Os trajes confeccionados pela alta-costura não estão disponíveis em loja, precisa ser encomendado

pela cliente e tem disponibilidade limitada, visto que será confeccionado sob medida. Os tecidos são de alta qualidade e em quantidades limitadas, algumas vezes o próprio tecido pode ser confeccionado por encomenda, já que o costureiro trabalha com fabricantes têxteis para criar tecidos exclusivos. O traje é montado num manequim com as medidas e proporções da cliente, para após inúmeros ajustes serem feitas provas de roupa na própria cliente. Todo esse processo de exclusividade é reforçado pela preponderância do feito à mão. Durante o processo de construção, a maior parte da costura é feita manualmente, os pontos de alinhavos unem as camadas da roupa temporariamente para que possam ser ajustados na cliente, e posteriormente serão igualmente costurados à mão em pontos permanentes (SHAEFFER, 2011). A junção de tecidos e design exclusivos com o tempo necessário para a perfeita realização dos procedimentos de corte e acabamentos requintados tornam os produtos da alta-costura extremamente caros. Todavia esse valor associado ao *savoir faire* é multiplicado pela relevância simbólica do costureiro criador.

Uma das etapas da investigação das peças do acervo de trajes do MCH foi a observação dos procedimentos de confecção, registramos de que forma tais técnicas de costura, acabamentos e beneficiamentos foram aplicados em determinadas indumentárias. A pesquisa do acervo de roupas pertencente à Casa da Hera tornou-se uma oportunidade de pesquisa no Brasil dos procedimentos técnicos da alta-costura parisiense no fim do século XIX. Objetivamos identificar os procedimentos de costuras, acabamentos e beneficiamentos, das peças investigadas. A metodologia utilizada inicialmente foi a coleta de dados por meio de pesquisa bibliográfica e da análise iconográfica de peças de indumentária para que essas nos dessem subsídios para a observação in loco das peças do acervo durante as visitas técnicas. Utilizamos como fonte o trabalho de Claire B. Shaeffer (2011) que investiga técnicas de construção da alta-costura, do prêt-à-porter de luxo e de designs históricos. É possível identificar nas indumentárias do acervo costuras de diferentes qualidades. Por isso foi necessário distinguir certos alinhavos encontrados, que são pontos que servem para a junção de moldes como forma de visualização da peça em etapas de construção e provas de roupa, dos pontos permanentes, que são usados para modelar a roupa, dar acabamento às bordas e detalhes e aplicar pregas, plissados e franzidos no tecido.

Reconhecemos as limitações técnicas do grupo de pesquisa para uma investigação mais aprofundada dos métodos de construção, todavia foi possível verificar diferentes tipos de pontos à mão que permanecem sendo executados na costura contemporânea. Como, por exemplo, o casaco de veludo vinho da Maison Rouff descrito anteriormente, Tombo: 1147, MCH: 92.12.18, que tem barbatanas internas cobertas por forro de seda creme finalizado com

ponto luva, utilizado para prender as bordas dos tecidos que desfiam, assim como a junção do forro de tafetá vermelho com o veludo vinho é feita através de ponto invisível. Nessa peça identificamos que os colchetes foram presos com pontos sem bom acabamento, ao mesmo tempo em que observamos que a junção de algumas partes apresenta pontos extremamente precisos, provavelmente feitos à máquina. Esperávamos encontrar somente costuras feitas à mão com precisão e o acabamento da alta-costura, mas não costuras à máquina, pouco menos pontos toscos feitos à mão. A repetição desses dois tipos de costura em outras peças do acervo teoricamente se distingue da prática da alta-costura, o que nos levaram a mais duas problematizações.

Uma investigação do tipo de costura utilizada em restauro para compreendermos as intervenções feitas nas indumentárias do acervo do MCH. Outra, uma análise diacrônica do uso da máquina de costura pelas *maisons* de alta-costura e por conseguinte se esse uso apontaria para a reprodutibilidade técnica. É necessário discutir se a identificação de procedimentos à máquina utilizados na construção de trajes de alta-costura do século XIX põe em dúvida a autenticidade do acervo. Um ponto relevante no ângulo da História da Moda surge nesta discussão. Investigar em que nível se operou a reprodutibilidade das roupas no sistema de produção que preconizou em sua narrativa a singularidade.

2.3.1 Conservação e intervenções

A organização do interior da Casa da Hera é composta de área social, comercial, íntima e de serviço. Essa última é distribuída em copa, cozinha, uma suposta despensa, e um cômodo entre a copa e a sala de jantar que provoca algumas especulações sobre sua utilização na época em que lá viviam os Teixeira Leite. O provável é que seria uma sala de atividades femininas como a costura e o chá. Curiosamente, nesse espaço revestido com pintura decorativa e duas janelas se encontra a reserva técnica da coleção de indumentária. Grandes estantes de madeira guardam no sentido horizontal as caixas confeccionadas com chapas de polionda nas quais as roupas estão acondicionadas individualmente. Em todas as visitas técnicas que realizamos ao acervo fomos conduzidos pela museóloga Aline Bougleux até a sala ampla da antiga cozinha que dispõe de uma mesa comprida e larga útil que serviu de apoio às análises realizadas nas indumentárias. Como procedimentos de conservação preventiva, os trajes estão cobertos e acolchoados com papel fino, algumas partes sensíveis

a vinco recebem enchimentos removíveis em tecido. Utilizam o método caseiro de saquinhos com pimenta do reino para afastar pragas como traças, e outros saquinhos com carvão com o intuito de absorver a umidade. No geral, as peças da coleção necessitam ser manuseadas com cuidado, geralmente mantidas na horizontal, devido ao estado de conservação ruim. Os tecidos estão fragilizados, com alteração nas cores originais devido à incidência de luz e os mais danificados são os utilizados como forro.

Durante a etapa de observação dos trajes da coleção do MCH investigados, averiguamos de que forma tais técnicas de costura, acabamentos e beneficiamentos foram aplicadas às respectivas indumentárias. Entretanto, durante as análises, foram identificadas costuras que não correspondiam aos processos e rigor técnico da alta-costura. Tais procedimentos não eram originais consequentemente tinham sido executados posteriormente ao período histórico da fabricação. Assim gerou-se a problematização de quando e porque teriam sido realizados, se tais intervenções derivam do processo de conservação e restauro, e/ou intencionariam a exposição das peças nos manequins utilizados em gestões anteriores.

Com o propósito de investigar dados sobre os procedimentos de conservação e restauro do acervo de indumentária do MCH, analisamos as estratégias de conservação utilizadas no acervo nas últimas décadas. Para isso, foram realizadas pesquisas descritivas das roupas, análises das informações dos registros catalográficos do Museu e investigação *in loco* das peças de indumentária. A partir da observação de características físicas, identificou-se as costuras e inclusão de materiais não originais possivelmente incorporados de maneira a estabilizar os materiais constituintes e favorecer a exposição³². Pressupomos que as intervenções tiveram caráter preventivo e não pretenderam restituir seu estado de uso, e sim permitir a visualização da unidade das respectivas peças. Em entrevista, a arquiteta Isabel Rocha nos informou que “enquanto o IPHAN foi responsável pelo MCH o testamento de Eufrásia Teixeira Leite foi cumprido rigorosamente, não houve empréstimo e ninguém vestiu essas peças”. Se as intervenções de costura não objetivaram o uso por pessoas, a hipótese mais provável seria de procedimentos de restauração. Questionamos se este tipo de ação estaria em consonância com a ideia de conservação preventiva.

³² O estudo dos procedimentos de conservação do acervo de indumentária do MCH foi apresentado no XX Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - Enancib, Florianópolis, 2019. Flávio Bragança e Marcus Granato. *Investigação sobre a conservação do acervo de indumentárias do Museu Casa da Hera*. Disponível em <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/489>

Os conceitos de conservação e restauração oferecem diferentes conotações e foi apresentada pela conservadora de têxtil Mary Brooks junto com outras pesquisadoras, que apontam em artigo de 1994 que na época não havia um consenso em nível internacional quanto aos elementos definidores das atividades de conservação. As autoras afirmam que a ideia de reversibilidade fora uma distinção entre conservação e restauração, todavia “o ideal de se remover e se acrescentar o mínimo possível à matéria-prima original parece estar substituindo a reversibilidade, enquanto padrão de conduta e prática profissionais” (BROOKS *et al.*, 1994, p.236). Compreendem intervenção como “uma modificação física do têxtil com a intenção de preservá-lo e/ou realçá-lo fisicamente e/ou esteticamente”, podendo identificar tais procedimentos tanto na conservação quanto na restauração de têxteis. Segundo Mary Brooks *et al.* (1994, p.236), “a conservação tem como objetivo manter a integridade física e visual de um objeto, removendo-lhe e/ou acrescentando-lhe o mínimo de material”. As prioridades da restauração são diferentes já que atua no aspecto visual e funcional, com intenção de recriar a aparência física e o aspecto funcional originais. De um modo ou de outro, ambos tratamentos transformam um têxtil, entretanto a condição original do têxtil não pode ser totalmente recriado em nenhum dos casos.

Uma peça do acervo que identificamos com uma série de intervenções de recostura é o casaco curto de veludo vinho etiquetado com a grife Rouff, Tombo: 1147, MCH: 92.12.18, cuja silhueta foi delineada na seção 2.3 deste capítulo. O Museu descreve a peça como um “casaco vinho com abertura frontal arrematada em bico acentuado, gola a partir dos ombros, alta, rebordada em vidrilhos como a parte frontal e centro das costas”. A ficha de conservação e restauro (1998) indica que houve tratamento anterior, “apresenta reparo na manga direita por costura feita de forma grosseira com linha preta”. Informa que o casaco foi retirado de exposição, mesmo estando em estado razoável de conservação, devido à sujidade e o veludo das mangas estar muito frágil. A conservadora Luciana da Silveira ressalta que as mangas “se encontram parcialmente descosturadas, sendo que a direita apresenta distorção e tensão do tecido, ambos ocasionados pelo reparo”, descreve ainda que dois botões desta manga estão faltando e que também apresenta rompimento extenso perto do punho. Como indicação de tratamento restaurativo, sugere que seja removido o reparo anterior da manga direita, “reposicionamento e recostura, colocação de emenda na área rompida, a manga esquerda também necessitava de recostura” (MCH, 1998).

Ao analisar a peça, esta pesquisa constatou que o veludo das mangas ainda apresenta rompimentos, o que curiosamente não acontece no veludo cotelê do corpete que, embora esteja totalmente rebordado, mantém a integridade da sua estrutura. Dentre os punhos, parte

da costura do esquerdo está desfeita, separando-o do resto da manga. A costura interna da manga esquerda foi refeita em toda a extensão (Figura 9), embora esteja descosturada próximo à área do punho.

Figura 9 - Detalhe da recostura feita pelo restauro na manga esquerda do casaco vinho Rouff.

Fonte: Foto do autor



O acabamento da abertura frontal do casaco também apresenta pontos de recostura como reforço da costura original. O forro de tafetá vinho apresenta inúmeras costuras feitas pelo restauro, possivelmente para manter a estrutura deste tecido com o veludo externo do casaco. Os colchetes que fecham a peça foram presos de maneira claramente rudimentar.

Como as intervenções são facilmente identificadas nos trajes do MCH, buscamos se as diretrizes do comitê de indumentária do International Council of Museums - ICOM apresentam orientações sobre intervenção física como método de conservação e não encontramos nenhuma referência a esse procedimento. Segundo Katia Johansen, da Royal Danish Collection de Copenhagen, Dinamarca, e presidente do Costume Committee do ICOM, de 2007 a 2013, antes de considerar o tratamento invasivo, os conservadores analisam se as opções de conservação preventiva são mais apropriadas. Como elementos de conservação preventiva o ICOM indica boas condições de armazenamento, monitoramento ambiental, proteção de pragas, implementação de procedimentos de manuseio e manutenção para armazenamento, exibição, embalagem e transporte (JOHANSEN, 2013). Dessa forma, é possível constatar duas posturas dentre as práticas de conservação e restauração, uma que, por visar assegurar a aparência do têxtil em termos de imagem e estrutura promove intervenções, e outra, que por considerar os danos e alterações físicas ocorridas como evidências da história, limita as interferências no objeto. Esse dilema é apresentado nas diretrizes do comitê de indumentária do ICOM:

Por questões éticas e científicas, devem-se limitar as interferências nos objetos, pois as mesmas reduzem o valor dos objetos como documentos históricos. Por outro lado, sabe-se que o uso de manequinagem e/ou expografia de impacto renova os interesses na área, interesses esses importantes para o futuro da salvaguarda de acervos de indumentária e têxtil. É preciso encontrar um meio termo. (ICOM/COSTUME, 2013)

Num breve resumo do percurso cronológico do acervo de indumentária do MCH podemos constatar primeiramente uma preocupação com armazenamento e exposição, armários foram feitos pelas irmãs do IMSCJ, “eram guarda-roupas grandes, altos, de vidro em todas as faces. Os vestidos e demais peças ficam em cabides. Foram esses os primeiros expositores da indumentária, as pessoas circulavam em volta dos móveis”, nos conta Isabel Rocha. Esses armários foram substituídos pelo IPHAN por expositores de alumínio e vidro semelhantes a vitrines, também foram adotados manequins do tipo utilizado em lojas como estratégia de atrair o olhar do público visitante. Nos contou o funcionário Amarildo de Oliveira sobre a exposição de um dos vestidos, “isso, ele ficava sentado na cadeira, se você pegar o guia vai ver direitinho”. Tivemos acesso a um guia impresso coordenado por Ely Gonçalves³³, com fotos dos cômodos do museu, quatro delas numa seção intitulada ‘Intimidade’ mostram os manequins citados, todavia não estão inseridos nas vitrines, mas colocados nos ambientes dos quartos e no salão amarelo nos quais simulam cenas.

A exposição em manequins foi recorrente entre as décadas de 1980 e 1990. “Foi Ada Camargo (primeira museóloga) junto com o arquiteto Eurico Calvente que desenharam a primeira exposição com as roupas em manequins já restauradas por Almir Paredes”, conforme depoimento de Isabel Rocha. A arquiteta afirma não ter acompanhado “o trabalho de Almir, mas constatei algumas costuras para consolidar tecido e para ajustar aos manequins que eram menores”. Há registros de dois momentos de restauro, um já citado do final dos anos 1970 por Almir Paredes e outro entre 1997 e 1998 pela conservadora Luciana da Silveira. Todavia, Rocha nos contou que durante a gestão de Celina Resende Filha, cerca de 1988, houve uma “segunda intervenção na guarda da indumentária, confeccionando as primeiras caixas de acomodação para descanso das peças em exposição e guarda das peças mais sensíveis”. Referindo-se as caixas de acondicionamento confeccionadas com papelão.

³³ O guia citado não tem data de publicação, tem coordenação e textos de Ely Gonçalves que trabalhou no MCH até 1994, consta nos créditos como presidente da república Fernando Henrique Cardoso, que iniciou o seu primeiro mandato em 1995. Supomos que o guia seja desta época.

A partir da análise das fichas catalográficas e das fichas de restauro, investigamos quando foram feitos os restauros e por quem. O intuito foi organizar as informações encontradas. Por exemplo, na ficha catalográfica do vestido com decote tomara-que-caia de cetim azul claro com sobressaia em renda, Tombo: T 1122 MCH: 90.12.31, Thesaurus: 12.8, da Maison Worth, datada de 2014 indica um laudo técnico do vestido feito em 1997, que por sua vez aponta para outra catalogação de 1986. Consta a observação que a ficha de 1997 informa que “O tecido da saia não é o mesmo do corpo, foi feita substituição”, prossegue, “a saia original se encontra em condições de ser recuperada”, também avisa que na “ficha anterior de Maria Emília Mattos, 07/12/1986” informa “Restaurada em 1982 por Almir Paredes” (MCH, 2014). Constatamos neste caso quatro momentos de catalogação, em ordem cronológica decrescente, a ficha recente é datada de 10/01/2014, a ficha técnica de restauração e conservação analisada é de 1997, e faz referência à catalogação em 1986 com referência ao restauro de 1982. É relevante registrar que Catharino (1992, p. 83) diz que a pesquisa realizada por Ada Cavalcante de Camargo, em 1983, foi apresentada na abertura da “Exposição de Indumentária de Eufrásia Teixeira Leite”, tendo supostamente ocorrido um ano após o mencionado primeiro restauro mencionado na ficha³⁴. Esses dados revelam o desenvolvimento de ações de conservação e restauro desde a década de 1980, mas também a preocupação da instituição no estudo das peças, e a intenção de expô-las ao público do Museu. O intento da exibição aparece claramente como item da ficha de restauro elaborada na década seguinte.

As fichas técnicas de restauração e conservação relativas ao acervo têxtil do Museu Casa da Hera, que esta pesquisa teve acesso, foram produzidas pela Conservadora/Restauradora de têxteis Luciana da Silveira, e indicam o processo de restauro com entrada em 1997 e saída em 1998, promovido pelo IPHAN. Como constatamos no exemplo, a conservadora detectou se cada peça passou ou não por algum tipo de restauro anterior. Nessas fichas, ela faz a identificação das peças, a descrição de materiais, a já citada identificação de tratamento anterior, o estado de conservação e aponta se existe condição para exposição. Após a análise do objeto, a conservadora diz qual foi o tratamento conservativo e, finalmente, indica tratamento restaurativo.

³⁴ A informação encontrada na ficha que o primeiro restauro ocorreu em 1982 está em dissonância com o depoimento de Isabel Rocha que identifica o período entre 1977/78.

Como tratamento conservativo, percebe-se que a conservadora mantém quase sempre as mesmas recomendações nas peças têxteis, “limpeza superficial com aspirador de baixa sucção, colocação de estofa de papel fino sem acidez”. Sobre o acondicionamento, indica pôr em caixa de polipropileno, “por sobre suporte confeccionado em entretela e manta de poliéster revestido com tecido de algodão liso e fino”. E recomenda que “no caso de necessidade de levantar ou retirar a peça, usar o suporte” (MCH, 1998). As indicações de tratamento restaurativo são mais pormenorizadas de acordo com as características dos danos ocorridos nas partes das respectivas peças.

Quando a conservadora identifica na peça condição de exposição temporária, recomenda nas fichas ações como o uso de manequins adequados à exposição de “costumes históricos”. Adverte também que “a avaliação de possibilidade de exposição temporária diz respeito às condições atuais de iluminação encontradas no museu” (MCH, 1998). Mesmo nos casos de condição de exposição, a conservadora indica um período de três meses como parte de um sistema rotativo de exposição do acervo de indumentária.

Podemos compreender os procedimentos da conservadora/restauradora têxtil Luciana da Silveira, que realizou o laudo técnico entre 1997/98, em artigo, publicado nos anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Conservadores - Restauradores de Bens Culturais - ABRACOR, em coautoria com a conservadora e restauradora do IPHAN Andréa Pedreira, no qual apresenta o trabalho realizado no acervo de indumentárias do MCH. Informam que a diretriz adotada foi a conservativa, com o intuito de preservar a coleção ao invés de restaurar umas poucas peças. E justificam os procedimentos, “os objetos, em sua maioria, haviam ficado expostos por um período maior do que o aconselhável e em condições nem sempre as mais adequadas” (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.309). Segundo o contexto histórico do acervo apresentado pelas autoras, um registro sobre a condição precária das peças com tratamento restaurativo foi feito em fins da década de 1970, o que condiz com o período em que Almir Paredes trabalhou no acervo.

No projeto apresentado pelas conservadoras, “os objetivos do projeto visaram não somente minorar o processo de deterioração como também estabilizar o estado de conservação de 56 peças³⁵” (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.309). Entre tais objetivos,

³⁵ Há uma discrepância nas indicações de quantidade de peças do acervo de indumentária do MCH. Esta pesquisa contou 54 peças entre trajes de diferentes tipologias, calçados, luvas, leques, chapéus e sombrinha na relação

contavam diagnóstico do estado de conservação, condições para exposição e proposta de tratamento restaurativo, higienização das peças, adequação de algumas peças para exposição com suporte apto para guarda e exposição, minimizando o manuseio direto, desmonte de cinco trajes em exposição prolongada em manequins inadequados. Faziam parte do projeto de conservação a melhoria do acondicionamento das peças em materiais adequados, e possível adaptação das caixas existentes ou confecção de novas, e uma proposta de otimização da relação do pessoal com o acervo. A descrição do desenvolvimento do trabalho indica que um dos objetivos das visitas era “discutir e orientar sobre formas de exposição futura e mudanças da reserva técnica para melhor adequação das peças acondicionadas” (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.310). A avaliação do estado de conservação geral da coleção foi considerada ruim, e destaca danos em peças de seda que podem ter sido causadas por questões “intrínsecas à manufatura da seda, como por exemplo a adição de sais de chumbo à fibra e/ou clareamento do tecido, práticas muito comuns no séc. XIX” (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.310). Outro problema descrito foi a fragilização da seda e a perda da cor original provocados pela ação da luz, mas afirma que apesar do desbotamento, tecidos em lã e veludo se encontravam em estado razoável. As conservadoras chegam no problema da exposição, “os manequins em uso são antigos e impróprios para a exposição de trajes históricos, o que implicou na adequação indevida das peças aos manequins” (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.310). Segundo a descrição algumas janelas da reserva técnica e das salas de exposições eram mantidas abertas durante o dia para circulação de ar visto que o ambiente é muito úmido, podendo haver flutuações excessivas de umidade. Estando as janelas abertas a incidência de luz natural foi constante e acrescida de iluminação artificial, em geral com lâmpadas fluorescentes, o que provocou a descoloração e fragilização dos tecidos e propiciou a entrada de sujidades e ataque potencial de insetos.

O tratamento conservativo e o acondicionamento adotado tinham como objetivo interferir de forma passiva e preventiva no objeto, foram empregados práticas e materiais adequados que melhorassem o estado do objeto e a interação das pessoas com a peça. Pedreira e Silveira apontam ações de higienização e remoção de sujidades, vincos e amassamentos foram minimizados com diferentes métodos de umidificação. Ainda descrevem os procedimentos em “dois trajes que se encontravam em exposição,

feita para o tombamento em 1952 (apêndice B). As conservadoras indicaram 56 peças em 1998. E atualmente a instituição informa um total de 48 peças.

apresentavam estofos internos em espuma de poliuretano fragmentada, em estado de deterioração. Esse foi retirado e os resíduos aderidos removidos por processo químico e mecânico” (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.311). Sobre o acondicionamento das 56 peças, descrevem as caixas de polipropileno confeccionadas, critérios de tamanho, acolchoamento com papel fino, estofos removíveis em tecido fino, caixas individuais para os sapatos, e suportes de acrílico que tanto servissem para a guarda como para a exposição. Apesar do estado de conservação geral ruim, “somente quatro sapatos e dois casacos sofreram tratamento restaurativo com fins expositivos. Estas peças foram selecionadas para substituir e suprir as necessidades do Museu já que toda a exposição seria desmontada para tratamento” (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.311).

No decorrer do projeto foram realizadas mudanças a partir de discussões com a diretora e os profissionais do museu, como a diminuição da iluminação, a reestruturação da exposição e as adaptações na reserva técnica, contam as conservadoras. Também foram sugeridas a melhoria do mobiliário usado para a guarda e exposição e do material de acondicionamento. No relatório final do trabalho expõem algumas recomendações, uma em particular nos chamou a atenção por prever a reprodução das peças do acervo.

A coleção não é extensa e grande parte já permaneceu em exposição por tempo excessivamente prolongado, diminuindo consideravelmente o seu tempo útil de exposição futura. A confecção de cópias, como alternativa expositiva - ideia mencionada pela diretora - foi encorajada, devendo ser resguardadas as normas conservativas na manufatura das cópias. (PEDREIRA; SILVEIRA, 1998, p.312).

Segundo Andréa Pedreira e Luciana da Silveira, houve um cuidado durante o desenvolvimento do projeto de propor transformações não só nas condições específicas dos objetos, mas nas condições gerais do ambiente museológico, principalmente no que diz respeito à iluminação e exposição, para que esses não voltassem a situação anterior causadora dos danos. Para Mary Brooks *et al.*, “a responsabilidade do conservador frequentemente desdobra-se até garantir um ambiente adequado para o objeto tratado. Isto pode significar desde a implementação de padrões de armazenagem e exposição até a execução de suportes para exibição” (1994, p.243). A preocupação das conservadoras com a aplicação de critérios de exposição e armazenagem se estendem às orientações de manipulação dos objetos têxteis. A opção que fizeram por um projeto conservativo em vez de restauração permitiu que um número maior de peças fosse tratado.

É possível concluir tendo como base a descrição do trabalho realizado que o foco foi a conservação preventiva, a implementação de acondicionamento adequado e melhoria das

condições de guarda do acervo. A motivação pela conservação de muitos objetos da coleção ao invés de restaurar poucas peças demonstra a preocupação com a conservação preventiva em consonância com as orientações do comitê de indumentária do ICOM. Também podemos especular que havia uma preocupação com a exposição, mas essa foi restringida já que houve tratamento restaurativo apenas em quatro sapatos e dois casacos. Dessa forma concluímos que as costuras irregulares e toscas foram realizadas antes do trabalho realizado pela conservadora/restauradora têxtil Luciana da Silveira. Suas intenções podem ser mais bem compreendidas num pequeno artigo publicado anos depois.

O trabalho do conservador/restaurador tem por princípio ideal a reversibilidade, o uso de materiais e técnicas reversíveis, que não comprometam a integridade física, artística ou histórica do objeto. A intervenção deve ser a menor possível, dentro da necessidade de cada objeto, minimizando danos futuros e estabilizando-o de forma que possa exercer suas funções, sejam estas de pesquisa, expositiva ou documental. (SILVEIRA, 2006, p.66)

Ainda compete observarmos que no referido texto, Silveira faz referência às aulas do precursor da conservação têxtil no país Almir Paredes na Escola de Belas Artes - UFRJ, que restaurou o acervo duas décadas antes. Um dos trajés que a conservadora realizou tratamento restaurativo e que ainda apresenta boa condição para exposição é o casaco longo na cor salmão, Tombo: 1150, MCH: 851, com arabescos feitos com aplicação de sutache, um tipo de cordão trançado usado na decoração de roupas (Figura 10). A peça também está etiquetada pela Maison Worth, é um casaco usado como saída de teatro, um sobretudo empregado para cobrir as senhoras, embora a ficha de 1998 diga que o tecido seja tafetá, a textura é felpuda; na ficha datada em 2014, o tipo da estrutura do tecido foi substituído pela fibra lã. O decote é guarnecido em tule e renda franzidos. As mangas são amplas e compridas sem cavas com aplicação de botões forrados e decorados com sutache e punhos com o mesmo tipo de padrão decorativo e babados em tule e renda. O forro é em cetim listrado em creme, cinza, verde e abóbora.

Figura 10 - Casaco longo salmão com arabescos em sutache.
Fonte: MCH, 2014.



Consta que no processo de conservação (1997-98), o casaco já estava ligeiramente desbotado e parcialmente descosturado nos ombros e punhos, com a renda em tom amarronzado. Um dano descrito era que “o forro se encontra ressecado com pequenos rompimentos em toda a sua extensão e perdas nas áreas dos ombros e gola”. Como tratamento restaurativo do estrago do forro, a conservadora relata a “colocação de suporte total por sobre o forro, com tule de nylon costurada com filamento também de nylon, ambos com cores combinadas com as do casaco” (MCH, 1998). Esta pesquisa constatou que tal procedimento foi executado como forma de manter a estrutura do cetim usado no forro que está deteriorado (Figura 11), de tal forma que foi assegurada que a estrutura alterada não repercutiu no aspecto da peça (BRANDI, 2004).

Figura 11 - Detalhe da tela de nylon aplicada pelo restauro no forro do casaco salmão.
Fonte: Foto do autor.



Esta peça foi exposta no Museu de Arte do Rio - MAR, entre o período de 22/09 a 22/11/2015 na mostra “Tarsila e mulheres modernas no Rio”, que retratou mulheres com importante atuação em seus campos, do final do século XIX até a atualidade. Segundo informação da ficha catalográfica “nesse período foi solicitado que não houvesse incidência de luz direta na peça”, sobre o controle de umidade “foi feito por meio de bonecas de carvão produzidas no MCH” (MCH, 2014).

A partir da análise das fichas de catalogação e das fichas de conservação/restauração supomos que o segundo casaco que recebeu tratamento conservativos indicado no artigo de Luciana da Silveira foi o traje etiquetado pela Maison Worth descrito na ficha como um “casaco curto de lã creme com aplicações de guipure formando vazados no corpo e no alto da manga, gola e lapela em tira única e lisa revestida de seda mais escura, manga em godê acentuado, bainha de costura batida”, Tombo: 1148 MCH: 92.12.11 (849). A ficha com data de 11/06/1997 apresenta como fonte de dados Celina Resende Filha, com datação referente à 1988, desenhos de autoria de Renata Alves Pereira de 10/03/1997, e fotos de Isabel Rocha Ferreira de 1988 e 1997. A etiqueta está aplicada na linha da nuca. Apresentava como danos na época “deterioração da seda; sujidade; sofreu ataque de insetos; falta a seda da gola e lapela”.

Na ficha de Conservação/Restauração elaborada por Luciana da Silveira com data de entrada: 19/12/1997, término: 15/03/1998 e saída: 22/04/1998 consta como material da peça tafetá de seda, gorgorão de seda e renda de algodão. Cujo estado de conservação era de “bom estado embora a seda da lapela esteja com perda quase total, com fragmentos que se encontram quebradiços”, também avalia que “apresenta sujidades superficiais e incrustadas” e que “sofreu ataque de insetos”. A conservadora ajuíza que o traje tem condições de exposição temporária em manequim adequado, e adverte “a avaliação de possibilidade de exposição diz respeito às condições atuais de iluminação encontradas no museu”, e considera

“como temporário um período máximo de três meses como parte de um sistema rotativo de exposição do acervo”. O tratamento conservativo aplicado é semelhante ao operado em outras peças, limpeza superficial com aspirador de baixa sucção, estofamento interno e externo com papel com pH neutro e acondicionamento em caixa confeccionada com polipropileno etc. Diferente da orientação identificada na maioria das outras fichas de Luciana da Silveira em que indica tratamento restaurativo, no caso desta peça há a indicação do tratamento feito na área danificada, “estabilização dos fragmentos existentes na lapela, por costura. Colocação de tecido de seda simulando o de gorgorão original e cobrindo toda a lapela, também por costura, por sobre os fragmentos”, a restauradora informa também que “o tecido utilizado foi tingido na cor dos fragmentos originais”. O tingimento do tecido novo na mesma cor do original provoca uma reflexão a respeito do uso do material; ao utilizar a mesma cor se preserva a condição estética, mas isso pode provocar dúvidas em relação à instância histórica. Dificilmente se identifica a olho nu diferença do tecido trocado em relação a unidade visual da peça.

Figura 12 - Maison Worth, casaco curto de lã creme.
Fonte: Museu Casa da Hera, 2014.



A escolha de um tecido ou de uma tela não constitui apenas um procedimento técnico sobre a matéria original da roupa cujo objetivo seria apenas assegurar a sua conservação para o futuro, mas o entendimento do procedimento é ampliado na medida que se considera

a restauração como um reconhecimento do objeto como bem cultural que expressa ideias, valores, criatividade e informação. A escolha dos procedimentos é motivada por um processo crítico não arbitrário, “retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica em que a intervenção do restauro se produz” (BRANDI, 2004, p. 100). Se a restauração é, segundo Brandi, o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, podemos pensar, da mesma forma, a restauração como o momento do reconhecimento da vestimenta como bem cultural.

Observou-se na análise das peças e suas respectivas fichas de conservação e restauro que, na prática, os procedimentos indicados no processo como tratamento restaurativo estavam relacionadas ao tratamento conservativo, visto que não tinham a intenção de devolver a peça um estado similar ao original, mas conter preventivamente os danos e garantir seus valores histórico e estético. Estas ações revelam um limiar tênue entre as duas categorias de intervenção, “na prática, a conservação e a restauração se sobrepõem com frequência, de forma que nem sempre é possível distinguir entre ambas as atividades” (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.20, tradução nossa³⁶). Constatamos que houve procedimentos de tratamento restaurativo, com intervenções feitas diretamente sobre as peças, como recosturas e aplicação de tela de nylon, melhorando suas características perceptíveis. A conservação e restauração das peças foi resultado da atitude dos sujeitos em relação ao acervo de indumentária. Ao analisar as fichas de restauro, observamos que desde gestões anteriores, houve a preocupação com o potencial de comunicação desta coleção. É possível que a posterior retirada de exposição das peças de indumentária do circuito expositivo do MCH estivesse relacionada às orientações da conservação preventiva. Entretanto, é possível considerar que coincide com uma mudança de perspectiva da atuação do museu como culto da memória da elite em direção à valorização das memórias coletivas, que incluíram outras prioridades como a musealização da Chácara.

³⁶ En la práctica, la conservación y la restauración se superponen con frecuencia, de forma que no siempre es posible distinguir entre ambas actividades.

2.3.2 Alta-costura e reprodutibilidade técnica

A industrialização oitocentista criou uma dicotomia na moda, de um lado a confecção em seu desenvolvimento de processos de seriação de roupas, do outro a alta-costura voltada para a exclusividade de suas criações. Todavia, essa divisão de processos e de narrativas, pode não ter sido totalmente contrária, mas complementar. A partir das análises das costuras do acervo do MCH buscamos identificar processos de reprodutibilidade dentro dos ateliês de alta-costura através de metodologias de produção e da mecanização das oficinas. Desde que Charles Frederick Worth instituiu um novo sistema de produção voltado para a criação de luxo e sob medida, esse sistema de produção se opôs à produção em série e barata. Quando em 1868, o costureiro se juntou com o confeccionista M. Dreyfus, da Dreyfus et Kaufman, e fundam a *Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture pour Dames et Fillettes*, organização sindical que deu origem à *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*³⁷, o intuito era proteger a alta-costura das cópias. Entretanto, interessa a esta pesquisa destacar que em seus primórdios os dois sistemas de produção eram representados pela mesma organização profissional, segundo Didier Grumbach³⁸, presidente da *Fédération Française de la Couture du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode* (Federação Francesa da Costura, do Prêt-à-Porter dos Costureiros e dos Criadores de Moda), “verdade que no início do século os dois ramos dessa indústria não estão claramente definidos”, e aponta “a divisão é impossível de estabelecer, já que várias casas são registradas nas duas seções” (GRUMBACH, 2009, p.29). Embora com objetivos distintos, as fronteiras entre os dois setores não são tão claras no século XIX. Os sindicatos de alta-costura e da confecção se separam em 1910 com o propósito de defender as especificidades. Durante a Segunda Guerra Mundial, ainda se diferenciavam as grandes *maisons* das outras mais modestas, mas a pressão devido à escassez de matéria-prima força o estabelecimento de regulamentação. Dois principais critérios para receber a denominação alta-costura são a não seriação das roupas e o trabalho

³⁷ Em 1910, os sindicatos da alta-costura e da confecção se separam, da primeira foi criada a *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* (Câmara Sindical da Alta Costura Parisiense), enquanto para a segunda, fundou-se a *Chambre Syndicale de la Confection Française pour Dames et Fillettes* (Câmara Sindical da Confecção Francesa para Damas e Meninas).

³⁸ Didier Grumbach presidiu a federação de 1998 a 2014.

feito à mão nos ateliês da *maison*. Questionamos nesta pesquisa se a valorização do trabalho artesanal rechaçava por completo o uso das máquinas de costura.

Os valores que deram status à alta-costura estão mais relacionados ao lugar no qual o costureiro se posicionou perante sua clientela, e menos nos procedimentos dos ateliês visto que muitos já existiam. Considerado o “pai” da alta-costura, Charles Frederick Worth deixou de ser um mero fornecedor, como outrora foram os seus predecessores, e passou a ditar moda, tornou-se um criador. Ao ser questionado por um jornalista inglês sobre a natureza do seu trabalho, respondeu que “não é apenas executar, mas principalmente criar”, e reforçou, “minha criação é o segredo do meu sucesso” (DE MARLY, 1980, p.135, tradução nossa³⁹). Dessa maneira, ao impor o seu estilo, o costureiro intervinha de maneira efetiva no direito das clientes de escolher, de criar para elas mesmas, sua assinatura era o suficiente para inverter o relacionamento do outrora executante com a clientela. Foi com essa postura que adquiriu o monopólio do guarda-roupa oficial da última imperatriz da França e fez sucesso internacional, mas sua estratégia também estava sustentada pelos novos-ricos que formavam a elite burguesa ávida a pagar por ostentação e renovação dos trajes. Ao abrir o seu negócio em 1857 com seu sócio Otto Bobergh divulgou sua empresa como “Worth & Bobergh: confecção de vestidos e mantôs, sedas, altas novidades”, o intuito não foi ser mais um executor, mas apresentar inovações, com essa motivação mostrou pela primeira vez na história criações em manequins vivos e instituiu a renovação sazonal. Assim, Worth constrói o seu prestígio através de uma perspicaz promoção social, era ele o lançador das novidades, “é reconhecido como um poeta, seu nome é celebrado nas revistas de moda, aparece nos romances com os traços do esteta, árbitro incontestado da elegância; como as de um pintor, suas obras são assinadas” (LIPOVETSKY, 1989, p.82)

O surgimento da alta-costura coincide com o desenvolvimento da confecção industrial, e essa dicotomia definiu a moda moderna. Para Gilles Lipovetsky, “as duas indústrias novas, com objetivos e métodos, com artigos e prestígios sem dúvida incomparáveis, mas que não deixam de formar uma configuração unitária [...]” (1989, p.70). Para o filósofo esse “sistema bipolar” foi constituído pela oposição de seus métodos de produção, um voltado para o sob medida e o outro para a produção em série, e conseqüentemente os produtos de luxo se opondo aos baratos. A resistência da criação de modelos originais à reprodução industrial

³⁹ My business is not only to execute but specially to invent. My invention is the secret of my success.

corresponderia a uma diferenciação das próprias aspirações de classe. “A alta-costura monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos perto, com mais ou mesmo atraso [...]” (LIPOVETSKY, 1989, p.70).

A bipolaridade apontada por Lipovetsky compreende os dois sistemas com extremos totalmente contrários. Entretanto, Grumbach (2009) relativiza esses aspectos ao demonstrar que a alta-costura e a confecção eram atividades inseridas na mesma indústria e representadas, a partir de 1868, pelo mesmo grupo organizacional. O autor chama a atenção ao fato que Worth ostentava em sua razão social o termo “confecção” e reconhece que os dois ramos ainda não estavam claramente definidos. “Com efeito, não existe entre eles nenhuma hierarquia, e seus modos de produção são equivalentes: ambos praticam tanto a venda do modelo para reprodução como a venda por unidade ou venda em atacado” (GRUMBACH, 2009, p.29). A mão-de-obra poderia ser intercambiada entre os dois ramos de produção, em nota, Didier Grumbach cita o boletim *L'industrie de la Couture et de la Confection à Paris*⁴⁰, de 1897, que informa que as operárias da alta-costura quando são demitidas “não encontram dificuldade em ser contratadas num ateliê de confecção, o qual por sua vez ficará sem trabalho quando o ateliê sob medida voltar a trabalhar” (MUSÉE SOCIAL, 1897, *apud* GRUMBACH, 2009, p.102). E ainda reforça a ligação dos dois ramos ao informar que Gaston-Lucien Worth (1853-1924), filho primogênito de Charles Frederick Worth, foi presidente da Câmara Sindical da Confecção e da Costura entre 1885 e 1888. Ao comparar a lista telefônica de 1850 e 1872, Grumbach aponta para o fato de algumas casas serem registradas nas duas seções (2009, p.29), costura e novidades confeccionadas.

O processo de industrialização do vestuário no século XIX foi acelerado com a invenção da máquina de costura. Em 1818, os americanos Adams John Dodge e John Knowles, projetaram e construíram a primeira máquina de costura, que não foi patenteada, “na metade do século XIX, os homens americanos se beneficiaram da oferta de roupas prontas na medida em que máquinas de costura expandiram a produção das confecções” (CRANE, 2006, p.143). A primeira patente surgiu em 1830, na França, com o alfaiate Barthélemy Thimonnier (1793-1857), que prosseguiu aperfeiçoando o seu invento, entretanto, sua patente não foi reconhecida nem no Reino Unido nem nos Estados Unidos. “A transição das roupas feitas à mão para as roupas confeccionadas em

⁴⁰ Tradução nossa: A indústria da Costura e da Confecção em Paris.

máquinas ocorreu num período anterior nos Estados Unidos, em comparação com a Europa” (CRANE, 2006, p.153).

Em meados do século XIX, a máquina de costura era produzida e comercializada em larga escala nos Estados Unidos e na França, o responsável pela popularização da máquina foi Isaac Merrit Singer (1811-1875), que obteve sua patente em 1851. Quando Singer lançou sua máquina de costura, obteve um sucesso estrondoso, pois permitia a produção de roupas em série tanto na fábrica quanto em casa. O governo francês a adquiriu para a fabricação de uniformes para o exército, as mães para costurar para suas famílias, as mulheres de operários para auxiliar no orçamento doméstico e os industriais equiparam as confecções, acelerando o processo de montagem das roupas prontas. “Essa tecnologia continua a ser a base técnica da indústria de vestuário, e as máquinas de costura de hoje diferem das antepassadas apenas em sua velocidade na costura e a variedade de pontos possíveis” (REMAURY, 1996, p.352, tradução nossa⁴¹).

Entre as mais famosas confecções, destaca-se a empresa francesa Weill "Confecção em atacado para senhoras⁴²", fundada como Albert Weill Jeune, em 1892, na qual dispõe de ateliês de modelagem e corte, entretanto a montagem e o acabamento ficam a cargo de contratados externos. A confecção produzia muitos modelos diferentes, com uma grande variedade de detalhes e acabamentos. A produção padronizada em série tem um número muito limitado de peças. A concepção, o corte e engomar permaneceram na empresa, a operação de costura repetitiva que requer menos habilidade podia, por sua vez, ser feita tanto no interior das oficinas integradas ou terceirizados para empreiteiros que distribuíam as tarefas para trabalhadores domésticos (ÖRMEN, 2009).

Novos hábitos de consumo foram impostos à classe dos trabalhadores e aos pequenos burgueses pelas grandes lojas de departamentos em meados do século XIX, com produtos a preços inferiores aos cobrados pelas costureiras de bairro. As estratégias de sedução dos grandes magazines lançam o consumo numa nova fase, que Lipovetsky e Serroy identificaram como capitalismo artista, “a grande distribuição, encarregada de escoar artigos padronizados, se impôs bem cedo, através desta, como um espetáculo fulgurante de beleza, teatralidade e luxo” (2015, p.136). As monumentais lojas de departamentos passam a ter alcance de uma clientela expandida

⁴¹ Cette technologie reste néanmoins le fondement technique des industries de la confection et les machines à coudre actuelles ne diffèrent de leurs ancêtres que par leur vitesse de piquage et la variété des points réalisables.

⁴² Confection en gros pour dames.

em alcance nacional, a localização próxima às estações de trens atraía os consumidores das províncias. A engenhosidade estava além de oferecer produtos de qualidade, precisava provocar desejo através de arquitetura espetacular, fachadas ornamentadas e cúpulas de vidro. Somam-se a estes fatores a publicidade, as embalagens, as vitrines numa estética teatral, “nos andares superiores há salões, muitas vezes transformados em sala de exposição, cujas dimensões e decoração rivalizam com as galerias de museus” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.142).

A consagração do costureiro como artista e sua criação sob medida é paralela a estetização das compras de produtos em série feita pela loja de departamentos. Ambos elevaram o consumo o padrão estético voltado para as novidades. Estabeleceram, cada um a sua maneira, rituais de compras em templos onde a cliente feminina é a fiel mais devota, relação minuciosamente retratada por Émile Zola no romance “Paraíso das Damas”, de 1883.

A imagem que se pintaria de um ateliê de alta-costura mostraria salões com costureiras habilidosas em seus jalecos e aventais brancos costurando à mão. A ideia oitocentista é tão forte que produziu dentro da atividade da costura expressões ligadas à mão, como *la petite main*⁴³ para designar o trabalhador que executa as ordens do contramestre, o *première main*⁴⁴, profissional mais qualificado que dirige o ateliê. As *maisons* de alta-costura sempre incluem dois ateliês com métodos de construção de roupas específicos, o ateliê *flou*, para vestuários flexíveis, soltos e "longe do corpo", e o ateliê *tailleur*, com técnicas de alfaiataria para roupas estruturadas. Em cada ateliê se encontra trabalhadores especializados em um ou outro desses ofícios (REMAURY, 1996).

Todavia, duas fotografias de ateliês de alta-costura divulgadas pelo poeta e jornalista francês Léon Roger-Milès na publicação *Les Créateurs de la mode*⁴⁵ fazem repensar este clichê. Impresso em 1910, o livro descreve os salões da Alta-Costura em Paris no início do século XX, além do atendimento privilegiado às clientes, apresenta os ateliês, a escolha de materiais, e a organização do trabalho nas *maisons*. As fotos exibem dezenas de costureiras trabalhando à mão com agulhas e tecidos, todavia em duas imagens é possível observar o uso de máquinas de costura. Numa delas pode-se notar um grupo de cerca de vinte

⁴³ Em tradução literal “a mão pequena”.

⁴⁴ Em tradução literal “primeira mão”.

⁴⁵ Tradução nossa “Os Criadores de Moda”.

costureiras muito concentradas nos seus afazeres, estão sentadas em mesas enfileiradas e sobre cada mesa uma máquina de costura (ROGER-MILÈS, 1910, p.138-139).

Figura 13 - Máquinas de costura num ateliê de alta-costura.
Fonte: ROGER-MILÈS, 1910.



A máquina de costura é um símbolo do desenvolvimento da industrialização do vestuário, mas não do artesanato luxuoso da alta-costura. Sua história assinala invenções sucessivas que exploram as diferentes técnicas de costura usadas ainda hoje. Entretanto, o processo gradativo da perda da preponderância exercida pela costura manual foi marcado por eventos de resistência à mecanização. O alfaiate Barthélemy Thimonnier, responsável pela introdução da máquina de costura na França teve sua oficina queimada durante uma revolta pela corporação de alfaiates (REMAURY, 1996).

A narrativa do desenvolvimento da confecção esteve relacionada à invenção e propagação da máquina de costura e outros incrementos, como o desenvolvimento da primeira máquina de corte, utilizada para cortar de uma só vez uma grande quantidade de tecido enfiado, criada na Inglaterra, em 1858, e a comercialização de milhões de moldes de roupa entre os anos 1860 e 1870 (CRANE, 2006, p.154). A história da moda industrial foi contada a partir do desenvolvimento tecnológico que favoreceu a reprodutibilidade técnica, enquanto a narrativa da alta-costura foi feita tendo como protagonista a figura singular e criativa do costureiro e a aura em torno de suas criações sob medida. Dessa maneira, identificar o uso de máquinas que favoreciam a reprodutibilidade não condizia com o artesanato de luxo da alta-costura. A divisão de narrativas dos campos de atuação da alta-costura e da confecção ficou mais nítida com a separação das organizações sindicais, Gaston-Lucien Worth havia dirigido a *Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture*, e em 1895

escreveu o livro *La couture et la confecção de vêtements de femmes*⁴⁶, mesmo tendo objetivos diferentes seus processos, personagens, e ações estavam imbricados. Quando, em 1910, os interesses dos dois setores divergem, e o mesmo Gaston-Lucien Worth passou a presidir a recém-criada *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*.

A biografia de Charles Frederick Worth, escrita por Diana de Marly, em 1980, é repleta de histórias sobre seu prestígio, sua clientela abastada e influente, e seus méritos nas transformações das silhuetas da moda. Contudo uma investigação sobre seus processos pode esclarecer as indagações desta pesquisa. Em princípio, sobre o aspecto da reprodutibilidade pode-se constatar que lojas e costureiros americanos compravam cópias de vestidos e modelagens de Worth para serem reproduzidos, a autora sugere que esse negócio lhe rendia uma rica renda (DE MARLY, 1980, p.23). Modelos exportação da Maison Worth eram copiados pela loja de departamentos nova-iorquina Lord & Taylor para reprodução licenciada.

Worth se vangloriava da rapidez e da quantidade de vestidos produzidos por semana por sua *maison*, sua promoção incluía demonstrar que transformou a costura em um grande negócio, que havia encontrado Paris com um artesanato e a transformou numa indústria. Disse uma vez, “podemos terminar um traje em vinte e quatro horas. As damas francesas encomendaram um vestido pela manhã e dançaram nele à noite” (DE MARLY, 1980, p.49, tradução nossa⁴⁷). Marly aponta, “a Maison Worth não poderia ter produzido centenas de vestidos de baile por semana, sem a melhoria das máquinas de costura para fazer a maioria das costuras; o acabamento, claro, ainda era feito à mão” (DE MARLY, 1986, p.23, tradução nossa⁴⁸). Em 1869, por ocasião da abertura do Canal de Suez, a Imperatriz Eugênia visitou vários países na rota, tendo diversos eventos, ela deveria mudar de roupa três vezes por dia, Worth fez mais de 100 vestidos para a imperatriz e oitenta para as damas de companhia

A metodologia de produção da Worth em certos aspectos se assemelha à produção industrial moderna, já que operava com “uma gama de partes intercambiáveis, usando estoques de modelagens de manga, corpete, saia e drapejados que poderiam ser combinados

⁴⁶ Tradução nossa A Costura e a Confecção de roupas femininas.

⁴⁷ We can finish a costume in twenty-four hours. French ladies have ordered a dress in the morning and danced in it at night.

⁴⁸ Also, Maison Worth could not have turned out hundreds of ball gowns a week, without the improvement in sewing machines to do most of the seams; the finishing, of course, was still done by hand.

em diferentes composições, como partes pré-fabricadas” (DE MARLY, 1986, p.40, tradução nossa⁴⁹). Assim sendo, um vestido A poderia ser montado com partes modeladas de um vestido B, e esses mesmos componentes poderiam formar uma nova criação, “esses seriam então unidos na máquina de costura, que fazia as costuras longas e os aviamentos”. A biógrafa afirma que essas modelagens foram usadas repetidas vezes ao longo dos anos, mas ressalta, “o acabamento, o bordado, o corte perfeito, eram feitos à mão” (DE MARLY, 1980, p.102, tradução nossa⁵⁰).

De tal modo, o costureiro não deu as costas para a mecanização de sua produção, agiu da mesma maneira em relação às rendas a máquina. Como havia falta de rendas feitas à mão, Worth “pediu às rendeiras de Paris, Saint Etienne e Lyon que produzissem rendas finíssimas, usassem várias camadas de cada vez nos vestidos de noite da imperatriz e, assim, tornassem as feitas a máquina elegantes e respeitáveis” (DE MARLY, 1980, p.40-41, tradução nossa⁵¹).

Charles Frederick Worth tinha uma imensa clientela internacional, segundo Diana de Marly, a escala de sua confecção foi possível graças à distribuição feita através dos sistemas ferroviário e vapor, e a comunicação via telegrafo. Sem a máquina de costura, Worth não poderia ter operado em uma escala tão grande. Embora tenha sido um aspecto negligenciado na narrativa histórica da alta-costura, identificamos evidências que a reprodutibilidade das roupas foi uma realidade no setor desde a sua fundação, e o símbolo da industrialização, a máquina de costura, tinha participação ativa nos ateliês.

Analisamos a reprodutibilidade na alta-costura em sua relação dicotômica com o setor da confecção, entretanto, se olharmos para a metodologia instituída por Worth, em que modelos são apresentados às clientes em manequins para serem reproduzidos sob medida, podemos constatar que a reprodução é condição *sine qua non* no processo. A reprodutibilidade não é na moda um aspecto adicional, mas uma condição intrínseca para existir como fenômeno social e econômico. Ambos os setores criam vestuário para serem

⁴⁹ [...]Maison Worth therefore came to operate with a range of interchangeable parts, using stock patterns of sleeve, bodice, skirt and drapery which could combined in different compositions, like prefabricated parts.

⁵⁰ The finishing, the embroidery, the perfect cut, were done by hand.

⁵¹ Worth asked the lacemakers in Paris, St Etienne and Lyon to produce gossamer fine laces, used several layers at a time in the empress's evening dresses, and so made machine-made fashionable and respectable.

reproduzidos. O atributo de singularidade pode ser questionado, visto que o modelo tanto na alta-costura, quanto na confecção, não pode ser identificado pela unicidade, já que as condições que tornam a peça como moda não se encontram na produção, mas na sua reprodução.

O alto nível da execução do trabalho feito à mão ainda é preponderante na alta-costura, mas talvez o discurso já esteja em transformação, na atualidade não é raro identificar a atuação de máquinas de costura em vídeos promocionais do tipo *making of* de *maisons*, como na Christian Dior⁵². Em sua publicação sobre técnicas de costura utilizadas pelos ateliês de alta-costura, Claire Shaeffer (2010, p.17, tradução nossa⁵³) afirma, “toda a costura à mão necessária para fazer uma roupa de alta-costura a distingue de um design análogo ao pronto-a-vestir de luxo, que é conhecido na França como prêt-à-porter”. No sistema produtivo do prêt-à-porter o modelo é multiplicado em centenas de cópias onde cada operador de máquina executa uma mesma operação num sistema de montagem. Há consideravelmente menos trabalho manual, “as roupas são, no entanto, lindas, e a maioria tem acabamento limpo ou forrada com raiom ou seda para esconder costuras serrilhadas, picotadas ou imperfeitas” (SHAEFFER, 2010, p.40, tradução nossa⁵⁴). Entretanto ao descrever a metodologia de construção das roupas da alta-costura, Shaeffer considera que embora muitas costuras sejam feitas à mão, os meios mecânicos não são totalmente rechaçados. Sendo que as costuras feitas à máquina são reservadas para procedimentos estruturais e pences. “As costuras discutidas aqui podem ser feitas à mão ou à máquina, dependendo de sua localização, se precisam ser costuradas do lado certo ou do avesso, o volume do tecido e a resistência e elasticidade necessárias” (SHAEFFER, 2010, p.40, tradução nossa⁵⁵). E ainda aponta que se alternam pontos à máquina e feitos à mão em costuras sobrepostas, como o tipo de costura *apliqué* para tecidos. Ao descrever uma série de procedimentos básicos de costura à máquina,

⁵² Video: Christian Dior Haute Couture Spring/Summer 2011, Making Of. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=u_RC9Cxjig&t=15s Acesso em 19 set. 2020.

⁵³ All of the hand sewing that goes into making a couture garment distinguishes it from a comparable design in luxury ready-to-wear, which is known in France as prêt-à-porter.

⁵⁴ The garments are nonetheless lovely, and most are clean-finished, or lined with rayon or silk to conceal serged, pinked, or unfinished seams.

⁵⁵ The seams discussed here can be sewn by hand or by machine depending on their location, whether they need to be sewn from the right or wrong side, the fabric bulk, and the strength and elasticity needed.

a autora especialista orienta “na alta costura, a maioria dos pontos à máquina é feita apenas em uma máquina de ponto reto” (SHAEFFER, 2010, p.40, tradução nossa⁵⁶).

As indagações que nos levaram a pesquisa deste subcapítulo surgiram quando investigamos os procedimentos de costura em peças originais da alta-costura francesa do final do século XIX patrimonializados no Museu Casa da Hera. Em tais investigações constatou-se que além das costuras feitas à mão, algumas operações foram realizadas a máquina. Após esse estudo, podemos concluir que a identificação de procedimentos à máquina não põe em dúvida a autenticidade de um acervo de alta-costura. As investigações sobre as costuras não originais, assim como as mecanizadas, somadas à exploração da historicidade do acervo, surgiram a partir dos projetos do Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Memória. Esses tiveram como metodologia a abordagem baseada nos artefatos de moda e a replicação como meio de gerar conhecimento sobre tais objetos, processos que serão analisados no capítulo seguinte.

⁵⁶ In haute couture most machine stitching is done on only a straight-stitch machine.

CAPÍTULO 3

INVESTIGAÇÃO DE METODOLOGIAS MUSEOLÓGICAS DE REPRODUÇÃO

3 - INVESTIGAÇÃO DE METODOLOGIAS MUSEOLÓGICAS DE REPRODUÇÃO

A replicação de um artefato musealizado pode parecer um sacrilégio para aqueles que valoram a autenticidade como singularidade. As obras de arte ocupam o lugar máximo nesse critério por serem identificadas como únicas e resultado da criação de um gênio igualmente raro. Todavia objetos de design não são criados para serem únicos, a reprodutibilidade é uma qualidade que deve ser observada na atividade projetual. Pode-se pensar em unicidade quando se fala de criação de vestuário, mas na grande maioria dos sistemas de produção da moda predomina-se o caráter de seriação. Como vimos no capítulo anterior, mesmo no universo exclusivo da alta-costura, que institui em sua narrativa a criação de trajes únicos e sob medida, se reproduz ao menos uma vez, visto que as roupas são apresentadas em modelos antes de serem produzidas novamente para as clientes. Dessa forma, uma cadeira Thonet ou um vestido Charles Worth demonstram situações opostas de produção quando pensamos em seriação, mas não em unicidade. A distinção de ambos encontra eco na origem de dois sistemas de produção basilares do design na modernidade. Mesmo tendo sido produzido em série, um objeto é impregnado de autenticidade quando inserido num acervo de museu. O visitante do Museu Casa da Hera observa o conjunto de cadeiras representativo da produção industrial e pode recordar de ter sentado em uma semelhante num café. Não esperamos que haja a mesma impressão diante do vestido de veludo preto da Maison Worth exposto esporadicamente ao lado do igualmente raro piano Henri Herz. O espaço solene do museu tem capacidade de sacralizar o objeto mais comum, e intensificará o fenômeno com aqueles que já demonstram proeminência. Essa disposição é novamente potencializada quando o objeto é associado a uma personalidade, como no caso da excelência biográfica de Eufrásia Teixeira Leite. Dessa forma, a ideia de reprodução dos artefatos musealizados é aprendida como um tipo de dessacralização. Porém esse procedimento pode vir a ser uma estratégia dos museus na direção de maior entendimento do objeto, sua conservação e ampliação da capacidade de exposição.

Na pesquisa que realizamos por meio de questionário com um grupo de moradores de Vassouras visitantes do MCH, informamos que devido à conservação, os trajes do acervo não podiam ser expostos por longos períodos. A partir desse dado, interrogamos qual a opinião deles sobre a possível exposição de réplicas do acervo de indumentárias no circuito expositivo do museu. Os nove entrevistados manifestaram aceitação na proposta. A profissional de

moda afirmou que “seria perfeito poder viver a experiência de conhecer o acervo completo. Acredito, inclusive, que possa ser um atrativo para os visitantes”. A administradora demonstrou ser a favor, desde que encontrem um meio de conservar os originais, visto que museus da Europa e o Museu Imperial, em Petrópolis, expõem trajes. A necessidade de informar o público que as peças expostas seriam réplicas foi levantada por duas entrevistadas. A turismóloga considerou ser uma ótima solução, já que “com as réplicas os visitantes terão a real dimensão do acervo do Museu”, e poderiam “ser trocadas quando estiverem danificadas pela ação do tempo”. Uma das moradoras destacou que as réplicas seriam de suma importância para a conservação das peças originais.

Comumente a motivação que move a confecção de uma réplica de objeto de museu é a possibilidade de exibição. O tema da Reunião Anual do American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works – AIC, de 2006, em Providence, Rhode Island, EUA, foi *Using artifacts: Is conservation compromised?*⁵⁷, no qual o assunto reprodução de artefatos em museus fazia parte. Entre os trabalhos apresentados pelo Textile Specialty Group - TSG, Chris Paulocik, conservadora do Costume Institute do Metropolitan Museum of Art, Nova York, e docente de pós-graduação da New York University relata os desafios encontrados pela equipe técnica do museu na preparação da exposição *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the 18th Century*⁵⁸, realizada de abril a setembro de 2004. Com curadoria de Harold Koda e Andrew Bolton, a expografia apresentava cenas compostas com trajes e mobiliários franceses do século 18 nas salas das galerias The Wrightsman do MET. Os profissionais do museu precisaram manter os padrões de conservação das peças de indumentária diante da proposta expositiva com manequins em galerias abertas rodeados de móveis e pinturas da época. Além dos conservadores de objetos, atuaram diferentes especialistas, como designers, peruqueiros e iluminadores, cujos esforços foram coordenados pelos departamentos Costume Institute e European Sculpture and Decorative Arts (PAULOCIK, 2006).

Segundo Chris Paulocik (2006, p.60), o grande desafio era fazer os trajes de 200 anos parecerem vivos, novos e animados tal qual as pinturas da época. A preparação das estruturas dos manequins foi muito trabalhosa para que não houvesse tensões mecânicas nos trajes. O departamento de instalação do MET construiu reproduções de espartilhos,

⁵⁷ Tradução nossa: Usando artefatos: a conservação está comprometida?

⁵⁸ Tradução nossa: Ligações Perigosas: Moda e Móveis no século 18.

armações e anáguas para obterem as silhuetas do período. Além do acervo do Costume Institute, foi preciso reproduzir peças de indumentárias que compusessem os trajes, e utilizar empréstimos de camisas masculinas do século 18 do Costume Design Center da Colonial Williamsburg, Virgínia. Alguns trajes da coleção não estavam completos, como no caso do vestido verde da dama de companhia colocado no cenário das aulas de música que faltava a saia de baixo. Por isso a anágua foi replicada utilizando impressão digital em têxteis, o tecido foi digitalizado e reproduzido, e uma saia original do século 18 pertencente à coleção serviu para o desenvolvimento do molde. Assim a reprodução da saia ausente foi incorporada no conjunto apresentado. O procedimento foi feito também num vestido de seda exposto na sala Sèvres por não ter a manga esquerda original, que já fora completada na década de 1970, todavia essa replica já se encontrava amarelada, assim fora substituída novamente por uma reprodução pintada à mão para a exposição em questão (PAULOCIK, 2006, p.61).

A partir do relato da conservadora podemos concluir que tais reproduções objetivaram o caráter expositivo, a visualidade das peças dentro dos contextos determinados pela curadoria. A singularidade dos artefatos musealizados, trajes e móveis, foi relegado à mercê da composição de cenas pictóricas e ilustrativas da aristocracia francesa do século 18. As réplicas modernas dos tecidos e os complementos confeccionados serviram como acréscimos dos trajes que vestiam manequins com postura naturalista. As exposições primavera/verão do Costume Institute do MET são conhecidas pela produção midiática que resulta num grande contingente de visitantes. Observamos que no catálogo⁵⁹ da exposição *Dangerous Liaisons* as legendas dos vestidos citados pela conservadora não apresentam menção aos acréscimos e substituições. A descrição é usual com a origem francesa, a datação provável, os materiais e dados da aquisição dando a entender que todo o conjunto do traje seria original. Como a reprodução não era facilmente identificada, essa informação deveria ter sido feita na legenda.

No caso relatado, Chris Paulocik utiliza o termo réplica para a reprodução das peças e partes incorporadas como complementos dos trajes expostos. Várias palavras podem ser utilizadas por especialista para descrever o procedimento de se fazer uma cópia de uma roupa existente ou inexistente. As diferenças sutis entre o uso das palavras reconstrução, reprodução, replicação e recriação foram analisadas pela conservadora de roupas e têxteis

⁵⁹ O catálogo está disponível para download em [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Dangerous Liaisons Fashion and Furniture in the Eighteenth Century](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Dangerous_Liaisons_Fashion_and_Furniture_in_the_Eighteenth_Century) Acesso em 28 jan. 2021.

históricos Renée Dancause (2006), que trabalha no Canadian Conservation Institute. Dancause examinou 30 artigos cuja maioria dos autores foi encarregada de fazer reproduções de artefatos, no qual são adotadas diversas palavras para descrever a feitura de um novo objeto ou parte de um objeto a partir de uma evidência original. Tendo como referência teóricos da investigação baseada em objetos, como Jules Prown, a conservadora aponta que as evidências para contextualizar o artefato têxtil está contida no próprio têxtil e quanto mais informações sobre o objeto mais precisa será a reprodução.

Em sua investigação, Dancause (2006, p.43), identifica que os termos⁶⁰ mais comumente usados tem significados diferentes. A palavra Reconstrução foi usada tanto para significar fazer uma cópia de um objeto existente e inexistente, quanto restabelecer a relação original entre partes, como remontar um traje com sua forma original. O conjunto de palavras Reprodução, Recriação, Réplica e Cópia está relacionado com o procedimento de se fazer “uma cópia historicamente precisa de uma vestimenta existente ou inexistente, usando novo material, com base em fontes primárias ou secundárias, para pesquisa ou interpretação” (DANCAUSE, 2006, p.44, tradução nossa⁶¹). A autora cita o trabalho da historiadora do vestuário Janet Arnold que confeccionava reproduções exatas em algodão para testar modelagens historicamente precisas. Embora os projetos analisados por Dancause tivessem finalidades diversas, em sua maioria foram realizados para aprimorar a interpretação dos artefatos pelos museus, tornando-os mais acessíveis, ao mesmo tempo garantir os níveis de conservação. “As reproduções foram feitas para entender o original, para examinar técnicas de construção, para documentar um objeto ou apresentar artefatos incompletos para exposição” (DANCAUSE, 2006, p.45, tradução nossa⁶²).

Exemplos de projetos de reprodução de trajes apontam que a replicação da construção é totalmente viável, o uso de materiais análogos também favorecerá à verossimilhança com o artefato original. Todavia, a réplica será sempre distinguível do original. “Éticamente, o que é original e o que não é deve ficar claro para o espectador”

⁶⁰ No original em inglês: reconstruction, reproduction, replication, re-creation e copy.

⁶¹ (...) a historically accurate copy of an extant or non-existent garment, using new material, based on primary or secondary sources, for research or interpretation.

⁶² Reproductions were made to understand the original, to examine construction techniques, to document an object, or to present incomplete artifacts for display.

(DANCAUSE, 2006, p.46, tradução nossa⁶³). Infelizmente nem sempre esse preceito é seguido, e o público não é informado sobre a reprodução. A conservadora afirma que sua análise do uso dos termos não objetivou uma crítica aos projetos, e demonstra admiração pela criatividade dos especialistas na resolução dos problemas. Muitas das reproduções foram consideradas quando o tratamento não era uma opção, ou quando havia risco. E considera que qualquer que seja o projeto, as escolhas devem ser documentadas, assim como a decisão de se fazer uma réplica.

A partir dessas reflexões iniciais sobre as motivações que levam à reprodução de trajes musealizados, o uso dos termos e alguns aspectos éticos, desenvolveremos este capítulo discutindo a abordagem baseada no artefato de moda para em seguida investigar três projetos museais de replicação de trajes. Utilizamos como critérios na escolha desses projetos a qualidade alcançada nas funções investigação, conservação e comunicação. Considerando a importância da categoria informação no desenvolvimento da reprodução, articularemos algumas ponderações dos teóricos Salvador Muñoz Viñas e Ulpiano Bezerra de Meneses na investigação dos conteúdos informacionais oriundos de projetos de replicação. Na última seção deste capítulo descreveremos os projetos de investigação e reprodução dos trajes do Museu Casa da Hera.

3.1 Abordagem baseada nos artefatos de moda

Um questionamento inicial que objetiva traçar a historicidade das roupas passa pelos motivos que levaram o ser humano a cobrir seus corpos, seja por pudor, proteção, adorno ou comunicação não-verbal. Esses objetos que impregnam enormemente a cultura material há pelo menos 15.000 anos foram imbuídos de complexidade simbólica com o incremento da moda a partir da Baixa Idade Média (LIPOVETSKY, 1989). Trajes estão presentes nos museus em acervos etnográficos e históricos e em instituições voltadas especificamente para a área de indumentária como vetores nos processos de rememoração. Esses objetos estão

⁶³ Ethically, what is original and what is not must be made clear to the viewer.

excessivamente próximos de nós a ponto de sua fisicalidade ser marcada por nossas maneiras de sentir e fazer, nossos males, nossa memória. Entre diferentes artefatos, as roupas não são os que melhor apresentam durabilidade, todavia muitas são sobreviventes, e extrapolam a existência dos seus produtores e usuários. O investigador encontra em suas propriedades materiais originais, tecidos, cores, moldes, acréscimos, tipologias, silhuetas, etiquetas, danos, elementos que expressam sensorialmente o passado. Todavia, para Ulpiano Bezerra de Meneses os atributos intrínsecos aos artefatos são suas propriedades físico-químicas, “nenhum atributo de sentido é imanente” (1998, p.91). O discurso do objeto será resultado do discurso de quem o investiga, os traços inscritos em sua materialidade orientam o sentido dado pelo pesquisador, sua vivência, suas experiências, sua leitura do mundo, serão os agentes da interpretação. A matéria-prima, as técnicas de fabricação, a morfologia, os sinais de uso de diferentes durações imprimem no objeto informações sobre seus aspectos materiais, o saber-fazer, a divisão do trabalho, os aspectos funcionais e semânticos que justificam a inferência de dados sobre a existência social e histórica do objeto (MENESES, 1998, p.91). A proposição em decorrência da investigação de um objeto não está baseada apenas na lógica do investigador, mas também em informações externas, com o artefato de moda não será diferente.

Quando nos debruçamos sobre a pesquisa de trajes as fontes de dados podem ser diversificadas pelo tipo de abordagem que faremos, se os objetos de estudo forem imagéticos, pinturas, fotos, a análise será a partir do que Roland Barthes identificou como vestuário-imagem, se literárias, romances, textos de revista, o item de investigação será o vestuário-escrito. Esses podem se referir a mesma realidade, o mesmo vestido representado por imagem, formas, cores, linhas, e ao mesmo tempo mimeticamente descrito por palavras. Para Barthes (1979, p.3-4), mesmo tendo a mesma realidade, as estruturas são diferentes, uma plástica e outra verbal, e não se misturam no sistema geral de origem, e exemplifica que a fotografia de moda não é uma fotografia qualquer, diferenciando da fotografia de imprensa, por exemplo, visto que apresenta regras particulares. Assim como o vestuário-escrito também apresenta suas especificidades, e essas que foram sistematizadas exaustivamente por Barthes em sua obra. Embora as duas abordagens representem o vestuário-real, esse também apresenta a sua própria estrutura que é diferente das primeiras, visto que a realidade não se esgota na língua e nem na imagem, ainda que a moda privilegie muito a visão. Uma possível sistematização que favoreça a análise do vestuário real, no qual seus elementos formais sejam capazes de informar aspectos de trajes semelhantes, perpassaria pelos procedimentos que gerem a sua fabricação (BARTHES, 1979, p.5). Dessa maneira, o estudo do artefato de moda musealizado, pode ter a abordagem baseada em imagens e fontes

literárias, mas a abordagem baseada no artefato, no vestuário real, necessita ser tecnológica. Os atos de fabricação que constituem na construção, tipos de costura, cortes, moldes, tecidos utilizados, compõem a estrutura ao nível da matéria. No entanto, a análise dos trajes musealizados não se limita a esses aspectos iniciais, visto que em sua maioria esses foram usados por determinados sujeitos, o que suscita outras abordagens de sua materialidade associada ao uso, às alterações e de como foram guardados. A abrangência de suas mudanças no tempo, do projeto inicial às atuais condições. As considerações sobre alterações e danos precisam estar fortemente baseadas na análise do design original, o que reforça a necessidade do aprimoramento constante da abordagem tecnológica do objeto.

A análise detalhada do corte e da construção de vestimentas históricas teve um grande desenvolvimento a partir do trabalho da historiadora de trajes Janet Arnold (1932–1998) que lançou a partir de 1964 uma série de livros com modelagem em escala, com desenhos e anotações meticulosas. Em vida, publicou *Patterns of Fashion 1: Englishwomen's Dresses and their Construction c. 1660 to 1860*, *Patterns of Fashion 2: Englishwomen's Dresses and their Construction c. 1860 to 1940* (primeira edição em 1966) e *Patterns of Fashion 3: The Cut and Construction of Clothes for Men and Women c. 1560 to 1620* (1985), e após o seu falecimento foi lançado *Patterns of Fashion 4: The Cut and Construction of Linen Shirts, Smocks, Neckwear, Headwear and Accessories for Men and Women c. 1540–1660* (2008). Arnold fez contribuições significativas durante trinta anos para a revista *Costume: the journal of The Costume Society*, que publica artigos principalmente baseados em objetos, de um amplo período cronológico e com abrangência mundial⁶⁴. Atualmente os arquivos de Janet Arnold estão sob a guarda da *The School of Historical Dress*⁶⁵, em Londres, responsável pela publicação de sua obra (TIRAMANI, 2015, p.186). O estudo que Janet Arnold faz das modelagens dos trajes históricos vem acompanhado por desenhos feitos a lápis das indumentárias inteiras com vistas frente e costas e vistas de detalhes internos da construção, além de bonitos visualmente, tais ilustrações apresentam clareza das linhas do desenho com informações sobre costuras, fechamentos e decoração. Impressiona o rigor com o qual a historiadora mediu cada detalhe dos trajes. “As exigências de se tirar um molde de uma vestimenta histórica variam muito e dependem de uma série de fatores. Aquelas em condições

⁶⁴ Disponível em <http://costumesociety.org.uk/journal>

⁶⁵ Disponível em <http://theschoolofhistoricaldress.org.uk/>

frágeis não podem ser muito manuseadas, portanto, fazer medições precisas delas é problemático” (TIRAMANI, 2015, p.191, tradução nossa⁶⁶). Muitas peças apresentam formas drapeadas resultantes de pregas e franzidos, seguir essas pistas para uma melhor compreensão da modelagem requer muita precisão do pesquisador, mas Arnold registra todas essas linhas da modelagem em folhas de papel quadriculado.

Antes de deliberar o molde, Arnold confeccionava uma versão completa do traje, a fim de testá-lo. Assim ela criava uma versão de teste em tecido barato, como algodão cru, ou musselina, nas casas de alta-costura chamada *toile*. Esse exercício prático é a única maneira de ter certeza de que todas as peças da modelagem se encaixam como faziam na roupa original. A simulação em tecido resultante da investigação da construção do traje pode ser ajustada, sendo possível descobrir o tamanho e a forma aproximados da pessoa para que a vestimenta original foi feita (TIRAMANI, 2015, p.193). Na prática, muitos trajes musealizados não podem ser vestidos num manequim tridimensional por estarem com seus componentes fragilizados, sendo necessário analisar a peça deitada sobre uma mesa, sem volume, num aspecto no qual não foram concebidas, o que torna ainda mais útil a criação da reprodução tridimensional em tecido.

Os protótipos em algodão confeccionados por Janet Arnold a partir dos trajes históricos podem ser identificados como *toiles*, protótipos empregados na confecção das vestimentas dentro do processo da alta-costura, só que numa metodologia inversa. A montagem de vestuário sob medida pelos ateliês da alta-costura corresponde a inúmeras etapas constituindo um processo cuja complexidade difere daquela realizada pelo *prêt-à-porter*. A técnica utilizada é a *moulage*, termo originado do francês, ou em inglês *draping*, que consiste num método de modelagem tridimensional oposto do processo de modelagem plana comumente utilizada na costura industrial ou doméstica. A partir dos desenhos realizados pelo designer, os procedimentos de construção da alta-costura começam drapeando vários retângulos de tecido de algodão branco, como o morim, ou outro com um caimento similar ao que será confeccionado, num manequim de modelagem acolchoado. O tecido é fixado e moldado, à medida que o desenho da roupa toma forma, os excessos de morim são aparados e são feitas alterações em proporção e escala para ajustar à figura da cliente. Esse protótipo

⁶⁶ The demands of taking a pattern from a historical garment vary greatly and are dependent on a number of factors. Those in fragile condition cannot be much handled, so taking accurate measurements from them is problematic.

em algodão branco com a forma da vestimenta e as medidas da cliente constitui uma *toile*. Uma vez que a modelagem sob o manequim é concluída, a *toile* é cuidadosamente marcada com pormenores que irão auxiliar na confecção, como posição de pences e detalhes de encaixe da costura. O protótipo é desafixado do manequim tridimensional e após as correções serem feitas é planejado em papel para ser usado como moldes da vestimenta. As seções construídas na *toile* serão cortadas no tecido definitivo, no entanto como os tecidos de ambos são diferentes será preciso fazer novos ajustes. A peça então é montada com alinhavos à mão para que correções possam ser feitas. Esse processo de apuro da modelagem é desfeito e refeito até que pontos de alinhavos curtos sejam realizados para a primeira prova da roupa na cliente (SHAEFFER, 2011, p.42-43). Em síntese, a técnica consiste na criação da *toile*, que é um protótipo resultado da manipulação do tecido em algodão cru sobre um manequim de modelagem até alcançar a forma do traje nas medidas e proporções da cliente, depois de marcado, esse será utilizado na elaboração do molde para o corte no tecido definitivo. Assim, na pesquisa de trajes históricos esse processo é executado ao inverso, visto que se cria uma *toile* de peças prontas dos acervos.

Inúmeras peças de coleções de museus na Europa e nos EUA serviram de fontes para a pesquisa de modelagem realizada por Janet Arnold. As roupas funerárias recuperadas de sepulturas muitas vezes estão fragmentadas e precisam ser montadas como um quebra-cabeça. Isto foi o que aconteceu com a recuperação de um gibão e um calção em tiras com tapa-sexo decorado que se encontra no palácio Pitti, em Florença. O conjunto foi descoberto durante a exumação em 1947 do túmulo de Don Garzia de Médici, o sétimo filho de Cosimo I de Médici e Eleonora di Toledo, que morreu de malária com quinze anos, em 1562. A vestimenta foi encontrada muito esfarrapada, num estado muito precário, segundo Lou Taylor (2002, p.19), a solução de conservação encontrada foi quando Janet Arnold traçou uma modelagem precisa e fez uma *toile* do gibão. “A *toile* foi feita primeiro para ajudar a descobrir a forma da entretela de linho que havia se desintegrado completamente e a forma do forro de cetim sob as pernas, onde o original havia apodrecido” (ARNOLD, 2000, p.40, tradução nossa⁶⁷). A partir da *toile* a historiadora, em conjunto com a conservadora de têxteis do Palazzo Pitti, Mary Westerman Bulgarella, puderam completar as partes do traje que faltavam. Um suporte de ethafon, espuma de polietileno quimicamente inerte aceitável na conservação,

⁶⁷ The toile was made first to help in discovering the shape of the linen interlining which had completely disintegrated, and the shape of the satin lining beneath the legs where the original had rotted away.

foi construído em forma de manequim onde os fragmentos foram costurados dando unidade ao conjunto. Assim o gibão frágil foi apresentado como um objeto tridimensional, o manequim sendo uma parte permanente da conservação. Uma *toile* foi feita também para a capa de seda adamascada com mangas usado por Don Garzia de Médici. A reprodução em algodão objetivou a visualização tridimensional, visto que o original foi mantido na horizontal por questões de conservação e exibição dos elementos decorativos. Bulgarella traçou o desenho do adamascado da capa num filme transparente de poliéster Melinex, a *toile* contribui no preenchendo as áreas que faltavam (ARNOLD, 2000, p.41-42). O detalhamento das informações constitutivas dos trajes funerários de Don Garzia de Médici foi meticulosamente descrito por Janet Arnold no livro *Patterns of Fashion 3: The Cut and Construction of Clothes for Men and Women c. 1560 to 1620*, no qual afirma que “o gibão foi desintegrado com o corpo em decomposição e apenas alguns pequenos fragmentos sobraram. O desenho mostra como o traje deveria parecer originalmente completo com botões, uma vez que apenas os do pulso sobreviveram” (ARNOLD, 1985, p.55, tradução nossa⁶⁸).

Embora utilize iconografia como referência, a precisão dos estudos de Janet Arnold demonstra que a roupa não pode ser apenas discernida pelas imagens ou por palavras, mas pela investigação tecnológica. Por isso suas publicações são utilizadas por figurinistas em busca de maior verossimilhança com a época encenada, também para os museus, visto que podem ser consultados por conservadores e curadores, e empregados por instituições praticantes da dita história viva. Além de estudos práticos em escolas técnicas e universidades, e mesmo como inspiração para designers, como a estilista britânica Vivienne Westwood (1941-), que afirma, "ao tentar copiar a técnica, você constrói suas próprias técnicas" (WESTWOOD apud TIRAMANI, 2015, p.195, tradução nossa⁶⁹).

O site *Clothes tell stories* do comitê de indumentária do ICOM apresenta uma série de orientações para pessoas interessadas em trabalhar com trajes históricos, a começar por “fazer as roupas realmente falarem exige uma documentação técnica ainda mais completa” (RASMUSSEN; HAMMAR, 2013, tradução nossa⁷⁰). Apresenta três principais áreas tecnológicas de análise de um traje, o material, o corte e as técnicas de costura, que compõem

⁶⁸ The doublet was disintegrated with the decomposing body and only a few tiny fragments are left. The drawing shows how the suit would originally have appeared, complete with buttons, as only those on the wrist have survived.

⁶⁹ 'By trying to copy technique you build your own techniques'.

⁷⁰ To make clothes really talk demands an even more thorough technical documentation.

a construção das vestimentas, todas se relacionam e dependem uma das outras, por isso precisam ser estudadas em conjunto. A partir dessas análises é possível traçar uma biografia da roupa, tornando-se fonte para outros estudos. Coleções de trajes históricos se destacam normalmente pelo material no qual as roupas são feitas: a excelência da tecelagem, a qualidade técnica e visual da estamparia, as aplicações de rendas e bordados. “O material nos fala sobre moda, tecnologia têxtil, economia, convenções sociais e política econômica” (RASMUSSEN; HAMMAR, 2013, tradução nossa⁷¹). Uma investigação criteriosa dos materiais revela informações sobre o lugar de origem do traje, se foi executado por artesãos habilidosos ou deriva de atividades domésticas, e dados que favoreçam a uma datação mais precisa. Elementos que constituem o material como fibras, técnicas de fiação, química utilizada, mudam com o tempo, o que pode ser um dado importante para a datação. A análise do corte também pode contribuir com muitos dados, como o nível da mão-de-obra empregada, que categoria ocupa no sistema da moda, alta-costura, prêt-à-porter, costura doméstica, variações regionais, como técnicas de corte também se alteram no tempo, podem contribuir na datação. A inquirição do traje encontra grandes desafios na análise dos pontos e das técnicas de costura, o ponto é o menor componente da costura, quando vários pontos estão juntos formam uma costura. Um mesmo traje pode apresentar várias técnicas de costura, com funções operacionais diversas, características e efeitos visuais igualmente distintos (RASMUSSEN; HAMMAR, 2013).

Os procedimentos de abordagem do artefato têxtil são corroborados por outros pesquisadores tendo como base a metodologia proposta por Jules David Prown. Para o professor emérito da Yale University, objetos nos proporcionam uma experiência sensorial direta por constituírem eventos históricos sobreviventes. Os “objetos criados no passado são as únicas ocorrências históricas que continuam a existir no presente” (PROWN, 1982, p. 3, tradução nossa⁷²). E reconhece que os artefatos podem não ser eventos históricos relevantes, mas ao serem interpretados são evidências significativas. A proposição de Prown parte do princípio de que como intérprete inserido em ambiente cultural diferente, o pesquisador está impregnado pelas crenças de suas conjunturas sociais, políticas, de gênero etc., que geram inconscientemente suposições sobre o objeto de pesquisa. A partir dessa constatação,

⁷¹ The material tells us about fashion, textile technology, economics, social conventions and economic policy.

⁷² Objects created in the past are the only historical occurrences that continue to exist in the present.

desenvolve uma metodologia na qual a interpretação cultural por meio dos artefatos pondera a atuação dos sentidos em detrimento de uma hegemonia mental. Seria através dos sentidos que o investigador aprende as motivações de quem encomendou, fez, usou ou apreciou esse objeto, assim poderá se identificar com ele, terá uma empatia com o passado diferente daquela produzida por um texto escrito (PROWN, 1982, p. 5). O estudo da cultura material seria a busca por padrões de crenças culturais de um determinado grupo de pessoas em determinado tempo e lugar, assim sendo, Prown reconhece certa medida estruturalista como base teórica da metodologia. E distingue uma base teórica determinista por considerar que “cada efeito observável ou induzido pelo objeto tem uma causa. Portanto, a maneira de entender a causa (algum aspecto da cultura) é o cuidado e estudo imaginativo do efeito (o objeto)” (PROWN, 1982, p.6, tradução nossa⁷³). Servindo-se das áreas de história da arte e arqueologia, o historiador descreve sua metodologia de análise de objetos em três estágios de investigação definidos em Descrição, Dedução e Especulação. Estes são subdivididos em etapas com o objetivo de orientar o pesquisador.

Além de propor uma metodologia de análise dos artefatos, Jules Prown propõe uma categorização da cultura material tendo a funcionalidade como base da classificação. Entre categorias como arte e diversões, estão também os adornos, nela o historiador inclui as roupas, que teriam a vantagem de atingir uma ampla gama de funções cotidianas.

A potência desse material como evidência cultural pode ser testada pelo simples ato de criticar as roupas de alguém; a reação é muito mais intensa do que a provocada por críticas comparáveis a uma casa, um carro ou uma televisão etc. As críticas ao vestuário são tomadas de forma mais pessoal, sugerindo uma alta correlação entre o vestuário e a identidade e valores pessoais. (PROWN, 1982, p. 13, tradução nossa⁷⁴)

O conjunto de procedimentos formados pelo corte preciso, pela costura paciente, pelas aplicações minuciosas, é resultado de inúmeros fazeres de indivíduos na sua maioria desconhecidos. Embora esses nomes não sejam revelados, essas ações despontam vários aspectos que representam individualmente diferentes culturas, tornando-se pistas para o

⁷³ The basic premise is that every effect observable in or induced by the object has a cause. Therefore, the way to understand the cause (some aspect of culture) is the careful and imaginative study of the effect (the object).

⁷⁴ The potency of this material as cultural evidence can be tested by the simple act of criticizing someone's clothes; the reaction is much more intense than that a roused by comparable criticism of a house, a car, or a televisions et. Criticism of clothing is taken more personally, suggesting a high correlation between clothing and personal identity and values.

pesquisador da origem da produção do artefato, da maneira que foi feita à sua comercialização e ainda o seu uso. A historiadora de indumentária Rita Moraes de Andrade, em sua tese de doutoramento investigou um vestido confeccionado em Paris pela Maison Boué Soeurs em meados da década de 1920, o traje pertenceu à paulista Carmem da Silveira Bettenfeld (1894-1980), cuja filha doou esse e outros vestidos para o acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Numa investida de caráter interdisciplinar Andrade (2008, p.10) destaca a historicidade social da roupa como objeto da cultura material e percebendo-a como documento. Metodologicamente, a pesquisadora distancia a sua análise da dependência às proposições de um sujeito ou à primazia da moda. Ao considerar que as roupas são formas privilegiadas de dar sentido ao mundo, reconhece:

(...) na matéria (tecidos, linhas, botões etc.) e em sua articulação (formas, o arranjo dos materiais) a potência que gerou a roupa. A autonomia dos materiais como tecidos permite um desdobramento que ultrapassa o tempo da moda ou o tempo de uso de produto em que foi transformado. (ANDRADE, 2008, p.19)

Esse reconhecimento dos materiais apoia-se em suas propriedades físico-químicas, que podem estar libertos do poder hegemônico da moda, visto que suas propriedades possibilitam o seu reuso. De fato, assim como gemas numa joia podem deslocar-se de seu design original configurando outras peças possíveis, tecidos, bordados e aviamentos podem ser desmembrados de sua conformação original em inúmeras aparências enquanto tolerar sua corporalidade. A partir da realização dessas articulações, que Andrade vislumbra a circulação social da roupa. “É possível pensar a vida através do vestir, das preferências pelos materiais, da articulação que se fez deles, do tempo empregado no fazer, pensar, refazer e repensar a roupa” (ANDRADE, 2008, p.20). Referenciada em Kopytoff, a historiadora aponta que seria possível estabelecer diferentes biografias sociais de uma mesma roupa, uma abordagem física dos materiais seria diferente de uma baseada nas técnicas empregadas, que por sua vez diferenciaria de uma biografia econômica. Em sua investigação da trajetória do vestido Boué Soeurs, opta pela biografia cultural, seus atravessamentos sociais, econômicos, históricos e subjetivos da sua confecção até o estado atual como artefato museológico (ANDRADE, 2008, p.25-26). Para isso, aponta a necessidade de conhecer e compreender os materiais e suas articulações, e corrobora a visão de Barthes, ao diferenciar a análise do vestido enquanto objeto material, da sua representação fotográfica ou descritiva. Todo desdobramento de sua pesquisa se deu a partir da identificação de uma renda de algodão costurada à barra no avesso do vestido de seda, a excepcionalidade de um acabamento com fibra diferente do restante da roupa a fez rever suas questões iniciais

focadas na discussão do porquê algumas *maisons* francesas aparecem mais que outras nos acervos dos museus. Seu projeto foi reformulado para uma análise minuciosa de um único vestido que pudesse vislumbrar práticas de uso de roupas de alta-costura que subvertesse a hegemonia da moda. Tendo a excepcionalidade como base, Rita Andrade partiu do estudo de uma roupa sobrevivente para questionar “a propagação e continuidade dos mitos e estereótipos presentes da historiografia” da moda, e “lançar luz sobre aspectos sociais e culturais ainda pouco investigados” (ANDRADE, 2008, p.27).

Sua fonte de investigação, o vestido Boué Soeurs confeccionado nos anos 1920, apresenta tanto marcas de práticas e visões de mundo mais antigas, quanto mais modernas, sinais que apontam de tal maneira para uma abordagem física quanto cultural. Diferentes de artefatos confeccionados por outros materiais, as roupas produzidas com tecido estão impregnadas de marcas que permitem interpretações de diferentes estados em que passou. Fundamentada em referências de diferentes autores que investigam a cultura material, entre eles Jules Prown (1982) e Lou Taylor (2002), Rita Andrade desenvolve uma metodologia de investigação baseada em quatro questões que devem ser abordadas quando estudamos um artefato têxtil. A primeira etapa está baseada na observação das características físicas, na procura de evidências através da percepção sensorial, é o momento de conexão do pesquisador com o objeto. Na segunda etapa o nível de percepção será aguçado nos procedimentos de descrição e registro, nos quais serão produzidos desenhos, descrições textuais, fotografias, as medidas do artefato são aferidas. Parte-se de uma descrição mais geral do objeto, tecido, estampas, cor, articulação entre as partes, para depois registrar os detalhes, alterações como manchas, oxidação etc. indicam sinais de tempo, e outros indícios que demonstram interferências sociais e culturais. No estágio de identificação, o pesquisador reconhece os materiais, familiares ou não. Buscam-se pistas que possam indicar a datação do vestido, que levarão a uma análise do contexto histórico e cultural. O quarto estágio é a exploração ou especulação de problemas, onde se produz com criatividade hipóteses, discussões e questionamentos pautados nos indícios observados e descritos nas etapas anteriores. Importante também considerar o contexto atual em que a roupa está inserida, visto que foi deslocada de seu local de origem e recolocada em coleções de museus, passou por novos estados e está sujeita a novas interpretações (ANDRADE, 2008, p. 29-30).

A historiadora da indumentária e conservadora Ingrid Mida junto com a também historiadora e profissional de museu Alexandra Kim desenvolveram um guia detalhado para análise de objetos de moda baseado na metodologia de Jules Prown. Embora com procedimentos semelhantes, as etapas propostas pelas pesquisadoras são apresentadas em

sentido diferente na metodologia sugerida por Rita Andrade. O primeiro estágio dessa abordagem baseada no artefato consiste na observação e descrição, onde são mensuradas as medidas e dimensões, identificados os materiais têxteis usados, são analisados os elementos decorativos e demais características visuais, como cor, textura e forma. Ainda nesta fase registram-se a construção da peça, as etiquetas, e as evidências de uso (MIDA; KIM, 2015). As autoras desenvolveram uma série de perguntas a serem feitas quando se investiga os aspectos gerais do objeto têxtil, os componentes que formam a construção, outros questionamentos sobre o material e as etiquetas fixadas no traje. Procura-se também identificar material de apoio à pesquisa, como documentos, fotografias, embalagem original, ou outros trajes similares no acervo. Uma segunda etapa versa pela reflexão e contemplação do objeto com o propósito de despertar no pesquisador um processo emocional e sensorial, que retire memórias e percepções do inconsciente, processos intuitivos que levem a relações com outras fontes de informação. Nessa etapa considera-se que os artefatos não existem isoladamente, pertencem a um tempo que é a soma do que veio antes com o que virá depois, um tempo em que outros trajes estavam sendo confeccionados e usados na época. Esses dados formam o contexto em que foi criado, comercializado, usado e guardado, será a partir dessa análise que poderá ser compreendido. A terceira etapa é a interpretação, que consiste numa síntese das evidências coletadas na fase descritiva com as informações emotivas e sensoriais. Nesse processo o pesquisador vincula os dados para oferecer uma análise quanto ao seu significado. Apesar do caráter objetivo das questões apresentadas, as autoras consideram o processo como imaginativo e altamente criativo, o que exige que o pesquisador assimile o conhecimento adquirido nas fases anteriores para que possa fazer conjecturas e elaborar conclusões (MIDA; KIM, 2015).

Ao observar e manusear roupas criadas e usadas por outras pessoas, vemos, tocamos e cheiramos o passado. Podemos ou não saber o nome ou nomes das pessoas que fizeram ou usaram a roupa sob exame, mas seus vestígios estão lá. Sentimos a textura, o peso, a trama e o corpo do tecido. Nós medimos o ajuste da roupa. Testemunhamos a forma da construção, os moldes das costuras e a colocação da decoração. Vemos as manchas, os remendos nos desgastes e os reparos. Temos o passado em nossas mãos. (MIDA; KIM, 2015, p. 62, tradução nossa⁷⁵).

⁷⁵ In observing and handling clothing that was created and worn by others, we see, touch, and smell the past. We may or may not know the name or names of the people who made or wore the garment under examination, but their traces are there. We feel the texture, the weight, weave, and body of the cloth. We measure the fit of the

As análises têm como premissa que o objeto de moda passa por diferentes estados e transita por várias perspectivas culturais e sociais. Sua fisicalidade propicia o registro dessas conjunturas em marcas, manchas, acréscimos, a proximidade com o corpo deixa as impressões de quem veste. A vestimenta é um tipo de memória material onde o investigador busca vestígios de sujeitos, cotidianos, hábitos, posições sociais. Ao traçar a biografia do objeto o pesquisador desvenda histórias raramente em consonância com seu tempo, ao fazer julgamentos torna-se prudente metodologicamente avaliar sua postura. “A integridade física do artefato corresponde sua verdade objetiva. Os discursos sobre o artefato é que podem ser falsos” (MENESES, 1998, p.92). Identificar quais as suas presunções a respeito dos aspectos relacionados à cultura que o artefato está inserido e com essa autoconsciência evitar qualquer desvio aos propósitos da pesquisa. Na etapa de Reflexão sugerida por Mida e Kim (2015, p.63), o pesquisador avalia como seus antecedentes, preferências e preconceitos podem afetar o processo. Conscientiza-se que sua compreensão contemporânea sobre sexualidade, papéis de gênero, classe e status social não se configura como norma. Para Rita Andrade cada investigador tem suas premissas advindas de sua formação e sensibilidade, que devem ser respeitadas pelo método de investigação dos objetos. “Isto significa que não há neutralidade sequer no primeiro momento de observação do objeto que será enviesado pelo conhecimento e pelos interesses do pesquisador” (ANDRADE, 2008, p.131). Com um exemplo claro, Mida e Kim apontam que a sensibilidade do pesquisador contemporâneo pode ser afetada com um objeto como uma estola confeccionada com partes do corpo de visons, pequenos mamíferos criados por sua pele, que já foi um símbolo de status, mas hoje causaria repulsa. Ou de maneira mais prosaica, se esse deixasse de analisar um traje simplesmente porque não o atrai esteticamente (MIDA; KIM, 2015, p.66). O investigador atento percebe suas subjetividades e de que maneira isso afetaria na abordagem baseada no objeto em atração ou repulsa. Além da pesquisa, os profissionais do museu podem estar mais suscetíveis também a como abrigam as suas opiniões pessoais em crenças e valores e isso afetar na seleção e conservação do artefato.

Os objetos de moda muitas vezes estão isolados nas reservas técnicas dos museus ou descontextualizados na expografia. A interpretação das análises dos aspectos materiais do objeto se relaciona com outro tipo de investigação de informações, àquela que possa

garment. We witness the shape of the construction, the patterns of the stitching, and placement of the decoration. We see the stains, the patches of wear, and the repairs. We hold the past in our hands.

contextualizá-lo, buscando-se dados contemplados em fontes textuais e iconográficas. Raramente trajes estão separados do contexto histórico, encontram-se inseridos numa totalidade que abrange os seus antecessores, assim como os seus sucessores, dentro de uma sucessão de silhuetas, desenvolvimento de materiais, representações sociais. Incidem no contexto que será analisado as circunstâncias que suscitaram na criação da roupa, nos processos de confecção e comercialização, nas motivações do uso, assim como as que favoreceram a sua conservação. Todavia nem todo objeto de vestuário é necessariamente representativo do que as pessoas usaram em determinado momento histórico (MIDA; KIM, 2015, p.68), indivíduos conservadores podem ter mantido suas vestimentas fora dos ditames da moda, ou ainda, a necessidade de periodização da historiografia da moda pode indicar determinadas mudanças que na prática ocorreram mais lentamente.

A raridade ou a singularidade do objeto pode ser avaliada ao se investigar se outros museus têm trajes semelhantes em seus acervos. Atualmente essa pesquisa é favorecida pela quantidade significativa de museus que digitalizam suas coleções e disponibilizam estas informações em seus portais na internet. Assim como é considerável o aumento de livros e periódicos sobre a história do vestuário e da moda que favorecerão na interpretação dos objetos. A aproximação dos cursos universitários e pesquisadores acadêmicos aos museus em busca de informações que possam definir e delimitar seus problemas de pesquisa, contribuem na incrementação desses bancos de dados.

Os acervos de indumentária nos museus oferecem aos pesquisadores um campo rico de problematizações e uma oportunidade valiosa de aprendizado aos universitários que buscam aprimoramento em iniciação científica. As particularidades das coleções são potencialmente incremento para discussões, que produzem investigações propícias ao trabalho em equipe. Cada artefato pode inspirar um ângulo de interpretação, no qual as metodologias de pesquisa baseada no objeto trarão inúmeras possibilidades de dados, procedimentos de documentação e ampliação da visão de mundo tendo como base a diversidade cultural. A aproximação das instituições de ensino superior públicas ou privadas que desenvolvam política de pesquisa científica e que abrigam cursos universitários voltados à indumentária com os acervos museológicos favorecem melhores práticas de aprendizagem baseada os objetos. Essa relação seria incrementada se houvesse no Brasil maior incentivo para os museus universitários com acervos de trajes. O Museu Paulista da Universidade de São Paulo é um exemplo desse estreitamento. O trabalho desenvolvido por Teresa Cristina Toledo de Paula, conservadora têxtil do referido museu, é pioneiro em problematizar as

coleções de trajes e afins, o que apontou no favorecimento e desenvolvimento da área de conservação têxtil no país⁷⁶ (ANDRADE, 2008, p.11).

Tradicionalmente a historiografia da moda prestigiou as abordagens baseadas nas análises iconográficas de trajes, são inúmeras pinturas, gravuras e fotografias, que não só ilustram as publicações, como serviram de fontes sobre silhuetas, tecidos, cores, assim como na interpretação das modelagens. A partir dos anos 1970, podemos identificar publicações que fogem das grandes narrativas baseadas em documentação oficial, nas quais a história social e cultural é interpretada por novos objetos. Essas são as duas principais referências de abordagens no terreno da História da Moda que chegam aos cursos universitários. Assim sendo, os estudos baseados em artefatos tornam-se estratégias de aprendizado que corrobora no aumento e disseminação do conhecimento sobre o assunto. Tornam-se uma oportunidade para o estudo interdisciplinar no qual tanto o pesquisador, quanto a instituição museológica desfrutarão dos benefícios da pesquisa adequada em artefatos.

3.2 Projetos Museais de Replicação de Trajes

As reproduções de trajes históricos são realizadas por diferentes razões, que vão da reconstituição de algum ambiente histórico como no museu a céu aberto Colonial Williamsburg, na Virgínia, Estados Unidos, no qual o emprego de intérpretes caracterizados pressupõe uma visão do passado. Ou aquelas usadas para exposições em museus, como o projeto do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague, de reconstruções de têxteis e trajes vikings baseadas em investigação de artefatos arqueológicos encontrados em sepulturas dinamarquesas⁷⁷. O resultado do processo de reprodução pode ser aplicado para

⁷⁶ Teresa Cristina Toledo de Paula defendeu a tese de doutorado intitulada Tecidos no Brasil - um hiato, em 2004 na Escola de Comunicação e Artes da USP. Em maio de 2006 coordenou e realizou o primeiro evento científico do país na área de conservação/restauração de têxteis: Seminário Internacional Tecidos e sua Conservação no Brasil: museus e coleções, sendo editora da publicação homônima (PAULA, 2006). De 2009 a 2010, idealizou, coordenou e executou o PROJETO REPLICAR, que será abordado nesta tese em subcapítulo posterior.

⁷⁷ Disponível em <https://natmus.dk/historisk-viden/forskning/forskningsprojekter/fashioning-the-viking-age/>

fins de exibição, divulgação e ações educativas em museus, mas antes disso é gerador de informação.

Interessa-nos pesquisar as reproduções que resultam da investigação baseada na abordagem do objeto patrimonializado. Sejam realizadas em *toile* de algodão cru ou em materiais semelhantes ao original, as reproduções baseadas em investigação de vestimentas musealizadas geram informações sobre o artefato, como o caso da roupa mortuária de Don Garzia de Médici pesquisada por Janet Arnold, cujo processo foi apresentado no subcapítulo anterior. A confecção das *toiles* contribuíram de maneira decisiva para compreensão da aparência original das peças. Por mais de uma década Janet Arnold colaborou com o departamento de indumentaria do Palazzo Pitti. Como na conservação das vestes em que foi sepultada Eleonora de Toledo (1522-1562), esposa de Cosimo I de Médici (1519 -1574) e mãe de Don Garzia de Médici, cujo vestido estava em péssimo estado, com algumas áreas grandes faltando e outras extremamente frágeis. O traje original não pode ser reconstruído, sendo apresentado horizontalmente numa vitrine, para que os visitantes pudessem compreender a peça, Arnold fez desenhos com as vistas frontal e costas e uma *toile* de algodão para ser exposta ao lado dos fragmentos. Em seguida, uma reprodução do vestido foi confeccionada em cetim de seda pura tecida à mão produzido pela Antico Setificio Fiorentino, uma das mais antigas tecelagens da Europa. “O método de montagem e as técnicas de costura foram seguidos tão rigorosamente quanto pôde ser verificado a partir dos fragmentos do original” (ARNOLD, 2000, p.41, tradução nossa⁷⁸). Todavia o veludo de seda que dava base aos bordados era muito caro para o projeto de reprodução, sendo substituído por veludo de algodão. A partir de suas experiências em museus, Arnold ressalta que reproduções são perfeitamente viáveis, todavia não é possível recriá-las exatamente como os trajes originais, já que mesmo que sejam usados tecidos feitos à mão com fibras naturais, os fios modernos são fiados à máquina alterando a qualidade de como refletem a luz (ARNOLD, 2000, p.46).

Do mausoléu dos Médici, Janet Arnold também reproduziu o calção do marido de Eleonora de Toledo, o grão-duque da Toscana Cosimo I de Médici. A partir dos seus diagramas de modelagem foi feita uma *toile* de algodão, todavia as partes do traje original

⁷⁸ The method of assembly and sewing techniques were followed as closely as could be ascertained from the fragments of the original.

eram compostas por diferentes tecidos, lã vermelha, cetim vermelho, linho branco, veludo vermelho e trança de seda vermelha, representar tudo isso em algodão branco ficaria muito confuso. Por isso, Arnold optou por fazer a *toile* com tecidos variados correspondentes aos originais, algodão marrom escovado que tinha peso e textura semelhantes para representar o tecido de lã, veludo de algodão marrom para o veludo de seda vermelha, tafetá de raíom marrom para o cetim vermelho, linho branco para o linho branco original, trança de náilon marrom e debrum de fita com a mesma largura da trança de seda original (ARNOLD, 2000, p.46). A investigação do calção de Cosimo I revelou detalhes da construção e uso do *codpiece*, tapa-sexo acolchoado usado por homens renascentistas. Sua base era presa atrás das calças, e descia por baixo das pernas, o que poderia ser baixado por um pajem quando o duque desejasse fazer suas necessidades, concluiu Arnold (2000, p.45-46).

A reprodução de trajes históricos para serem usados em exposições é uma oportunidade para tentar copiar os materiais e técnicas dos alfaiates tanto quanto possível, e permite que os originais sejam mantidos com todas as costuras intactas para serem examinadas por estudantes (ARNOLD, 2000, p.42). A troca de conhecimentos entre as práticas dos profissionais de museus e especialistas em história do vestuário e modelagem contribuem de maneira interdisciplinar na investigação de características peculiares das indumentárias pertencentes aos acervos dos museus. O envolvimento de estudantes com aderência aos estudos tecnológicos do vestuário corrobora em aprendizado baseado no objeto, e ainda promove a aproximação com ferramentas contemporâneas de análise.

O Projeto Replicar é referência quando se discute reprodução de trajes musealizados no Brasil. Teve como motivação o desafio em preservar e exibir um vestido de luto preto do final do século XIX. Ocorreu quando os descendentes da Condessa de Pinhal, Anna Carolina de Melo Oliveira de Arruda Botelho (1841-1945), pediram o vestido da coleção do Museu Paulista da Universidade de São Paulo para ser exposto permanentemente no quarto da condessa na Casa do Pinhal⁷⁹, em São Carlos, interior do estado de São Paulo. A condessa era viúva de Antônio Carlos de Arruda Botelho (1827-1901), o Conde do Pinhal, e administrava a Fazenda do Pinhal na ausência do marido, uma grande plantação de café que fora sustentada pela mão de obra escravizada e, posteriormente à abolição, por imigrantes

⁷⁹ "A Casa do Pinhal, que compreende uma casa sede, um bosque e a plantação, é considerada Patrimônio da Humanidade desde 1987, e possui um importante acervo documental sobre a chamada época de ouro da cafeicultura brasileira. A casa foi restaurada e foi aberta ao público em 2015" (PAULA, 2017, p.136)

contratados. O vestido de luto inclui o corpete e a saia e está registrado no Museu Paulista como RG 3147, optou-se pela produção de réplica por questões de conservação visto que o traje é frágil para ser exposto. “O estado do vestido era, e continua sendo, muito frágil, provavelmente devido aos processos de tingimento de preto, que podem levar a danos inerentes e irreversíveis” (PAULA, 2017, p.136, tradução nossa⁸⁰). O engajamento dos descendentes da duquesa foi eficaz ao projeto, inclusive com apoio no orçamento generoso.

O comportamento e as aparências das elites brasileiras no período identificado como a Primeira República (1889-1930) eram influenciados abertamente pela moda francesa, o que poderia ser constatado em revistas, catálogos, registros de importação de tecidos e aviamentos. O vestido de luto exclusivo da Condessa do Pinhal se enquadra nesses aspectos de distinção, provavelmente confeccionado no final do século XIX, é composto por duas peças de roupa separadas, um corpete espartilhado e uma saia combinando. Foram produzidos por um tecido de lã tingido de preto, com partes de algodão e seda, costuradas à mão e à máquina. Possui colchetes e botões em metal e estruturado com barbatanas de baleia (PAULA, 2017, p.136).

O Museu Paulista opera como referência em “conservação têxtil desde 1993, sendo responsável pela divulgação das melhores práticas e pesquisas e pelo treinamento de alunos e funcionários de instituições públicas e privadas de todo o Brasil” (PAULA, 2017, p.135, tradução nossa⁸¹). A partir da problematização ocasionada pelo pedido da família Arruda Botelho, formou-se uma equipe de profissionais e pesquisadores coordenada pela idealizadora do projeto Teresa Cristina Toledo de Paula, junto ao setor de Têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, com a consultoria em história da indumentária de Rita Morais de Andrade, professora da Universidade Federal de Goiás - UFGO, e a colaboração de alunos bolsistas do curso de graduação Bacharelado em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo - USP. Também compôs a ficha técnica a professora francesa radicada no Brasil, Janine Niepceron, formada pela Chambre Syndical de La Haute Couture, tem uma significativa atuação como modelista, trabalhou no prêt-à-porter da Maison Christian Dior, no

⁸⁰ The condition of the dress was, and remains, very fragile, probably because of the black-dyeing processes, which can lead to inherent and irreversible damage.

⁸¹ It has served as the national centre for textile conservation since 1993, responsible for the dissemination of best practices and research and the training of students and staff from private and public institutions all over Brazil.

Brasil com o estilista Clodovil Hernandes e como docente da técnica de moulage em inúmeras instituições⁸².

Os resultados do projeto Replicar incluíram a confecção de uma réplica-documento⁸³, e a criação de um website dedicado à comunicação dos processos e ao detalhamento conciso das técnicas empregadas na pesquisa. A intenção da equipe é que o método e a experiência de trabalho possam ser consultados por pesquisadores e outras instituições. “O projeto destaca questões significativas na inter-relação da conservação têxtil, a exibição de roupas históricas e a disseminação e recepção de pesquisas baseadas em objetos conduzidas por universidades” (PAULA, 2017, p.133, tradução nossa⁸⁴).

A conservadora conta que embora não houvesse conhecimento de um projeto de pesquisa semelhante num museu brasileiro até aquele momento, a equipe de conservação têxtil do Museu Paulista estava familiarizada com trabalhos estrangeiros como a série de livros *Patterns of Fashion* da historiadora britânica Janet Arnold, principal referência na replicação de indumentária histórica (PAULA, 2017). O Projeto Replicar teve duração de 15 meses, de outubro de 2009 a dezembro de 2010, em duas etapas principais, a primeira abrangeu os estudos principais, pesquisa histórica, caracterização de materiais e das técnicas, a modelagem e confecção de um protótipo piloto em algodão branco. Esses estudos produziram uma metodologia que foi aplicada na segunda etapa na qual foi confeccionada a “réplica-documento” para ser exposta na Casa do Pinhal (PAULA; WOMB, 2011). Uma terceira fase foi a exposição das peças originais e réplicas no modelo on-line e interativo de divulgação, curiosamente por meio da tecnologia *hotsite*, tipicamente utilizada no marketing de automóveis, e na ampla distribuição de um CD com o mesmo conteúdo disponibilizado na internet (PAULA, 2017, p.134). As informações no site estão divididas em seções. Inicialmente com uma apresentação do projeto, logo em seguida uma seção denominada “original”, na qual o vestido é apresentado de maneira geral, com uma subseção com a descrição do tecido. Em outra expõe os métodos de análise científica empregados e ainda uma divisão com

⁸² Informações disponíveis em <https://www.janineniepceron.com.br/perfil.php> Acesso em 3 jan. 2021

⁸³ O termo ‘réplica-documento’ era utilizado na apresentação do projeto no website mantido pela USP. Disponível em <http://www.mp.usp.br/replicar/index.html> Acesso em 3 jan. 2021. Com o fim do suporte Flash Player pela empresa estadunidense Adobe Inc., o website do projeto não se encontra mais on-line desde 12 de janeiro de 2021.

⁸⁴ The project highlights significant issues in the interrelationship of textile conservation, the display of historic dress, and the dissemination and reception of university-led, object-based research.

algumas atividades, como modelagem e produção do protótipo, construção do manequim e silhueta da condessa, e replicação do tecido. O site apresenta um vídeo com depoimentos dos participantes do projeto. A interação do internauta pode ser feita ao rotacionar o vestido em 360° e na ferramenta de zoom, permitindo observar os detalhes. Também é possível selecionar áreas definidas do traje para obter informações detalhadas. A aba denominada “Diferenças” informa os elementos que distingue a réplica produzida com o traje original. É possível diferenciar o tecido sem a textura oval de referência, as alterações do plissado e da renda do jabô, o tipo de aplicação do bordado da blusa, as barbatanas da gola e internas são de plástico e metal diferentes das produzidas com ossos de baleia, o ganho de volume da anágua e as bases plásticas dos botões. A ficha técnica com a indicação da equipe consiste na última aba apresentada no site (PAULA; WOMB, 2011).

Alguns métodos e técnicas de análise científica foram utilizados com o objetivo de coletar dados sobre o vestido e investigar alguns elementos recobertos. Exames de Raio-X e Tomografia Computadorizada realizados no Departamento do Hospital das Clínicas/USP, em São Paulo, revelaram elementos ocultos, tecidos e detalhes internos da modelagem. Através da imagem de RX da parte espartilhada os pesquisadores puderam evidenciar que as barbatanas revestidas não eram de material metálico e que os botões foram feitos sobre duas argolas de metal e a imagem da tomografia revelou a estrutura do corte e da costura. Uma pequena amostra do tecido de lã foi removida da parte interna da saia para ser examinada com a técnica de microscopia realizada pelo Laboratório de Têxteis e Convecção do Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo - IPT (PAULA; WOMB, 2011).

Nos diferentes segmentos de confecção de moda, o desenho do vestuário é a representação que o designer comunica suas ideias com os demais membros da equipe, principalmente com o modelista. O desenho de croqui é um tipo de representação mais artística, assim sendo no ambiente da confecção se prefere uma linguagem gráfica mais técnica, que apresente especificações de produção, informações precisas e legibilidade. Dessa maneira, normalmente opta-se pelo desenho técnico. O Projeto Replicar utilizou-se de desenhos técnicos detalhados das partes do vestido RG 3147 realizados pela bolsista da USP Camila de Sobral Ribeiro (PAULA; WOMB, 2011).

A investigação baseada no artefato foi corroborada pela produção do protótipo em tecido de algodão branco. A confecção do protótipo é resultado da pesquisa, mas também é método no qual se resolve questões relacionadas à modelagem. Entre tentativas e erros, os protótipos em tecido branco permitiram um estudo cuidadoso dos detalhes, que ajudariam posteriormente a execução da réplica em preto. “Uma dificuldade encontrada durante a confecção da réplica protótipo branco foi a interpretação das medidas tiradas do vestido frágil” (PAULA, 2017, p.138, tradução nossa⁸⁵). Um problema ocorrido após a confecção do protótipo branco foi que apesar de ter sido feito sob medida, a reprodução não coube no manequim. Verificou-se que a dificuldade estava na distribuição do tecido nas costas do manequim. “Deduzimos que a condessa ficara ligeiramente abatida durante sua longa vida. Um novo manequim com postura curvada foi encomendado e funcionou bem” (PAULA, 2017, p.138, tradução nossa⁸⁶).

Figura 14 - Projeto Replicar, original, *toile* e réplica.
Fonte: PAULA; WOMB, 2011.



⁸⁵ One difficulty encountered during the production of the white prototype replica was the interpretation of measurements taken from the fragile dress.

⁸⁶ We deduced that the countess had become slightly hunched over during her long life. A new dummy with a hunched posture was ordered, and it worked well.

Um dos grandes desafios na replicação de vestuário histórico é a reprodução do tecido original. O projeto do Museu Paulista procurou reproduzir o tecido de lã original e o efeito de textura oviforme que preenche toda a dimensão, todavia não obtiveram sucesso. Os problemas encontrados incluíam a inexistência de fios semelhantes no mercado nacional e internacional e a ausência de teares aptos a trabalhar com a mesma quantidade de fios por mm², e ainda da dificuldade dos especialistas em entenderem como o tecido oitocentista havia sido criado. Assim, optaram por um tecido italiano semelhante já pronto comprado em Nova York, mas completamente liso, sem a textura de referência (PAULA; WOMB, 2011). Após a aquisição, o tecido foi bordado em São Paulo de acordo com o original.

A nossa principal preocupação era a qualidade da informação comunicada a quem visse o vestido na Casa do Pinhal: queríamos que os visitantes conhecessem o gosto da condessa no vestido, a sua riqueza e a sua feminilidade. (PAULA, 2017, p.138, tradução nossa⁸⁷)

As diferenças indicadas da reprodução com o vestido original não são, na sua maioria, perceptíveis por visitantes. São da ordem das técnicas de construção e materiais contemporâneos. Como o plissado do jabô que foi realizado à máquina numa firma especializada de São Paulo, ou as barbatanas de baleia que obviamente foram substituídas por versões atualizadas em plástico e metal. “Para as peças ocultas e costuras, escolhemos os materiais mais resistentes para tornar as réplicas do vestuário suficientemente fortes para exposição aberta” (PAULA, 2017, p.138, tradução nossa⁸⁸). O processo aponta para diferentes intencionalidades em torno da pesquisa e de reflexões a respeito de original e cópia, iniciativas corroboradas pela documentação produzida durante o projeto de pesquisa baseada nos objetos e nos procedimentos de confecção da réplica.

O processo de replicação do corpete e da saia da condessa gerou um grande e diversificado conjunto de documentação, incluindo dezenas de desenhos auxiliados por computador (CorelDRAW); modelos e desenhos feitos à mão; amostras de teste de tecido e fibra; fotografias; imagens de microscopia,

⁸⁷ Our main concern was the quality of the information communicated to those who would view the dress at the Casa do Pinhal: we wanted visitors to gain a feeling for the countess's taste in dress, her wealth, and her femininity.

⁸⁸ For the concealed parts and the stitching, we choose the most resilient materials in order to make the replica garments sufficiently robust for open display.

radiografia e tomografia; relatórios semanais; e uma bibliografia. (PAULA, 2017, p.139, tradução nossa⁸⁹)

O Projeto Replicar demonstrou que quanto mais informações pesquisadas, mais fidedigna será a reprodução do artefato. A eficácia da pesquisa baseada no artefato pode ser constatada no detalhamento das metodologias empregadas e no resultado em termos de verossimilhança alcançado na réplica.

Informações sobre materiais, corte, construção e condição de uso de uma indumentária severamente danificada podem ser reveladas através de evidências materiais coletadas na conservação e replicação do artefato. O processo de conservação dos fragmentos de um casaco masculino de lã pertencente ao acervo do Museu do Castelo de Colchester, na cidade de mesmo nome em Essex, no leste da Inglaterra, levou a observações que contribuiram na interpretação da peça. Durante esse processo realizado de 2010 a 2012, buscou-se estabilizar as condições materiais do traje, investigar as evidências de sua produção, uso e alterações feitas, e documentá-la de forma eficiente a fim de reduzir manuseio posterior desnecessário. Optou-se pela replicação do casaco para ser exposta em um manequim colocado ao lado do fragmento original, esse exibido desabotoado deitado quase na horizontal. Segundo a conservadora e idealizadora do projeto Kate Gill⁹⁰, a proveniência e datação do casaco fragmentado são problemáticas, mesmo com a investigação de materiais e corte, os fios que cobrem os botões frontais são característicos de trajes do século XVII, mas o corte sugere uma data posterior. Contudo ressalta que a peça não se enquadra na tipologia estilista de trajes de elite (GILL, 2015). A dedução do traje pertencer às classes populares nos instiga como pesquisadores, visto constatar a hegemonia de trajes dos grupos sociais de prestígio nos acervos dos museus, preeminência que repercute nos projetos de conservação e replicação. Outro aspecto interessante neste projeto é que o casaco também não evoca nenhuma personalidade ou acontecimento histórico rememorativo. Embora um casaco comum possa não merecer atenção especial dos historiadores, o traje

⁸⁹ The process of replicating the countess's bodice and skirt generated a large and diverse set of documentation, including dozens of computer-aided drawings (CorelDRAW); handmade drawings and templates; textile and fibre test samples; photographs; images from microscopy, X-radiography, and tomography; weekly reports; and a bibliography.

⁹⁰ A conservadora Kate Gill é pesquisadora na área de têxteis, sendo especialista na conservação de estofados, atuou nesta área no Metropolitan Museum of Art, em Nova York, e no Centro de Conservação Têxtil da Universidade de Southampton, no Reino Unido

informa as características da vestimenta de determinada região, os materiais produzidos em certa localidade, as alterações feitas podem indicar mudança de classe social. O trabalho de conservação e restauração permite futuras investigações por parte dos historiadores. O objeto tem, nos termos de Salvador Muñoz Viñas (2003, p.31), valor historiográfico potencial.

O casaco de lã, registro COLEM 1942.175, da coleção dos Museus de Colchester e Ipswich, apresenta evidências de produção, uso, alteração e ocultação. Foi adquirido pelo museu em 1942, cujo registro aponta que o artefato foi descoberto emparedado numa chaminé, o que sugere ter sido escondido no local. O corpo principal, incluindo o fechamento frontal parece estar inalterado e podem datar do século XVII, entretanto, outras partes foram modificadas ou substituídas com o intuito de prolongar a utilidade e perenidade da vestimenta. Há também evidências de desgastes pelo uso e as grandes partes de perda parecem resultado de atividade de insetos. As partes danificadas permitem a análise da construção interna. Uma manga e grande parte da gola estão completamente faltando e as costuras de ambos os ombros apresentam reparos. Todavia, o tecido externo original sobreviveu o suficiente para fornecer informações sobre corte e construção e a forma do casaco. Apesar dos danos, foi possível fazer moldes precisos da maioria dos elementos externos, duas partes frontais, duas partes traseiras, e porções frontais da gola. A manga direita sobrevivente apresenta um grande reforço adicional e um punho anteriormente confeccionado, presumivelmente recuperado de outra peça de vestuário. A ausência da manga esquerda permitiu a análise da cava esquerda exposta. Para o estudo da modelagem foram feitos desenhos em escala em papel quadriculado e representações de costura de acordo com as convenções adotadas por Janet Arnold em suas publicações *Patterns of Fashion*. O traje era totalmente forrado, o que pode ser constatado na parte do forro original sobrevivente que corresponde a uma faixa longa que acompanha as casas de botões. Nesta parte é possível identificar a entretela, uma faixa de tecido esbranquiçado, provavelmente linho, que é dobrado ao meio do comprimento (GILL, 2015).

Um elemento do casaco que mereceu empenho na investigação foi o botão. Cada botão é composto por um núcleo de madeira envolvido com fio encerado e decorado com laçadas de fio enrolado em metal. O núcleo apresenta um orifício no qual amoldam-se os fios. A conservadora Kate Gill (2015, p.14) afirma que o padrão produzido pelo revestimento de fios desses botões é incomum e nenhum outro exemplo foi identificado, mostrando-se como um desafio para documentar. Visto que nenhum botão poderia ser desmontado, a metodologia adotada foi a criação de vários modelos de botões tridimensionais até que o conhecimento gerado ajudasse a determinar o padrão do revestimento. Presumidamente, os dezessete

botões na frente central do casaco apresentam uma variação do nó conhecido como cabeça de turco trabalhado de maneira particular até que o núcleo de madeira seja completamente coberto pelo fio. As perdas do forro tornaram visíveis detalhes onde sugerem que os botões eram presos ao casaco a partir de dois fios amarrados na entretela (GILL, 2015).

Embora as partes sobreviventes do casaco estejam em boas condições, essas estavam com áreas soltas, fragmentadas, vincadas, com sujidades de vários tipos e vulneráveis a danos pelo manuseio. Assim sendo, o principal objetivo do tratamento conservativo foi tornar o traje seguro para exibição, já que pelo estado de fragilidade deve ser apresentado desabotoado e deitado. Também objetivou revelar formas e proteger áreas danificadas, sem camuflar as perdas, e fornecer dados detalhados para a documentação.

Gill (2012) informa que foi necessário um planejamento cuidadoso da investigação do casaco para minimizar o manuseio durante o tratamento e obter acesso a áreas-chave específicas. A metodologia usada foi a fotografia com câmera digital posicionada em ângulos firmes e com a lente focada em áreas específicas. As imagens produzidas foram emparelhadas e agrupadas de maneira a ter uma imagem do detalhe e uma imagem geral na mesma área.

Devido à condição amarrotada e fragmentada do casaco, desenhos de linha precisos e reduzidos foram preparados para comunicar a forma e as dimensões dos recortes do casaco representados em um estado plano e completo. Eles forneceriam clareza ao interpretar as evidências reveladas na fotografia. (GILL, 2012, p. S118, tradução nossa⁹¹)

As superfícies foram limpas, todavia amostras de sujidade consideradas de significância histórica foram mantidas para investigação futura. Vincos foram relaxados através de técnica de umidificação. A parte inferior do casaco fragmentada foi reconectada por costura à suportes discretos de rede semitransparente. As áreas dos ombros também receberam este tratamento com rede da mesma cor. O casaco foi guarnecido em sua área total feito com um suporte removível em algodão suavemente acolchoado (GILL, 2015).

⁹¹ Due to the crumpled and fragmentary condition of the coat, accurate, scaled down line drawings were prepared to communicate the shape and dimensions of the coat panels represented in a flat and complete state. They would provide clarity when interpreting evidence revealed in the photograph.

Com o intuito de aumentar a compreensão do corte e da construção da peça foi feita uma réplica do casaco⁹², o que favoreceu também as alternativas expositivas. A conservadora recomenda clareza na intencionalidade da replicação, “a confecção de réplicas para a conservação e apresentação de material histórico em museus requer compromisso com informação e explicações claras das decisões tomadas” (GILL, 2015, p.19, tradução nossa⁹³). Como faltam evidências da configuração original do casaco, uma decisão tomada foi fazer a cópia do aspecto presumido quando usado pela última vez. Alguns detalhes corroboraram para essa decisão, por exemplo, como faltam os punhos originais não há evidências do comprimento original da manga. Apesar dos elementos ausentes e alterados, o tecido externo apresenta elementos materiais suficientes para a elaboração de moldes, o que permitiu a visualização da forma do casaco a partir do entendimento do corte e da construção (GILL, 2015).

Os prazos e orçamento restritos influenciaram noutra decisão, a confecção da réplica com tecidos e fios não personalizados feitos à máquina em vez de feitos à mão como no original, todavia as costuras foram realizadas à mão com fios de linho⁹⁴. O tecido de lã marrom avermelhado selecionado para a parte externa do casaco necessitou passar por um processo de feltragem para obter uma textura adequada. Os forros originais eram marrons naturais de lã de ovelha, na réplica, os dois tecidos selecionados para os forros tinham textura, caimento e número de fios semelhantes, todavia na cor creme, o que exigiu tingimento com corantes sintéticos que, segundo a conservadora, são mais adequados aos padrões de conservação. Optou-se por peças comerciais para os núcleos de madeira dos botões, visto que uma vez

⁹² A conservadora Kate Gill (2015) informa que a pesquisa do botão e a replicação do casaco foram realizadas entre fevereiro de 2011 e janeiro de 2012. A pesquisa do botão foi parcialmente financiada pelo Textile Conservation Center Foundation, o Pasold Research Fund e Kate Gill Textile and Upholstery Conservation Services; a replicação do casaco foi financiada por Colchester e Ipswich Museums.

⁹³ Replica-making for the conservation and presentation of historic material in museums requires informed compromise and clear explanations of decisions made.

⁹⁴ Kate Gill apresentou o poster “Replica-Making and Informed Compromise: The Case of a Seventeenth Century Man’s Coat” na Conferência “‘The Real Thing?’: The Value of Authenticity and Replication”, em dezembro de 2012, na Universidade de Glasgow, Reino Unido. O poster mostra imagens comparativas entre o casaco original e a réplica. Disponível em: https://www.gla.ac.uk/media/Media_276748_smx.pdf Acesso em 16 jan. 2021.

revestidos com a linha, tornava-se difícil distinguir da forma torneada à mão, conseqüentemente eram as mais baratas (GILL, 2015).

Figura 15 - Casaco masculino acervo do museu de Colchester, antes do tratamento conservativo e a réplica no manequim.
Fonte: GILL, 2015.



Um conjunto de *toiles* foi feito a partir dos moldes esboçados do casaco. Uma das metodologias descritas por Gill (2015, p.22) foi a utilização de imagens impressas em escala 1:1 do colarinho e das casas de botão que foram colocadas ao lado dos componentes da réplica para serem aferidas durante o processo de replicação. Uma vez que a gola original está muito danificada, os exercícios das *toiles* permitiram a experimentação de duas versões de gola, optou-se por uma estrutura com recorte único para a réplica. A *toile* de algodão proporcionou a primeira oportunidade de ver o corte do casaco em três dimensões. As únicas fontes disponíveis na construção da réplica foram as anotações detalhadas e as imagens feitas durante o tratamento conservativo. Mesmo com diferenças na utilização de materiais e suposições em termos de construção, a conservadora ressalta os compromissos na confecção e os objetivos alcançados da réplica.

Fornecer uma melhor compreensão do corte e construção do casaco quando usado pela última vez; além disso, a réplica pode ser vista de todos os ângulos em um manequim, abotoada ou desabotoada, dando uma impressão

de como o casaco pode ter estado quando usado pela última vez. (GILL, 2015, p.24, tradução nossa⁹⁵)

A replicação esteve estritamente relacionada metodologicamente ao processo de conservação do casaco masculino COLEM 1942.175 do Museu de Colchester. O relatório de investigação e tratamento foi copilado em PowerPoint e apresentado ao lado do casaco conservado e da réplica durante a exposição *Buried! Hidden Secrets from the Past*⁹⁶, ocorrida entre julho de 2011 a janeiro de 2012, no referido museu. As análises dos materiais e da construção levaram a conclusões sobre as alterações sofridas pelo traje em seu tempo de uso. As alterações que estenderam a sua sobrevivência levam a dedução de mudança de classe social do objeto da elite para os menos favorecidos. Da produção, do seu tempo de uso e reutilização, ao descarte no esconderijo na chaminé, da descoberta, da musealização à conservação e replicação, o prolongamento da vida do artefato ultrapassa seus limites. Camadas de valoração são sobrepostas por diferentes sujeitos, do tecelão ao alfaiate, do aristocrata ao plebeu, daquele que descobriu e potencializou a conservação até o museu, naqueles que preservaram até encontrar os saberes da restauradora, nos juízos elaborados pelos visitantes do museu.

Projetos de reprodução podem não objetivar a terminação na réplica e sim na geração de informação sobre o artefato de moda. Ao reconhecer o design, os materiais e a fabricação de objetos como parte importante de sua missão, o Victoria and Albert Museum - V&A, em Londres, entende que a pesquisa dos objetos da coleção faz parte da responsabilidade dos profissionais do museu. Com o objetivo de entender alguns aspectos do trabalho do costureiro espanhol Cristóbal Balenciaga (1895-1972), a curadoria de moda e têxteis convidou alunos do London College of Fashion com conhecimento e as habilidades para desenvolver um projeto de investigação que seria incorporado à exposição *Balenciaga: Shaping Fashion*, ocorrida no museu de maio de 2017 a fevereiro de 2018. O nome Balenciaga figura entre os grandes mestres da alta-costura do pós-Guerra, e suas criações originais demonstravam seu exímio conhecimento sobre modelagem. Assim com o auxílio dos estudantes, o V&A buscou compreender as formas extraordinárias de suas roupas a partir da abordagem baseada nos

⁹⁵ It provides a better understanding of the cut and construction of the coat when last worn; also, the replica can be viewed from all angles on a mannequin, buttoned or unbuttoned, giving an impression of how the coat may have looked when last worn.

⁹⁶ Tradução nossa: 'Enterrado! Segredos ocultos do passado'.

trajes pertencentes ao acervo⁹⁷. Tendo os cuidados necessários recomendados pela conservação preventiva, os alunos perceberam que os trajes de alta-costura não eram totalmente simétricos como são as modelagens comerciais, visto que as primeiras eram feitas sob medida para clientes especiais. Reconheceram também que embora os vestidos parecessem muito simples por fora, na verdade eram sustentados por corte elaborado. Quando os alunos investigaram as peças, perceberam que tinham que deixar de lado suas suposições sobre como algo deveria ser feito. Assim como para os profissionais do museu observar as peças com pessoas que tem a expertise da construção da roupa revelou detalhes que talvez não seria possível sem o auxílio dos especialistas.

A professora Susanne Baldwin, *course leader* do mestrado em Tecnologia de Modelagem do London College of Fashion, baseia-se nos processos industriais que fazem parte da sua prática de ensino para explorar a tecnologia de vestuário no contexto da pesquisa baseada em objetos de trajes pertencentes aos acervos patrimonializados. Baldwin (2018) conta que o objetivo do projeto era estudar uma seleção de roupas femininas de alta-costura no acervo do museu para criar uma duplicata em algodão cru o mais fiel possível ao original em termos de design de moldes e construção. Os cinco alunos que se ofereceram para participar apresentaram um bom nível de competência e tiveram acesso ao acervo durante um dia por semana nas quinze semanas que duraram o projeto. Como metodologia, combinaram a pesquisa baseada em objetos com processos de engenharia reversa. O processo de estudo analítico do corte e construção das cinco peças resultou em um desenho técnico esquemático da peça com todas as informações necessárias para fazer a vestimenta. Os moldes construídos manualmente que foram copiados da vestimenta original foram digitalizados por um software produzindo moldes digitais bidimensionais. E por último as *toiles*, reproduções em algodão cru, ou outro tecido quando uma representação próxima ao original não pudesse ser obtida com algodão cru.

As roupas neste estudo foram fotografadas e esboçadas, medidas detalhadas foram tomadas, quando permitido, foi realizado traçado cuidadoso em papel de seda, e os métodos de construção foram registrados. Os métodos estavam em conformidade com o processo de engenharia reversa usado na indústria de vestuário, onde uma peça de roupa existente é analisada traçando suas

⁹⁷ O V&A disponibilizou o vídeo “Learning from 'The Master': Balenciaga Deconstructed” em que apresenta o projeto de investigação dos trajes de Balenciaga com os estudantes do London College of Fashion, com depoimentos dos profissionais, docentes e discentes envolvidos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RxeTBZXFzyY> Acesso em 29 set. 2020.

partes componentes para extrair um molde (BALDWIN, 2018, p. 27, tradução nossa⁹⁸).

Durante o processo, os alunos do London College of Fashion reconheceram que os seus conhecimentos técnicos não seriam o bastante para a confecção fiel da duplicação do original. Assim, Suzanne Baldwin (2018) informa que foi necessário aplicar a lista de verificação para observação incluída no método de pesquisa baseada no objeto desenvolvida por Ingrid Mida e Alexandra Kim (2015).

Com o intuito de desenvolver o molde da roupa original, os alunos seguiram uma série de abordagens. Como a técnica do *draping*⁹⁹ de modelagem sobre um manequim trabalhada ao lado da peça de referência colocada em um segundo manequim, a fim de aferir as medições e corrigir os moldes de algodão cru resultantes. Outro procedimento foi colocar a roupa original sobre uma mesa e com pesos apoiar algodão cru ou papel de seda nas seções do traje com o objetivo de traçar com lápis em pressão mínima a reprodução das partes. Ou o decalque direto das seções planas, sendo que as que tinham volume foram preenchidas com papel de seda e decalcadas numa forma tridimensional. Uma abordagem diferente foi a utilização de réguas em meia escala e papel milimetrado, procedimento frequentemente utilizado também pelo próprio museu para esboçar moldes para publicações. “Um aluno esboçou seu molde em meia escala, introduziu o molde no computador e dimensionou digitalmente as peças para o tamanho real” (BALDWIN, 2018, p.28, tradução nossa¹⁰⁰). Após os rascunhos, os moldes foram comparados com as roupas originais para uma maior precisão, em seguida foram inseridos num software de manipulação e criação de molde bidimensional a partir da qual foram feitas as *toiles*. Segundo Baldwin (2018), os moldes com as partes componentes da roupa foram de particular interesse para os museólogos, que frequentemente trabalham somente com trajes concluídos.

Os alunos foram desafiados a entender as peças do acervo sem serem influenciados por seus conhecimentos técnicos centrados em moldes contemporâneos, e através da

⁹⁸ The garments in this study were photographed and sketched, detailed measurements were taken, careful tracing through tissue paper, where permitted, was conducted and construction methods were recorded. The methods conformed to the reverse engineering process used in the apparel industry, where an existing garment is analysed by tracing its component parts to extract a pattern.

⁹⁹ O termo moulage, do francês, é mais utilizado no Brasil. A técnica foi explicada no subcapítulo 3.1.

¹⁰⁰ One student drafted her pattern in halfscale, input the pattern into the computer and digitally scaled the pieces to full size.

observação e discussão, expandiram suas experiências. Inseridos no ambiente do museu, necessitavam ter respeito às criações de um grande costureiro, o que incluía protocolos de manuseio dos artefatos, assim como o cuidado para não marcar as roupas com lápis ou alfinetes, ou qualquer procedimento que danificassem as peças, essas ações foram favorecidas pela colaboração dos museólogos. Com a análise lenta, tendo como base a metodologia de abordagem do objeto, puderam observar detalhes de estilo e construção e documentá-los. A partir de discussões, foi adotado como critério que ao distinguir os aspectos originais dos trajes daqueles oriundos de modificações, as alterações e reparos não seriam incorporados à reprodução. Segundo Baldwin (2018, p.29), na medida que a construção das peças era revisada pelos alunos, a abordagem referencial de distinção de luxo das peças da alta-costura evoluiu para uma análise mais crítica baseada em processos de tecnologia do vestuário. A reprodução permitiu uma compreensão mais profunda dos elementos do artefato na medida que as partes componentes são recriadas para a reconstrução. O estudo de engenharia reversa contribuiu no entendimento do processo de construção dividido em etapas e na extração dos moldes das roupas originais.

Através desse processo, os alunos observaram técnicas de corte e construção desconhecidas que desafiaram suas habilidades existentes e, por sua vez, os capacitaram a analisar criticamente técnicas de costura consagradas, valorizadas e reverenciadas. (BALDWIN, 2018, p.30, tradução nossa¹⁰¹)

A professora do London College of Fashion destaca a mudança de posição que os alunos experimentaram, de um lugar de inexperiência ao se envolverem inicialmente com o acervo e os museólogos para uma posição de reconhecida experiência com base em suas habilidades técnicas digitais e de construção. O projeto de investigação dos trajes de Balenciaga desenvolvido pelo V&A empregou uma abordagem interdisciplinar baseada em objetos no qual conhecimentos da museologia foram compartilhados com os dos especialistas em moldes e construção de vestuário. Esse compartilhamento propiciou uma compreensão mais detalhada nos artefatos musealizados. Baldwin conclui que a tecnologia 2D e 3D pode ser usada por museus para expor roupas dos acervos de forma a permitir um incremento nas discussões e compreensão do público. “A réplica digital pode apresentar corte e construção

¹⁰¹ Through this process, students observed unfamiliar cutting and construction techniques which challenged their existing skills and in turn empowered them to critically analyse established, valued and revered couture techniques.

na forma desconstruída e reconstruída para facilitar a observação mais crítica do que poderia ser obtida apenas com a vestimenta estática” (BALDWIN, 2018, p. 31, tradução nossa¹⁰²). O museu disponibilizou em seu site¹⁰³ animações digitais desenvolvidas com os alunos do London College of Fashion de três dos modelos considerados pela curadoria como designs icônicos de Cristóbal Balenciaga, o vestido 'tulipa', um conjunto minimalista e um vestido de noite com inspiração histórica. Nelas é possível observar a transformação dos moldes planos em estruturas tridimensionais, através de drapeados e da manipulação dos tecidos. Balenciaga era conhecido e admirado por suas construções arrojadas que muitas vezes fugiam da forma ampulheta recorrente nos anos 1950. Assim, o museu exibiu na exposição *Balenciaga: Shaping Fashion* as investigações feitas pelos estudantes, incluindo as animações e as *toiles*, junto aos trajes originais em manequins que giravam, permitindo a visualização do design inovador unida à construção dos moldes (BLACK, 2019, p.136).

Os três projetos de replicação descritos ofereceram oportunidades de pensar a prática museológica de maneira interdisciplinar na qual diferentes expertises se somaram em torno da investigação baseada na abordagem do artefato. A escolha pela confecção de uma réplica demonstrou ser um meio de atingir as atividades-fim de preservação e comunicação, e como resultado de pesquisa científica poderá contribuir na documentação em museus.

3.3 Conteúdos informacionais oriundos de projetos de replicação

Roupas são categorizadas de diversas formas, por gênero sexual, pelos meios de produção, por segmentos de consumo, ou por determinadas funções relacionadas às ocasiões de uso. Tais categorias se entrecruzam e impregnam os objetos de conteúdos narrativos. Cabe-nos afirmar que podemos chamar roupas de documentos visto que potencialmente podem fornecer informações. Para isso, teríamos que deslocar sua natureza primária, nos termos de Ulpiano Meneses, que é o vestir, para o de indicador de conteúdos

¹⁰² The digital replica can present cut and construction in both the deconstructed and re-constructed form to facilitate more critical observation than can be obtained by the static garment alone.

¹⁰³ Disponível em <https://www.vam.ac.uk/articles/secrets-of-balenciagas-construction>

informativos. Ou para sua função simbólica, “a roupa serve para abrigar, mas também para indicar atitudes em relação ao nosso interlocutor, ou para indicar uma posição profissional” (VIÑAS, 2003, p.50, tradução nossa¹⁰⁴). Quando assim as interpretamos tornam-se documentos involuntários “aqueles que não tivessem como função primária registrar e conservar informação, mas que, apesar disso, poderiam convenientemente também fornecer uma certa carga de informação” (MENESES, 1980, p.3). Os trajes, como artefatos produzidos pela ação do homem numa longa cadeia desde a fiação à confecção, passando pela tecelagem e beneficiamentos, por intervenções no corte e na construção, que resultam na constituição estilística, são objetos culturais. A função de documento só se manifesta a partir da intenção de um observador cujo olhar intercede na natureza do objeto afastando-o de seu contexto original. É nessa translação de contexto que o objeto ganha a natureza de documento e sempre como suporte físico de informação (MENESES, 1980, p.4). A roupa serve de suporte de conteúdos informativos a partir da ação do pesquisador cuja tarefa será problematizar e interpretar os dados coletados a fim de contextualizá-la dentro de processos relacionados aos aspectos sociais e culturais.

Quando inseridos em coleções, os artefatos de indumentária estão distantes das suas funções originais, deixam de vestir corpos, de serem mediadores de valores como o pudor ou o erotismo. Entretanto, o esvaziamento da função não significa que seu valor narrativo foi exaurido. Um trono numa coleção está alienado da sua função, mas manterá o discurso de pompa e majestade. Assim como associaremos um vestido de noiva numa coleção às experiências do matrimônio e ao imaginário relacionado à união entre duas pessoas. Como objetos produzidos por ação humana, são suportes de informação sobre como determinada sociedade se organiza. Por conseguinte, essa informação que os caracteriza como documentos comunica as relações humanas.

Ora, os objetos são produtos da ação humana e vetores da ação humana. Nem que fosse por esta razão, todo e qualquer objeto é sempre repositório de uma informação sobre relações entre os homens. Eu diria até mesmo que, em última análise, pode-se considerar o artefato, o objeto, como uma espécie de resíduo físico das relações sociais. (MENESES, 1980, p.7)

¹⁰⁴ (...) la indumentaria sirve para abrigar, pero también para indicar actitudes ante nuestro interlocutor, o para señalar un rango laboral.

A fisicalidade dos objetos valida a linguagem dos grupos sociais e a memória. Outro aspecto do objeto entendido como documento é que além da relação entre os sujeitos, ele inscreve um aspecto dessa relação, que é o trabalho. “É só o trabalho que constrói a realidade e a história outra coisa não é senão o fruto do trabalho do homem” (MENESES, 1980, p.13). Cada traje musealizado investigado revela os múltiplos aspectos e relações de interdependência de diversos labores da cadeia produtiva da moda.

Num primeiro momento nem todo objeto consegue despertar interesse como documento histórico por supostamente não conter informações úteis para a investigação científica. Todavia, se conservado, posteriormente pode despertar interesse em pesquisadores atentos à certas abordagens antes consideradas irrelevantes. O casaco masculino de lã pertencente ao acervo do Museu do Castelo de Colchester descrito no subcapítulo anterior foi adquirido pelo museu em 1942 e investigado setenta anos após no processo de conservação e replicação. O trabalho de conservação fornece informações aos historiadores realizarem seus estudos e a contextualização da vestimenta. Os conservadores e museólogos mantêm proximidade prolongada com os artefatos que resulta em informações e conhecimento sobre suas evidências materiais. Esse contato não transforma os conservadores em historiadores capazes de apresentar o traje a partir de um contexto, revelar circunstâncias, estabelecer relações. Como esclarece a conservadora Kate Gill ao descrever os resultados do seu trabalho.

Os dados apresentados aqui, e derivados de prolongado e detalhado estudo da evidência tangível e sobrevivente dos (e a partir dos) materiais, corte e construção da vestimenta e sua replicação, pretende fornecer um recurso para historiadores de têxteis e vestuário, bem como para conservadores e fabricantes de réplicas. (GILL, 2015, p.25, tradução nossa¹⁰⁵)

Os trajes musealizados, como todo objeto de museu, potencialmente transmitem conceitos e ideias, o aspecto de transmissor de informação é que justifica tê-lo nos acervos. Constituem-se objetos-signos. Na sua análise, Salvador Muñoz Viñas (2003, p.45), afirma que essa qualificação dos objetos de museu pode ser estendida a objetos de restauração, embora a Restauração não tenha equiparação com a habilidade atribuída ao museu de tornar o objeto um símbolo dentro de um discurso mais global. Para o teórico, a função de signo assumida

¹⁰⁵ The data presented here and derived from prolonged and detailed study of the surviving, tangible evidence of (and from) the materials, cut, and construction of the garment and its replication, is intended to provide a resource for historians of textiles and dress, as well as for conservators and makers of replicas.

pelo objeto pode ser categorizada a partir de alguns valores, aqueles relacionados à alta cultura, sejam eles inseridos na produção artística ou como referências históricas. Tais valores estão relacionados à identificação de determinado grupo de indivíduos de tal modo que esses se reconheçam como integrantes de um coletivo. São valores ideológicos pertinentes à princípios morais ou políticos. E ainda àqueles conectados aos sentimentos pessoais, conservados porque tem valor privado ou para um pequeno grupo, como uma família (VIÑAS, 2003, p.53-54). O valor simbólico está estritamente relacionado aos conceitos que definem restauração e conservação. Ambas são atividades que se distinguem na prática porque o tratamento restaurativo produz resultados perceptíveis e o conservativo nem sempre. A Restauração baseia-se em um conjunto de atividades materiais e processos técnicos que afetam as características perceptíveis do objeto. Todavia, “o que é fundamentalmente restaurado quando um bem é restaurado não é o bem em si, mas seu valor simbólico, sua capacidade de funcionar como um símbolo, e essa capacidade depende essencialmente de suas características perceptíveis” (VIÑAS, 2003, p.80, tradução nossa¹⁰⁶).

Os objetos contêm inúmeras informações, sejam elas históricas, artísticas, culturais ou simbólicas, sendo que uma categoria não anula a outra. Um traje do costureiro Cristóbal Balenciaga no acervo do Victoria and Albert Museum, tem valor artístico relacionado à obra de um criador: simboliza um tipo de distinção de classe, ao mesmo tempo que apresenta informações históricas ao ser investigado em seus materiais, ou em sua construção que aponta para a silhueta representativa de uma época. A investigação feita pelos museólogos assessorados pela competência demonstrada pelos alunos do London College of Fashion evidenciam a capacidade documental desses trajes. O conjunto de dados coletados contribui para a conservação, “qualquer tipo de conservação pode ser entendido como propriamente informativo, pois sua aplicação permite conservar todas as informações contidas no objeto” (VIÑAS, 2003, p.74, tradução nossa¹⁰⁷).

Certos objetos têm valor documental e não historiográfico, como documentos e arquivos, por exemplo. Nestes casos a valoração não é tanto simbólica ou mesmo

¹⁰⁶ Esto ocurre porque, de hecho, lo que fundamentalmente se restaura cuando se restaura un bien no es el bien en sí, sino su valor simbólico, su capacidad para funcionar como símbolo, y esta capacidad depende esencialmente de sus rasgos perceptibles.

¹⁰⁷ En este sentido, cualquier clase de conservación podría entenderse como propiamente informacional, porque su aplicación permite conservar la totalidad de la información contenida en el objeto.

historiográfica, mas informacional. Ou melhor, o foco da conservação está no registro das informações inseridas nesses objetos, e não no objeto em si. Todavia, para Viñas (2003, p.74), uma demarcação tênue separa os objetos de restauração dos objetos de conservação informacional, e às vezes os objetos de restauração informacional tem valor cultural ou identitário, ou mesmo valor historiográfico. Outro ponto destacado pelo teórico é o operacional, o desenvolvimento e generalização de novos suportes de informação tem favorecido à sistemas de preservação da informação que em alguns casos não requerem a preservação do próprio objeto, tal qual a digitalização de documentos. Mas a opção mais acertada na preservação informacional é também preservar o próprio objeto, por isso que o restaurador de objetos muitas vezes tem a competência da restauração informacional.

Os especialistas podem extrair informações de quase qualquer objeto que seria completamente inacessível para pessoas não treinadas, e eles tendem a defender a preservação sistemática dos próprios objetos e não apenas das informações intencionalmente registradas neles. (VIÑAS, 2003, p.73, tradução nossa¹⁰⁸).

Tal propósito demonstra a interseção entre o caráter de conservação da informação e a conservação dos objetos de valor historiográfico ou simbólico. A produção de uma réplica objetivando investigação, conservação e a comunicação do artefato patrimonializado condiz com a finalidade de conservação informacional.

(...) as técnicas de conservação informacional também se mostraram úteis no caso de documentos de valor historiográfico: não é incomum substituir objetos em estado de perigo por réplicas, como as estátuas da catedral de Burgos, a réplica da caverna Altamira, ou a digitalização muito frequente de documentos guardados em arquivos históricos: se o utilizador não necessitar manipular o original, o seu potencial de deterioração é significativamente reduzido. (VIÑAS, 2003, p.75, tradução nossa¹⁰⁹).

Nos três casos estudados no subcapítulo anterior podemos identificar que os trajes reconhecidos pelos seus valores historiográficos e simbólicos foram replicados a partir de

¹⁰⁸ Los expertos pueden extraer información de casi cualquier objeto que a las personas no entrenadas resultaría completamente inaccesible, y tienden a defender la conservación sistemática de los propios objetos y no sólo de la información intencionadamente registrada em él.

¹⁰⁹ (...) las técnicas de conservación informacional también se han revelado útiles en el caso de documentos de valor historiográfico: no es rara la sustitución de objetos en estado de peligro por réplicas, como las estatuas de la catedral de Burgos, la réplica de la cueva de Altamira, o la mucho frecuente digitalización de documentos conservados em archivos históricos: si el usuario no necesita manipular el original, su deterioro potencial se reduce de forma importante.

estratégias de conservação que repercutiram em conservação informacional. A partir da produção das réplicas, novos suportes de informação foram adotados como forma de divulgação das investigações: o hotsite do vestido da Marquesa do Pinhal, a digitalização das modelagens dos trajes de Balenciaga, e a criação da apresentação em powerpoint que acompanha a exposição do casaco do Museu do Castelo de Colchester. Em todos os casos intencionou-se a conservação dos trajes originais. Os novos dados resultantes da produção das réplicas foram gerados por pesquisa científica e contribuíram para que os artefatos sejam poupados de manuseio futuro. Tais informações também podem ser computadas de maneira valorativa em termos historiográficos e culturais, visto que propicia conhecimento sobre os artefatos. A produção das réplicas promoveu a proteção do patrimônio indumentário pertencente aos acervos e dois deles como aplicação de projetos pedagógicos em espaços museológicos.

A réplica é representação física das propriedades informacionais do artefato. A investigação constitui a etapa crucial no processo de replicação por nutrir com dados que compor-se-ão na fisicalidade da réplica. Há uma preocupação efetiva com a construção dos artefatos de moda, o corte, a modelagem, a costura, os tipos de materiais, são elementos que atuam de maneira categórica na visualidade. E se a morfologia da réplica se constrói a partir dos atributos intrínsecos do objeto, também está impregnada por aspectos extrínsecos, seus valores historiográficos e simbólicos. A experiência de replicação dos vestidos de Balenciaga demonstra esse aspecto, visto que a intenção não era a reprodução em tecidos semelhantes aos originais, mas a produção de *toiles* em algodão. O foco estava na investigação das modelagens que caracterizavam a expertise do costureiro. A prototipagem forneceu dados que foram digitalizados em software próprio para moldes e foram criadas animações apresentadas na exposição e no site do V&A. Também contribuiu na documentação por expor detalhes da construção das roupas investigadas pelos especialistas que detém competências distintas dos museólogos.

O projeto Replicar do Museu Paulista, como dito anteriormente, tornou-se uma referência em metodologia de replicação de trajes. Demonstrou o grande potencial que a réplica alcança como projeto de pesquisa científica resultante de análise e interpretação baseadas no artefato. Tendo como principal preocupação a qualidade da informação que seria comunicada quando a réplica fosse exposta na Casa do Pinhal (PAULA, 2017, p.138). A severidade com os conteúdos informacionais está intrinsecamente relacionada com o de exposição da réplica. Todavia, o caráter informacional não se restringiu à coleta de dados durante o processo de pesquisa, mas na constituição da visualidade a ser percebida pelos

visitantes. Essa intenção pode ser atestada na escolha por confeccionar a saia réplica com um forro que supostamente havia na saia original, mas foi removido. Assim como na opção por confeccionar uma anágua inexistente no acervo em três camadas de babados na altura do quadril, somente na parte traseira, também duas camadas de babados na circunferência próximo à barra (PAULA; WOMB, 2011), visto que a pesquisa concluiu ser o volume correspondente à aparência da época. As intenções motivaram ações, opções por metodologias e escolhas por técnicas, até mesmo na alternativa da criação de um hot site para divulgação do projeto em detrimento de uma exposição convencional no museu. Assim possibilitou o incremento de possibilidades de apresentação e ofereceu soluções alternativas de divulgação dos resultados.

Observou-se no processo de replicação do vestido da Condessa que o projeto acolheu também procedimentos interdisciplinares na solução dos desafios encontrados na investigação e replicação. Especialistas da área da conservação, da história da indumentária, de modelagem, em bordados, técnicos em tecidos, profissionais de radiografia, entre tantos outros, e claro, os bolsistas da Universidade de São Paulo. Processo que favoreceu a conexão entre pessoas a partir da solicitação dos descendentes da condessa, que impossibilitados de exibir o vestido original por implicações na conservação acreditaram e investiram na confecção da réplica. Houve o reconhecimento de todos os envolvidos do valor da réplica enquanto ação efetiva de conservação e exibição como substituto do original. Ao teorizar sobre a restauração, Salvador Muñoz Viñas reconhece que essa não é uma atividade neutra, sendo impactada por uma série de escolhas técnicas, mas também ideológicas. “Se restaura para as pessoas, não para objetos; os objetos servem aqueles que os produzem ou os cuidam, e eles têm os direitos que seus proprietários ou usuários lhes concedem” (VIÑAS, 2003, p.91, tradução nossa¹¹⁰). Cada decisão feita pelas pessoas envolvidas no projeto estava impregnada por seus valores e contextos sociais que repercutiram na escolha pela replicação. Assim como no entendimento que a acuidade das informações obtidas na pesquisa ressoaria na excelência, e porque não dizer, na valoração da réplica.

Optou-se neste trabalho de tese por examinar a alternativa da confecção da réplica em seu caráter investigativo, de produção de dados do vestuário musealizado, embora

¹¹⁰ Se restaura para las personas, no para los objetos; los objetos sirven a quienes los producen o los cuidan, y tienen los derechos que sus dueños o usuarios les conceden.

reconheça o seu valor expositivo. A reprodução de um traje histórico não seria atribuição de um museu se não estivesse baseada em investigação científica que produza conhecimento. Baseia-se em evidências e em análises metodologicamente fundamentadas. Tem como estratégia a abordagem baseada no objeto, embora utilize de análises de fontes iconográficas, dos estudos da cultura material ou fontes literárias. Para além do entendimento que a réplica constitui a materialidade de conteúdos informacionais oriundos da investigação de um artefato, será oportuno lembrar que tal processo é resultado da vontade de diferentes sujeitos que produzem ressonâncias em tantos outros.

3.4 Investigação e reprodução de trajes do MCH

As investigações apresentadas nas seções anteriores resultaram de questões provocadas a partir dos contatos feitos dos pesquisadores do grupo Design, Cultura e Memória com a equipe do MCH. A proposta de reproduções dos trajes para possibilitar a exposição no circuito do museu ao mesmo tempo que garantiria a conservação dos objetos originais, possibilitaria a pesquisa inédita do acervo. Visto que constatamos a carência de estudos acerca da coleção, sua historicidade e as narrativas que suscita. O início deste processo se deu numa visita técnica que fizemos ao MCH, em março de 2014, com alunos e a professora de modelagem Ana Carolina Umbelino com o objetivo de conhecer o acervo em questão. Nós, professores e alunos ficamos muito impressionados com a importância histórica dos trajes, visto que representam em sua tipologia diversa um importante momento historiográfico da moda, mas ao mesmo tempo ficamos impactados por saber que a maior parte daquelas peças não eram expostas. Motivados pela museóloga Aline Bougleux que nos recebia na visita, iniciamos um projeto de pesquisa. Os resultados dessas investigações iniciais foram apresentados no Seminário 'As Vestes de Eufrásia' em outubro do mesmo ano, na Universidade Veiga de Almeida - UVA, na ocasião foi exposto um traje em tamanho natural confeccionado pelos alunos em papel com inspiração na silhueta da década de 1880. A roupa/escultura tinha a saia estampada com as cartas de Eufrásia Teixeira Leite para Joaquim Nabuco visto que não tinha a intenção de ser uma réplica, mas uma alegoria da história que era apresentada no evento. No ensejo foi lançado o grupo de pesquisa Design, Cultura e Memória, com o objetivo de investigar objetos e a arquitetura existentes no acervo de instituições públicas e privadas no Estado do Rio de Janeiro, tendo como projeto inicial nossas

pesquisas. A arquiteta e professora Katia Maria de Souza assumiu a investigação sobre as informações técnicas, históricas e tipológicas da arquitetura do Museu Casa da Hera¹¹¹.

No ano seguinte Ana Carolina Umbelino orientou um projeto de iniciação científica na UVA cujo objetivo foi a confecção de um protótipo para réplica em tecido de um dos trajes da coleção de Eufrásia Teixeira Leite. A professora junto com as alunas Amanda Paredes e Manuella Lopes investigaram a metodologia utilizada por Janet Arnold, pioneira no estudo das modelagens de indumentárias históricas. Outra referência para o trabalho foi o Projeto Replicar, do Museu Paulista - USP cuja confecção da réplica do vestido pertencente à Condessa do Pinhal foi descrito em subcapítulo anterior.

O traje selecionado para o projeto de replicação foi um conjunto de poás¹¹² preto. Identificado pelo MCH como costume, Tombo: 1129, MCH: 92.12.25 (830), consta na ficha de catalogação a época século XIX atribuída por Celina Resende Filha. A descrição apresenta rasuras de correção, mas preferimos transcrever o texto como está, “costume, seda, tom verde pastel com ‘pois’ preto; composto de blusa e saia” (sic), continua com o detalhamento das partes integrantes, “blusa justa ao corpo, abertura frontal abotoado por 18 colchetes e lapela pontiaguda, com frufu em tule preto e 3 botões em flor do mesmo material; à esquerda jabô¹¹³ em gaze verde com frufu ao centro que formam grande laço [...]” (sic). A saia é descrita como “cortada em 4 panos sendo os laterais em godê; as laterais e as costas são adornadas por 3 camadas de babados (11,0 cm) da mesma seda arrematadas em tule preto franzido, no início do babado, de cada lado, 3 laços (armados com arame) de fita de cetim preta [...]” (sic). Na ficha técnica de conservação/restauração elaborada por Luciana da Silveira identificamos as orientações para correção da descrição, “trocar ‘blusa’ por ‘casaco’, para manter consistência de todos os costumes. O tecido de tafetá com estampas em pois, não apresenta vestígios que levem à conclusão de ser verde pastel, como descrito pelo museu, mas creme. A impressão de verde é devido à sombra do forro, este sim apresenta cor esverdeada. Apesar do jabô ser atualmente bege, ele também não aparenta ter sido verde. A palavra ‘frufu’ não

¹¹¹ A professora Katia Maria de Souza apresentou o resultado dessa investigação desenvolvida no grupo de pesquisa Design, Cultura e Memória no artigo ‘A Casa da Hera: Um modelo singular de casa senhorial no Vale do Paraíba’ no V Colóquio Internacional – A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores, no dia 7 de junho de 2018, em Fafe, Portugal.

¹¹² Do francês pois, ou poás em português, pontos ou círculos de uma cor sobre um fundo de outra, comumente identificado como bolinhas.

¹¹³ Do francês jabot, são babados superpostos usados sobre o peito e presos como gravata.

se adequa à descrição: trocar por franzido” (sic). A revisão sugerida pela conservadora demonstra a necessidade da constante atualização de dados na documentação como garantia de uma melhor compreensão do objeto têxtil.

Figura 16 - Vestido/conjunto de poás.
Fonte: UMBELINO, 2016.



Para chegar à confecção do protótipo, a professora Ana Carolina Umbelino estabeleceu alguns passos seguidos com suas alunas, primeiramente realizaram pesquisa de referências iconográficas e silhuetas do período no intuito de identificar a década do vestido escolhido, como era utilizado e se porventura faltasse alguma parte, essa seria identificada. Após esses estudos, investigaram as peças que compõem a silhueta, quais os elementos que comporiam os volumes quando a peça era vestida. Foi realizado um registro fotográfico e descritivo dos detalhes da peça a fim de identificar materiais utilizados na confecção e as técnicas de construção. O próximo passo foi a aferição de medidas, todas as peças que compõem o traje foram mensuradas usando diagramas que ajudariam posteriormente a traçar a modelagem. A última fase do projeto foi a modelagem e confecção do protótipo o mais similar possível à modelagem original. Por questões de tempo e de ordem financeira, as costuras foram realizadas à máquina e o tecido empregado foi algodão branco (UMBELINO, 2016, p.95-99).

Figura 17 - Reprodução do vestido/conjunto de poás.
Fonte: Fotografias do autor, 2017.



Após este processo de investigação e confecção do protótipo, a professora Umbelino propôs uma nova descrição do traje para a catalogação. “Tailleur de tafetá de seda com estampa de poás. Parte superior: paletó curto com armações de barbatana. Blusa Interna com babado e gola de gaze de seda. Fechamento frontal com colchetes de gancho. Manga longa franzida com fechamento de um botão no punho. Parte inferior: saia longa com a parte posterior mais comprida que a frontal, formando uma cauda curta. Possui três babados com aplicação de renda. Tecido do recorte frontal cortado no sentido do viés” (UMBELINO, 2016, p.117). Além do detalhamento do material, que não se diferenciou tanto da catalogação antiga, Umbelino apresentou um diagnóstico “Casaco manchado e sujo. Tecido com pequenas perdas (insetos) nos ombros, mangas e parte inferior. Gaze de seda frágil, ressecada e quebradiça, com perdas e rompimentos. Saia: tecido frágil e ressecado, com muitos rompimentos na área da cintura. Um dos lados se encontra desprendendo” (UMBELINO, 2016, p.118). A ficha proposta pela professora abrangeu os “possíveis usos” do traje e uma breve pesquisa histórica. Também incluiu desenhos técnicos com as medidas mensuradas e fotos dos detalhes do traje investigado, como sugere o site do ICOM Costume

Committee, “uma medida da roupa é um bom complemento para a descrição, assim como as fotos digitais de detalhes” (RASMUSSEN; HAMMAR, 2013, tradução nossa¹¹⁴).

O acesso ao acervo que a equipe do MCH concede aos pesquisadores permite uma abordagem baseada nos artefatos. Outras ferramentas de análises utilizadas por historiadores de indumentária são as fontes visuais, como pinturas, desenhos e ilustrações. O museu tem uma coleção de pinturas e retratos da família Teixeira Leite, no qual incluem os dois quadros que mostram Eufrásia, descritos no capítulo 1. A historiadora da indumentária e do têxtil Lou Taylor faz considerações sobre os retratos, “todos fornecem informações sobre estilo, qualidade dos tecidos e vestimentas, corte, estilos de cabelo, postura corporal, acessórios e exatamente como eles foram usados” (2002, p.115, tradução nossa¹¹⁵). Numa análise visual é possível obter informações sobre o tipo e a qualidade dos tecidos, o corte e a modelagem, os volumes do traje em relação ao corpo que veste que podem ou não estar consoantes à moda do momento, além dos cortes de cabelo e a postura corporal. Sobre as fotografias que supostamente retratam Eufrásia com membros de sua família, que são indicadas por Catharino (1992), fomos informados pela museóloga Aline Bougleux¹¹⁶ que falta comprovação da sua identidade nas imagens. Portanto, é preciso ter cautela nestes tipos de análise, como recomenda Taylor.

Em todos os casos, todas essas imagens devem ser avaliadas individualmente pelas lentes de seus próprios períodos e pelas lentes dos artistas. Nenhuma pintura ou desenho está livre das preferências e preconceitos pessoais de seu criador, nem das etiquetas, políticas e preconceitos de sua época. Pode ser positivamente enganoso aceitar as fontes visuais pelo seu valor nominal, porque as relações entre as imagens e seus significados culturais são tão complexas e multifacetadas. (TAYLOR, 2002, p.115, tradução nossa¹¹⁷)

Logo após a apresentação das pesquisas iniciais do acervo da Casa da Hera, o grupo de pesquisa foi convidado a confeccionar um vestido de noiva em homenagem aos 200 anos

¹¹⁴ A measurement of the garment is a good complement to the description as are digital photos of details.

¹¹⁵ All provide information on style, quality of fabrics and garments, cut, hairstyles, body stance, accessories and exactly how these were worn.

¹¹⁶ A entrevista com Aline Bougleux ocorreu na administração da Casa da Hera em 3 de fevereiro de 2020.

¹¹⁷ In every case all these images have to be individually assessed through the lens of their own periods and the lens of the artists. No painting or drawing is free from the personal preferences and prejudices of its creator nor free from the etiquettes, politics and prejudices of its day. It can be positively misleading to accept visual sources at face value because the relationships between images and their cultural meanings are so multi-layered and complex.

do noivado da Imperatriz Leopoldina, para ser exposto no evento “Leopoldina: a noiva de Viena”, realizado em 10 de abril de 2016, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. Segundo nossas pesquisas, o vestido original não existe mais, partimos então para uma pesquisa iconográfica e textual que retratasse o traje. Diante do desafio proposto pela produção do evento, elaboramos dois projetos de iniciação científica. Um teórico, que ficou a cargo no aluno Douglas Tavares, que investigasse a vida de Dona Leopoldina no Brasil, com a finalidade de construir um inventário da moda e dos costumes introduzidos na corte pela imperatriz. O segundo projeto com abordagem prática visava aplicar conceitos e metodologia de *upcycling* em procedimentos de confecção do vestido de noiva, esse foi executado por Amanda Paredes e Manuella Lopes, pela segunda vez orientadas pela professora de modelagem Ana Carolina Umbelino. Em linhas gerais, o conceito de *upcycling* se baseia na transformação de produtos que seriam descartados em peças de maior valor, a nossa proposta era a confecção do vestido de noiva da D. Leopoldina a partir de material de resíduos de ateliês de vestidos de noiva e artigos de brechós. Segundo obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768–1848), pintada em 1818, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Leopoldina desembarcou no Rio de Janeiro com o mesmo vestido que usou no seu casamento realizado em Viena por procuração sem a presença do noivo, essa foi a principal fonte visual para a elaboração da reprodução. Em nossas análises constatamos que o traje era composto por um vestido branco em linha império, marcado logo abaixo do busto, com rendas adornando o decote. Era sobreposto por uma espécie de túnica aberta num tom rosado um pouco mais escuro, essa peça formava uma cauda; tanto a barra do vestido quanto a túnica apresentam bordados, tinha mangas bufantes curtas complementadas com luvas longas 7/8 brancas, a cabeça da princesa foi adornada com plumas brancas. Nesse processo foram desenvolvidos desenhos técnicos e elaborados estudos bibliográficos na busca por referenciais estéticos da época, desde beneficiamentos, acabamentos à modelagem. Também foram selecionados o material advindo de doações de ateliês e vestidos de noiva encontrados em brechós, foram recebidas sobras de tecidos variados desde rendas, tule etc. Foi necessário entender de que forma o reaproveitamento de cada uma delas se encaixaria na concepção de um novo modelo. As roupas recebidas passaram então por um processo de desconstrução onde foram separados mangas, gola, top e saia e os acabamentos como bordados, babados e aplicação

de pedraria. Por fim, foram confeccionados dois vestidos¹¹⁸, o primeiro um vestido na cor creme tendo como base o segundo estudo de Jean-Baptiste Debret, sobre o desembarque da Princesa Real D. Leopoldina. A reprodução destoou em dois aspectos identificados nas representações do original, o peso, visto que em carta à irmã, Leopoldina relata que o vestido era “terrivelmente pesado”, e a cor creme da túnica não condiz com o rosa original. O segundo vestido foi feito na cor branca onde mantivemos a inspiração do modelo império, mas optamos por mesclar a modelagem antiga com um visual contemporâneo.

A reprodução do vestido de noiva de D. Leopoldina se baseou em sua representação na pintura de Debret, ‘Estudo para Desembarque de Dona Leopoldina no Brasil’, em que a princesa aparece numa posição em que privilegia suas costas e a lateral esquerda. Embora a frente do vestido não esteja visível, pôde-se concluir sua forma e ornamentos comparando com elementos apresentados na tela, como bordados e detalhes da barra, em complemento com outros retratos da futura imperatriz, nos quais, por exemplo, ela aparece com um laço na linha abaixo do busto. Como o adorno não era muito comum nos trajes femininos na época, concluímos que era uma particularidade de D. Leopoldina, dessa forma optamos por inseri-lo da reprodução. Pinturas são fontes recorrentes no estudo da indumentária, mas não podem ser interpretadas por si só, é necessário um apoio teórico sobre o período, visto que são atravessadas por contextos sociais e interpretações pessoais dos artistas. Mas o vestuário também é uma fonte de informação sobre a própria pintura, Lou Taylor (2002) enumera uma série de investigações em que a datação da obra foi determinada de maneira mais precisa a partir das nuances dos trajes representados. Por outro lado, em determinadas épocas, os trajes do momento foram considerados efêmeros demais para serem representados num retrato, optando-se por fantasias com elementos de épocas passadas ou referências pastorais idílicas. “O historiador do vestuário, portanto, precisa navegar em seu caminho por todos esses códigos artísticos e sociais antes que possam ser oferecidas quaisquer interpretações ‘seguras’ das roupas retratadas” (TAYLOR, 2002, p.121, tradução nossa¹¹⁹).

¹¹⁸ Após a exibição da reprodução do vestido de noiva da D. Leopoldina no evento do Paço Imperial, recebemos o convite para vestir a cravista e pesquisadora Rosana Lanzelotte e a atriz Carol Castro no concerto de abertura do VII Circuito BNDS de Música Brasilis, realizado em 4 de junho de 2016, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, também na apresentação durante a FLIP - Festa Literária Internacional de Paraty, no dia 30 de junho do mesmo ano. O concerto homenageou 200 anos da missão artística francesa e 200 anos do noivado de D. Pedro e Leopoldina.

¹¹⁹ The dress historian has therefore somehow to navigate her or his path through all these artistic and social codes before any ‘safe’ interpretations of the clothing in portraiture can even be offered.

A abordagem baseada em análise visual corre o risco de imprecisão, mas que é enfrentada numa série de procedimentos interdisciplinares em que dados do período histórico e elementos biográficos e estilísticos são confrontados. Mesmo com metodologia diferente, a abordagem baseada no artefato não deixa igualmente de assumir certos riscos visto que o objeto não fala por si só, mas através de indagações e cruzamentos de dados operados pelo pesquisador.

A aquisição de habilidades de identificação é um processo de aprendizagem sem fim e um dos verdadeiros prazeres de trabalhar como curador de trajes históricos. O desafio é constante porque poucas roupas são iguais e porque erros de datação são fáceis de cometer. O consumo de estilos dura muito mais tempo na realidade do que os periódicos de moda indicam. (TAYLOR, 2002, p.12, tradução nossa¹²⁰)

Uma das vantagens da análise do objeto material é a possibilidade de investigação das técnicas de construção usadas na confecção dos trajes. A identificação de costuras, modelagens, matéria-prima é resultado de investigação minuciosa com a premissa que cada procedimento carrega informação. A datação, por exemplo, pode ser mais eficiente se o pesquisador souber quando técnicas de costura, tingimentos de tecidos e matérias como aviamentos passaram a ser utilizadas. Assim como identificar quando volumes e silhuetas entraram ou saíram da moda. É eficaz no processo de identificação seguir todas as pistas possíveis, como as etiquetas dos fabricantes, “onde não existe biografia de uma roupa ou onde as datas precisam ser confirmadas, as marcas e as etiquetas da loja podem ser úteis” (TAYLOR, 2002, p.13, tradução nossa¹²¹).

Durante as visitas ao Museu Casa da Hera foram coletadas informações de diversas peças a partir da observação das técnicas de costura utilizadas, técnicas de acabamento, beneficiamentos e aviamentos empregados, corte dos tecidos e modelagem de cada parte. Através das fotos tiradas nas visitas que o grupo fez à Vassouras em 2017, foram feitas análises das costuras a fim de entender como era executado o fechamento das peças, se houve utilização de máquina de costura ou costura manual, as técnicas e os tipos de pontos

¹²⁰ The acquisition of identification skills is a never-ending learning process and is one of the real pleasures of working as a costume Curator. The challenge is constant both because few garments are ever the same and because dating mistakes are easy to make. The consumption of styles lasts far longer in reality than fashion journals ever indicate.

¹²¹ Where no biography of a garment exists or where dates need to be confirmed, makes' and shop labels can sometimes be useful.

utilizados em cada vestimenta, o acabamento empregado em cada parte do molde. Dois projetos de iniciação científica foram realizados neste ano, com os alunos Sidney de Souza, Fernanda Ferreira, Gabrielly Oliveira dos Santos e Daiane Santos de Albuquerque, a professora Christiana Carvalho orientou o processo de modelagem. A partir da análise de cerca de dez peças que foram disponíveis para a investigação foi possível perceber como algo em comum nas mesmas, que a união das partes foi executada a máquina¹²². Também foram nestas análises dos artefatos que identificamos as costuras não originais¹²³.

Foi escolhido pela equipe de pesquisadores um vestido feito em veludo preto para uma análise mais apurada e a confecção de um protótipo de réplica em algodão. Um vestido de baile que quando exposto chama muito a atenção dos visitantes, Tombo: T 1130 MCH: 92.12.24, identificado por uma etiqueta da Maison Worth. A investigação inicial em linhas gerais buscou as principais características da vestimenta, foram anotados e desenhados esboços com as impressões iniciais. A tipologia pode ser identificada como vestido de baile por conta da silhueta e principalmente por apresentar um decote profundo com a modelagem em forma de laço pregueado. O veludo preto é liso e não apresenta brocados, nem bordados, o que torna a forma do vestido o ponto de interesse. O forro é de tafetá de seda preto num tom mais claro que o veludo, parte interna da cintura apresenta barbatanas forradas com o mesmo material. O tecido que cobre as barbatanas é o que apresenta maiores danos, permitindo identificar o metal que as compõem. Uma faixa de gorgorão percorre a cintura com a identificação C. Worth Paris. As mangas são curtas com um pequeno drapeado, cuja simplicidade contrasta com o decote drapeado em forma de laço. A saia corresponde ao formato sino, possivelmente com almofadas para arredondar os quadris devido às fitas de fixação encontradas no forro nesta região, tem corte evasê com pregas na parte de trás e uma cauda do tipo altar.

Por vezes os vestidos de baile não seguiam exatamente as linhas da moda, segundo François Boucher (2010, p.386). Sendo assim, é preciso mais atenção na identificação da época a partir da análise da silhueta. Uma referência visual pertencente ao acervo do MCH é a pintura a óleo assinada por Carolus Duran datada de 1887, na qual Eufrásia Teixeira Leite é retratada com um vestido de baile em cetim branco com decote generoso que revela o

¹²² Problematicamos o uso da máquina de costura no subcapítulo 2.3.2 desta tese.

¹²³ A investigação das costuras não originais resultou na pesquisa sobre conservação apresentada na seção 2.3.1 desta tese.

volume do busto e alça estreita apoiada no ombro (Fig. 3). Podemos identificar a moda do decote profundo entre as décadas de 1880 e 1890, mas como o vestido de veludo preto não apresenta volume concentrado na parte de trás, mas distribuído no arredondamento dos quadris, com a forma sino, possivelmente seria da década de 1890. Entretanto, o feitio da manga não corresponde à forma presunto que esteve na moda nessa década. Diante deste impasse, buscamos vestidos de baile com forma semelhante no acervo digital do Metropolitan Museum - MET, de Nova York, que reúne um significativo acervo de trajes da Maison Worth. Concentramos a análise nas linhas que acompanham o corpo, no decote profundo, na saia sino e na calda tipo altar. Foram identificados cinco vestidos¹²⁴ em composição semelhante desses elementos com o do MCH. Curiosamente, o recorte cronológico deste conjunto de peças vai de 1898 a 1900, período após o falecimento de Charles Frederick Worth, no qual a criação dos trajes era assinada por seu filho Jean-Philippe Worth (1856–1926). Identificamos também algumas características semelhantes num vestido de noite da Maison Worth no New York City Museum - MCNY, número de referência 42.146.3A-B. O traje é de veludo rubi e sua descrição destaca o fato de dispensar qualquer necessidade de enfeite cuja beleza se encontra nos contornos da figura da usuária, embora o busto apresente um drapeado discreto, esses se direcionam para as mangas drapeadas formando imensos laços estilizados. Podemos compará-los nestes aspectos enquanto no vestido do MCH o veludo é drapeado no busto em direção às mangas pregueadas, o do MCNY o veludo forma os laços nas mangas. O foro é igualmente de tafetá tanto para o corpete quanto para a saia. O museu novaiorquino data esse modelo como 1900, a época corresponde ao recorte cronológico feito no acervo do MET.

¹²⁴ Vestidos da *maison* Worth identificados no acervo do MET com forma semelhante ao vestido de veludo preto do MCH: Conjunto para noite, número de acesso: C.I.40.106.6a–f, data: 1898-99; Vestido de noite, número de acesso: 1976.258.6a, b, data: 1898-1900; Vestido de noite, número de acesso: 1976.258.5a–c, data: 1898-1900; Vestido de noite, número de acesso: 1976.258.4a, b, data 1898-1900; Vestido de Baile, número de acesso: 2009.300.1250a, b, data: 1900.

Figura 18 - Vestido Maison Worth, 1900.
Fonte: MCNY.



Outro elemento de análise é a etiqueta da Maison Worth. A partir do final da década de 1880, a etiqueta mudou para letras cursivas simulando a assinatura do costureiro. A etiqueta identificada no vestido de veludo preto confere com esse último tipo, o que reforça a hipótese de a datação ser posterior a 1890. Como já informado em tópico anterior, o significativo número de dez peças da *maison* Worth do acervo de trajes do MCH apresenta etiquetas com os mesmos caracteres.

O vestido de veludo preto do MCH apresenta mangas curtas com pregas que dão efeito de leve drapeado e foi neste componente da peça que encontramos costuras que não correspondiam à excelência da alta-costura. Foram feitas bainhas em ambas as mangas com pespontos de cerca de 1cm cada ponto; a sucessão de pontos largos foi executada propositadamente de maneira rudimentar e irregular. A ficha de restauração e conservação de 1998 diz que “não apresenta” tratamento anterior e que “se encontra em ótimo estado”, realmente o vestido ainda apresenta ótimas condições. Na ficha não foi citada a intervenção na manga. Há relato de tratamento conservativo na remoção de uma espuma sintética que estava no busto, entre o forro e o veludo, que se encontrava em avançado estado de deterioração, para esse procedimento foi usada acetona e ação mecânica.

A investigação da construção desse vestido de baile foi dificultada pela cor preta do veludo e agravada pela iluminação inadequada utilizada durante a análise, visto que precisava ser desligada frequentemente para que não comprometesse o material. A dificuldade de

observação *in loco* do objeto foi de certa forma suprida pelo registro fotográfico dos detalhes. A partir dessas fotos foi realizado um estudo de modelagem sob a orientação da professora Christiana Carvalho a partir da técnica de moulage, *draping* em inglês, que consiste num processo tridimensional no qual se aplica tecidos sobre um manequim acolchoado até alcançar a forma imaginada. A ênfase dada ao busto pelo drapeado em forma de laço era um desafio a ser vencido pela investigação da modelagem. Foi necessário somar as descrições da peça, as fotos, aspectos da tecnologia empregada na época, pesquisa iconográfica e bibliográfica para chegarmos a uma hipótese de construção do traje. A conclusão foi que o vestido possui sua modelagem dividida em dezessete pedaços, composto por 1 molde centro frente inteiriço ao comprimento do corpo e dimensão de busto, um par de moldes para compor lateral frente, um par de moldes lateral costas com uma pence ajustando o volume traseiro do vestido, um par de moldes centro costas formando prega fêmea ao fim do fechamento com colchetes de gancho em metal, meia dúzia de nergas distribuídas ao longo da barra para acomodar o vestido ao chão, um par de alças que possuem o espaçamento de um taco para melhor ajuste de busto, um par de mangas.

Figura 19- Vestido Worth veludo preto acervo MCH e a reprodução em algodão
Fonte: Fotografia do autor, 2017.



A partir da investigação da construção deste vestido de baile Worth da coleção do MCH chegamos à conclusão de que a produção das roupas de alta-costura no final do século XIX possuíam características industriais, possivelmente viabilizando operações finais que as adaptassem às mediadas das clientes. As nesgas e tacos identificados no vestido analisado, eram utilizados como forma de ajustes para cada proporção de clientes, mais altas ou baixas, com maior volume de busto ou não. Esse procedimento pode ter potencializado o processo produtivo, garantindo a qualidade de serviço da Maison Worth. Os filhos de Worth trabalhavam com o pai desde 1874, enquanto Gaston-Lucien assumiu a administração da empresa, Jean-Philippe seguiu seu lado artístico como designer. Assumiu definitivamente o posto como costureiro após a morte de Charles Worth, em 1895. Sua preocupação com questões contemporâneas, por exemplo, otimizou o uso de manequins que reproduziam as formas das clientes num sistema de encaixes que favorecia quando uma cliente exigia vinte ou trinta vestidos (HAYE; MENDES, 2014, p.21). Nas suas mãos, a Maison Worth entrou com sucesso no século XX sustentando com eficácia simbólica a assinatura C. Worth. O protótipo em algodão do vestido de veludo confeccionado foi apresentado junto com os resultados da pesquisa na Semana de Design e Arquitetura da UVA, em 24 de outubro de 2017. Após o evento a peça executada foi doada para o acervo do MCH junto com o protótipo do conjunto em poás orientado pela professora Umbelino em 2015.

Um dos grandes desafios dos projetos de reprodução dos trajes do MCH estava no nível técnico, por termos de conectar conhecimentos e experiências profissionais diversas. Dificilmente um pesquisador de História da Moda concentra junto às suas próprias competências as demais relacionadas à conservação que possam contribuir para um melhor entendimento dos processos de prevenção de danos ao têxtil. Como objetivamos a construção de protótipos também era necessário o auxílio de profissionais com conhecimento técnico de corte e modelagem. A divisão que se estabelece nos perfis profissionais entre as habilidades requeridas na pesquisa teórica em relação aos conhecimentos empíricos necessários na construção das vestimentas constituiu uma provocação no desenvolvimento do grupo de pesquisa. Dessa maneira, as competências foram somadas por pesquisadores com diferentes habilidades. Em 2018, tivemos a assessoria da modelista Jaqueline Lima, mãe da aluna Sandy Lima Angelo, que fez parte do projeto naquele ano junto com Agnes Rocha, também contamos com a colaboração da aluna formada Renata de Jesus Lira com prática em costura.

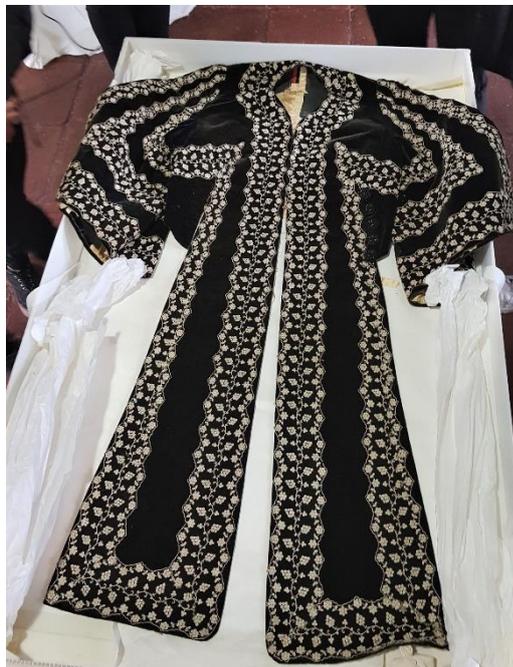
Em nossas pesquisas constatamos no acervo do Museu Casa da Hera muitas peças ainda não investigadas oriundas da tipologia sobrepostos, como capas, mantôs, casacos,

alguns identificados como "saída de teatro", ou "saída de baile". Esse conjunto de vestuário é apropriado para se vestir sobre outro traje e serve como proteção contra o frio ou por pudor. Por esse motivo apresenta uma modelagem mais ampla sem acompanhar a linha do corpo. Assim montamos um projeto de iniciação científica com o objetivo de pesquisar essas peças, analisar essa tipologia de vestuário do século XIX, suas características, modelagens e ornamentos.

A fim de manter uma coerência com as pesquisas realizadas anteriormente sobre Charles Frederick Worth, optamos por pesquisar três sobrepostos com a etiqueta dessa *maison* do acervo do MCH. Os aspectos históricos da *maison* Worth são notórios, mas era importante também para o grupo reconhecer seus atributos na criação de modelagens inovadoras. Durante a visita técnica ao museu foram registradas as medidas objetivando a pesquisa técnica dos trajes com foco na modelagem, mas também foram investigados etiquetagem, acabamentos e beneficiamentos. A partir da investigação in loco foi feita uma pesquisa bibliográfica tendo em vista às metodologias de confecção e os procedimentos da alta-costura francesa do final do século XIX. A moda oitocentista diferenciava vestidos para o dia e para a noite, normalmente trajes de baile ou usados para ir ao teatro eram decotados, e confeccionados com tecidos mais leves do que os usados ao dia, o que requeria o uso de sobrepostos que serviam como proteção contra o frio, por pudor ou como composição com o traje de baixo. Essas sobrevestes tinham comprimento variado, algumas com ou sem mangas, essas poderiam ser compridas e largas.

Os três sobrepostos analisados do acervo do MCH estavam etiquetados pela *maison* Worth. A primeira peça analisada é um casaco em veludo preto com aplicações de florais com mangas sino abertas, Tombo 1142, MCH: 92.12.14. A ficha de catalogação elaborada por Isabel Rocha Ferreira, em 1997, apresenta datação século XIX atribuída por Celina Resende Filha, em 1988. A peça é descrita como “casaco, veludo preto, forro de seda creme; manga sino, grande abertura nas laterais”, um aspecto que chama atenção é “frente longa se estendendo até os joelhos, separadas nas laterais por abertura com cinco botões de enfeite cobertos de filó bordados com miçangas e pedras pretas” (sic). A etiqueta está na parte interna junto à nuca “R. Worth” (sic), no verso lê-se a numeração “20213”. Na ficha de conservação e restauro elaborada por Luciana da Silveira, com saída datada de 11 de março de 1998, apresenta uma descrição um pouco diferente, “casaco em veludo verde escuro com aplicação de tule marfim, bordada com motivos florais em fios de algodão também marfim. Abertura frontal, mangas sino e forro em cetim de seda creme”.

Figura 20 - Casaco (mantelet) Maison Worth, acervo MCH Fonte: Fotografia do autor, 2018.



O comprimento longo da frente até o joelho está de acordo com a catalogação. Apesar de indicar um estado geral bom de conservação, Silveira afirma que a peça não tem condição para exposição, “faltando os botões da lateral esquerda e o forro quebradiço, pulverulento, fragmentado em toda a extensão e com perdas nas áreas dos ombros”. Durante a visita técnica a impressão a olho nu é que o veludo é realmente preto. Também foi possível constatar a falta de todo o forro em cetim creme nas partes posteriores que se alongam até os joelhos. O comprimento frontal maior que o anterior torna o traje muito particular. Foi encontrado por esta pesquisa um traje semelhante no acervo digital do MET da Maison Worth, identificado como *mantle*, número de acesso 49.3.16, datado como início da década de 1890, a etiqueta corresponde com a peça do MCH. Outro traje semelhante é pertencente ao Los Angeles County Museum of Art - LACMA, identificado como *mantelet* e descrito como “acessórios essenciais para mulheres usarem ao ar livre nas últimas décadas do século XIX” (TAKEDA; SPILKER, 2010, p.162, tradução nossa¹²⁵). Contudo o Dictionnaire de la Mode au

¹²⁵ Capes and mantelets were essential accessories for women’s outdoor wear in the last decades of the nineteenth century.

XXe Siècle define o termo *mantelet* apenas como “casaco curto sem mangas, equivalente feminino para pelerine, usado por mulheres para cobrir seus ombros e braços” apresentados em formas múltiplas entre os séculos XVII e XIX (REMAURY, 1996, p. 365, tradução nossa¹²⁶). Dessa maneira, foi preciso encontrar um termo mais preciso que caracterizasse a diferença entre os comprimentos frontal e posterior. Assim foi identificado numa publicação feminina da Filadélfia, editada em 1877, chamada Paterson’s Magazine, uma peça semelhante com o nome *fichu mantelet*, a especificação *fichu* corresponde a um lenço ou xale cujas extremidades eram presas na frente. A revista indica que as pontas do *fichu mantelet* deveriam ser amarradas bem na frente da cintura (PATERSON’S, 1877¹²⁷).

Figura 21 - Frente e lateral esquerda da reprodução do casaco (mantelet).
Fonte: Foto do autor, 2018.



¹²⁶ Manteau court sans manche, équivalent féminin de la pèlerine, que portent les femmes pour se couvrir épaules et bras. Très en vogue du XVII au XIX siècle, il prit des formes multiples.

¹²⁷ PATERSON’S Magazine. Fichu Mantelet. Vol LXXII, Filadélfia, EUA, novembro de 1877, n° 5, p. 365-366. Disponível em http://archive.org/stream/Petersons_magazine_1877/Peterson_s_magazine_1877#page/n853/mode/1up Acesso em 1 out. 2020.

Uma peça que também se destaca na coleção pela forma é uma capa curta em lã batida creme com decoração em recortes ondulados com bordados de linha da barra, Tombo: 1141 MCH: 92.12.15. Na ficha de catalogação está indicada a época 1890, mas sem apontar quem atribuiu. É descrita como “capa curta, abertura frontal, corte da lapela e gola em ondas com aplicações internas de renda branca, franzida, formando babado arrematado por pingentes de contas revestidas de linha de seda” (sic). A ênfase está na técnica de recortes em forma de arabescos utilizada como beneficiamento vazado que deixa aparente o fundo creme. A capa é composta por mangas largas e compridas presas a uma espécie de colete, “as mangas de amplo godê costuradas até o meio das cavas e soltas para baixo: ombros com renda igual à da gola”. A ficha de conservação/restauração elaborado por Silveira, saída em 11 de março de 1998, apresenta algumas divergências com a catalogação, indica a peça como casaco curto em lã cinza claro. Em relação a cor, durante nossas análises identificamos como creme e não compreendemos o porquê a conservadora apontou cinza, entretanto a tipologia pode ser discutida.

Figura 22 - Capa lã creme Maison Worth, MCH.
Fonte: Fotografia do autor, 2018.



É possível diferenciar os sobrepostos como mantôs (do francês *manteau*) quando um casaco comprido e largo pendente dos ombros; e pelerines que correspondem a capas que cobrem às costas mais ou menos na altura da cintura, tendo as extremidades frontais soltas ou amarradas (NEWMAN; SHARIFF, 2011). É importante observar que o termo capa refere-se a diferentes tipos de roupas que caem soltas sobre os ombros normalmente abertas na frente, com comprimentos variados. De acordo como a publicação Termos Básicos para Catalogação de Vestuário, edição em português com a chancela do ICOM, capa é uma peça

geralmente sem mangas e comumente longas, e casaco tem mangas compridas e seu comprimento pode chegar em qualquer tamanho entre os quadris e os pés (BERNARUSH, 2014). Dessa maneira, casaco se refere a tipos de abrigos com mangas, geralmente com fechamento frontal ou lateral usado normalmente para aquecer. A divergência sobre a peça do acervo do MCH é que em linhas gerais sua forma é de um colete curto, sendo mais curto nas costas que na frente, com grandes mangas, assim poderia ser identificado como um casaco curto. Todavia não apresenta abotoamento frontal e as mangas são igualmente abertas ao longo da parte interna do braço. Quando os braços estão para baixo as mangas formam um todo com a parte do colete. O que faz com que a peça tenha a aparência de pelerine, dessa maneira o termo capa seria uma tipologia mais adequada visualmente.

Figura 23 - Estudo de modelagem da capa lã creme Maison Worth, MCH. Frente e costas.

Fonte: Fotografia de Renata de Jesus, 2018.



O terceiro sobreposto analisado é uma capa sem mangas igualmente curta em lã marfim, com aplicações de renda em forma de flor, com as duas pontas frontais salientes terminadas com um triângulo aplicado, Tombo: 1149, MCH: s/n (850). A ficha de catalogação datada de 18 de dezembro de 2013 traz a observação que “Na ficha feita em 1992 há informações sobre a etiqueta, que atualmente já não consta na peça. A etiqueta trazia a seguinte informação: R. Worth / e em seu verso: 22449” (sic). Todavia na visita técnica constatamos a etiqueta presa na parte interna da peça na altura da nuca. A ficha antiga também apresenta a época como século XIX, mas sem indicar quem fez a atribuição. Consta como descrição “capa curta, lã marfim, forma aproximada de chale; nas lapelas, à título de

jabô, 2 fileiras de flor de guipure e bordado creme e preto sobre babado de renda filé branca; aplicações de guipure e bordado creme e preto formam flores na barra em toda volta da capa; das pontas do chale caem franjas em linha de seda creme” (sic). Interessante observar na descrição o foco nos bordados e aplicações ornamentais, a modelagem é indicada brevemente “chale de corte curioso cuja dobradura forma a capa” (sic). Na catalogação de 2013 realizada por Aline Bougleux e Mariana Souza a peça é identificada como casaco curto, e apresenta uma descrição mais pormenorizada com destaque às “aplicações de cetim dourado em toda a borda do casaco”, e às “extremidades inferiores com pontas bem salientes, estas apresentam um bordado em forma de triângulo de onde saem 5 franjas em linhas de seda creme, com tamanho médio”. Sobre o estado de conservação incluir-se “sujidade; pequenos rasgos na lã em várias partes da peça; Esmacimento da tonalidade; Quatro das franjas em fio de seda estão soltas”. Entretanto, na visita técnica que realizamos em 2019 constatamos a deterioração acelerada do cetim do forro que ultrapassa a linha do contorno formando a borda da peça. Sobre a dúvida entre ser um casaco ou uma capa, neste caso, como o traje não tem mangas, o ideal seria manter a definição do objeto como capa.

Figura 24 - Capa lã marfim Maison Worth, MCH.
Fonte: Fotografia do autor, 2018.



Essa peça foi apelidada pela museóloga Aline Bougleux de ‘rabo de arraia’ devido à prega formada nas costas, o apelido foi prontamente adotado por nós pesquisadores. Realmente o desenho que essa prega forma é intrigante e foi desafiador para os pesquisadores junto com a modelista Jaqueline Lima deciframos sua construção. A capa é

acondicionada na horizontal no comprimento das mangas, o que reforça uma percepção bidimensional da modelagem e embarça o entendimento das pregas nas costas. O estado de conservação dificultou a análise num manequim sendo feita sobre uma mesa. Dessa maneira, foi preciso fazer inúmeros testes em papel numa escala menor antes de passar para o tamanho original. Para o entendimento do caimento e dos volumes dessa capa foi necessário a observação tridimensional da modelagem num manequim.

Figura 25 - Reprodução da capa lã marfim Maison Worth, MCH. Frente e costas.
Fonte: Fotografia do autor, 2018.



Foram confeccionados protótipos em algodão branco das reproduções dos três sobrepostos anteriormente descritos objetivando a investigação sobre aspectos de modelagem e montagem. Durante as visitas técnicas aferimos as medidas, desenhos e esquemas gráficos foram realizados e as peças foram fotografadas. Inicialmente achamos que como os trajes não acompanham as linhas do corpo teriam uma modelagem mais simples, entretanto tanto a capa de lã batida creme, Tombo: 1141, quanto a capa sem mangas em lã marfim, Tombo: 1149, revelaram montagens intrincadas objetivando o caimento e proporção. A grande surpresa ao terminar cada modelagem foi olhar o resultado das peças e ter a percepção de um design até hoje surpreendente. A peça identificada pela pesquisa como

mantelet, Tombo: 1142, nos revelou uma modelagem particular que poderia ser confundida com uma proposta de um designer contemporâneo¹²⁸.

Desde o início este processo de reprodução dos trajes do MCH objetivou a produção de réplicas que favorecessem à conservação dos originais. Um dos grandes desafios foi a investigação da modelagem, descobrir como foram cortadas as partes e de que maneira foram compostas de maneira a resultar na unidade visual que define o traje. Para alcançar a verossimilhança com os originais, as réplicas precisariam ser executadas em tecido similar ao original, com aviamentos e técnicas de costura igualmente semelhantes. Essa etapa do processo requer um custo que vai além dos disponíveis pelo grupo de pesquisa. Dessa forma, os protótipos montados em algodão branco consistem na materialização tanto da necessidade de conservar quanto da vontade de pesquisar inerente a todo desenvolvimento do projeto.

Os protótipos em algodão criados a partir dos trajes originais se assemelham às *toiles* empregadas na confecção das vestimentas dentro do processo da alta-costura, só que numa metodologia inversa. A pesquisa baseia-se na observação de uma vestimenta já existente, no qual identifica-se a matéria-prima, as medidas são mensuradas, as formas que compõem a peça são analisadas e as costuras registradas. A partir deste registro e investigação busca-se compreender a construção da peça. Em termos projetuais a peça original é desconstruída mentalmente para entendermos a sua construção e reconstruída no algodão cru. No caso do busto do vestido de veludo preto, por exemplo, foi utilizada a técnica de *moulage* com tecidos diferentes para entendermos como o drapeado era estruturado, foram necessárias três tentativas para chegarmos a uma conclusão. A metodologia também foi essencial para a compreensão dos sobrepostos, particularmente a prega das costas da capa de lã marfim, Tombo: 1149, consumiu um dia de trabalho até considerarmos semelhante ao original.

Deste modo, além de resultado de uma etapa, a confecção do protótipo de algodão cru é um instrumento de investigação que poderíamos associar à engenharia reversa. Essa metodologia é utilizada como instrumento de superação da defasagem de certos produtos, “a engenharia reversa é o estudo de um objeto existente, no qual sua estrutura é analisada peça por peça ao passo que é desconstruído” (VELA; TRISKA; NASCIMENTO, 2017, p.480). A

¹²⁸ Fomos convidados pela equipe do MCH para participar de uma mesa redonda em 28 de setembro de 2019 durante a 13ª Primavera dos Museus, temporada cultural promovida pelos museus do Ibram. Na ocasião contextualizamos o acervo de indumentária dentro da história da moda, apresentamos os resultados das pesquisas realizadas até então e os protótipos em algodão confeccionados.

partir da constatação de como o objeto foi fabricado, do seu funcionamento, seus pontos fortes e fracos, é possível propor melhoramentos. “Portanto, a engenharia reversa é o método no qual se utiliza uma metodologia contrária a uma metodologia de desenvolvimento de produto tradicional, na qual um produto finalizado é desconstruído até chegar ao ponto de partida do projeto” (VELA; TRISKA; NASCIMENTO, 2017, p.481). Embora a utilização da engenharia reversa seja empregada de maneira a reduzir tempo e custo na elaboração de produtos pelas próprias empresas, a metodologia também pode ser aplicada ilegalmente na fabricação de produtos piratas. A engenharia reversa tem seus objetivos associados à melhoria de um produto, e quando essa metodologia é aplicada no design pode ser identificada como redesign visto que o novo produto é resultado de uma reformulação de outro existente. Embora o projeto de reprodução de trajes do MCH possa ser entendido como um processo de estudo de um objeto existente que resulta num protótipo, seus objetivos são diferentes da engenharia reversa. Os propósitos desenvolvidos neste projeto não visaram a criação de novos produtos, pouco menos suas investigações tinham como finalidade algum tipo de aprimoramento do objeto original. E claro, mesmo virtualmente desmontados nenhum dos trajes foi desconstruído, longe disso, foram respeitados todos os protocolos de conservação preventiva sob a orientação sempre presente da equipe do museu.

Em nossa primeira visita técnica fomos informados pela museóloga Aline Bougleux que embora houvesse inúmeras pesquisas sobre Eufrásia Teixeira Leite, o acervo de indumentária carecia de investigação. Estes anos de pesquisa não foram invariáveis, os diferentes pesquisadores que participaram experimentaram metodologias, procedimentos de coleta de dados e conhecimentos técnicos diversos em períodos não uniformes. A oportunidade de estudar a alta-costura do século XIX tendo como abordagem a proximidade com o objeto foi o nosso maior estímulo. Foi a partir desse mote que surgiu a necessidade de apreendermos o museu a partir dos conceitos da área do conhecimento que o entende em seu caráter científico, a museologia. Assim como os estudos da conservação foram imperativos para lidarmos com os trajes musealizados e compreendermos certas escolhas de procedimentos. No ímpeto desse processo de assimilação com nosso projeto inserido numa instituição museológica e debruçados sobre seus objetos, nos confrontamos com questões relacionadas à autenticidade e a reprodutibilidade dos artefatos, assuntos esses que nortearão o quarto capítulo desta tese.

CAPÍTULO 4

AUTENTICIDADE NEGOCIADA

4 - AUTENTICIDADE NEGOCIADA

O objeto autêntico invoca o poder legítimo daquilo que tem o reconhecimento da criação original, do não copiado, do não imitado. Todavia, quando, na cultura material-visual contemporânea, nossa percepção do real se desloca da autenticidade para certa subjetividade que alcança a inautenticidade, os critérios curatoriais com relação à singularidade dos objetos podem ser revistos.

O propósito deste capítulo é dimensionar o valor das reproduções introduzidas como substitutos e explorar algumas questões sobre o valor de autenticidade atribuído a tais objetos de museus. Objetiva identificar se há deslocamento nesta valoração por parte dos sujeitos que atuam e pensam o fenômeno museal em direção à uma desarticulação de conceitos estáveis do passado. Para isso podemos considerar por oposição a ideia de autenticidade contrapondo-a ao de falsificação. Interessa-nos estabelecer nosso foco no que se supõe como cópia, nos objetos que são substitutos do original. Nesses casos, a intenção do sujeito é condição essencial para categorizá-los seja por aprendizado, emulação, conservação, documentação, comunicação, mas não pelo ato consciente da falsificação. Sendo assim, a ideia de falso desloca o problema dos meios de fabricação para a ética. Esse não será o foco deste capítulo, embora por vezes possamos nos aproximar do problema. Assim como, nossa problematização não alcançará o sentido de autenticidade enquanto identidade, que aponte para o princípio de uma suposta integridade de determinado indivíduo, objeto ou lugar como representação de um caráter íntegro. Não queremos reiterar nenhum tipo de essencialização; que confundiria o valor de autenticidade com o de existência, uma certa competência atribuída ao ente em análise que o definiria a partir de determinado papel que o qualifique moralmente.

A reprodução de objetos do patrimônio, seja por meio de réplica física ou digital, desperta questionamentos sobre quais funções e significados específicos a sociedade que os produziram relegavam a esses, e esta análise aponta para os sujeitos, já que a classificação e seleção dos objetos a serem copiados revelam igualmente as motivações da escolha. Essa apreciação de fundamentos repercute intrinsecamente na determinação dos critérios que os profissionais de museu utilizam na escolha de procedimentos para confecção das réplicas.

Estamos diante de camadas de valoração, seja quando se destaca enquanto objeto ainda com o valor de uso no qual sua materialidade se destina, para em seguida sobreporem valores atribuídos que o levará a patrimonialização, e quando, já musealizado, por determinadas motivações poderá ser replicado. O contexto original de produção de uma obra

não é o seu sentido único, bem como a sua recontextualização no espaço museal, mas as diversas superposições de sentidos que referenciam sua trajetória histórica, o que inclui a sua inserção na indústria cultural (MENESES, 1994). Objetos de museus são afastados da circulação comum e tem seu valor de uso deslocado. E os museus tradicionais estão intrinsicamente relacionados com os seus respectivos acervos, visto que são detentores da preservação da cultura material e seu papel na reprodução social. O professor Ulpiano Bezerra de Meneses aponta que os artefatos não são somente produtos, mas atuam como vetores das relações sociais, garantindo a democratização da experiência e do conhecimento, potencializando a mudança da realidade (1994, p.12).

Ele [o museu] continuará a justificar sua existência pela necessidade de dar conta da apreensão sensorial, empírica, corporal, exigida pelo universo da cultura material (sem esquecer implicações sociais, como as da "aura" ou da fetichização - de que os museus são os instrumentos ideais, não de cultivo, é claro, mas de análise). Além disso, no museu, a dimensão cognitiva sempre se imbrica, profundamente, na afetiva. (MENESES, 1994, p.14)

Objetos considerados históricos prevalecem numa posição de superioridade nos acervos de museus por serem valorados não por seus atributos intrínsecos, mas por estarem impregnados de sentidos, como legitimidade, autenticidade, singularidade. A maioria dos objetos de museus, principalmente nos museus históricos, estão marcados pela distinção de classe, são símbolos de poder, e como tal, relacionados ao luxo sagrado ou mundano, os trajés musealizados estão comumente nessa categoria. Tais objetos são uma síntese da lógica econômica e como tal são impregnados por ideologias, o que nos faz pensar que são fontes de conhecimento sobre a sociedade que os produziu. Assim sendo, "o artefato neutro, asséptico é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem no museu" (MENESES, 1994, p.20), encontra neste espaço um processo de transformação de um estado original para outra projeção como objeto documento, já que é um suporte de informação.

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída [...] a questão de conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. (MENESES, 1994, p.21)

Para Meneses, tais objetos são "singulares e auráticos, na expressão benjaminiana ou, mais precisamente, não fungíveis. Não poderiam ser substituídos por cópias ou por objetos de atributos equivalentes" (1994, p.18). Todavia, ao refletir sobre o objeto musealizado

como documento e evidência, Waldisa Rússio indica o caráter da fidelidade como qualidade, e pondera que “fidelidade, em Museologia, não pressupõe necessariamente autenticidade no sentido tradicional e restrito, mas a veracidade, a fidedignidade do documento ou testemunho” (GUARNIERI, [1990], 2010, p.205).

O problema da autenticidade é discutido por Meneses (1998, p.92) a partir de um dilema proposto pelo historiador e filósofo Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) sobre o navio de Teseu. O autor grego narra uma questão sem solução na qual o navio é trazido ao estaleiro para reparos e tem suas pranchas substituídas uma a uma, até a última. O problema se dá a partir de qual momento neste processo a embarcação poderia ser ainda considerada o navio de Teseu. Referenciado no historiador estadunidense David Lowenthal, Meneses especula se as pranchas antigas fossem levadas para outro dique e o navio remontado haveria dois navios. E se este restaurado fosse destruído num incêndio, quando os responsáveis reivindicassem para o navio sobrevivente a condição de “navio de Teseu”, a questão da autenticidade se deslocaria do original para a reprodução. Ao pensar o “navio de Teseu” como documento, o historiador consideraria que os artefatos estão sujeitos a transformações, que os objetos materiais têm uma biografia, porém “não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefatos na interação social” (MENESES, 1998, p.92). A questão proposta, nos faz pensar a estatuária grega na qual só se conhecem cópias. Como a Atena Parthenos, colossal escultura da deusa Atena criada pelo escultor Fídias para o Parthenon. Embora tenha se perdido sem sabermos em que circunstâncias, suas características são conhecidas em detalhes devido às narrativas, mas também por inúmeras cópias romanas, muitas delas feitas para decoração de termas e jardins. Como reproduções prosaicas na ausência do original testemunham sua importância na compreensão do classicismo grego e contribuíram na sua difusão no mundo antigo. Reproduções de qualidade duvidosa, que não tinham os quase doze metros e o marfim da escultura original, mas compuseram evidências de sua existência¹²⁹. Cópias que adquiriram autenticidade como tal, visto ser uma atribuição instituída na relação das pessoas sobre determinados objetos.

¹²⁹ Uma pequena versão romana da Atena Parthenos, com 1,05 m de altura, executada em mármore, encontra-se no acervo do Museu Arqueológico Nacional de Atenas, considerada pela instituição como a cópia mais fiel e mais bem preservada da estátua original criada por Fídias. Disponível em <https://www.namuseum.gr/en/collection/klasiki-periodos-2/>

O uso metafórico do objeto pelo museu numa mera relação substitutiva de sentido é problematizado por Meneses, “por reduzir a exposição a uma exibição de objetos que apenas ilustram sentidos, conceitos, ideias, problemas que não foram deles extraídos, mas de outras fontes externas, independentes daquilo que se está apresentando” (1994, p.28). A questão seria optar por suportes para comunicar conceitos em detrimento do objeto. Meneses atenta o esvaziamento do trabalho com o objeto em seus próprios termos, substituindo-os por suportes verbais na formulação e comunicação de conceitos, o que acarretaria a inutilidade de um acervo museológico. A fruição do visitante é transferida do objeto sociológico para recursos audiovisuais, multimídia e interativos. Todavia, Meneses pondera que “não há dúvida de que uma exposição que dispensasse esses apoios multissensoriais correria o risco de fetichizar os objetos” (MENESES, 1994, p.29). As culturas são constituídas pelas metáforas, segundo José Reginaldo Gonçalves, “por meio das quais as ‘inventamos’: ora como evolução, como função, como gramática, como código, como estrutura; ora como drama, teias de significados, textos, modos de produção textual, estratégias discursivas, dialogia, narrativas” (GONÇALVES, 2007, p.248). Damos sentido aos objetos na comparação subjetiva destes com coisas diferentes, assim como buscamos de maneira não explícita características semelhantes entre eles. Consideramos que a reprodução de artefatos museológicos não se restringe à uma metáfora visual quando é resultado de processo de investigação que se origina na preservação do objeto original. A aproximação desse com a sua réplica não se dá de maneira subjetiva, a transferência de informação e significados é realizada de maneira determinada e com clareza. Os procedimentos de replicação podem revelar ao pesquisador metodologicamente capacitado novos dados sobre o objeto.

Ao avaliar o valor da autenticidade nas representações oriundas de coleções, Gonçalves (2007, p. 56) examina o problema da reprodutibilidade com base no conhecido ensaio de Walter Benjamin sem afirmar que o original é insubstituível. A oposição entre o objeto autêntico enquanto original e a cópia ou reprodução como inautêntico é desafiada por algumas formas de arte cuja reprodutibilidade é condição intrínseca, como o cinema e a fotografia. Nesses casos, se pressupõe uma quebra na singularidade, visto que são técnicas onde é possível a multiplicação de cópias, “não faz sentido perguntar pela cópia autêntica” (GONÇALVES, 2007, p.119). Todavia, se no conceito benjaminiano, a reprodutibilidade anuncia a perda da aura da obra de arte, Gonçalves por sua vez, defende que os bens culturais que compõem patrimônios em função de sua reprodutibilidade técnica desenvolvem “uma forma ‘não-aurática’ de autenticidade” (GONÇALVES, 2007, p. 120).

Gonçalves diferencia “autenticidade aurática”, tendo como princípio a não reprodutibilidade dos objetos, das formas “não auráticas” de autenticidade, nas quais os objetos são reproduzidos e transitórios. Contudo, aponta para o caráter documental da segunda categoria:

No segundo caso, a imagem (ou o objeto), ou o “visível” é entendido como uma “imitação da aparência”, como uma “cópia imitando um modelo”, valorizando-se o “visível” em detrimento do “invisível”. O esforço aí é no sentido de que as imagens (ou os objetos) venham a ilustrar, ou documentar, e não manifestar a realidade que representam. (GONÇALVES, 2007, p. 56)

Mesmo ponderando o caráter ilustrativo das cópias, se considerarmos as limitações técnicas da exibição de peças originais, podemos especular que as réplicas podem ter melhor desempenho expositivo. “A característica basilar e de cujas implicações pouco nos damos conta é o caráter da exposição como convenção visual, organização de objetos para produção de sentido” (MENESES, 1994, p.22). O que nos provoca o questionamento em relação ao desequilíbrio entre o tipo de apelo oriundo das estratégias expositivas de artefatos originais em oposição às cópias destes, visto que esses não têm as mesmas restrições em termos de conservação.

O propósito deste estudo é explorar algumas questões sobre os limites entre o real e a cópia na contemporaneidade e ponderar se existe um “deslocamento” da autenticidade das roupas enquanto réplica, visto que já foram descontextualizados de seus usos cotidianos para o contexto institucional e discursivo dos acervos. De que maneira o público que vivenciou nas últimas décadas uma crise de “pertencimento” às culturas étnicas, religiosas, nacionais etc. percebe a perda do caráter original dos objetos expostos no espaço consagrado do museu? Essa última análise considera uma mudança estrutural que fragmentou os referenciais de classe, gênero e nacionalidade, anteriormente sólidos no conceito de individualização; “essas transformações estão mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados” (HALL, 2015, p. 10).

Se objetos “organizam ou constituem o modo pelo qual os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades” (GONÇALVES, 2007, p.21), como ficam esses objetos diante de indivíduos fragmentados, compostos de várias identidades e deslocados tanto em seu sentido cultural quanto em si mesmos. A contemporaneidade revela uma multiplicidade de identidades, que nos faz pensar que uma visão segura da singularidade dos objetos é ilusão. “Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2015, p. 12). Essa perda de

sentido estável encontra ressonância na compreensão que todo objeto de museu é baseado em algum tipo de ficcionalização de correspondência ao objeto preexistente (MALRAUX, 2000).

Ora, o museu que não se preocupa em preparar seu público para operar uma convenção enquanto convenção (e avaliá-la em suas consequências), mas simplesmente busca sua adesão ou induz, às vezes com sedutora convivência, à aceitação e reforço de um sentido já cristalizado, este museu estará sempre vulnerável às pressões da despolitização, seja elitista, seja populista. (MENESES, 1994, p.24)

O sistema de representação dos objetos deve ser revisto tendo como premissa que a ideia de identidade do sujeito testemunhou seu próprio deslocamento, visto que está inserida em sociedades baseadas na mudança constante e rápida da vida real em digital. Identificamos que a crise identitária do sujeito se estende na própria compreensão do real, que passa a ser substituído pelo simulacro (BAUDRILLARD, 2011), ou, como apontam defensores do pós-modernismo, pelo pastiche, e quando as sociedades capitalistas ocidentais celebram essa troca através do consumo imagético, é importante questionar o papel das réplicas do patrimônio nesse processo¹³⁰.

Se voltarmos ao pensamento de Roland Barthes (1979), em sua diferenciação do vestuário-imagem e do vestuário-real, nesse jogo de espelhos que constitui a prática das cópias, a réplica opera tanto como imagem enquanto representação e significação do original, quanto como real, tendo em vista que age como estrutura tecnológica, cujas unidades são atos de fabricação no nível da matéria.

Uma análise do valor da reprodução dos objetos musealizados perpassa revermos os conceitos benjaminianos de reprodutibilidade técnica, sua quebra ou possível recontextualização enquanto valor aurático, e o papel histórico desses objetos dentro das instituições museais. Para fundamentar nossas reflexões, articularemos neste capítulo as publicações *ICOFOM Study Series 08* - resultado de simpósio promovido pelo *International Committee for Museology* (ICOFOM), em Zagreb, capital da Croácia, em 1985, cujo tema foi *Originals and Substitutes in Museums* - com diferentes pensadores, como Walter Benjamin e

¹³⁰ Como a reprodução da Atena Parthenos criada pelo artista Alan LeQuire, em 1990, inserida na réplica em escala real do Partenon no Centennial Park, na cidade estadunidense Nashville, estado de Tennessee. Disponível em https://alanlequire.com/athena_parthenos_gallery/

André Malraux, e com descrições de certos casos que visam identificar os fatores que contribuem para que o caráter de autenticidade seja negociado no campo museal.

4.1 Perdas e ganhos na reprodutibilidade

As cópias das obras originais, sejam do campo da arte, da produção científica, ou mesmo da natureza, são viabilizadas por meio artesanal ou decorrente do desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução, e podem ser valoradas positivamente ou negativamente.

Em seu famoso texto sobre a reprodutibilidade técnica publicado primeiramente em 1936, Walter Benjamin conceitua a aura da obra de arte para anunciar o seu declínio. A aura da obra de arte remonta ao seu valor de culto ancestral, cuja qualidade é ser inatingível, mesmo próxima materialmente seu caráter é ser longínqua. Esse valor foi abalado pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução. Se para Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível por meios artesanais, com o surgimento da litografia, no século XIX, foi inaugurado um comércio de reproduções de artes gráficas, que inclusive permitiu a criação de obras novas. Sua análise é ampliada ao perpassar pelo aparecimento das técnicas fotográficas e cinematográficas e uma mudança no olhar e na sensibilidade do observador que repercute na própria percepção da obra de arte. Benjamin aponta que o desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade no século XX deu condições às reproduções se imporem como formas de arte, como o fora com a arte cinematográfica (BENJAMIN, 1975, p.12). Antes desses adventos técnicos de reprodução em série, a cópia de uma obra jamais poderia ser comparada com a original, já que lhe faltava o que Benjamin definiu como o princípio do "aqui e agora" (*hic et nunc*) que confere ao original vínculo com a história e lhe atribui autenticidade. "O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico" (BENJAMIN, 1975, p.14). Com a reprodução mecanizada o lugar e o tempo da obra são alterados, se perde o caráter de autenticidade e singularidade. Benjamin contrapõe a noção de autenticidade da obra produzida pela mão do homem daquela feita pela reprodução técnica, já que a segunda é independente do original por criar situações que aproximam a obra do espectador, como é o caso da indústria fonográfica (BENJAMIN, 1975, p.13).

Conseqüentemente deriva do próprio declínio da aura a propagação das cópias nas instituições e mesmo nos espaços públicos. Como provocação a essa discussão, pensemos na quantidade de réplicas do David de Michelangelo, cujo original está no interior da *Galleria dell'Accademia di Firenze*, a notoriedade das reproduções é corroborada pela mais famosa cópia exposta desde 1910 e que atrai milhares de visitantes, exposta no lugar do original na fachada do *Palazzo Vecchio* próximo à porta de entrada para a *Galeria Uffizi*, em Florença. Mesmo não sendo a escultura original, a localização da réplica em seu lugar proveniente lhe atribuiu um valor histórico num dos espaços mais significativos da Itália. Por sua vez, existem milhares de réplicas menores reproduzidas mecanicamente e vendidas como suvenires que são geralmente consideradas *kitsch*, mas que colaboram na fetichização da obra pela indústria cultural. Benjamin considera que as técnicas de reprodução não separaram a obra da tradição, mas a multiplicação das cópias as transformou num fenômeno de massas, conferindo-lhe “atualidade permanente” (1975, p.14). O acolhimento das reproduções cumpre uma exigência feita pelas massas para que as coisas estejam espacialmente mais próximas e humanas, em conseqüente depreciam o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. “Dia a dia, impõe-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução” (BENJAMIN, 1975, p.15). A reprodutibilidade técnica desenvolve padrão mesmo nas coisas que foram feitas para existirem uma só vez, como na reprodução de obras de arte célebres.

Apesar da desvalorização da autenticidade, a imagem do David de Michelangelo se multiplica através das suas reproduções, como no *Victoria and Albert Museum*, em Londres, mas também numa praça em Copenhagen, num hotel casino em Las Vegas, ou numa casa em qualquer parte do mundo. É possível pensar que o valor de autenticidade é intrínseco ao da reprodutibilidade, já que só se outorga autenticidade quando esse valor está ameaçado. A escultura do David na época que foi feita não precisava receber a alcunha de autêntico, apenas nos séculos seguintes mediante a fabricação das suas réplicas. Mas a própria arte do século XX apontou para o que poderíamos chamar de crítica à autenticidade do objeto único,

análise que vai dos *ready-mades*¹³¹ de Marcel Duchamp às múltiplas serigrafias¹³² de Andy Warhol.

Para Benjamin, o testemunho histórico da obra se baseia em sua duração material. Sendo assim na reprodução esse princípio está abalado, assim como a sua autoridade. Ao afirmar que a noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não, Walter Benjamin lembra-nos que a história da obra, os vestígios das alterações materiais sofridas, investigadas por análises físico-químicas, são impossíveis de serem feitas numa reprodução (1975, p.13). Por outro lado, tendo em vista que a obra está sujeita à fatores de deterioração inerentes a sua própria constituição ou determinantes no que diz respeito ao ambiente, não pode ser compreendida por informações estáticas. Conseqüentemente, cópias registram um tempo e lugar no qual o objeto está no momento da reprodução (MENSCH, 1985a, p.19).

Benjamin sentencia que com as técnicas de reprodução pela primeira vez na história a obra de arte se emancipou “com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico” (1975, p.17). Aponta para a arte fotográfica para demonstrar que seria absurdo identificar qual reprodução seria autêntica. Podemos contemporanizar a análise com a arte digital e sua capacidade ilimitada de reprodução e massificação pela internet. Com a perda da unicidade e conseqüentemente da autenticidade, a função da arte se subverte numa outra forma de *praxis*: a política, adverte Benjamin (1975, p.17). Emancipada da sua aura, a obra de arte teria maior alcance social.

A relação da reprodutibilidade da obra de arte e a popularização dos museus foi levantada no Brasil pelo poeta Mario de Andrade em seu texto “Museus Populares”, de 1938. Dois anos após de ter escrito o anteprojeto que serviu de base na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, um dos seus esforços que demonstra sua atuação na política de preservação do patrimônio. Todavia, mesmo neste período que atua na institucionalização, se empenha na socialização da cultura tornando-a mais acessível para todos e combatendo a discriminação do “popular”. Em seu texto sobre os museus populares publicado na época na revista Problemas, Mario de Andrade diz acreditar no conceito

¹³¹ Nas Artes Plásticas, um *ready-made* constitui de um objeto cotidiano retirado do seu contexto usual para ser legitimado como objeto artístico.

¹³² A serigrafia é uma técnica de impressão mecânica ou automatizada, também conhecida como *silk-screen*, que utiliza uma tela matriz que possibilita imprimir em vários tipos de materiais e superfícies.

pedagógico de museu e sua atuação na disseminação da cultura através do poder das técnicas modernas e seus meios de reprodução.

Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos, plebiscitos. (ANDRADE, 2005, p.131)

Em um museu acessível o problema da democratização das obras de arte estaria solucionado através do progresso técnico da reprodução. Acompanhadas de um conjunto de procedimentos, atividades e publicações que favorecessem a promoção da aprendizagem de maneira democrática. “Hoje qualquer Mogi das Cruzes pode ter a sua Gioconda, impossível à primeira vista de distinguir da legítima” (ANDRADE, 2005, p.128). Para o poeta modernista, a reprodutibilidade não desvalorizava os quadros legítimos, nos quais ainda se guardava reverência para certa gente.

Vejamos uma situação ocorrida em um patrimônio mundial cuja reprodução ocupou os assuntos públicos, o complexo de cavernas de Altamira, na Espanha, famosas pelas pinturas rupestres pré-históricas. Com o crescimento do turismo, a caverna foi fechada aos visitantes, após indícios de deterioração das pinturas serem identificados devido ao gás carbônico expelido pelo público. Como alternativa à expressiva afluência turística, foram construídas réplicas em escala natural de partes representativas da caverna. Em artigo publicado em 1998, o diretor do Museu Nacional e Centro de Pesquisa de Altamira, José Antonio Lasheras descreve o projeto do novo museu e seu principal atrativo, as réplicas, a partir do estudo de público feito por uma empresa consultora de mercado que identificava 568 mil visitantes potenciais por ano, comparando, inclusive, com dados de 1994, os 834 mil visitantes do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri. Em sequência, Lasheras descreve o impacto econômico que o projeto geraria no turismo da região, que ultrapassa seu caráter cultural para beneficiar diferentes setores, mas identifica críticas tanto na imprensa espanhola quanto em representantes do patrimônio cultural à grande expectativa de visitantes qualificando-o como “Disneylândia Rupestre”. As críticas não estavam nas réplicas em si, mas nos numerosos usuários, transformando o patrimônio num parque para as massas. De maneira irônica, Lasheras retruca que a quantidade do público não está relacionada à sua qualificação, e que os críticos parecem “defender que somente é Cultura – com maiúsculas e por excelência – que é apreciado na calma da minoria e no aroma da elite” (LASHERAS;

HERAS, 1998, p. 98, tradução nossa¹³³). E assegura: “a réplica não é uma falsificação nem pretende substituir a contemplação do original, só propõe informação” (LASHERAS; HERAS, 1998, p. 99, tradução nossa¹³⁴).

A nova estratégia favoreceu a circulação dos visitantes, o que incluiu um novo museu e a réplica, chamada de *Neocueva*, com informações didáticas sobre a caverna, para David Barreiro *et al* (2018) na concepção de José Antonio Lasheras a réplica foi projetada para funcionar como um complemento ao original. Todavia, após o novo museu ser inaugurado em 2001, houve novos sinais de contaminação, e o Conselho da Caverna de Altamira decidiu o fechamento da caverna original, gerando um impasse que se estendeu pela década seguinte. Em 2014 foi criado um programa que permitia a abertura restrita da caverna a cinco pessoas por semana (BARREIRO *et al*, 2018, p.484), que terminou no mesmo ano com a definição de um Plano Preventivo de Conservação, que é o que está sendo seguido no momento. Entre os desafios, propostas de ações de recuperação de vínculos e de comunicação social que girassem em torno da identidade de Altamira como um lugar de encontro, num modelo de gestão que converta os espaços de patrimônio em lugares de socialização. A restrição à visita da caverna original de Altamira, não impede que haja um fluxo anual de 250.000 visitantes ao novo museu e à *Neocueva*.

No caso das cavernas de Altamira, a ausência de autenticidade não teve um impacto significativo na visita. Indícios de que a compreensão contemporânea dos objetos perpassa pelas imagens mediadas, e de que sua condição de real foi substituída pela representação. Assim sendo, a mudança de percepção descrita na situação exposta indica, além de uma expansão estética do panorama da arte, um sentido político em relação à identificação pela cultura de públicos diversos. É possível considerar, no caso do estudo feito pelo Museu Nacional de Altamira, a concepção de um tipo de instituição museológica

¹³³ [...] o parece que se defiende que solo es Cultura – com mayúscula, e por excelência – la que se disfruta em la calma de la minoria y el aroma de la elite [...].

¹³⁴ La réplica no es una falsificación ni pretende sustituir la contemplación del original, sólo propone información.

contemporânea voltada para a multidão, e a definição de ações que contemplam um vasto público voltado para o consumo de informações.

Não foi apenas a proximidade do público com a obra que as técnicas de reprodução relegaram à arte. Quando Benjamin anuncia a quebra da aura da obra de arte, indica também uma alternância de percepção. Na arte tradicional, a arte era recebida com recolhimento contemplativo decorrente do seu valor como objeto de culto, na arte mecanizada, chamada de emancipada, a percepção é coletiva, e passa a ter seu valor como realidade exibível (1975, p.17). As reações individuais dependem do coletivo, e se controlam mutuamente, o que contrasta com a pintura, já que essa nunca fora produzida para ser contemplada pela multidão. Na análise benjaminiana, modificou até a atitude da massa que se tornou muito retrógrada em relação à vanguarda de um Picasso e bastante progressista diante da comédia de um Chaplin, por exemplo. Em relação à última, o caráter progressista se liga à atitude do aficionado, que se conecta a uma determinada importância social por promover a separação do espírito crítico. “Desfruta-se do que é convencional, sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo, critica-se a contragosto. No cinema, o público não separa a crítica da fruição” (BENJAMIN. 1975, p. 27). Para Benjamin, o primeiro sintoma dessa crise se deu a partir do século XIX, quando as obras de arte foram expostas para um público maior.

Poder-se-ia tentar apresentá-la às massas nos museus e nas exposições, porém as massas não poderiam, elas mesmas, nem organizar sem controlar a sua própria acolhida. Por isso, exatamente, o mesmo público que em presença de um filme burlesco reage de maneira progressista viria a acolher o surrealismo com espírito reacionário. (BENJAMIN. 1975, p. 27)

Sua análise pode parecer retrógrada em relação às massas e à indústria cultural. Todavia, Benjamin identifica que o cinema provocou um aprofundamento da percepção dos objetos tanto no sentido visual como no auditivo. Conseqüentemente, permite uma análise melhor dos conteúdos dos filmes e maior precisão na investigação da realidade. Para o pensador, o cinema atinge sua função revolucionária ao convergir o aspecto artístico da fotografia com seu uso científico, uma vez que “nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes sobre nossa vida” o que nos abre “imenso campo de ação no qual não suspeitávamos” (1975, p.28). Ao contrário do que sugeriria sua crítica quantitativa, a visão benjaminiana é otimista por revelar que as técnicas de reprodução promovem uma mudança qualitativa na relação das massas com a obra de arte, “a quantidade tornou-se qualidade” (1975, p.31). E afasta o julgamento de que o cinema seria uma diversão vazia que não requereria concentração. O acolhimento do cinema e de outras formas de arte através da

diversão pode ser uma maneira de se adquirir hábitos, que provoca modificações importantes quanto à maneira de percepção.

Reproduções não são identificadas com aura, esse valor mítico, que mantem os objetos em seus postos de culto. Como reforça Peter Van Mensch, “objetos originais têm uma conotação emocional, não inerente ao objeto material como tal, que nunca pode ser copiado” (1985a, p. 20, tradução nossa¹³⁵). Tal valor ritualístico que suscita o original em nossa cultura ocidental não pode ser igualado pela admiração por uma cópia. Todavia, Walter Benjamin aponta para um empobrecimento desses valores atrelados à tradição e revela novas categorias estéticas resultantes das técnicas de reprodutibilidade.

No artigo intitulado *Museus Populares*, Mário de Andrade (1893-1945) aponta para aspectos de transformação das instituições museológicas a partir da destruição de preconceitos e respeito falsos pela pátria e a tradição, da desaristocratização da obra-prima e do exemplar único. O poeta reforça sua contundente defesa do museu popular tendo como base as reproduções. Afirma “que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social” (2005, p.130). Indica que já existiam museus de artes compostos de reprodução, mas não deveríamos nos importar com a Europa. Afirma que “tradição não se importa, mas cultura se importa. Pelo menos, deve-se importar aquilo em que a cultura não estraga a nossa realidade” (ANDRADE, 2005, p.130). E critica a atitude de superioridade de nós americanos dentro de um museu diante de uma obra medíocre.

Ocorre uma subversão na função da arte onde o critério de autenticidade não se aplica. Uma nova maneira de percepção de elementos oriunda de uma vivência que desperta o inconsciente visual, que seria de grande valia para as massas. As obras produzidas pelas técnicas modernas de reprodução causam o rompimento da dicotomia distância-proximidade e provocam o acolhimento, uma experiência social geradora de hábito. A produção da obra de arte, ou a reprodução dessa, através dos meios tecnológicos propiciam acesso às massas e contribui na sua divulgação, essas seriam dimensões positivas apontadas por Benjamin que se somam ao aumento da percepção sobre ela, por evidenciar detalhes e propor movimentos não vislumbrados no original. “Mas o valor cultural da reprodução é o mesmo, ou quasi, nos

¹³⁵No original: “Original objects have an emotional connotation, not inherent in the material object as such, which can never be copied”.

ensinam as coleções científicas de estudo, em que se aprende o atraente colorido (diria o meu amigo Flávio de Carvalho que admiro) dum tumor, tanto no caso vivo como na sua reprodução em cêra” (sic), reforça Mário de Andrade (2005, p.130).

Todavia, a exposição de reproduções pode levar a uma possível descontextualização da obra que esvaziaria seu aspecto crítico. Nessa análise o sentido do que é exibido é rescindido em favor da espetacularização. A possível banalização ocasionada pela reprodução é contrária a consideração de Benjamin que a reprodutibilidade operou uma mudança qualitativa na relação das massas com o objeto. Na análise benjaminiana, o valor de culto foi substituído justamente pelo valor de exposição, e essa transposição requer aprendizado, o exercício de novas percepções e reações. As novas técnicas de reprodução tornaram o ato de se concentrar longamente a atenção numa ação coletiva (BENJAMIN, 2005).

Na descrição dos projetos da Caverna de Altamira, é possível constatar, tanto no plano de José Antonio Lasheras, quanto nas novas propostas de gestão, a preocupação com a visitação e concepção de um patrimônio que promova a socialização. Em ambas as propostas a reprodução das pinturas rupestres não sinaliza para o longínquo, mas promove a presentificação do objeto a partir da imagem. Ou melhor de uma vivência comunitária do aqui e agora.

Ao refletir sobre reprodutibilidade técnica, José Reginaldo Gonçalves desvia da oposição autêntico/inautêntico, e analisa a questão a partir da ideia de uma forma “não-aurática” de autenticidade, em contraste com a autenticidade “aurática”. Os objetos imbuídos de autenticidade “não-aurática” dispensariam o vínculo orgânico com o passado, abraçando o aspecto da “recriação” (GONÇALVES, 2007, p.125). Argumenta utilizando como exemplo o distrito Colonial Williamsburg, já citado no capítulo 3 desta tese, onde edifícios históricos se confundem com reconstruções mais recentes numa interpretação de uma cidade colonial americana, a recriação é apoiada por encenação do cotidiano do ano de 1775 por parte de muitos atores. Em sua crítica a este tipo de estratégia, Ulpiano Bezerra de Meneses afirma que o cotidiano se torna “apenas uma enciclopédia de ‘ações típicas’, atemporais, a-historicizadas, liberadas de qualquer estrutura ou sistema” (1994, p.35), onde inexistente conflito nas relações sociais. Segundo Gonçalves, Williamsburg, que no século dezoito foi capital do domínio inglês na América do Norte, entrou em decadência ao longo de todo o século seguinte, e somente foi redescoberta como patrimônio na segunda metade do século XX, quando foi totalmente reconstruída. Para que a cidade do século XVIII ressurgisse, 82 edifícios coloniais foram restaurados, 341 edifícios reconstruídos e 616 prédios modernos foram

demolidos para dar lugar a jardins e reconstruções antigas que “não parecem vir de nenhum passado, mas antes de um eterno presente. O desaparecimento da ‘aura’, de que nos fala Benjamin, parece aqui ter atingido um limite extremo” (GONÇALVES, 2007, p.127).

Na distinção entre “autenticidade aurática” e formas “não-auráticas” de autenticidade, Gonçalves formula que o segundo caso está articulado com o princípio da reproduzibilidade. Estabelece uma relação entre a imagem (ou o objeto) e sua condição de “visível”, tendo em referência “o invisível” que ela representa. Na “autenticidade aurática”, a imagem é entendida como uma manifestação da realidade “invisível”, um artefato original representa a totalidade de sua cultura. Sendo que, na condição da autenticidade “não-aurática” o objeto, “visível” é percebido como uma “imitação da aparência”, se valoriza o “visível” em detrimento do “invisível” (GONÇALVES, 2007, p.56).

Sobre as representações provocadas por experiências similares ao Colonial Williamsburg, Gonçalves retorna a ideia de Walter Benjamin, afirmando que constituem patrimônio cultural “na época de sua reproduzibilidade técnica”:

Elas tornam explícito o caráter “artificial”, “construído” ou “tecnicamente reproduzido” dos chamados patrimônios culturais. Sua autenticidade é “não-aurática”. Ela está fundada não numa relação orgânica com o passado, mas na própria possibilidade, no presente, de reprodução técnica desse passado. (GONÇALVES, 2007, p.132)

Gonçalves identifica nos objetos oriundos da reproduzibilidade técnica uma autenticidade “não-aurática”, mas afasta a ideia de inautenticidade, e distingue que tais imagens “ilustram a realidade”, mesmo que não as manifestem. Se levamos em conta, que “ilustrar” também pode ser “esclarecer”, podemos lembrar que a perda da sacralidade em razão das técnicas de reprodução multiplicou a imagem (objeto), ao mesmo tempo que a tornou mais próxima, a fez compreensível. Eis a função social procedente da perda da aura.

Em consonância com a reflexão sobre reproduzibilidade de Walter Benjamin está a ideia do “museu imaginário” do André Malraux, publicado na primeira versão em 1947¹³⁶. Para o escritor francês “imaginário”, neste caso, significa “de imagens”, “de reproduções”, já que mesmo um estudante dispõe de reproduções de obras de arte, sejam elas magistrais ou

¹³⁶ O Museu do Imaginário foi publicado numa segunda vez como parte do ensaio *Voix du silence*, em 1951, e numa terceira edição revisada em 1965. Essa última traduzida em português, serve como referência para nosso texto.

secundárias, capazes de corrigir as falhas da memória, “do que um grande museu é capaz de conter” (MALRAUX, 2000, p.14). Desde o século XIX, se instituiu uma metamorfose na representação das obras de arte que se fortificou com a institucionalização dos museus. Por exemplo, uma Madonna de Rafael, para muitos poderia ser a própria aparição da Virgem, menos para os pintores e parte dos apreciadores que a identificava como uma obra pictórica. Para Malraux, “com a descoberta da fotografia, desvalorizando as técnicas de ilusão, deixaram de existir estes espetáculos [...], mas sim quadros, no sentido que hoje utilizamos” (MALRAUX, 2000, p.34). Com Édouard Manet e os impressionistas, e suas influências científicas, como a ótica e a teoria das cores, a arte moderna caminhou para uma concepção nomeadamente pictural. Uma metamorfose ocorreu, já que o valor da pintura não mais estava na representação fidedigna e pouco menos na admiração como espetáculo, “o Museu Imaginário só virá a impor-se quando a arte moderna tiver destruído esta ficção” (MALRAUX, 2000, p.25).

O pensamento malrucciano articula duas formas de museu, o institucional e o imaginário, e descreve as metamorfoses que ambos provocaram na relação entre o espectador e a obra de arte. Das coleções privadas da realeza aos museus públicos, e depois com o uso das reproduções da arte por meio da fotografia, houve maior acessibilidade por grande número de indivíduos. A aproximação com as obras, tanto nas coleções dos museus físicos, quanto na proliferação de reproduções, deu origem ao Museu Imaginário.

Malraux identifica na obra de artistas do século XIX, como Honoré Daumier, por exemplo, uma série de influências pertencentes a um sistema consonante com o museu. Afirma que o valor supremo dos pintores modernos é a própria pintura, e esses quando pintam tem como futuro a posteridade. “Cézanne acredita que os seus quadros irão para o Louvre, não que as suas reproduções se espalharão por todas as cidades da América” (MALRAUX, 2000, p.67). Há uma pretensão nos pintores em desenvolver uma linguagem pessoal, mas duradoura, “todo este século obcecado por catedrais nos deixará apenas uma: o museu que reunirá as suas pinturas” (MALRAUX, 2000, p.67).

Com as rupturas alcançadas, os pintores descobrem nas coleções os primitivos, as artes da antiguidade, do oriente próximo, a arte pré-colombiana, as estampas japonesas, e muitas obras são reproduzidas tecnicamente formando o “museu imaginário”.

A fotografia, inicialmente um meio modesto de difusão destinado a dar a conhecer as obras-primas incontestadas àqueles que não podiam comprar gravuras, parecia dever confirmar os valores adquiridos. Mas, reproduz-se um número cada vez maior de obras num número cada vez maior de

exemplares, e a natureza dos métodos de reprodução age sobre a seleção das obras reproduzidas. (MALRAUX, 2000, p.77)

A reprodutibilidade, seja no registro fotográfico ou na sucessão de planos do cinema, mudou a concepção tradicional do que seria uma obra-prima. A reprodução é um meio da intelectualização da arte, seja através de um enquadramento de uma escultura, do destaque por iluminação, no efeito de proximidade com os objetos que o preto e branco sugere, seja na alteração da escala, a ampliação de uma arte considerada menor, pôde valorá-la de tal maneira que o objeto original jamais pode fazê-lo. “A reprodução liberta o estilo da servidão que o torna menor” (MALRAUX, 2000, p.96).

Nenhuma foto da Vitória de Samotrácia nos emociona tanto quanto esta estátua (de resto isolada) que se ergue, como uma proa ao cimo da escadaria do Louvre; mas, quantas esculturas nos atingem menos do que as suas fotos, quantas nos foram reveladas por estas? A tal ponto que o museu começa a assemelhar-se ao Museu Imaginário: as estátuas cada vez menos agrupadas, cada vez mais iluminadas, e a Pietá Rondanini de Miguel Ângelo, no castelo de Sforza (também ela isolada) parece – admiravelmente – esperar pelos fotógrafos. (MALRAUX, 2000, p.106)

As obras no museu pertencem simultaneamente ao mundo real da beleza e um mundo irreal que só existe através da fotografia. “A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a”, completa Malraux (2000, p.108). Os museus de moldagens e cópias também aproximam “obras dispersas” ao selecioná-las, visto que não são obrigados a adquirir os originais que copiam, “estes museus, tal como as exposições, encontram, de resto, e muito rapidamente, a sua expressão fotográfica” (MALRAUX, 2000, p.141).

Imaginamos os estilos antigos de acordo com nossas concepções contemporâneas, que são muito mais ilusórias que a materialidade revelada pelas investigações. Sabemos que as esculturas gregas eram coloridas, assim como o Cristo nos tímpanos das igrejas românicas, mas nada disso altera a compreensão estereotipada que temos destas obras de arte.

A mutilação que causou a glória da Vênus de Milo poderia ser a obra de um antiquário genial; as mutilações também obedecem a um estilo. Uma seleção a que é muito simples chamar de gosto, contribui para as ressurreições: as coleções de antiguidades, a partir do Quattrocento, recolheram mais torsos do que pernas [...]. O acaso quebra e o tempo metamorfoseia; mas, somos nós que escolhemos. (MALRAUX, 2000, p.162).

As obras passam por uma metamorfose quando são incorporadas no museu institucional ou no Museu Imaginário, já que são acolhidas, e ao serem eleitas numa coleção são interpretadas como modelos. Se a obra já não se refere à própria obra, nem mesmo às motivações que as fizeram existir, “refere-se à totalidade das obras conhecidas e reproduções”. Um catálogo que se destina ao conjunto de obras de um museu “não é o testemunho de um local”, mas “cria um lugar imaginário que só existe por si” (MALRAUX, 2000, p.225).

A decadência da aura da obra de arte anunciada por Walter Benjamin, o levou a conceber a transformação do valor de culto para o de exposição e identificar nesta dessacralização uma função social, Malraux incrementa esse pensamento ao idealizar um tipo de autoridade advinda da reprodução técnica. Tal poder é oriundo primeiramente da imensa capacidade de difusão, mas também da possibilidade de descontextualização da obra de seus valores político-religiosos originais, na direção de uma valoração puramente estética.

No âmbito do museu, identificamos que a reprodutibilidade técnica fez com que a obra de arte, ou o artefato oriundo da etnografia, estejam mais próximos do visitante, seja através de substitutos, reproduções, multimídias, fotografias. Museus modernos costumam vender cópias de objetos de suas coleções (MENSCH, 1985a, p.15). Se pode pensar nos suvenires das lojas de museus, seus imãs de geladeira, cartões postais, marcadores de livro, miniaturas, uma parafernália de objetos que são uma extensão do acervo do museu, ou porque não dizer, memorabilia, já que tais objetos suscitam lembranças, apontam afinidades e interesses. Ou podemos considerar um objeto mais nobre, que não esteja tão ligado ao comércio trivial, mas com um valor atribuído, o catálogo da exposição, publicação que comumente é prevista como estratégia da curadoria, permite que a obra circule além das paredes do museu. No catálogo, a exposição é reprodutível, e como tal se permite que o visitante a leve consigo, num olhar pragmático que obtenha informação ou que seja documentação, mas em níveis simbólicos se torna objeto de representação, tratado como fetiche por estar impregnado de aspectos subjetivos. O que nos faz pensar que o catálogo é uma obra oriunda dos meios de reprodutibilidade, mas que amplia o seu sentido de objeto a ser vivenciado no aqui e agora. Uma pista para esta fetichização, é que os catálogos raramente ilustram o ambiente expositivo, neles as obras são inseridas na área de impressão frontalmente diante do observador, aqui o papel se desdobra ele mesmo num espaço expositivo. O catálogo é por si só um acontecimento a ser vivido continuamente, já que estabelece uma temporalidade diversa do mote original.

Os substitutos, oriundos dos meios técnicos de reprodução impuseram mudanças ao museu, não somente compreendido como repositório de objetos, mas um meio de promover conhecimento através da aproximação do público. Para Bernard Deloche, a alteração que os substitutos promoveram na relação dos museus com suas coleções modificou no âmbito epistemológico a compreensão do papel da instituição. De antigo local de culto, o museu foi “transformado secretamente em um laboratório de análise e memória informatizada, que abre o caminho para a ideia de uma estética experimental” (DELOCHE, 1985, p. 35, tradução nossa¹³⁷). Se substitutos provocam o distanciamento do caráter de autenticidade culturalmente atribuída ao original, por outro lado promovem alterações nos processos de conservação e comunicação desses mesmos objetos, de fato como despertar nas multidões o respeito da herança cultural se essas evidências não estão ao alcance da fruição.

Os próprios substitutos são conservadores da aura do original, já que foram criados primeiramente como instrumentos de preservação. Outro argumento seria que os substitutos afastariam o público dos objetos originais, crença desmentida pela prática, já que a difusão das reproduções tornou mais acessível o conhecimento do original (DELOCHE, 1985). Seja por meio físico ou digital, o objeto de museu é reproduzível, transportando-o para pessoas que não teriam a oportunidade de vê-los no próprio local, grande parte dos museus disponibiliza itens do acervo digitalizados para serem consultados em qualquer parte, a qualquer hora. Outros confeccionam reproduções para que portadores de deficiência visual possam percebê-los com o tato.

Por favorecer à memorização, ao arquivamento e às técnicas de processamento, os substitutos se converteram em ferramentas de conhecimento metódico que proporcionam diversas confrontações cognitivas, analisa Bernard Deloche (1985). Suas representações codificadas favoreceram o registro e a análise de dados que foram responsáveis por transformar o museu de templo num espaço científico.

¹³⁷ [...] se transforme secrètement en laboratoire d'analyse et en mémoire informatisée, qui ouvrent la voie à l'idée d'une esthétique expérimental.

4.2 Museália, originais e substitutos

Objetos de museu, sejam originários da natureza ou da cultura, são identificados como evidências irrefutáveis selecionados e preservados a fim de interpretá-los e exibi-los, por tanto são vistos como fontes autênticas.

Este princípio implica que a coleta em museus é a recolha de certos objetos - objetos de museu -, que são fontes autênticas de conhecimento e experiências emocionais e são, como resultado, capazes de documentar de forma duradoura o desenvolvimento da natureza e da sociedade; e que outros tipos de material chamado de material de apoio ou material auxiliar de museu - desempenham um papel secundário em matéria de transmissão de conhecimento. (SCHREINER, 1985, p.65, tradução nossa¹³⁸)

Um objeto histórico autêntico aceito como evidência precisa ter sua existência percebida como genuína e inquestionável. Essa percepção decorre de sujeitos igualmente autenticados numa estrutura, portanto a autenticidade deriva dessa declaração relacional. Segundo o museólogo alemão Klaus Schreiner, “essa autenticidade, portanto, não é um elemento imanente e permanente, nem propriedade do objeto em si, o que determina sua essência e estrutura, mas apenas uma declaração especial sobre o objeto” (1985, p.63, tradução nossa¹³⁹).

Critérios tem variantes de julgamentos na medida que a própria estrutura legitimadora de valor se modifica, a importância dada e o entendimento da autenticidade variam com a época e lugar em que tal juízo é aplicado. Nos compete questionar o porquê necessitamos de peças autênticas como evidência histórica. Schreiner assinala que a evidência é uma condição no processo de reprodução na sociedade, ela nos familiariza com o passado, indica desenvolvimento econômico, político, social e cultural, ou tem a finalidade de comparar tais estágios de desenvolvimento com a finalidade de transmitir conhecimentos (1985, p. 63).

¹³⁸This principle implies that museum collecting is the gathering of certain objects - museum objects - which are authentic sources of knowledge and emotional experiences and are, as a result, capable of lastingly documenting the development of nature and society; and that other types of material called supporting or auxiliary museum material - play a secondary role in matters of knowledge imparting.

¹³⁹This authenticity therefore is no immanent, permanent element and no property of the object itself, what determines its essence and structure, but only a special statement about the object.

O homem multiplica seus signos e busca transmitir suas ideias para seus descendentes, assim ele preserva como estratégia de comunicar sua cultura. A preservação e comunicação de peças autênticas é instrumento desse processo social, em que toda produção promove condições para produções subsequentes. A conservação de elementos da cultura, da ciência e da arte se torna essencial neste processo de reprodução. Todavia, na medida que eram preservados, também eram colocados distantes. Para Bernard Deloche, “a preocupação com a proteção incondicional do original foi prontamente favorecida pela ideologia ocidental, trazendo consigo o sacrifício da presença real da obra” (1985, p.37, tradução nossa¹⁴⁰). Tal necessidade social de preservação pode ser encontrada em diferentes campos, que inclui o cultivo do patrimônio no qual os objetos de museu fazem parte.

Assim, ainda segundo Schreiner, compreenderíamos o material dos museus em duas categorias, a dos objetos de museu, propriamente ditos, fontes autênticas de conhecimento e experiências emocionais, e o material auxiliar, que serviria como auxílio na transmissão do conhecimento e das experiências. Uma fotografia, um vídeo, um aplicativo digital, favorecem o contato do público com os objetos musealizados, estejam esses inseridos dentro do próprio museu, ou em outro lugar, transportando o acervo para pessoas que não teriam oportunidade de estar diante do original. Nessa segunda categoria estariam as imitações, como por exemplo as cópias, moldes, réplicas e reconstruções. “Material de museu auxiliar é indispensável dentro dos aspectos da pedagogia do museu, especialmente para transmitir conhecimento do museu e experiências emocionais” (SCHREINER, 1985, p.66, tradução nossa¹⁴¹). Tais substitutos protegem os originais de riscos, ao mesmo tempo que favorecem na sua comunicação.

Os museólogos André Desvallées e François Mairesse ao conceituarem objeto de museu, ou museália, apontam que “uma certa tensão opõe o objeto autêntico ao seu substituto”, o problema ocorre quando se considera o objeto como semióforo, ou seja “portador de significado quando se apresenta por si mesmo e não por um substituto” (2013, p. 71). Para os autores, esse entendimento do objeto não advém das origens do museu, pouco

¹⁴⁰Il semble toutefois que le souci de protection inconditionnelle de l'original ait été assez volontiers favorisé par l'idéologie occidentale, entraînant avec lui le sacrifice de la présence réelle de l'œuvre.

¹⁴¹Auxiliary museum material is indispensable within the aspects of museum pedagogics, especially for the imparting of museum knowledge and emotional experiences.

menos corresponde ao desenvolvimento e à diversidade alcançada pela museologia contemporânea.

Também não leva em conta o trabalho de certo número de museus cujas atividades são essencialmente semelhantes, como por exemplo na internet ou sobre suportes duplicados e, mais frequentemente, todos os museus feitos de substitutos, como os museus com acervos de moldes, as coleções de maquetes, os museus de cera ou os centros de ciência (que expõem principalmente modelos). (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 71).

Privilegiar os objetos originais em detrimento de uma concepção que amplie a potencialidade de instrumentos de mediação, pode indicar uma visão ortodoxa de museu. Numa concepção mais progressista, uma coleção é definida com objetos materiais, mas também por objetos imateriais, que pode incluir desde testemunhos locais às performances de arte contemporânea, essas novas configurações promovem igualmente novos desafios de aquisição, conservação e comunicação. A inserção de substitutos pode ser essencial quando se privilegia a documentação e a comunicação. Assim coleções podem incluir objetos autênticos os quais são vistos como evidências, mas também instrumentos que mediam testemunhos, que favoreçam a comunicação das pesquisas efetuadas.

Imbricada no processo geral de comunicação está a função de exposição. Entre os elementos expostos estão os que tem sua própria importância e aqueles que evocam conceitos, como lugar de visualização de “fatos ausentes pelos objetos”. Dessa maneira, a exposição compreende tanto a museália, os objetos autênticos, “quanto os substitutos, (moldes, réplicas, cópias, fotos etc.)” [...] “que permitem ao visitante melhor identificar a sua significação” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.44). Cada um dos elementos presentes no seio da exposição, sejam eles objetos de museu, substitutos, textos etc., podem ser definidos como *expôt*¹⁴², uma unidade elementar da exposição.

Em tal contexto, não se trata, com efeito, de reconstituir a realidade, que não pode ser transferida a um museu (um “objeto autêntico”, em um museu, já é um substituto da realidade e uma exposição tem a função de abrir e propor imagens análogas a essa realidade), mas de comunicá-la por esse dispositivo. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.44)

¹⁴² O termo *expôt* não tem tradução para português e foi mantido em francês.

Ao identificar tal objeto como *expôt*, o compreendemos a partir do atributo que o caracteriza em seu caráter expositivo, dito assim, comunicacional, num processo midiático de compartilhamento de ideias. Se *expôts* ocupam a função de signos no processo de comunicação que constitui a exposição, caberá ao museólogo validá-los pela qualidade das informações e realizar pesquisas para melhor utilizar esta linguagem como forma de expressão.

Com efeito, a partir do momento em que os objetos foram considerados como elementos de linguagem, eles permitem construir exposições-discursos, mas não são suficientes para sustentar tais discursos em todos os casos. É preciso, então, imaginar outros elementos de linguagem de substituição. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.71)

Dessa forma, se caracteriza por substitutos os *expôts* que visam a troca de um objeto autêntico por outro similar, um semelhante é colocado no lugar de outro, num processo de deslocamento da autenticidade. Se entendermos essa troca a partir de valores, esse é um processo de câmbio, em que para conseguir um discurso adequado é necessário cambiar o valor de autenticidade pela informação. Um substituto nem sempre é uma réplica exata, visto que pode haver alterações de dimensões, proporção e materiais, assim um modelo menor ou uma fotografia podem ser substitutos. Muitos museus de arte compõem suas coleções por substitutos, o que leva à discussão da finalidade da inserção desses dispositivos nos acervos e por conseguinte dos aspectos éticos que decorrem da conservação e comunicação, nos quais repercutem na própria função do museu.

O museu precisa se preocupar em introduzir o seu público às convenções que constituem toda exposição. Para Ulpiano Bezerra de Meneses, o dilema está em pensar o objeto como tal, ou como ideia, visto que é provocador de sentidos, conceitos e problemas, esse raciocínio que apresenta aparentemente premissas contraditórias, se fundamenta em discutir o museu enquanto um templo ou um fórum. Há aqui uma necessidade de escolha de visão que orienta suas ações expositivas. “O que é exposição: uma exibição que oferece ao olhar objetos, ou ideias? A exposição museológica somente poderia exibir objetos circunscritos em sua própria concretude como um ritual de idolatria” (MENESES, 1994, p.24). O caráter convencional da exposição acarreta o entendimento do objeto como suporte de significações propostas pela própria exposição. “A impressão de contato com o real, aparentemente garantida pela autenticidade dos objetos, mascara o papel que eles

desempenham nos expositores como signos, pontos de referência em um mapeamento nada transparente” (PHILLIPS, 1997, p.202, tradução nossa¹⁴³).

Os sentidos e valores não são intrínsecos aos objetos, mas das sociedades que os produziu ou consumiu, ou aquelas que intencionam a sua preservação como evidências. “Se é limitador, para a exposição, fetichizar objetos, é, ao contrário, de extremo interesse procurar registrar e explicar a fetichização, estudar e dar a conhecer o objeto-fetichizado” (MENESES, 1994, p. 27). O desafio está em desfetichizar o objeto na exposição contextualizando-o dentro da história e sua relação com indivíduos e grupos sociais. Para tanto, Meneses critica o objeto expositivo a partir de duas figuras de linguagem, o objeto metonímico e o objeto metafórico. No primeiro, mesmo havendo relação de sentido toma a parte pelo todo, transmutando o objeto num ícone cultural de caráter emblemático; enquanto no segundo produz sentidos figurados por meio de comparações ao expor objetos que ilustram sentidos que não foram deles extraídos. “Esta postura revela, assim, uma incapacidade de se defrontar com o objeto, de explorá-lo em seus próprios termos” (MENESES, 1994, p.28). Cabe-nos analisar o papel dos substitutos nas convenções estabelecidas nesses discursos expositivos.

Como vimos na seção anterior, para Walter Benjamin (1975), a obra de arte sempre foi reproduzível, já que a produção humana sempre pôde ser imitada por outros homens. Réplicas de obras de arte podem ser produzidas pelo próprio artista, ou possivelmente executada pelos discípulos de sua época ou até posteriormente como um estudo. Também expomos que muito do que conhecemos da escultura da Grécia Antiga nos chegou através do intenso comércio de cópias romanas, às vezes reduzindo as estátuas em tamanho, e mesmo em materiais diferentes do original. “As cópias romanas da escultura grega são um exemplo bem conhecido, onde às vezes é impossível até mesmo para o especialista distinguir um original de um substituto” (HELLSTROM, 1985, p.49, tradução nossa¹⁴⁴). Tais réplicas satisfaziam um mercado prestigiado, como algumas esculturas são muito antigas, torna difícil a diferenciação dos autênticos gregos das reproduções romanas. Segundo Ivo Maroevic (1985, p.177), a coleção de pinturas e esculturas de Eumenes II, rei de Pérgamo que governou entre 197 e 159 a.C., era composta tanto das obras originais quanto das cópias com o intuito

¹⁴³ The impression of contact with the real, apparently guaranteed by the authenticity of objects, masks the role that they have within the displays as signs, points of reference in a mapping that is not transparent at all.

¹⁴⁴ Roman copies of Greek sculpture is a well-known example where it is sometimes impossible even for the specialist to distinguish an original from a substitute.

de formar a linha integral de desenvolvimento da arte grega. Dessa forma a ideia de autenticidade estava em detrimento à apresentação de substitutos na coleção com caráter “científico e educacional”.

Durante o Renascimento, observamos o uso de moldes de gesso nos ateliês de pintores e escultores primeiramente com a intenção de serem fiéis à realidade e, a posteriori, com o intuito de aprendizado. Como o objetivo do artista era a imitação da natureza, executar cópias de partes do corpo, de elementos naturais ou mesmo de uma escultura, fez com que os moldes de gesso fossem um método bastante utilizado. Esses foram utilizados desde o século XV como estudo e emulação do trabalho dos mestres, o método se tornou um instrumento importante no aprendizado dos escultores e pintores. O artista de Pádua, Francesco Squarcone (1397-1468), atraiu para seu ateliê alunos, como Andrea Mantegna (c.1431-1506), por causa da sua impressionante coleção de cópias de obras de arte reunida em viagens pela Itália e no exterior. Sua coleção incluía fômas de mestres antigos e contemporâneos e que eram estudadas por seus aprendizes (FREDERIKSEN; MARCHAND, 2010). A precursora do ensino acadêmico da arte, a Accademia di San Luca, de Roma, fundada em 1577, utilizava moldes de gesso como parte importante do aprendizado (MENSCH, 1985a, p.19). Muitas cópias de esculturas clássicas em moldes de gesso foram realizadas no século XVI e formaram coleções que decoravam as casas das famílias burguesas italianas. Na França, Francisco I, patrocinador dos artistas e dos poetas, impossibilitado de adquirir obras antigas originais, enviou artistas para a Itália com o propósito de moldá-las.

Apesar do grande esforço do século XIX na valorização da autenticidade individual do artista resultante de uma criação livre, a época experimentou um comércio vigoroso de moldes de gesso (MENSCH, 1985a, p.19). Alguns meses após a sua inauguração, o museu do Louvre abriu seu “Atelier de Moulage”, em 1794, com o objetivo de favorecer a sua missão pós-revolucionária de tornar as obras de arte acessíveis aos cidadãos, e a grande fidelidade dos moldes em gesso às reproduziam com eficiência. O “Atelier de Moulage” atendeu ao crescimento do mercado de peças moldadas fielmente dos originais, durante o século XIX, o ateliê produziu milhares de moldagens em gesso destinados a completar coleções de outros museus e servir de material educativo para as academias. Localizado na área de Trocadéro, de frente à Torre Eiffel, o Museu dos Monumentos Franceses (*Musée des Monuments*

*Français*¹⁴⁵) oferece uma narração da história da arquitetura desde a Idade Média à modernidade em moldes de gesso de esculturas e elementos arquitetônicos, e maquetes de uma centena de edifícios pioneiros da história da arquitetura na França, de 1850 até os dias de hoje. Originalmente criada em 1795, como resultado dos empreendimentos revolucionários, teve seu acervo incrementado por iniciativa do arquiteto e teórico da conservação Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), desde então ocorreram sucessões de melhorias e ampliações, como a Galeria de Arquitetura Moderna e Contemporânea, inaugurada em 2007. Na Alemanha, o museu *Gipsformerei* (Ateliê de Réplica), remonta a 1830, logo após a criação do *Alte Museum* (Museu Antigo) com a ideia de criar uma coleção de moldes de gesso especificamente para os museus de Berlim, até o fim do século XX compreendia 7000 moldagens. Desde que foi fundado, em 1852, o museu londrino Victoria and Albert¹⁴⁶ colecionou e exibiu moldagens de grandes obras de arte e arquitetura como instrumentos educacionais em seus grandes salões *Cast Courts*, onde se destaca o incrível molde em gesso da monumental Coluna de Trajano e a réplica do David de Michelangelo, citada na seção anterior.

No Rio de Janeiro oitocentista, se destaca a formação da coleção de cópias em gesso de esculturas clássicas da Academia Imperial de Belas Artes, posteriormente Escola Nacional de Belas Artes, que objetivava a formação acadêmica baseada na emulação da tradição artística europeia. “Os modelos em gesso serão a principal ferramenta de ensino, e formarão uma coleção estruturada, respondendo a uma ideologia e necessidades básicas num estabelecimento acadêmico, o aprendizado dos modelos clássicos e renascentistas” (CHILLÓN, 2017, p. 129). Essa coleção de gessos tem origem na coleção particular do escultor francês radicado no Brasil e professor da Academia Imperial, Marc Ferrez (1788 - 1850), que a trouxe de Paris, e foi ampliada em sucessivas aquisições. A Escola Nacional de Belas Artes passou a ocupar sua nova sede na atual Avenida Rio Branco em 1908, no edifício que abriga o Museu Nacional de Belas Artes, aonde parte dessa coleção de cópias está exposta nas duas Galerias de Moldagens.

Durante o século XX, muitos educadores questionaram a eficácia das coleções de moldagens e sua importância para os museus. Todavia o aumento das reproduções e as

¹⁴⁵ Disponível em www.citedelarchitecture.fr/fr/article/le-musee-des-monuments-francais .

¹⁴⁶ Disponível em www.vam.ac.uk .

melhorias nos espaços de exposição, demonstram que o interesse dos visitantes não diminuiu. Para Van Mensch (1985a, p.19), o renascimento do interesse por cópia em gesso se deve ao fato de que moldes velhos são muitas vezes mais completos que os originais, ou mesmo, em certos casos, em que os originais desapareceram completamente. Como é o caso do relevo do século XV da catedral de Lübeckd “Cristo lavando os pés dos Apóstolos” destruído na Segunda Guerra Mundial, cujo único registro é a moldagem pertencente à coleção do Victoria & Albert Museum, segundo informação do próprio museu.

Nos exemplos citados acima, as cópias foram feitas a partir de obras existentes, e embora muitas delas tenham sido produzidas com fidelidade, não houve a intenção de ludibriar, assim sendo não podem ser categorizadas como falsificações. O historiador e crítico de arte Cesare Brandi, especialista em teoria da conservação e restauração, afirma que a “diferenciação entre cópia, imitação e falsificação não está nos modos de produção, mas na intencionalidade diversa” (BRANDI, 2004, p. 114). Assim, ele desloca a problematização da cópia do âmbito da fabricação para a ética. Mesmo se o objeto obedecer aos procedimentos técnicos precisos da manufatura e a reprodução da matéria-prima, ele não constitui a peça original. Portanto a questão não está no objeto em si, mas no juízo, oriundo de valores morais que orientam o comportamento humano, que consideraria correto ou não o uso requerido da cópia. O crivo está na faculdade de avaliar dois objetos materialmente “sem variações de nenhuma espécie”, como imitação ou falsificação. Quando se copia um objeto de um período histórico objetivando a documentação, não se recai na acepção da falsificação, o que não ocorre quando a intenção é levar os outros ao engano, ou quando as peças são produzidas para comercialização.

Para Van Mensch a questão das cópias nos museus começa se consideramos que os artefatos são portadores de dados, “um portador de uma ideia, ou um ‘pensamento fóssil” (1985a, p.15). Alguns dados, como procedimentos de fabricação, são ‘informações não intencionais”, todavia, as mais importantes são, claro, as informações intencionais apresentadas deliberadamente pelo criador. Mesmo quando cópias são realizadas atendendo a princípios éticos, seja para documentação, pesquisa, educação, ou exibição por falta ou danos no original, a finalidade da cópia será determinada pelo tipo de informação que se deseja obter.

Importa ponderar que mesmo considerando cópias como imitação de originais, “cópias são sempre diferentes dos originais”. Assim sendo, “toda cópia é, *ipso facto*, uma interpretação. Cada cópia é o reflexo de uma visão subjetiva do original; subjetivo no que é visto como informação essencial e na atenção relativa dada à informação não essencial”

(MENSCH, 1985a, p.16, tradução nossa¹⁴⁷). Dessa maneira, uma cópia também é portadora de uma ideia.

Para Brandi, mesmo aquele que executa a cópia para documentação ou para falsificação “será sempre movido a documentar ou falsificar, sobretudo aquilo que as predileções ou a moda do momento apreciam e buscam na obra, e que não será jamais a obra na sua fenomenologia, mas apenas aquele aspecto” (BRANDI, 2004, p. 116). Visto que se até mesmo as cópias têm uma data, elas pertencem a um período histórico e refletem o momento cultural em que foram executadas, e assim sendo apresentam dupla historicidade.

As informações de uma obra advêm do material empregado, do processo de construção e da morfologia, o que inclui forma e tamanho, superfície, cores, imagens e texto, se houver. Existem também o que poderia ser chamado de informação não intencional inseridos pelo fabricante não de propósito para expressar sua criação, como pregos ou o tipo de madeira utilizada. Diante deste complexo de informações fornecidas pelo objeto, se reitera que cópias, por mais fiéis que sejam, são sempre diferentes dos originais. Aponta Van Mensch que, “curiosamente, formas de reprodução menos limitadas, quando por exemplo material e construção também são copiados, são menos facilmente aceitas” (1985a, p.18, tradução nossa¹⁴⁸). Logo, a fabricação de cópias de estátuas trouxe menos problemas do que as reproduções das pinturas.

Para Van Mensch, “a primazia do original é, portanto, indiscutível quando se trata de pesquisa” (1985a, p.17, tradução nossa¹⁴⁹). Se em contrapartida, de um ponto de vista arquivístico, o original é insubstituível, cabe interrogar se somente o original pode ser abordado para novas pesquisas em tempos futuros. A intenção do uso da cópia influenciará o tipo e a quantidade de informação reproduzidas do original. Em perspectiva, a preferência do valor visual é considerada quando se pensa nos principais requisitos de comunicação de um objeto em exibição. Um objeto pode se tornar cópia de si mesmo, caso seja submetido a restaurações sucessivas, afirma Van Mensch, por enfatizar os valores visuais em detrimento do valor arquivístico. A dicotomia entre o valor de uso e o valor como monumento é um fator

¹⁴⁷Every copy is, ipso facto, an interpretation. Every copy is the reflection of a subjective view on the original; subjective in what is seen as essential information and in the relative attention for non-essential information.

¹⁴⁸Curiously enough less limited forms of reproduction, when e.g. material and construction are also copied, are less easily accepted.

¹⁴⁹The primacy of the original is therefore indisputable when it is a question of research.

complicador no caso da restauração de edifícios¹⁵⁰. Assim como em máquinas e instrumentos a manutenção de seu dinamismo tem valor de informação. “Nós temos que escolher: conservar o original e usar uma cópia para demonstração ou aceitar que o original gradualmente mude para uma cópia de si mesmo” (MENSCH, 1985a, p.19, tradução nossa¹⁵¹).

O historiador da arte David Phillips, professor de Museum Studies da Manchester University, questiona até que ponto uma reconstrução substancial de um artefato se torna uma espécie de falsificação. As evidências sobreviventes são persuasivas neste processo, como Uppark, casa do século dezessete localizada em West Sussex, Inglaterra, devastada por um incêndio em 1989, e reinaugurada em 1995 após extensa restauração. A ideia não foi a reconstrução do interior como novo, mas como a edificação estava antes da queima, os tecidos foram refeitos em teares do século XVIII, época em que a casa foi extensivamente decorada, cabelo foi misturado ao gesso para combinar com as receitas da ocasião, assim como alterações do século XIX foram refeitas (PHILLIPS, 1997, p.129). Independente do dano, ou perda, o respeito às evidências do processo histórico é um procedimento complexo, principalmente se os membros remanescentes das famílias outrora prósperos habitaram a propriedade. Phillips também exemplifica com a restauração da casa vitoriana Brodsworth Hall em South Yorkshire, incorporada no English Heritage na década de 1990, na tentativa de aceitar a edificação como ela se tornou, não houve a intenção de retirar as modernas bacias e banheiras baratas canalizadas dos quartos de hóspedes. Enquanto alguns tapetes foram substituídos por réplicas feitas à mão cujas cores foram retiradas de sobreviventes, outros originais mantiveram o desbotamento. Esses têxteis que permaneceram apresentam dificuldades ainda maiores do que as réplicas, visto que será inaceitável o desbotamento adicional inevitável com a luz do dia entrando com os visitantes (PHILLIPS, 1997, p.130).

A observação da "visibilidade" do artefato precede as demais investigações. Se somarmos a essa reflexão que os próprios originais estão sujeitos às interpretações de épocas posteriores, como foi a importância dada aos mármores da estatuária grega, originalmente

¹⁵⁰E nesse caso, podemos acrescentar a reconstrução, como a do campanário da Basílica de São Marcos em Veneza, situado na praça do mesmo nome, totalmente reconstruído após o colapso ocorrido em 1902, é uma cópia de si mesmo.

¹⁵¹We have to choose: conserve the original and use a copy for demonstration or accept that the original gradually changes into a copy of itself.

pintados, se conclui que o artista deu ênfase no visual em detrimento ao material utilizado. Não sendo a escultura grega simbólica, “a ideia exprime-se numa imagem e termina nela” (MAFFESOLI, 1996, p. 72), é construída para ser vista, estabelece sua existência pelo sentido da visão. Ulpiano Bezerra de Meneses destaca que com frequências as coleções da Renascença eram chamadas de *Theatrum Mundi*, *Theatrum Naturae*, *Theatrum Sapientiae*. A palavra 'teatro', como se sabe, privilegiando a visualidade, conserva sua vinculação etimológica à família do verbo grego *theáomai*, ver [...] (1994, p.9).

Nos valores universais propagados pelo Classicismo, o belo se confunde com o moralmente bom. Longe de ser iconoclasta, a instrução técnica das academias é iconófila, se baseava na visão das formas consideradas belas. Dessa maneira, no aprendizado das academias, os moldes satisfizeram a produção artística a partir da pesquisa visual das reproduções das esculturas.

Seja no ensino das academias ou nas salas de moldagens dos museus, as cópias são compreendidas como imagens para serem contempladas, se inscrevem num contexto, e são valoradas por determinado grupo. Fenômeno paradoxal, visto que na medida que são reproduzíveis tenderiam a perder sua “aura’ no sentido benjaminiano da análise, mas por outro lado, assumiriam um tipo de autoridade, como identificou Malraux, por seu poder de difusão universal e recontextualização dentro da estética.

4.3 Substitutos, réplicas e as concepções atuais de museu

Substitutos de originais apresentam uma série de categorias baseadas em diferentes mídias, como as reproduções do vestuário musealizado que fomentam as discussões deste trabalho. Assim sendo nos interessam categorias identificadas como cópia, já que essas implicam uma reflexão sobre autenticidade. Todavia, nem sempre objetos semelhantes são por princípio cópias, apesar de serem identificados como tal. Por exemplo, objetos análogos produzidos ao mesmo tempo, sejam manufaturados ou massificados, não devem ser identificados como cópia, já que nenhum deles pertencentes à série pode ser considerado o original. Algumas obras de arte podem ser criadas ao mesmo tempo com a mesma imagem e o mesmo material e são chamadas de múltiplos. Mesmo quando o objeto é realizado a partir de um protótipo, seja uma maquete ou modelo, não há garantia absoluta da semelhança, e mesmo se fossem análogos, pode não ser exatamente apropriado detectá-los como uma

cópia. Certos objetos são reproduzidos por um modelo original que se perde durante o processo de produção, como no método de escultura de peças metálicas por moldagem em cera derretida no procedimento. Em casos diferentes, matrizes de uma seriação criadas para serem reproduzidas podem ser vistas como modelos originais perenes, e por isso adquirem valor aurático, como uma pedra calcária utilizada na impressão litográfica de uma obra de arte célebre inserida em acervos museológicos.

Reproduções podem revelar a inconsistência da taxonomia em História da Arte diante das classificações de outras categorias, como em História Natural. O historiador da arte David Phillips distingue dois modelos de atribuição, um baseado na criatividade, denominado romântico, e outro genérico. O primeiro, normalmente utilizado em pinturas e esculturas ocidentais, privilegia o critério autoral, distinguindo a obra pelo nome sempre que possível, ou qualificados como “escola de”, “estúdio de”. Se esses critérios falharem, apenas “escola”, com a procedência, como em escola francesa. “Mesmo múltiplos de obras nesta categoria autoral, 'variante', réplica' ou 'cópia', são distinguidos como múltiplos verdadeiros, 'reprodução, 'impressão', 'fotografia'” (PHILLIPS, 1997, p.98, tradução nossa¹⁵²). Entretanto, obras de arte decorativa ou não ocidental podem ser identificadas apenas pelo critério geográfico ou grupo social, ou especificar um período histórico. Um tecido talvez seja descrito apenas pelo local de origem e pela provável datação, sem necessariamente a especificação de autoria. A distinção de termos entre as categorias autorais e genéricas não é rígida, objetos de arte decorativa podem ser classificados pelo fabricante, assim como o termo ‘cópia’.

Quanto a múltiplos, falamos de 'impressão' e 'reproduções', mas por um lado, embora uma impressão possa ser uma reprodução, também pode ser tão única quanto uma monotipia, e por outro, uma reprodução geralmente será uma impressão, mas pode ser uma peça de mobiliário. (PHILLIPS, 1997, p.99, tradução nossa¹⁵³)

Existem muitas sobreposições dentro das categorias de classificação. Uma pintura de um artista pode ser identificada como do “estúdio de” outro artista, e se for um imitador muito

¹⁵² Even multiples of works in this authorial category, 'variant', 'replica' or 'copy', are distinguished from true multiples, 'reproduction', 'print', 'photograph'.

¹⁵³ As to multiples, we speak of 'prints' and 'reproductions', but on the one hand whilst a print may be a reproduction, it may also be as unique as a monotype, and on the other a reproduction will usually be a print but could be a piece of furniture.

posterior pode ser chamado de “seguidor de”, nenhuma dessas categorias são utilizadas em arte decorativa ou artefatos não ocidentais, segundo Phillips (1997, p.99):

Consequentemente, a hierarquia da criatividade estabelecida pelo sistema, da qual é difícil escapar de observar de perto reflete o status político das sociedades originárias e o status social dos fabricantes dentro delas. As classificações às quais as obras de arte são atribuídas, portanto, podem parecer categorias objetivas baseadas na natureza essencial dos objetos, mas na prática estão carregadas de presunções. (PHILLIPS, 1997, p.99, tradução nossa¹⁵⁴)

A legitimidade de uma cópia pressupõe um original cuja fidelidade pode ser mais ou menos atribuída. A semelhança da cópia com o original pode ser exata ou não. Essa exatidão é dada pelo grau de semelhança reproduzida com a imagem, os materiais empregados, a construção e a escala (MENSCH, 1985b). Quando esses critérios não são exatamente reproduzidos, são imitações e podem ser chamadas de pastiche, ou se estiverem motivadas por tom satírico, como paródia. Numa reprodução, em gesso ou em novas tecnologias, como uma impressão 3D, a escala e o material não são exatamente reproduzidos.

Uma réplica fundamentalmente entendida como uma cópia reproduzida exatamente do original pelo mesmo autor ou por seus pupilos, é uma cópia ou um objeto original duplicado? Visto que não exerce sua presentificação por ausência de outro não pode ser tipificada como um substituto. Entretanto, ao listar as tipologias das cópias, Peter Van Mensch (1985b, p.125), indica que réplicas podem ser produzidas durante ou após a vida do criador. Neste caso a imagem é exatamente reproduzida, mas o material nem sempre é precisamente repetido. Em sua função museológica, enquanto instrumento de investigação, conservação e comunicação, a cópia deve ser sempre o mais próxima possível do original, todavia deve se considerar os impedimentos da cópia ser uma réplica exata do original, devido ao distanciamento cronológico do desenvolvimento técnico e da matéria original (BRO-JØRGENSEN, 1985, p.159).

Réplicas de objetos são utilizadas em museus para validar uma experiência com um objeto ausente, a verossimilhança produzida por uma boa réplica tem seu valor como comunicação, mas deve ser resguardada nas coleções e exposições por exigir honestidade

¹⁵⁴ Hence the hierarchy of creativity established by the system, which it is hard to escape remarking closely reflects the political status of the originating societies and the social status of makers within them. The classifications to which works of art are attributed, therefore, may seem objective categories based on the essential nature of the objects, but in practice they are laden with assumptions.

ao identificá-las e apresentá-las como tal. Ao visar a comunicação, um museu pode insistir no uso de cópias e réplicas em vez de originais, e às vezes é inevitável a adoção dessas como estratégia utilizada pela museologia contemporânea. Uma série de implicações pode levar ao museólogo a optar por réplicas, como atesta Marianne Bro-Jørgensen, do *Viborg Museum*, Dinamarca, pelo objeto ser raro, por ter informações vitais sobre a cultura da região, por vezes, o original pertence a uma pequena localidade, ou mesmo no caso desse ter se perdido. Nesses casos, uma réplica ilustra melhor que imagens em duas dimensões. Cópias e reconstruções fazem ver detalhes, aumentam nosso conhecimento sobre o objeto, “na maioria das equipes de museus é possível encontrar um equilíbrio entre fragilidade, condições de exposição e comunicação para limitar a quantidade de cópias ao absolutamente necessário” (BRO-JØRGENSEN, 1985, p.159, tradução nossa¹⁵⁵). Se cópias são instrumentos eficazes na educação quando se objetiva demonstrar a função dos objetos, as réplicas expressam melhor as qualidades inerentes desse objeto, a força exercida, sua densidade, textura, provocam vivências ao visitante que complementam a sua percepção como imagem.

Por serem autênticos e constituírem evidências de uma realidade, objetos de museu perdem sua função original e não podem ser manipulados, sendo esse o mote que produz os substitutos. Entretanto, a preservação que é função do museu não equivale a trancar as riquezas culturais num cofre, seus objetivos se somam à pesquisa e à comunicação, no qual se enfatiza a provocação do fluxo da informação.

4.3.1 Dispositivos da comunicação museal

A comunicação museal não é necessariamente verbal. Os profissionais de museus promovem instrumentos favoráveis à fruição do público participante em acontecimentos que reforcem linguagens onde as percepções visuais, auditivas e táteis sejam afetadas. Mais que transmissão unilateral de conhecimento, o processo cognitivo proposto pelo museu calca-se na promoção de novas experiências que visem desenvolver os indivíduos. Essa metodologia de aprendizagem não será eficiente se manter o público passivo diante dos objetos, sejam

¹⁵⁵[...] in most museum staffs it is possible to find a balance between fragility, exhibition conditions and communication in order to limit the amount of copies to the absolutely necessary.

eles da cultura ou da natureza, a eficácia virá da ação compartilhada entre tais objetos e os indivíduos. Salvaguarda e interação, nessa dicotomia se encontra o desafio no qual cópias e réplicas encontram sua razão de existir no museu.

Aberto em 1978, com o intuito de contar a história do povo judeu e fortalecer sua identidade, o Museu do Povo Judeu *Beit Hatfutsot* (Museu da Diáspora Judaica), está situado no campus da Universidade de Tel Aviv, e almeja apresentar 4.000 anos de história, segundo o seu site¹⁵⁶. Sua principal exposição permanente proporciona uma coleção de maquetes de sinagogas de diferentes épocas representando várias comunidades e a vida judaica relacionadas aos locais de culto e estudo. Juntamente com cada maquete, expõe um artefato original, seja da sinagoga ou de sua respectiva comunidade, a exposição também inclui filmes, videoarte e atividades interativas para adultos e crianças. Na entrada do museu há uma reprodução gigante do friso do Arco de Tito, originalmente em Roma, que retrata os romanos levando consigo os vasos sagrados após a destruição do Segundo Templo de Jerusalém. Também expõem réplicas enormes de rochas representando fragmentos do Muro das Lamentações. As réplicas expostas visam resgatar a cultura judaica ameaçada após o holocausto e alcançar com estratégias visuais modernas e interativas os jovens que acham difícil entender a história dos seus ancestrais. Em depoimento ao *New York Times*, em 1983, Karl Katz, do *Metropolitan Museum of Art*, que liderou a unidade criativa e foi responsável pelo design interno do Museu da Diáspora Judaica, descreve que em princípio não utilizariam nenhuma obra de arte original, já que se assim o fizessem estariam forjando o princípio de autenticidade, já que não havia obras originais sobre o assunto, assim optaram por fazer seus próprios objetos (CROYDEN, 1983). O artigo do *New York Times*, assinado pela crítica de arte e jornalista Margaret Croyden, descreve que os visitantes ficaram visivelmente comovidos, alguns com lágrimas no rosto, outras com expressões de orgulho, emoções geradas por um museu cuja coleção é essencialmente composta por substitutos. Diante das reações do público, é possível constatar que o museu cumpre seu objetivo de gerar o sentimento de pertencimento da comunidade judaica.

Os modos de comunicação do museu foram renovados na medida que seus propósitos sociais e seu caráter interdisciplinar ganharam enfoque pelos teóricos reunidos a partir dos anos 1960 na chancela do que viria a ser difundida nos anos 1980 como Nova Museologia. Novos modelos de museu foram desenvolvidos, como os ecomuseus, os museus de

¹⁵⁶Disponível em: <https://www.bh.org.il/>

sociedade, os centros de cultura científica e técnica, concebidos em oposição ao modelo tradicional e sua ênfase na salvaguarda das coleções (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p.63). A dinâmica do museu é direcionada à democratização e em sua reflexão como instrumento de educação que modifica a linguagem museográfica, no qual a reconstituição de cenários e a possibilidade de tocar alguns objetos expostos tem papel transformador. O *Écomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-les-Mines* (Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot/Montceau-les-Mines¹⁵⁷), na região da Borgonha, França, oficializado em 1974, é considerado um marco nas mudanças da museologia em direção à participação da comunidade com foco nas pessoas. Instituído numa região industrial, sua missão é identificar, estudar e promover o patrimônio de um território marcado desde o final do século XVIII pelo desenvolvimento das principais atividades industriais: metalurgia, mineração de carvão, vidro, produção de cerâmica. Primeiramente denominado Museu do Homem e da Indústria, se distanciou dos modelos tradicionais de museu ao gerar conhecimento do patrimônio a partir dos valores das pessoas locais. Após a crise pela saída da família herdeira de 150 anos da indústria, os membros da comunidade e pesquisadores aspiraram contar a história industrial pelo viés da cultura, então com a instituição do ecomuseu promoveram o desenvolvimento da coletividade. Dessa forma, o projeto museológico procurou transpor valores, como a raridade e a excepcionalidade que o patrimônio industrial do Creusot suscita, para a valorização da cultura compartilhada pelos moradores, se distanciando do imperativo de constituir uma coleção, mas principalmente de uma memória local coletiva. Os objetos que compõem a exposição permanente do *Château de la Verrerie* são procedentes da memória dessa comunidade e estabelecem relação com a história industrial local (BRULON, 2015). Atualmente, após 45 anos da sua fundação, se configurou uma coleção de objetos, muitos deles doados, a saber equipamentos, cartazes de segurança, fotografias, pinturas, cristais e maquetes.

Certos objetos expostos no ecomuseu de Creusot desafiam a nossa discussão sobre objetos de museu, cópias e substitutos. São maquetes de equipamentos, miniaturização de locais de fábrica e locomotivas produzidos a partir dos conhecimentos técnicos dos próprios membros da comunidade local. São ao mesmo tempo, substitutos, já que são representações da realidade fabril, e originais, como evidências do saber comunitário, autênticos por estarem impregnados de profunda identidade local. Esse duplo status que marca a pedagogia museal

¹⁵⁷Disponível em: <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/>

do *Creusot*, foi problematizado por Mathilde Bellaigue, que esteve no projeto do ecomuseu de 1976 até 1984, a partir de dois objetos expostos. Um modelo animado de 1/10 das oficinas do *Creusot* e um modelo da locomotiva *Pacific*, construída no local. Segundo Bellaigue, as maquetes reconstituem fielmente a realidade, mas desviam dela na medida que apontam para a inovação, e nesse sentido figuram mais como protótipos que reproduções. Tais objetos comunicam o essencial da informação, mas também é intérprete da realidade devido ao virtuosismo do criador, e estabelecem uma comunicação com o público.

[...] por essa subjetividade essencial que é a aura sensível do objeto em relação à frieza dos substitutos profissionais, esse limite tão estreito, e às vezes mal e maravilhosamente transgredido que existe entre a reprodução exata da realidade e a realidade naturalmente ultrapassada pela expressão criativa que domina a técnica e domina o real". (BELLAIGUE-SCALBERT, 1985, p.30, tradução nossa¹⁵⁸)

Entre o realismo na reprodução dos detalhes técnicos e a ilusão criada pelo movimento, a maquete animada da fábrica, evoca o contexto humano e social presentificado através dos ruídos, das vestimentas, do posicionamento dos operários. Objeto contemplado pelos visitantes, mas valorado pelos trabalhadores que conhecem o esforço do ofício, aqui eles são espectadores e atores. O valor educacional de tal objeto reside na comunicação que é estabelecida pela afetividade, assim como pela memória, está impregnado de significado, sentido que uma reprodução técnica utilizada como substituto de museu não poderia fazer ressoar. Então haveria substitutos e substitutos? Questiona Bellaigue, aqueles cuja função é a demonstração racional, e depois aqueles que, mesmo em realidade, permitem a irrupção da imaginação (1985, p.33).

A revisão do princípio de autenticidade promovida pelos sujeitos do campo museal e do patrimônio na segunda metade do século XX, pode ser atestada pelo entendimento que as cartas patrimoniais fazem sobre o tema. O tópico é posto de maneira indireta em algumas cartas, mas de forma explícita é destacado na Carta de Veneza, de 1964, e na Carta de Nara, de 1994 (CURY, 2000). Na primeira, sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, a palavra autenticidade aparece no preâmbulo acompanhada do substantivo

¹⁵⁸[...] par cette subjectivité essentielle qui est l'aura sensible de l'objet par rapport à la froideur des substituts professionnels, cette limite si étroite, et parfois à peine et merveilleusement transgressée, qui existe entre la reproduction exacte de la réalité et la réalité tout naturellement outrepassée, par l'expression créatrice qui à la fois maîtrise la technique et domine le réel.

“plenitude”, e em decorrência de uma série de preceitos como “mensagem espiritual do passado”, “unidade dos valores humanos”, “patrimônio comum” etc. Trinta anos após, o documento de Nara afirma ter sido concebido no “espírito da Carta de Veneza”, mas desenvolve e amplia seus conceitos devido “às forças da globalização e da homogeneização”, e alerta para a perseguição que o “nacionalismo agressivo” e a “supressão da cultura das minorias” faz da identidade cultural. Aponta que o valor da autenticidade “ilumina a memória coletiva da humanidade”, uma vez que a diversidade da cultura é fonte de informações, e conclama pela promoção da valorização e respeito da diversidade cultural e patrimonial. A carta do Japão reconhece a autenticidade como uma atribuição de valores, conseqüentemente os julgamentos “podem diferir de cultura para cultura, e mesmo de uma mesma cultura, não sendo, portanto, possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos”. Nesse sentido, observamos uma mudança do entendimento de autenticidade de um valor humano absoluto, para uma ênfase na contextualização do bem cultural cujo reconhecimento esteja de acordo com as especificidades de cada cultura. A valoração nesta perspectiva não está no objeto em si, mas nas pessoas que atribuem relevância ao bem cultural.

A reprodutibilidade alterou a nossa percepção das obras de arte de seu valor de culto para o valor de exposição, como analisou Walter Benjamin, expostas em sua multiplicidade ao alcance do público. Objetos de museu e substitutos são elementos de exposição que funcionam como dispositivos da comunicação da realidade, e como tal renovam a gramática do campo museal. A revisão que os museus promoveram em relação as suas coleções é resultado de uma profunda investigação de suas funções como agente de transformação da comunidade. Neste processo, os substitutos contribuíram com uma nova pedagogia museológica. Substitutos foram assimilados de tal forma além do emprego como análogo do objeto ausente, e ele próprio se tornou parte integrante do patrimônio, na medida que promoveram o estar-junto. As réplicas ultrapassaram seu sentido de reproduções do real, e se transformam em promotoras da criação coletiva, da imaginação e do afeto, com capacidade de religar as pessoas.

Nessa reflexão em torno das relações que se estabeleceram entre sujeitos e objetos de museu, o princípio que outorga o caráter de autenticidade foi revisto. A autenticidade sendo uma valoração estabelecida pelas relações dos sujeitos que agregam o objeto a situações especiais, depende desses processos sociais para ter sua afirmação de legitimidade garantida como tal. Os artefatos musealizados oriundos dos meios de produção do vestuário também são replicados, como vimos no capítulo 3 desta tese, por motivações relacionadas à conservação e comunicação. Tal qual os objetos de outras categorias analisados, os trajes

despertam ponderações sobre a autenticidade negociada pelos sujeitos da comunidade museal.

4.4 Moda, museus e reprodutibilidade

Vimos na primeira parte desse capítulo que a quebra da aplicabilidade do critério de autenticidade na obra de arte na era da reprodutibilidade técnica problematizada por Walter Benjamin, tornou-a “mais independente do original [...] ao mesmo tempo que a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais será encontrado” (BENJAMIN, 1975, p.13). Ao projetarmos as reflexões de Benjamin para o âmbito da moda, identificamos que o vestuário como obra está mais próximo do usuário: é nele que efetivamente a moda se manifesta como tal. Onde identificar o *hic et nunc*¹⁵⁹ benjaminiano no vestuário de moda, o ateliê e a fábrica seriam os lugares menos prováveis, já que a unidade de sua presença se dá no uso, seu valor extrínseco enquanto prática está na utilização por um usuário, seja uma consumidora ou uma modelo numa passarela.

Benjamin identifica a aura dos objetos, para anunciar a sua quebra em consequência da reprodutibilidade, cuja técnica afasta os objetos da tradição conferindo-lhes “atualidade permanente”. As massas buscam nas coisas proximidade e depreciam as que são dadas apenas uma vez, aspectos que favorecem o acolhimento das reproduções, “impõem-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo do objeto, através da sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução”. A destruição da aura é consequência da reprodutibilidade que, “consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez” (1975, p.15). Segundo Benjamin, a unicidade da obra relaciona-se com a tradição, sua significação aurática é vestígio de sua função como “suporte do seu velho valor ritualístico” (1975, p.16). A reprodutibilidade técnica emancipou “a obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico” (1975, p.16). E complementa, “na medida em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, as ocasiões de serem expostas tornaram-se mais numerosas” (1975, p.18).

¹⁵⁹ Em tradução literal do latim, aqui e agora.

A alta-costura através de sua narrativa imbuíu nas suas criações a condição aurática, para isso instituiu práticas ritualísticas em seus salões, propagou suas inovações como testemunho histórico a partir do próprio local onde foi criada, impregnou sua obra com o caráter de autenticidade. A estratégia foi distanciar a sua divulgação das suas características industriais como a mecanização de suas oficinas e a reprodutibilidade de suas criações, em contrapartida deu ênfase ao seu caráter de manufatura artesanal de luxo que legitimaria a singularidade de suas concepções. Os motivos que levaram a alta-costura a distanciar o seu discurso dos seus aspectos industriais podem ser identificados no valor de culto imbuído em suas criações, mais especificamente nas noções de poder criativo e genialidade que se deixou mergulhar o costureiro. Benjamin aponta que na medida que o cinema, como técnica reprodutiva, restringiu a aura, construiu artificialmente o culto ao astro (1975, p.24), todavia foi no domínio simbólico da assinatura do costureiro que a alta-costura produziu seu efeito aurático, ou como afirma Bourdieu, instituiu a “eficácia quase mágica da assinatura” (2008, p.28).

Desde meados do século XIX, o sistema da moda se bifurcou entre a alta-costura, seus modelos exclusivos sob medida e a valorização do trabalho artesanal, em oposição à confecção, que corresponde à produção em série oriunda da mecanização. Entretanto, se olharmos para a metodologia instituída pela alta-costura, em que modelos são apresentados às clientes em manequins para serem reproduzidos sob medida, podemos constatar que a reprodução é condição *sine qua non* no processo. A reprodutibilidade não é na moda um aspecto adicional, mas uma condição intrínseca para existir como fenômeno social e econômico. Ambos os setores criam vestuário para serem reproduzidos. A ideia de autenticidade, em que se supõe que a legitimidade advém da ausência de imitação, pode ser questionada, visto que o modelo produzido tanto na alta-costura, quanto na confecção, não pode ser identificado como original. Numa *maison* o modelo será apresentado num desfile para após ser reproduzido ao menos para uma cliente, numa fábrica a peça piloto dará origem à seriação. As condições que tornam a peça “moda” não se encontram na produção, mas na sua reprodução.

Técnicas contemporâneas ao surgimento da alta-costura, como a fotografia e o cinema, problematizadas por Benjamin, tinham como condição a reprodução. Assim sendo suas respectivas metodologias de produção estavam abertamente fundamentadas na reprodutibilidade e no conseqüente declínio da aura. O desenvolvimento gradativo da confecção esteve associado à difusão maciça dos seus produtos em série para as massas, dessa maneira esses careceriam igualmente do valor aurático. Por conseguinte, a ritualização

da compra e o esplendor das lojas de departamentos, da publicidade e do desenvolvimento do design, podem ser entendidos como estratégias de simular o valor aurático a esses bens de consumo. Para Lipovetsky e Serroy, “se os processos de modernização-burocratização-padronização são de fato acompanhados pelo desencantamento do mundo e pela perda de aura das obras, cumpre observar que isso não aconteceu com a loja de departamentos” (2015, p.145).

Tanto os métodos da alta-costura, quanto os meios de divulgação e distribuição dos produtos da confecção, foram inseridos numa embalagem de sedução de tal forma que pudessem persuadir os consumidores. Na medida que a reprodutibilidade técnica padronizava até as coisas que existiam uma só vez, produzia uma simulação de aura nos produtos estandardizados. Essa foi a estratégia usada pela alta-costura para se diferenciar em termos simbólicos da confecção, e essa por sua vez também empregou tática semelhante para fetichizar seus objetos. De tal modo que, na dicotomia das suas respectivas narrativas se identifica complementariedade, e se seus trajetos bifurcaram o sistema da moda, esses se reencontraram no advento do *prêt-à-porter* após a Segunda Guerra Mundial.

A dicotomia complementar traçada entre o desenvolvimento da alta-costura e da confecção não afasta a ideia da manipulação das narrativas que objetivou o domínio criativo da primeira sobre a segunda. Cabe refletir que, quando o alfaiate Barthélemy Thimonnier abriu a primeira confecção mecanizada, fundamentada em máquinas de costura, fabricava uniformes para o exército francês. Ao passo que, ao abrir a primeira *maison*, Charles Frederick Worth, considerado “pai da alta-costura”, criou vestidos luxuosos para a corte e a alta burguesia internacional. Observamos que essa divisão não foi apenas econômica, mas uma dicotomia entre função e signo. Essa transformação das coisas que é resultado da mutação da sociedade industrial foi identificada por Jean Baudrillard com o advento da Bauhaus (1919 – 1933), embora o filósofo reconheça que a mudança se esboce ainda no decorrer do século XIX. Segundo Baudrillard o estatuto do produto se insere além da produção, da circulação e da troca econômica, ultrapassa o desenvolvimento industrial, é uma mutação da “finalidade de sentido do objeto, de seu estatuto de mensagem e de signo” (1981, p.239). Houve uma transformação do produto, enquanto mercadoria conectada à função para o objeto detentor de mensagem e conseqüentemente mediador de troca simbólica. A escola alemã foi além do *kitsch* comercial do século XIX e da versão caricatural “estilizante”. Baudrillard problematiza a funcionalidade inaugurada pela Bauhaus, que ao sintetizar forma e função, aproximou o belo do útil, “procura reconciliar a infraestrutura técnica e social organizada pela revolução industrial com a superestrutura das formas e do sentido” (1981, p.240).

Em artigo que examina a criação e produção das coleções da *maison* do costureiro Jean Patou (1880-1936) no período entreguerras, a arquivista e paleógrafa Johanna Zanon descreve a organização hierárquica e as relações de trabalho da alta-costura. Após a Primeira Guerra Mundial, com o advento da Bauhaus e a consagração de Gabrielle Coco Chanel (1883-1971), o funcionalismo traduziu o sentido de moda para inúmeras *maisons* de alta-costura, cujo *sportswear* de Patou foi um dos maiores representantes. Em seu estudo, Zanon sugere que o costureiro francês padronizou os seus modelos para facilitar a sua reprodução o que envolveu a mecanização dos ateliês e a racionalização mais ampla dos métodos de produção. Zanon questiona o discurso da alta-costura que diz “produzir um único vestido para uma única mulher, a realidade é mais ambígua, uma vez que as *maisons* estão vendendo ao mesmo tempo os seus modelos, ou mais frequentemente os direitos para reproduzi-los” (ZANON, 2017, p.10, tradução nossa¹⁶⁰). A autora informa que Patou produzia uma média de 1.500 vestidos por mês e que esse desempenho nos faz considerar a questão da industrialização numa proposta intermediária entre a confecção e a alta-costura. “Os princípios de industrialização da Jean Patou se materializam tanto na mecanização das oficinas quanto na otimização dos métodos de produção que andam de mãos dadas com a organização científica do trabalho” (ZANON, 2017, p.13, tradução nossa¹⁶¹). E informa que todas as oficinas da Maison Patou tinham, em julho de 1935, máquinas de costura Singer, “a máquina contribui, de fato, para melhorar o trabalho manual que permanece apropriado para um grande número de tarefas da alta-costura” (2017, p.13, tradução nossa¹⁶²). Entretanto, “se todas as oficinas de costura de Patou tiverem pelo menos uma máquina de costura, seu número costuma ser menor do que o número de bancos, e, portanto, de trabalhadores” (ZANON, 2017, p.14, tradução nossa¹⁶³). Zanon demonstra que Patou tentou padronizar e racionalizar a produção

¹⁶⁰ [...] visant à produire une robe unique pour une femme unique, la réalité est plus ambiguë puisque les maisons de haute couture vendent en même temps leurs modèles, ou le plus souvent les droits sur la reproduction de leurs modèles [...].

¹⁶¹ Les principes d’industrialisation de la maison Jean Patou se matérialisent à la fois dans une mécanisation des ateliers et dans une optimisation des modes de production allant de pair avec l’organisation scientifique du travail.

¹⁶² La machine contribue, en effet, à valoriser le travail manuel qui reste de mise pour un grand nombre de tâches dans la haute couture.

¹⁶³ Si tous les ateliers de couture de Patou possèdent au moins une machine à coudre, leur nombre est souvent inférieur au nombre de tabourets, et donc d’ouvrières.

da *maison*, no entanto a modernização da produção das coleções ainda dependia de práticas oitocentistas.

As técnicas industriais de reprodutibilidade foram privilegiadas pelo pensamento funcionalista da Bauhaus e pela ortodoxia dos pensadores do design moderno, mas segundo Baudrillard sua racionalidade dominante suscitou um contradiscurso que apontava para o fantástico e o “irracional”, que desaguou no Surrealismo. Para este estudo, cabe as observações do filósofo que remetem à própria metodologia de criação da moda, “em proveito da moda, que, pelo seu lado, sem se embarçar com a denotação objetiva (embora pretenda), joga inteiramente na conotação, e, na sua retórica movediça, ‘irracional’, unicamente sob o privilégio da atualidade dos signos” (BAUDRILLARD, 1981, p.256). A crise do funcionalismo decorre da própria instauração dentro do design na ênfase em tornar os objetos atraentes para o consumidor com o único fim de comercializá-los. Para isso opera em arranjos e combinações tão comuns aos métodos de produção da indústria da moda. Zanon descreve que em março de 1929, Jean Patou pede a designer “Madeleine Jeannest que trabalhe a partir de uma silhueta que ‘é a continuação da última coleção’, mas também se inspire na silhueta da casa Chéruit e finalmente desenvolva a ‘linha grega’” (2017, p.28, tradução nossa¹⁶⁴). Eis a produção híbrida do *kitsch* comercial apontado por Baudrillard. “Mas se o design está imerso na moda, não há o que lastimá-lo: é a marca do seu triunfo. É a marca da envergadura tomada pela economia política do signo que ele foi, juntamente com a Bauhaus, a primeira teorização racional” (BAUDRILLARD, 1981, p.257-258).

A diferenciação da produção da confecção e da alta-costura não está tanto no valor de utilidade de seus respectivos vestuários, mas como valor simbólico para demonstrar que a moda produz objetos que suplantam o valor de uso. O desenvolvimento dos dois setores, suas metodologias de produção e reprodução marcaram uma diferenciação simbólica com implicações à evidente diferenciação econômica. A alta-costura soube manejar metodicamente os seus produtos, costureiros, modelos, desfiles, *maisons*, em signos que foram balizas do seu discurso narrativo. Tal efeito hegemônico durou até a influência preponderante exercida pelo *prêt-à-porter* a partir dos anos 1960, neste momento os criadores

¹⁶⁴ No original : En mars 1929, Jean Patou décrit parfaitement le côté hétéroclite de la genèse du processus de création lorsqu’il demande à la dessinatrice indépendante Madeleine Jeannest de travailler à partir d’une silhouette qui « est la continuation de la dernière collection », mais aussi de s’inspirer de la silhouette de la maison Chéruit et enfin de développer « la ligne grecque ».

da alta-costura se favorecem de forma contundente e discursiva da reprodutibilidade técnica. “Costurar é um ofício... um ofício poético, sim, mas um traje bem-feito tem de ser reproduzido”¹⁶⁵, sentenciou o costureiro Yves Saint-Laurent.

A alta-costura envolveu as suas criações numa simulação de aura ao valorizar o trabalho manual, as qualidades criativas do costureiro, a singularidade, mas na prática utilizou a mecanização para dar conta da sua intensa produção. Durante cem anos foi o laboratório hegemônico das novidades no vestuário, suas criações eram realizadas numa escala nunca vista na história da moda. Para satisfazer as exigências de uma clientela internacional ávida por novidades reproduziu as suas criações, operou com peças intercambiáveis e padronizou os seus modelos para facilitar a sua reprodução. Entretanto, mesmo em seu *affair* com a serialização, manteve grande parte de suas operações nas mãos hábeis da costura artesanal. Assim nutriu o caráter aurático das suas criações, mesmo que não fossem absolutamente únicas. Os costureiros de alta-costura assumiram definitivamente a seriação após a Segunda Guerra Mundial, com o advento do *prêt-à-porter* de luxo que se opôs ao *ready-to-wear*¹⁶⁶ voltado ao mercado de massa.

4.4.1 Jogo simbólico

Roupas são expostas em diferentes tipos de museus, são consideradas artefatos culturais nos de história e antropologia, e isolados como objetos para apreciação nos museus de arte. A moda foi inserida nas coleções dos museus ainda em meados do século XIX na intenção de unir indústria e arte, como no Victoria and Albert Museum, Londres, que logo após ser fundado em 1951 incluiu roupas, acessórios e joias ao seu acervo. Logo um outro museu com motivação industrial foi fundado, o Musée des Tissus et des Arts Décoratifs da cidade de Lyon, França, que embora se dedique à história dos tecidos, inclui uma coleção de trajes eminentemente franceses. No período entreguerras, surge em Nova York, o Museum of

¹⁶⁵ Apud VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da Moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p.70.

¹⁶⁶ A expressão em francês *prêt-à-porter* deriva do inglês *ready-to-wear*, termo que significa 'pronto para vestir' e caracteriza o desenvolvimento da industrialização da moda estadunidense.

Costume Art, em 1937, que terá o seu acervo incorporado ao Metropolitan Museum of Art na década seguinte, que por sua vez gerará, em 1959, o departamento especializado em indumentária denominado The Costume Institute (AZZI, 2010). De novembro de 1944 a março de 1945, o Museum of Modern Art - Moma, de Nova York, apresentou a exposição *Are Clothes Modern?* proposta e cenografada pelo arquiteto austríaco Bernard Rudofsky (1905 - 1988) para o então novo departamento de arquitetura e design do museu. A mostra foi organizada em várias seções conceituais, como "Topografia da modéstia", "O corpo humano fora de moda", "Roupa em nosso tempo", etc., descritas posteriormente num livro com o mesmo título¹⁶⁷, seguindo uma racionalidade modernista trazia uma crítica ao que considerava distorções produzidas pela moda. Em seguida, como estratégia de reerguer a alta-costura francesa após a Segunda Guerra, foi criada, em 1948, a instituição Union Française des Arts du Costume, que na década de 1980, é transformada em Musée de la Mode et du Textile ao se tornar um departamento do Musée des Arts Décoratifs, se transformando numa das mais expressivas instituições de moda (AZZI, 2010, p.47). O museu conta mais de 152.800 obras, incluindo trajes, acessórios e têxteis, com criadores diversos de Paul Poiret (1909-1944) a Yves Saint-Laurent (1936-2008), que demonstram o desenvolvimento da moda¹⁶⁸. Assim, da segunda metade do século XX à atualidade, os museus sobre moda se consolidaram em diversos países, alguns seguindo os grandes centros de criação, como o Mode Museum - MoMu, na Antuérpia, fundado em 2002¹⁶⁹, consagrado aos designers belgas conhecidos pelas suas criações vanguardistas baseadas na desconstrução dos trajes.

Em paralelo a musealização da moda, ocorre a valorização do estilista como criador, muitos deles utilizam conceitos das artes para guiar os seus processos criativos. Designers, como os japoneses Rei Kawakubo, Issey Miyake e Yohji Yamamoto, transmutaram convenções sendo reconhecidos como revolucionários dentro da moda. Para a socióloga Diana Crane, ao apresentar suas coleções, tais criadores buscam minimizar o contexto comercial no qual estão inseridos através de algumas estratégias:

[...] dando as suas butiques de paredes e pisos brancos o aspecto de galerias de arte, expondo um número limitado de modelos e esforçando-se para as pessoas esquecerem que as roupas são produzidas em série, eles instauram

¹⁶⁷ Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3159>

¹⁶⁸ Disponível em <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/departements/#article3700>

¹⁶⁹ Disponível em <https://www.momu.be/en/>

a construção social de uma 'aura' de objetos de arte. (CRANE, 2011, p.202-03)

Este empenho é reforçado quando identificamos seus respectivos trabalhos expostos em museus. Issey Miyake apresentou, em 1998, a exposição *Making Things*, na Fundação Cartier para a arte contemporânea, em Paris, uma grande retrospectiva para Yohji Yamamoto no Victoria and Albert Museum, em 2011, e Rei Kawakubo foi a segunda estilista que enquanto viva¹⁷⁰ foi homenageada com uma ampla mostra no The Metropolitan Museum, em 2017. Dessa forma, as instituições reconhecem a potencialidade das criações de moda como bens da cultura material, “assim os museus de arte começaram a expor obras de costureiros, enquanto nasciam museus inteiramente consagrados ao setor” (CRANE, 2011, p.205). De modo conjunto, as roupas dos costureiros chegaram às casas de leilões tendo como principais compradores os museus da moda, livros foram escritos sobre a área, catálogos perpetuaram suas criações, e as escolas de moda se multiplicaram, legitimando cada vez mais a atividade dos estilistas.

Entretanto, nem sempre as exposições de designers vivos em museus são consideradas de forma positiva, já que podem ser vistas como estratégias de marketing das marcas de moda, “tanto que curadores foram criticados por ‘terem se vendido’, no caso da exposição de Armani no Museu Guggenheim, em Nova York [...]” (CRANE, 2011, p.205). A moda afirma seu papel como fenômeno cultural e simbolicamente investe nos museus, assim, o Museu do Louvre abrigou desfiles em tendas no seu pátio principal, o *Cour Carrée*, a partir de 1982, que foi substituído por salas construídas para este fim no seu shopping subterrâneo *Carrousel du Louvre*¹⁷¹, dando aos criadores melhores condições de apresentação, de 1994 a 2010. Em Nova York, a ala que abriga a coleção do The Costume Institute, no MET, recebeu, em 2014, o nome de Anna Wintour Costume Center, em referência à Anna Wintour, editora-chefe da revista Vogue e diretora artística do grupo editorial Condé Nast. Wintour é curadora e presidente do fundo beneficente do museu e arrecadou milhões de dólares para a instituição¹⁷².

¹⁷⁰ O estilista francês Yves Saint Laurent recebeu uma retrospectiva no MET em 1983.

¹⁷¹ O nome é referência ao museu do Louvre e a *Place du Carrousel*, praça entre o museu e o Jardim das Tulherias. O shopping contém a famosa claraboia em forma de pirâmide invertida, concluída em 1993.

¹⁷² Disponível em <https://www.metmuseum.org/press/news/2014/anna-wintour-costume-center>

Exposições de moda, como no V&A, mas principalmente no MET, viraram exemplos de grande sucesso em visitação cujo apelo comercial atrai patrocínio corporativo. Todavia, talvez a crítica a esse tipo de mercantilização no museu tenha dispersado a atenção para quão precisas são essas exposições, como questiona a historiadora e curadora do Fashion Institute of Technology - FIT, em Nova York, Valerie Steele. Ainda que toda exposição seja uma interpretação, a mostra pode “aproximar ou afastar de uma compreensão mais profunda de um fenômeno em particular” [...] se não for “sustentada por evidências que são mais ou menos convincentes” (STEELE, 2014, p.13).

A reflexão promovida por uma exposição deve considerar as evidências contidas nos objetos, mas nem sempre existem objetos que permitam a completude da narrativa que se pretende. Valerie Steele, conta que numa exposição “extremamente influente” realizada em 1994 no Victoria and Albert Museum, chamada *Streetstyle: From Side Walk to Catwalk*¹⁷³, houve dificuldades em adquirir roupas “autênticas” associadas a alguma das subculturas¹⁷⁴ exibidas na cronologia da exposição e apresentadas com criações de costureiros que elas inspiraram. As peças foram substituídas por reproduções, o que gerou insatisfação de alguns visitantes desapontados com as roupas mostradas, que não correspondiam às suas próprias memórias. Steele descreve a dificuldade que a curadora Amy de la Haye teve em obter roupas de “pessoas reais”, e quando não foi possível as localizar, foram feitas reproduções, como os trajes *zoot*¹⁷⁵ (STEELE, 2014, p. 14). Apesar dos curadores inserirem nas legendas as informações de origem das roupas, houve frustrações de alguns visitantes que não as identificavam em suas lembranças, o que não impediu de ser uma exposição muito influente a reverberar em outras mostras com temática semelhante no MET, no FIT, e no mesmo V&A. Manifestações espontâneas de grupos considerados antimoda acabaram por ter forte influência no sistema da moda, “estilos que começam a vida na esquina podem acabar nas costas das *top models* nas passarelas de moda mais prestigiosas do mundo” (POLHEMUS,

¹⁷³ Tradução: Estilo de Rua: das calçadas para as passarelas.

¹⁷⁴ Uma subcultura faz referência a um grupo de pessoas, geralmente minoritário, com estilo de roupas e comportamento próprios. Na referida exposição foram apresentados subgrupos relacionados à moda de rua, *beatniks*, *mods*, *Teddy boys*, *B-boys*, *zooties*, *hipsters*, *surfers*, roqueiros, *skinheads*, *hippies*, *punks* e góticos, entre outros.

¹⁷⁵ Estilo de vestuário associados às comunidades afro-americanas, latinas, italianas americanas e filipino-americanas durante a década de 1940.

1994, p.8, tradução nossa¹⁷⁶). Pelo seu poder comunicacional roupas representativas de subculturas adquiriram grande apelo nas curadorias das exposições e foram inseridas nas coleções dos museus.

Ao analisar estilo de vida e a sociabilidade, Michel Maffesoli questiona “como aprender um estilo de uma época se não for através do que se deixa ver?” (1996, p.160) e descreve um pequeno texto de Umberto Eco sobre *blue jeans* em que mostra a dialética profundidade/superfície que determina o estilo de vida de um dado momento, onde a roupa influencia a postura e a moralidade. Visto que, se as aparências como atividade comunicacional formam uma estrutura antropológica, as roupas são “máquinas de comunicar”. A aparência, “mais que uma simples artificialidade sem consequências, inscreve-se num vasto jogo simbólico, exprime um modo de tocar-se, de estar em relação ao outro, em suma de fazer sociedade” (MAFFESOLI, 1996, p.161). E a moda se funde em toda a sociedade, independente do seu valor ostentatório, afinal com o advento da indústria de massa as imitações de baixa qualidade sejam legais ou falsificações tornaram o simulacro de certos estilos de vida acessíveis para todos.

O problema que envolve os conceitos por trás das cópias e falsificações na moda foi tema da exposição *Faking it: originals, copies, and counterfeits*¹⁷⁷, no Fashion Institute of Technology - FIT¹⁷⁸, em Nova York, entre dezembro de 2014 e abril de 2015. Anunciada como um dos temas mais debatidos sobre moda na atualidade, a mostra investigou a história da cópia autorizada e não autorizada. A exposição destacou a crise de autenticidade contemporânea e como acordos de licenciamento obscurecem o conceito de original. O interessante é que seu ponto focal não estava apenas reduzido à indústria da moda atual, mas contemplava também o acervo patrimonial do *The Museum at FIT* e revelou que o fenômeno das falsificações e imitações no mundo da moda não é novo, pode ser datado do início dos anos 1860, quando o costureiro Charles Frederick Worth, começou a adicionar etiquetas em seus cobiçados vestidos. De fato, em 1868, Worth fundou a Câmara Sindical da

¹⁷⁶ Styles which start life on the streetcorner have a way of ending up on the backs of top models on the world's most prestigious fashion catwalks.

¹⁷⁷ Tradução: Falsificando: originais, cópias e falsificações.

¹⁷⁸ O Fashion Institute of Technology dispõe de informações sobre a referida exposição no site da instituição cf. <http://exhibitions.fitnyc.edu/faking-it/>.

Confecção e da Alta-costura¹⁷⁹ para se proteger das cópias. Um exemplo de peça exibida na exposição *Faking it* que contribui para nossa discussão foi um *tailleur* original da marca Chanel, confeccionado na França, em 1966, ao lado da sua cópia licenciada por uma loja de departamento nos Estados Unidos. O curioso é que ambas, a original e a cópia, fazem parte do acervo do *The Museum at FIT*, o que nos leva a refletir sobre os critérios curatoriais estabelecidos para inserir objetos copiados em acervo museológico. Recorremos a Brandi para afirmar que ambos são “o testemunho das predileções, do gosto e da moda daquele tempo” (BRANDI, 2004, p. 117).

No caso descrito acima, a loja de departamentos, por razões comerciais, detinha o direito de difusão das cópias, assim sendo não houve a intenção de levar ao engano. Mas seria possível reconhecer no objeto copiado um valor em si? Apelamos mais uma vez a Cesare Brandi para elucidar essa questão: “do ponto de vista da execução técnica, e, portanto, de artesanato, pode ser, com efeito, reconhecido um valor de documento histórico” (BRANDI, 2004, p. 119). Mas Brandi deixa clara a necessidade de distinguir a legitimidade da cópia como limitada, por maior virtuosismo que tenha sido empenhado em sua fabricação, e alerta para o enfraquecimento que pode sofrer o original, “todas as vezes que o reproduzir ou o divulgar”.

4.4.2 A potencialidade expositiva da cópia

Outro ponto a ser discutido é quando colocamos a oposição entre cuidados de conservação do traje original e a potencialidade expositiva da cópia, uma vez que a disputa pelo olhar do espectador nos parece desigual, ainda mais num período de espetacularização das exposições *blockbusters*. Um caso pode provocar o tema em questão. Em 2008, em virtude das comemorações dos 200 anos da vinda da corte portuguesa para o Brasil, foi realizada na Fundação Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, a exposição *Mulheres Reais: Modas e Modos no Rio de Dom João VI*, com a curadoria de Emília Duncan e Cláudia Fares.

¹⁷⁹ Chambre Syndicale De La Confection Et De La Couture Pour Dames Et Fillettes

Como o título sugere, a proposta era tratar esse acontecimento por meio dos costumes e da vida cotidiana, com destaque para a moda e as vestimentas do período. A palavra “real” foi utilizada em sentido duplo: as curadoras da exposição procuraram revelar que as mulheres da realeza tinham uma realidade humana, e as mulheres da realidade tinham por sua vez uma realeza própria. O primeiro módulo da mostra, dedicado às mulheres da nobreza era dividido em espaços expositivos chamados de *O Teatro da Realeza*, com cópias de vestidos feitas a partir de pesquisa iconográfica dos retratos oficiais das rainhas. Outra seção apresentava a *Ópera da Corte*, com “vestidos-ícones”, peças criadas pelos figurinistas revelando conceitos por detrás das biografias das homenageadas. Ambos os espaços eram dramaticamente destacados com iluminação cênica. Os trajes confeccionados baseados nos retratos foram expostos em nichos que simulavam caixas decoradas cenograficamente tendo como fundo as pinturas nas quais as roupas foram inspiradas. Representavam três vestes da rainha D. Maria I, três da rainha consorte Carlota Joaquina e quatro da imperatriz Leopoldina.

Seguindo pela exposição, o visitante encontrava um espaço fechado por tule, iluminação rebaixada e, viam a determinada distância, as peças originais do período histórico contemplado que foram cedidas por museus estrangeiros. Reuniram vestimentas e acessórios do Museu Nacional do Traje de Lisboa, do Museo del Traje de Madri e do Wien Museum – Mode Depot de Viena (MULHERES, 2008). Embora as peças originais despertassem interesse pelo caráter aurático que o objeto histórico suscita, impressionava a teatralidade expositiva dedicada às cópias.

Um espaço relevante da exposição foi chamado de *Modos desvelados – Negras semidesnudas*, em que o foco saiu das mulheres da realeza para as mulheres escravizadas que ocupavam praças e ruas, cujos modos de trabalho refletiam nas modas que vestiam e na maneira como as vestiam. O propósito da curadoria era revelar as negras em sua nobreza ancestral, cujos corpos narram seus pertencimentos e trajes relatam os caminhos de suas culturas (MULHERES, 2008). O interessante dessa abordagem foi o conceito de que o que poderíamos identificar como moda nacional na atualidade está diretamente ligada à herança dessas práticas populares oitocentistas. Lá eram exibidos os tecidos de algodão tingidos de índigo, as roupas que davam liberdade de movimentos, corpos desvelados, o corpo como suporte para trançados e amarrações.

Em outro momento da mostra intitulado *Modas reveladoras* os trajes expostos apresentam mudanças decorrentes das transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro devido a chegada da Corte e a Abertura dos Portos. Produtos importados compõem as vestimentas das *Branças emergentes* cuja palavra de ordem era copiar as damas da nobreza

e as estrangeiras civilizadas. As mucamas que expunham o status das suas senhoras sem extirpar os traços da africanidade foram identificadas na exposição como *Negras bonecas*. Sendo as *Negras multiculturais*, as negras de ganho, ou escravas alforriadas que reproduzem a tradição africana, mas também incorporam elementos de influência europeia. Os figurinos confeccionados para a exposição estavam conjugados com as *Negras joias*, com peças do acervo de joias do Museu Carlos Costa Pinto, de Salvador.

Entre inúmeras questões que esta exposição suscita para nossa discussão, inicialmente a que nos chamou a atenção foi o fato da equipe técnica não nomear as reproduções dos trajes históricos como réplica, e nem mesmo reproduções, mas figurinos. Consideramos como figurinos os trajes que vestem atores que representam personagens numa narrativa apresentada num espaço cênico. Podemos identificar figurinos como um tipo de ficção visto que mesmo quando representam trajes históricos seu principal compromisso será a narrativa da encenação. É resultado de um complexo processo de criação que envolve a interpretação do texto por diferentes profissionais: o diretor, os atores, o diretor de arte, e claro, o figurinista. Assim sendo, questionamos o uso do termo figurino como identificação das reproduções dos trajes históricos confeccionados para a exposição *Mulheres Reais*. Entrevistamos a figurinista Tatiana Rodrigues¹⁸⁰, responsável pela construção dos trajes das rainhas, das escravizadas que viviam com os senhores, das denominadas “de ganho”, e ainda coordenou a confecção das roupas das *Negras semidesnudas* que ocupavam ruas e praças. Rodrigues nos contou que para que as peças pudessem ser chamadas de réplicas deveriam ser “muito realistas”, no que diz respeito aos materiais utilizados na construção dos trajes, assim como a modelagem e o modo de confecção. A produção da exposição entendeu que não tinham recursos para investir neste tipo de trabalho, e nem tempo hábil, além da falta de mão-de-obra especializada para construir as roupas da mesma maneira que eram feitas no período histórico abordado, inclusive com as costuras à mão.

“A necessidade de não chamar de réplica foi para a gente não incorrer no que consideraríamos um erro, não íamos conseguir fazer com tanta veracidade os trajes como seria necessário para chamarmos de réplica”, afirma a figurinista. Que ainda reforça que a ideia era representar a ideia da roupa construída do que replicá-la. “A exposição chamava modas e modos, então era muito mais para dar uma ideia de como as pessoas vestiam aquele

¹⁸⁰ Entrevista realizada durante a pandemia do Covid-19 através da plataforma Zoom, no dia 06 fev. 2021.

traje, do que ser perfeccionista e dizer que a gente estava reproduzindo o que estava ali. Não era a preocupação, a preocupação era representar, não era para ser tão realista”, disse ainda.

A ideia da exposição começou com a motivação de fazer os trajes das rainhas, esclarece Rodrigues, visto que a curadora Emília Duncan ser figurinista, além de historiadora, como Claudia Fares. “Então juntando esses dois talentos não tinha como ser uma exposição que não falasse, ou que não trouxesse como peça de museu o figurino”. Durante o processo de pesquisa, as pesquisadoras entenderam ser possível expor trajes originais dos museus da Espanha e de Portugal e consideraram a importância de apresentá-los. “É para trazer uma peça dessas para cá, você não tem noção do trabalho, mão-de-obra, seguro, tudo era uma loucura. A construção do espaço que guardava essas peças, tomou um tempo e um investimento muito grande, mas elas consideraram a importância em ter as peças de verdade”, explicou a figurinista.

A metodologia utilizada na pesquisa para confecção dos trajes foi a investigação baseada em iconografia e em textos literários, não houve abordagem em artefatos, embora tenham expostos trajes históricos oriundos dos museus estrangeiros. A produção contou com uma equipe exclusiva de pesquisadores que debruçou nos acervos da Biblioteca Nacional e do Museu Histórico Nacional e museus na Espanha e Portugal, foram seis meses de investigação com a participação de historiadores, e a consultoria de um antropólogo e duas museólogas. Questionamos que alguns quadros utilizados como fonte para as reproduções dos trajes dificultariam o processo de investigação dos materiais, modelagem e construção das roupas em sua tridimensionalidade. Tatiana Rodrigues informou que utilizaram outras fontes, a referência não era somente daquele traje específico, mas dos trajes do período, assim eles poderiam entender detalhes que não são possíveis de se reconhecer na pintura, mas na modelagem e na moda vigente naquele período. E exemplifica com um dos vestidos da Imperatriz Leopoldina que tinha detalhes que não eram nítidos na pintura, como o recorte nas costas, de que modo eram feitas as mangas, e cuja modelagem foi também compreendida a partir de estudos de outras roupas do mesmo período histórico. Sobre um dos trajes de Leopoldina, Rodrigues relatou dados curiosos revelados nas pesquisas. A equipe recebeu várias imagens do museu de Viena, muitas delas desconhecidas. Em um dos retratos clássicos popularizado no Brasil a imperatriz usa um vestido de “babadinhos”, e o mesmo vestido aparece em outras representações de Leopoldina, só que com cores e texturas diferentes. “Então a gente conseguiu descobrir a origem daquele modelo, é de um desenho dela jovem ainda em Viena que foi sendo reproduzido. Inclusive o vestido que ela aparece na coroação, que nós fizemos, ainda é uma reprodução daquele de Viena”, conta a figurinista

enquanto nos mostra uma imagem, “essa roupa aqui foi sendo modificada nas pinturas, de modo que ela parece com variações dessa mesma roupa, de várias maneiras [...]”. A historiadora do vestuário Lou Taylor chama a atenção da necessidade de o pesquisador de alguma forma investigar os códigos sociais e as convenções estéticas do período antes de quaisquer interpretações seguras de roupas que os retratos possam apresentar (TAYLOR, 2002, p.121).

Figura 27 - Exposição Mulheres Reais, 2008, reprodução de traje de Negra de Ganho.
Fonte: MULHERES, 2008.

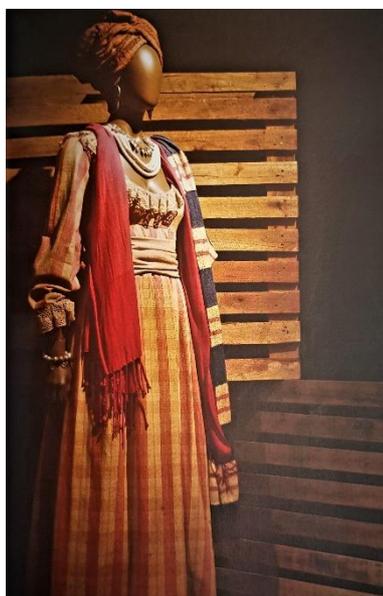


Figura 26 - Exposição Mulheres Reais, reprodução do traje de Coroação da Imperatriz Leopoldina.
Fonte: MULHERES, 2008.



A qualidade material das reproduções/figurinos era atestada pela excelência dos tecidos, fator relevante na construção dos trajes e na visualidade em termos de caimento e volumes. Perguntamos à figurinista como foi feita a adequação dos tecidos contemporâneos às formas da época e ela nos respondeu que essa foi uma parte trabalhosa da pesquisa. Os tecidos disponíveis pela indústria no Brasil são muito sintéticos, sem a base de algodão e seda como os utilizados no período, assegurou. De boa qualidade, somente os tafetás e os crepes de seda. Assim sendo, trabalharam com uma importadora, “o veludo amarelo que a gente fez a roupa da Leopoldina veio da Alemanha, porque não tinha nada aqui com o mesmo

caimento, porque a roupa império¹⁸¹ tem caimento, tem leveza, e esse vestido era de veludo, só que o veludo que a gente tem aqui no Brasil é muito pesado, a base é sintética, não é de algodão”. E ainda exemplificou com um vestido da D. Maria I que era estampado: “a gente teve que fazer alguns testes, o primeiro tecido a estampa não ficava nítida, ela dava uma borrada por conta do tecido. Este particularmente deu um pouco de trabalho. Para chegar no resultado, a gente usou um tecido mais próximo do que ele seria, uma seda, com um pouquinho do brilho, mas também que comportasse a impressão”. Tatiana Rodrigues também nos contou sobre a dificuldade em encontrar no Brasil rendas que fossem franzidas da maneira correspondente aos identificados nas pinturas. O problema foi solucionado quando conseguiram arrematar um lote de rendas num leilão em Paris.

Constatamos nos exemplos narrados pela figurinista o rigor no qual buscaram a verossimilhança nos trajes representativos das mulheres da realeza. Questionamos como foi o processo de criação das reproduções das vestes das escravizadas e qual foi a fonte das informações. O processo de pesquisa foi muito rico, reforçou a figurinista, utilizaram muitas fontes, mas neste caso a referência foi 90% o trabalho do pintor e desenhista Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Sobre a complexidade entre as tipologias de roupas, ambas apresentavam questões diferentes a serem resolvidas. Houve maior dificuldade em adequar os tecidos das nobres do que das escravizadas. Esses foram produzidos por uma comunidade quilombola na Bahia. “Tem um historiador, pesquisador, e ele fez um trabalho com essa comunidade onde ele resgatou o tear e o tipo de construção para fazer pano da costa¹⁸². A gente encomendou dessas mulheres alguns tecidos, algumas peças para fazer pano da costa, para fazer saias”. Também utilizaram tecidos rústicos de linho e algodão produzidos no Rio de Janeiro pelo Linifício Leslie, que eram destinados mais para decoração, mas que se aproximavam do almejado. Rodrigues descreveu que a maior dificuldade foi a construção dos trajes das escravizadas, visto que estava muito mais para desconstrução: era necessário que o ateliê desconstruísse seu imaginário de como é uma roupa. Além das joias originais das negras de ganho expostas numa vitrine, foi necessário reproduzi-las para compor o visual dos figurinos. “Tinha uma joalheira de Salvador, era a Lúcia Lima, ela tinha um acervo de peças que criou, réplicas que ela nos cedeu para a exposição. Baseadas nas peças delas a gente

¹⁸¹ A figurinista referiu-se a silhueta império que caracterizou a moda ocidental no período napoleônico.

¹⁸² O termo pano da costa é referente a um tecido usado sobre os ombros por mulheres em comunidades religiosas afro-brasileiras.

construiu, mandou fazer, banhar a ouro, para usar na exposição”. A descrição da figurinista corrobora a nossa proposição do empenho que a produção da exposição teve na aquisição de atributos que parecessem verdadeiros em aparência com as referências dos trajes originais sejam da realeza ou das negras de ganho e escravizadas. Embora, possamos concordar não serem réplicas precisas, houve o comprometimento na aquisição de tecidos, na investigação da modelagem, na montagem das peças, na fabricação de acessórios, no intuito de provocar no visitante a percepção de serem correspondentes aos trajes originais.

Um dos problemas em se expor trajes com referência histórica é a adequação dos manequins contemporâneos, questões como proporção, dimensão e estilo tanto da fisionomia como das poses devem ser consideradas. A exposição Mulheres Reais apresentou manequins confeccionados especialmente para o evento. A primeira ideia era fazê-los com medidas diferentes correspondentes a cada roupa, nos conta Rodrigues, todavia a proposta tornou-se inviável. Optaram por criar um padrão, com pose semelhante inspirada em pinturas do período, no qual a retratada aparece com a mão estendida como se pousasse em algum lugar. A altura também foi convencionada para cerca de 1,60m, a única exceção foi a Carlota Joaquina criança, que foi feito a partir de um manequim infantil contemporâneo. Embora a padronização das medidas dos manequins tenha sido motivada pela fabricação deles, é possível supor que favoreceu também a construção dos trajes. Esse é um aspecto que destoa de reproduções de trajes produzidos a partir da pesquisa baseada no artefato. Uma vez que trajes históricos, que não tenham sido produzidos em série pela indústria, foram confeccionados sob medida e apresentam diversidade de medidas, tamanhos e proporções.

Levantamos a hipótese que as reproduções, identificadas como figurinos pela produção, receberam maior espetacularização do que as peças originais oriundas dos museus europeus. Tatiana Rodrigues levantou alguns pontos relacionados ao conceito e operacionalização da exposição. O primeiro salão com as mulheres da realeza trazia uma ideia de inesperado: o público não sabia exatamente o que iria encontrar, o sentimento de surpresa seria semelhante ao da população do Rio de Janeiro diante daquelas mulheres ao desembarcarem dos navios. “Com aquelas roupas que para eles mais estapafúrdias, com pouco acesso no Brasil do que era a moda na Europa, e as caixas tinham um signo em relação a isso. Eu acho que a abertura da exposição com as roupas das rainhas se permitia ser mais lúdica, ser mais ousada, ser mais visual: a luz era mais clara, a luz era uma luz teatral, uma iluminação quase de boca de cena”. Essa opinião corrobora com a nossa impressão de terem adotado uma linguagem cênica para expor as reproduções das roupas da realeza. A figurinista, que nos contou ter visitado inúmeras vezes a exposição, refez mentalmente o

itinerário até chegar no segundo salão com os trajes originais. “Tudo foi feito nas regras exigidas pelos museus de origem das peças, temperatura, metragem, iluminação, tudo tinha de seguir as recomendações dos museus. O entorno não tinha nada, era uma caixa preta”. A diferença fundamental entre os dois módulos foi decorrente das exigências de conservação exigidas pelas instituições.

Tatiana Rodrigues, responsável pela construção de cerca de vinte trajes expostos da exposição, reconhece a importância das vestimentas originais: as considera relíquias, e como tal tinham tratamento de relíquias, como joias, e tudo o que representam. “É claro que a gente elevou os nossos figurinos a uma peça de museu, mas eles estavam muito mais dentro dum processo que era quase como numa instalação, não pretendia ser mais fidedigna ao período que uma peça histórica de museu. As peças de verdade tiveram um tratamento especial porque elas necessitavam, e mereciam um tratamento especial”, discorre a figurinista. A associação feita do espaço expositivo dos trajes de museu com um relicário aponta para um tipo de guarda, mas também de veneração ao objeto sagrado. Sentido que é suscitado pelo objeto histórico musealizado, “na nossa sociedade, ele se caracteriza, quaisquer que sejam seus atributos intrínsecos, por sentido prévio e imutável que o impregna, derivado, não desses atributos, mas de contaminação externa com alguma realidade transcendental (...) (MENESES, 1994, p.18). Recordemos o discorrer de Walter Benjamin em sua definição da aura da obra de arte que o sentido de autenticidade esteve ligado ao culto, construído a serviço do ritual, primeiro mágico e depois religioso. “(...) o valor de unicidade, típica da obra de arte autêntica, funda-se sobre esse ritual que, de início, foi o suporte do seu velho valor utilitário” (BENJAMIN, 1975, p.16). Todavia, ao observar os imperativos das massas, Benjamin identifica a necessidade do domínio o mais próximo do objeto através de sua imagem, de sua cópia ou reprodução.

Por fim, perguntamos se, após doze anos, os figurinos confeccionados ainda estavam guardados e conservados. Rodrigues informou que as peças ficaram armazenadas num espaço próprio para isso, todavia o custo invalidou o acondicionamento adequado. Então a curadora Cláudia Fares conseguiu efetuar uma doação das roupas para o Palácio das Artes, complexo cultural localizado em Belo Horizonte voltado para montagem de óperas, peças teatrais e concertos, vinculado à Fundação Clóvis Salgado. Os trajes estão conservados adequadamente, não como artefatos de museu, mas como acervo de figurino: a instituição reservou uma sala junto ao acervo das óperas. “Fiquei feliz em ver que elas estavam tão bem guardadas. A capa estava guardada direitinho, toda enrolada. Apesar de não ser uma reserva

técnica de museu, um espaço em que se guarda figurinos de espetáculo e de óperas, mas estava muito bem guardado”, descreve Tatiana Rodrigues, que visitou o acervo uma vez.

Ao explicar a opção por chamar os trajes confeccionados de figurinos e não réplicas, a figurinista justificou que a proposta era representar e não reproduzir. Seu comentário reforça o critério baseado numa abordagem teatral. A exposição *Mulheres Reais* conferia dinamismo e teatralidade à sua expografia onde as peças de vestuário jamais eram postas de maneira gratuita, estavam numa atmosfera barroca, dramática, ilusionista, com contrastes entre a sacralização e o mundano, lugar no qual o simulacro se torna totalmente admissível. A imitação como resultado da investigação do vestuário-imagem, do mesmo modo que a imitação pode gerar conhecimento, visto que a reprodução das aparências promoveu o descortinamento dos códigos do vestir.

Não obstante, o trabalho *Papiers à la Mode* realizado pela artista belga Isabelle de Borchgrave desafia a relação da moda com a imitação, junto com a figurinista canadense Rita Brown, desenvolvem trajes históricos fidedignos em tamanho real com apenas dois tipos de papel e efeitos de *trompe l'oeil*¹⁸³. Suas reproduções são exibidas em mostras em diferentes galerias e museus, como The Museum at FIT, o V&A e o Museum of Fine Arts de Boston. Borchgrave¹⁸⁴ simula no papel materiais nobres, tecidos, brocados, bordados, rendas etc., através de procedimentos de pintura, enquanto Brown desenvolve as modelagens das indumentárias de época. O trabalho abrange quatrocentos anos de moda, vão de referências de trajes como da rainha Elizabeth I da Inglaterra, modelo de 1599, ao *tailleur bar* de Christian Dior, de 1947, assim como kaftans otomanos e quimonos japoneses. *Papiers à la Mode* “põe em cena a transitoriedade da moda, ainda que a fragilidade cronológica – traduzida pela sutileza do material utilizado pela artista – se coloque de maneira permanente ao se tornar parte de uma exposição ou de um livro” (AZZI, 2010, p.69). A origem do projeto se deu pelas visitas que Borchgrave realizava a museus de vestimentas e tecidos, e sua necessidade de captar algo extraordinário, embora estivesse como visitante privada do contato direto com os trajes musealizados. “Os tecidos são expostos em locais escuros, é difícil ver os detalhes”, constata a artista (BORCHGRAVE; BROWN, 2008, p.113).

¹⁸³ *Trompe-l'oeil* é uma expressão em língua francesa que significa "enganar o olho", consiste numa técnica artística que cria ilusão de formas tridimensionais em superfícies bidimensionais.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://isabelledeborchgrave.com/>

Na criação dos trajés e adereços em papel, a dupla Borchgrave e Brown busca inspiração em museus, pinturas e fotografias de moda. “As roupas foram escolhidas pela complexidade dos efeitos, são peças que via em museus e admirava profundamente” (BORCHGRAVE; BROWN, 2008, p.115). Por exemplo, o vestido croquet, de c.1870, reprodução em papel a partir de um traje original da coleção do V&A, esse criado para a prática do esporte praticado sobretudo na Inglaterra, feito em sarja azul listrado, com aplicações horizontais de faixas de algodão azul-marinho, parte de trás da saia avolumada com pregas e ornadas com faixas que descem em forma de laço estilizado (Figura: 31). Ou o vestido Madame Pompadour, de c.1755, tem como referência à tela do retratista francês Maurice Quentin de la Tour (1704-1788), do acervo do Museu do Louvre, Paris (BORCHGRAVE; BROWN, 2008). O vestido cinza claro representado originalmente de seda tem motivos florais dourados, as mangas até os cotovelos são guarnecidas por inúmeras camadas de babado de renda, a barra da saia debaixo também tem delicadas rendas translúcidas. “Se você observar de perto uma pintura de Van Eyck em que há veludo ou uma gola de rendas, por exemplo, tudo está lá. Tudo está em tudo: o olhar é necessário”, explica Isabelle de Borchgrave (BORCHGRAVE; BROWN, 2008, p.115).

Figura 28 - Isabelle de Borchgrave e Rita Brown, reprodução em papel de traje de c.1870 da coleção do V&A, frente e costas.
Fonte: BORCHGRAVE; BROWN, 2008



Impressiona observar a verossimilhança dos materiais reproduzidos em papel com os originais representados na pintura. Entretanto é possível também constatar que a intenção

não é reproduzir simplesmente os modelos, mas criar fantasia e provocar a imaginação. Para a artista, é preciso existir liberdade, já que seu trabalho não é uma fotografia, mas a impressão que o traje lhe provoca. Suas texturas, seus brocados e suas estampas ilusionistas criadas a partir do papel branco capturam o olhar do observador e o transforma.

Pensar o contemporâneo como barroco é percebê-lo em seu caráter ilusório, artificial, onde prevalecem as aparências sobre o existir. A espetacularização das exposições de moda objetiva atrair o olhar de maneira estrondosa. Por exemplo, a obra do estilista Alexander McQueen: foram 661,509 visitantes ao MET ver sua retrospectiva em 2011. Talvez, seja aqui mesmo, no museu tradicional, que enfim a moda tenha encontrado a sua catedral construída imagem por imagem por meio de intenso marketing, culto às celebridades, difusão via internet. A exposição *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*¹⁸⁵, do Costume Institute, em 2018, foi a mais visitada na história do MET, com surpreendentes 1.659.647 visitantes. Na mostra, artefatos medievais, trajes litúrgicos e acessórios pontifícios foram conjugados com vestidos de alta-costura e prêt-à-porter no intuito de discutir o papel que a vestimenta desempenha na Igreja Católica Romana, e a influência que a instituição, por sua vez desempenha na imaginação da moda¹⁸⁶. Em tais exposições o museu tradicional marca território político-identitário, mas o correto seria pensar em museus no plural, que abarcassem a imensa diversidade humana, representada na multiplicidade de indumentárias e na disparidade de meios de produção.

A moda, tal como a arte, sofreu profundas transformações quando operada pelas técnicas mecânicas de reprodutibilidade e estabeleceu o paradoxo entre a homogeneização de produtos e o reconhecimento da diversidade dos consumidores. As técnicas modernas de produzir cópias relativizaram a compreensão da autenticidade ao desmembrar o valor de unicidade instituído em certos trajes. No vestuário, mesmo aquele considerado de luxo, nem tudo o que parece precioso ou verdadeiro o é, as imitações também desempenham o seu papel. No jogo das aparências, não ser o que se parece pode ser julgado como fraude, embora no passado as leis suntuárias não só regulassem o fausto das classes consideradas indignas dos símbolos de luxo, mas reprimiam também as imitações da suntuosidade.

¹⁸⁵Tradução nossa: *Corpos Celestes: Moda e Imagem Católica*.

¹⁸⁶ Disponível em <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/heavenly-bodies>

4.4.3 Moda no museu: a aura do objeto reproduzido

Esse jogo das aparências de caráter comunicacional é vivenciado em toda parte. Se configura o jogo cênico, ou porque não dizer, o espetáculo para ser vivido no presente. A arquitetura dos shopping-centers seria uma indicação desse congelamento de tempo, fechados em si mesmos, deslocados da transição do dia para noite, imersos em profusão de imagens, em labirínticos corredores, mas não nos enganemos quando suas lojas se abrem para o exterior, com jardins e claraboias, romperam as caixas seladas para tornar o artifício mais amável. Estratégias das aparências que tornam os objetos industrializados sedutores, em cada pequenez um universo que congela o olhar no aqui e agora. No barroquismo contemporâneo, desponta uma série de superficialidades onde “política, modos de vida, música, roupa, ideologia, sem esquecer a religião e seus tele-evangelistas, tudo é passível de uma colocação em imagem, tudo se dobra às coações da imagem” (MAFFESOLI, 1996, p.193). Nos museus de indumentária e moda, a arquitetura, as vitrines, a iluminação, operam num tipo de embelezamento capaz de metamorfosear uma *t-shirt* cotidiana num ícone da cultura material com uma aura específica. Essa sacralidade dos objetos que a reprodutibilidade declinou na análise benjaminiana, mas que Malraux universalizou, encontra aqui seu nicho de adoração, onde multidões se acotovelam para contemplar.

Como vetor de agregação, o objeto contemporâneo é um novo totem, no qual condensa tempo e espaço se transformando em acontecimento. Como participante da vida cotidiana, o objeto de moda não é excepcional, é representação a ser adotada como emblema pelos grupos. Complementa Maffesoli, “cada objeto, através de sua própria banalidade, está cercado de uma aura que faz acontecimento” (1996, p.194). Ao identificar o propósito dos objetos como formadores de comunidade, Maffesoli demonstra que o pensamento benjaminiano ao identificar a perda da aura das obras decorrente da reprodutibilidade foi “uma observação pertinente, mas não tem, talvez, mais atualidade” (1996, p.288). Argumenta que está se delineando um novo período, em que se identifica a aura específica do objeto banal.

É, portanto, nos *templos do objeto* que essa dimensão estética vai se exercer. Ela vai se exercer aí até, e inclusive, através desses objetos de mau-gosto, de que o kitsch é uma longínqua lembrança, e que se encontram na profusão das engenhocas de toda ordem [...] Há uma explosão dos objetos, e, num

mesmo momento, há uma difusão da 'aura sagrada' que os cerca. (MAFFESOLI, 1996, p.288, grifo do autor)

Os objetos reproduzidos nas sociedades contemporâneas servem de referencial, promovem lugares de encontro em lojas, aglomerados humanos nas liquidações, fenômenos que nos induzem a pensar em sua aura. "Essa 'aura' emana nos objetos amontoados, é uma qualidade específica oriunda da sua quantidade" (MAFFESOLI, 1996, p.289), e a partir desse atributo promovem histórias que estabelecem grupos afins.

Para Michel Maffesoli, a imagem promove o estar-junto visto que "o jogo das formas causa efeito de emoções comuns, suscita sociedade, faz entrar num vasto processo de comunicação, num universo simbólico [...]" (1996, p.145). As comunidades se agregam em torno de imagens fundadoras que fortalecem o aspecto comunitário. Pensar a ação das sociedades na estetização dos objetos, pode ser menos óbvio se compreendermos o papel do formalismo como instituidor da sociedade. Tal sensibilidade estética está impregnada de emoções do querer estar presente e junto, as imagens partilhadas promovem o pertencimento a um dado grupo. Maffesoli contemporaniza o papel da estetização como fator de socialidade exemplificando com a multidão juvenil que se extasia diante do ídolo de rock, nos pontos turísticos e na variedade de vestimentas que caracterizam os grupos que ocupam as ruas. E adverte, "considerando-se o iconoclasmo que prevaleceu na tradição ocidental, tudo que 'se mostra' é a priori, suspeito de inautenticidade" (MAFFESOLI, 1996, p.157).

Adentramos neste caleidoscópio contemporâneo, em que o movimento é causa, mas também é efeito na vertiginosa variedade de combinações de imagens, as identidades já não são estáveis, seja na dicotomia sexo-gênero, no determinismo profissional, na fixação territorial. Aquela estrutura anteriormente rígida foi metamorfoseada por uma lógica que é da própria moda, uma vez que, ancorada corre o risco de submergir por falta de consonância com a fluidez de sua época. Se olharmos para períodos em que a rigidez dominou a dinâmica social, concluiremos que essa foi submetida a longo prazo por forças que produzem os movimentos. Uma reflexão ontológica, que a moda pode fazer sobre a autenticidade, já que se apresenta através de muitas formas numa sucessão de momentos efêmeros. Para Simmel, o encanto que a moda tem pela novidade advém do seu fascínio simultâneo pelo começo e fim:

A sua questão não é ser ou não ser; ela é ao mesmo tempo ser e não ser, encontra-se sempre na divisão de águas entre passado e futuro e assim, enquanto persiste seu clímax, dá-nos um sentimento muito forte de presença, como só poucos fenômenos o conseguem. (SIMMEL, 2014, p.34)

Esta negociação que a moda faz entre o começo e o fim foi incrementada pelas sociedades capitalistas ocidentais com a valoração das múltiplas imagens em detrimento às grandes narrativas. No final do século XX, os observadores da moda ressaltaram o surgimento de muitos estilos que ao mesmo tempo se fundiam de maneira rizomática formando outros. As mensagens da moda ficaram cada vez mais complexas e diversificadas bem como o princípio de distinção de classe foi diluído em numerosos códigos identitários. No livro *Streetstyle: from sidewalk to catwalk*, publicado em 1994 para coincidir com a exposição do V&A de mesmo nome, já citada neste capítulo, o curador e antropólogo Ted Polhemus inventa o conceito de “Supermercado de Estilo” que teve grande impacto no entendimento das fusões das mensagens da moda. Polhemus parte da observação que figuras caricaturadas de toda a história do *streetstyle* piscavam diante dos olhos no decorrer de três minutos nos vídeos, para identificar que os jovens dos anos 1990 estavam envolvidos pelo passado. Todos os estilos de rua da história alinhados como possíveis opções, como se fossem latas de sopa nas prateleiras dos supermercados. Enquanto grupos originais exibiam um compromisso, aqueles que frequentam o “Supermercado de Estilo” promoviam uma mistura confusa de estilos “‘Punks’ um dia, ‘Hippies’ no seguinte, eles saltam rapidamente através de décadas e divisões ideológicas - convertendo a história do *streetstyle* em um vasto parque temático” (POLHEMUS, 1994, p.131, tradução nossa¹⁸⁷). Inclusive, não só os diferentes estilos de rua são oferecidos como são misturados de maneira calculada para chocar:

Pois não nos esqueçamos, esta geração não só sabe como são diferentes os estilos de rua, eles estão plenamente conscientes dos significados subculturais que cada "uniforme" foi projetado para transmitir. O que está sendo sampleado e misturado, portanto, são diferenças ideológicas e estéticas. (POLHEMUS, 1994, p. 134, tradução nossa¹⁸⁸)

As identidades subculturais eram esquecidas ou marginalizadas pelos museus ortodoxos tradicionais, *Streetstyle: from sidewalk to catwalk* foi uma exposição de moda no V&A que teve grande reverberação no campo da moda. Talvez por isso mesmo, foi criticada por uma possível mercantilização das subculturas endossadas por certa teorização social,

¹⁸⁷ ‘Punks’ one day, ‘Hippies’ the next, they fleetingly leap across decades and ideological divides – converting the history of streetstyle into a vast theme park.

¹⁸⁸For let us not forget, this generation not only knows what a different streetstyles look like, they are fully aware of the subcultural meanings which each ‘uniform’ was designed to convey. What is being sampled & mixed, therefore, are ideological as well as aesthetic differences.

mas houve quem a considerasse “muito acadêmica, outras que falhou em conectar os vários estilos de roupas, com outros aspectos da subcultura como música, drogas e política” (STEELE, 2014, p.14).

A exibição de um objeto de moda num museu opera em camadas de significações, que começa primeiramente na complexidade de motivações que os criadores do objeto tiveram. Todavia, quando exposto no museu, esse sistema de signos é metamorfoseado, para usar a noção malruciana, por um espaço de produção de sentidos que confrontam o olhar do visitante: “toda a aproximação capital exige, também ela, a sua metamorfose do olhar [...]” (MALRAUX, 2000, p.218). Essa intermediação leva a apreciação do objeto, que por sua vez, é afetada pelo conjunto de significações que o espectador denota. Todos estes sentidos estão imbricados no objeto exposto de maneira dinâmica. Além dessas metamorfoses, a atenção dos sujeitos sobre esses objetos musealizados foi alterada pelos meios técnicos de reprodução.

Após 73 anos da mostra de 1944, o Museu de Arte Moderna de Nova York apresentou uma exposição de moda, e como extensão da primeira, foi chamada *Items: Is Fashion Modern?*. Exibiu 111 itens, entre trajes e acessórios, com foco nos objetos, e não em designers. A curadoria considerou as muitas relações entre moda e funcionalidade, cultura, estética, política, trabalho, identidade, economia e tecnologia¹⁸⁹. Dois trajes se opunham na expografia, de um lado um terno da tradicional rua londrina de alfaites Savile Row, que denota uma imagem tradicional de poder, em contraste com uma simples *t-shirt* branca de algodão. O destaque dado à *t-shirt*, como último item da exposição, nos faz refletir sobre seu poder como suporte de diferentes significações, seus sentidos históricos, seja pelas tensões sociais decorrentes do plantio de algodão, ou pelo fato de ter sido usada como base para as mensagens da contracultura. A sensação de vazio provocada pelo branco do algodão sobre a parede cinza escura permitiu ao espectador sobrepor uma infinidade de sentidos, são associações subjetivas, culturais e mesmo emocionais. Uma simples *t-shirt* produzida pelos meios técnicos de reprodutibilidade do vestuário, exposta no museu, potencializou significações para além do seu vínculo direto com a realidade. Nas ruas, ter-se-ia exibido habitualmente em sua autenticidade não-aurática, sob o enquadramento do museu é impregnada pelas subjetividades dos visitantes.

¹⁸⁹ Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1638>

A problematização da autenticidade pela museologia, encontra no museu de moda um campo de negociação entre as noções de verdadeiro/falso, original/reproduzido, real/ficcional. A visita a um museu é uma experiência de reflexão que o visitante vivencia através dos objetos originais ou de seus substitutos. Nos compete perguntar se a autenticidade está sendo um valor que favorece a essa experiência, sendo um conceito culturalmente construído se metamorfoseia juntamente com o olhar do observador.

Mary Brooks, conservadora têxtil e diretora do MA International Cultural Heritage Management, Durham University, Inglaterra, discute o papel do museu como criador e guardião do "autêntico". Durante muito tempo, o museu foi identificado como tendo a responsabilidade em categorizar o mundo, tendo a autoridade para estabelecer ao que seria digno de inclusão no cânone de autenticidade. Este lugar de exibição de objetos e escolhas indiscutíveis de autenticidade, de valores absolutos pode não ser tão confortável no museu do século 21, todavia "se está no museu, deve ser 'real' em virtude do contexto - a menos que seja identificado como um falso. Isso parece envolver um elemento de 'pensamento mágico'" (BROOKS, 2014, p.5, tradução nossa¹⁹⁰). Consequentemente as sociedades ocidentais contemporâneas dedicam grande esforço para conservar artefatos, assim como para fazer com que os visitantes não duvidem que os objetos exibidos nos museus sejam reais. Grande consternação acontece quando essa magia é quebrada ou a salvaguarda falha. A carta de Nara, de 1994, defende que a autenticidade desempenha um papel fundamental nos estudos científicos do patrimônio cultural. Mas também reconhece ser desafiador, visto que nem todas as línguas têm uma palavra que expresse o conceito. "Ideias do real e do autêntico são construções culturais: diferentes comunidades podem ter ideias diferentes de onde o real reside e podem valorizar os aspectos intangíveis de um artefato tanto quanto os tangíveis" (BROOKS, 2014, p.7, tradução nossa¹⁹¹). A conservadora afirma que qualquer alteração na ideia do real que o objeto autêntico suscita será resultado de um processo complexo baseado em sensibilidade com as evidências e capacidade intelectual para modificar estratégias.

¹⁹⁰ Such absolutes are less than comfortable in the post-modern 21st-century museum, but the consequence of such thinking is clear: if it is in the museum, it must be 'real' by virtue of the context – unless it is identified as a fake. This seems to involve an element of 'magical thinking'.

¹⁹¹ Ideas of the real and the authentic are cultural constructs: different communities may have different ideas of where the real resides and may value the intangible aspects of an artefact as much as the tangible.

A legitimação de autenticidade pode se dar quando um grupo de pessoas se mobiliza para formar um acervo, como foi o caso da coleta de trajes criados pela estilista brasileira Zuzu Angel. A partir da iniciativa de sua filha, a jornalista Hildegard de Angel, formou-se de maneira espontânea uma mobilização de pessoas na procura de memorabilia relacionada ao seu ofício. O material coletado foi apresentado numa grande exposição e posteriormente musealizado. O conjunto de objetos incluiu roupas criadas pela estilista em seu prêt-à-porter, assim como fitas, etiquetas e telas de serigrafia. Atribuiu-se valor de museu a tais objetos de uso específico em sua maioria sem importância num contexto cotidiano. A musealidade conferida consistiu num processo social de apropriação da realidade que resultou na musealização (STRÁNSKÝ, 1987; BRULON, 2018). Esse reconhecimento equivale a uma identificação cultural e fortalecimento de uma consciência história de preservação do patrimônio cultural que incide num ato e num fato político (GUARNIERI, [1990] 2010).

A excepcionalidade com que ocorrem exposições de moda no Brasil demonstra a falta de perspectivas das instituições com seus acervos de indumentária. Assim, causa admiração quando uma mostra dedicada a uma estilista brasileira atinge grande popularidade. A exposição Ocupação Zuzu¹⁹² no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, ocorreu de 1º de abril a 11 de maio de 2014 e foi distribuída em três andares mais o térreo do seu prédio na Avenida Paulista. Realizada em colaboração com o Instituto Zuzu Angel - IZA¹⁹³, entidade criada em 1993 por Hildegard Angel para manter viva a memória e o legado da sua mãe, a estilista Zuzu Angel. Mineira da cidade de Curvelo, Zuleika de Souza Netto (1921 – 1976) casou-se com o americano Norman Angel Jones, do qual adotou o sobrenome, tiveram três filhos Stuart Edgart, Hildegard e Ana Cristina. Mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 1950, onde começou a costurar saias e blusas para pessoas além da própria família. O grande sucesso de suas peças a projetaram na sociedade carioca. Sua criação autoral atraiu uma clientela internacional que a fez ter uma representante em Paris e abrir um escritório nos Estados Unidos. Foi precursora em utilizar referências brasileiras em suas coleções com temáticas e materiais oriundos da cultura popular, característica que divergia de forma contundente dos padrões reproduzidos da moda francesa copiados no Brasil. Após o golpe militar de 1964, seu filho Stuart Angel entrou no movimento estudantil, o que o levou à clandestinidade, foi preso

¹⁹²Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/zuzu-angel/> Acesso em 10 fev. 2021.

¹⁹³ O instituto em parceria com a Universidade Veiga de Almeida criou o primeiro curso superior de moda do Rio de Janeiro, em 1995. Ao qual o grupo de pesquisa responsável pela investigação dos trajes do MCH está vinculado.

em 1971 e desapareceu. Zuzu Angel começou a sua luta na procura do filho até que recebeu uma carta de outro preso que descrevia seu assassinato brutal sob tortura. Enquanto batalhava pelo corpo de Stuart, para que pudesse sepultá-lo com dignidade, utilizou a sua moda para denunciar a situação de repressão do estado brasileiro. Em 1971, na ocasião do lançamento de sua coleção para a loja de departamentos de luxo Bergdorf Goodman, em Nova York, realizou o primeiro desfile protesto da história da moda na casa do cônsul-geral do Brasil. A coragem que empenhou nos anos seguintes para criminalizar o aparato da repressão política no Brasil a conduziu a morte, em 1976, num forjado acidente de automóvel no Rio de Janeiro (SILVA, 2006).

Estrategicamente projetada para começar no aniversário de cinquenta anos do golpe militar, a exposição Ocupação Zuzu reuniu conteúdos relacionados ao trabalho da estilista e referências à ditadura necessárias ao entendimento da conjuntura histórica. Os curadores, entre os quais estava Hildegard Angel, estabeleceram uma narrativa que envolvia os enfoques profissionais e pessoais de Zuzu com a vida no Brasil sob o regime político autoritário. O espaço expositivo foi distribuído em quatro andares, no térreo uma linha do tempo contextualizou os fatos da vida da estilista com os acontecimentos políticos e sociais. O andar subterrâneo retratou o impacto que a repressão das autoridades militares causou em sua vida e trabalho, no qual eram exibidos seus vestidos de luto e cartas, outro andar foi dedicado a destacar sua obra, seus vestidos emblemáticos, camisetas, bolsas, peças do seu prêt-à-porter, moldes, cerca de 20 croquis e uma representação de seu ateliê com tecidos, aviamentos e painel de fotos com as clientes famosas (POLLINI, 2016).

Costureira, modista ou figurinista, nos anos 1960 e 1970 a imprensa carioca ainda nem caracterizava Zuzu Angel adequadamente. Em uma década a costureira das saias consagrou-se como a estilista brasileira que não copiava as tendências europeias. Fez parcerias internacionais como a empresa Lurex, líder mundial em fios metálicos, e no Brasil com a fábrica de tecidos Dona Isabel, que lhe dispôs o tecido polybel, no qual desenvolveu sua linha de prêt-à-porter comercializada nos Estados Unidos. Na edição de 27 de novembro de 1970, do Jornal do Brasil, o colunista Zózimo Barrozo do Amaral aponta Zuzu Angel como um nome consagrado num evento em Nova York ao lado de Yves Saint-Laurent e Valentino. Seu desfile no magazine Bergdorf Goodman havia sido televisionado pela NBC em todo território estadunidense, cujas quatro vitrines ficaram alguns dias exclusivamente com os modelos da estilista brasileira, com encomendas das filiais de Chicago, Dallas, Flórida e Boston. Em 9 de dezembro do mesmo ano, a jornalista Léa Maria Aarão Reis, também do Jornal do Brasil, descreve em sua coluna que Angel apresentou 55 modelos inspirados no folclore brasileiro

no desfile em Nova York. Além do pedido de 300 roupas da Bergdorf, diversas lojas novaiorquinas encomendaram-lhe um total de 800 peças. Do seu ateliê na Rua Nascimento e Silva, em Ipanema, no qual confeccionava roupas sob medida para a sociedade carioca, surgiu uma promissora e pioneira marca de prêt-à-porter.

Entre os 400 itens¹⁹⁴ expostos no Itaú Cultural estavam as amostras dos tecidos com estampas exclusivas desenhadas por Zuzu Angel para as suas coleções de prêt-à-porter, etiquetas, fitas adesivas personalizadas, botões, embalagens, sacolas plásticas, telas de serigrafia com os anjos que caracterizavam a sua moda, inúmeros vestígios de como a estilista abordou o seu ofício. Os visitantes puderam ver 40 looks originais, entre as peças quatro criações para noivas, nove trajes de luto que ela usava em protesto pela perda do filho, três modelos apresentados no desfile protesto em Nova York e dois exemplares da série pastoral. Somavam-se a esse conjunto de peças expressivas de sua carreira e militância política, itens como camisetas, bolsas, porta-óculos e fivelas. Além da exposição de objetos originais, a mostra apresentou desfiles-performances dirigidas pela estilista e consultora Karlla Giroto nos quais atrizes e modelos liam trechos de textos e cartas escritas pela estilista. Para essas performances foram confeccionadas réplicas de roupas selecionadas das criações de Zuzu Angel pela figurinista Ofélia Lott.

Após a exposição Ocupação Zuzu ocorrer em São Paulo, ela foi reeditada num tamanho menor no Paço Imperial, no Rio de Janeiro¹⁹⁵. A parceria do Instituto Zuzu Angel e o Instituto Itaú Cultural gerou resultados além das exposições. Foi criada a Casa Zuzu Angel de Memória da Moda do Brasil em uma casa cedida ao projeto por Hildegard Angel no bairro da Usina, Rio de Janeiro. O espaço museológico destina-se à conservação do acervo de Zuzu Angel¹⁹⁶, mas também as demais coleções formadas por Hildegard Angel, que no processo de coleta dos trajes da mãe percebeu a necessidade de captar e preservar a obra de outros estilistas e trajes de figuras célebres, como os da coleção Carmen Mayrink Veiga. Além da conservação das coleções, a Casa Zuzu Angel dedica-se ao ensino e a pesquisa. Segundo a

¹⁹⁴ Disponível em <http://www.conteudopublicacoes.com.br/zuzu/01release.html> Acesso em 11 fev. 2021

¹⁹⁵ Ficou em cartaz no Rio de Janeiro de 14 de agosto a 2 de novembro de 2014.

¹⁹⁶ Em junho de 2017, foi lançado o acervo digital de parte da coleção Zuzu Angel já musealizada, disponível em <https://www.zuzuangel.com.br/>

Conservadora têxtil Manon Salles o laudo de conservação das peças da coleção Zuzu Angel feito pelas museólogas do Instituto Itaú Cultural serviu de base para a documentação.

Mesmo se tratando de uma coleção com quase 50 anos e com bastante visibilidade, havia ainda a necessidade de sistematizar muitas informações sobre as peças, propor um novo espaço controlado para a conservação e a criação de um site com as peças digitalizadas e ficha técnica para consulta virtual. (SALLES, 2019, p.65)

A coleção Zuzu Angel preservada pela sua filha foi acrescida pela campanha de coleta em brechós e antigas clientes da estilista. A construção e conservação desse acervo teve na exposição sua implementação rumo à musealização. Primeiramente, a partir da vontade de Hildegard Angel que convocou pessoas e fomentou uma série de vetores que culminaram na criação da Casa Zuzu Angel, ainda em fase de estruturação, processo baseado em apreciações de valores materiais necessários, mas do mesmo modo subjetivos. A coleção Zuzu Angel foi iniciada a partir da atuação junto às próprias costureiras que haviam trabalhado com a estilista, tal como a ação na qual as clientes foram acionadas após décadas de seu falecimento, e através de uma convocação feita por Hildegard de Angel em coluna de jornal. Essas ações provocaram um movimento espontâneo em brechós de pessoas que adquiriram peças para doar ou comunicavam a existência dessas roupas. A atitude dessas pessoas foi considerada uma verdadeira ação de militantes por Hildegard de Angel¹⁹⁷, uma ação política de seus doadores contra o período de repressão da ditadura militar. Fizeram patrimônio independente dos valores relacionados à um tipo de distinção artística ou histórica que rechaçariam objetos pessoais e relacionados ao ofício de uma estilista. Uma coleção em processo de musealização que inclui vestidos sob medida, como os que Zuzu Angel criou para a atriz estadunidense e sua amiga Joan Crawford, assim como os produzidos em série, o que inclui inúmeras camisetas e bolsas estampadas com o anjo que a caracterizava. A transferência de valores que instituíram a preservação do acervo foi capaz de conjugar o produto pronto e os elementos do desenvolvimento desse produto, visto que lá estão conservadas as telas de serigrafia, as matrizes das estampas impressas no tecido, assim como rolos de etiquetas nunca usadas. A dimensão política da formação do patrimônio

¹⁹⁷ Disponível em <https://www.torturanuncamais-rj.org.br/zuzu-angel-ocupacao-zuzu-chega-ao-rio-de-janeiro/>
Acesso em 13 fev. 2021

preservado foi resultado da vontade das pessoas através da construção das subjetividades daqueles que o reconheceram como tal.

Na atualidade, o princípio que constitui a verdade é colocado em questão através de mentiras difundidas nas redes sociais, nesse cenário a dimensão histórico-artística que estabelece o patrimônio necessita basear-se na diversidade dos valores identitários para que haja algum tipo de engajamento. Os artefatos patrimonializados refletem o reconhecimento de valores específicos de uma comunidade com os quais se identifica. A escolha de valores relaciona-se com o processo de identificação e especificação do patrimônio (VIÑAS, 2003, p.151).

Patrimônio é o que grupos ou pessoas concordam em entender como tal, e seus valores não são mais algo inerente, indiscutível ou objetivo, mas algo que as pessoas projetam sobre ele. O patrimônio não vem dos objetos, mas dos sujeitos: pode ser definido como uma energia não física que o sujeito irradia para um objeto e que ele reflete. (VIÑAS, 2003, p.152, tradução nossa¹⁹⁸)

O princípio de autenticidade, ora atribuído por valores culturais predeterminados, não estão estabelecidos por critérios fixos, mas em valores diversos como o uso e a circunstância, e por escolhas subjetivas que determinarão como estes artefatos chegaram às gerações futuras. As réplicas das criações selecionadas de Zuzu Angel também foram inseridas no acervo e são conservadas na reserva técnica da Casa Zuzu Angel. Estão preservadas a espera de cumprir a sua função como substitutos quando os protocolos de conservação impedirem a exposição prolongada das originais¹⁹⁹. A relevância dos objetos em suas funções materiais e imateriais são determinadas de forma consciente ou inconsciente pelas pessoas que os constituíram como patrimônio a ser conservado. Um artefato de moda será normalmente enquadrado no museu pela autoria, critério que tradicionalmente privilegia as obras de arte, mas também por ser representativo de uma época ou de um determinado grupo

¹⁹⁸ El patrimonio es aquello en lo que los grupos o las personas convienen en entender como tal, y sus valores no son ya algo inherente, indiscutible u objetivo, sino algo que las personas proyectan sobre ello. La patrimonialidad no proviene de los objetos, sino de los sujetos: puede definirse como una energía no-física que el sujeto irradia sobre un objeto y que éste refleja.

¹⁹⁹ Uma réplica do vestido de protesto político de Zuzu Angel de 1971 fez parte da exposição Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte, que esteve em cartaz no Sesc Pinheiros, São Paulo, de 26 de novembro de 2020 a 8 de maio de 2021. A mostra reuniu obras de mais de 30 mulheres e homens artistas que se utilizam do bordado como um meio expressivo contestador de hierarquias estéticas e sociais. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/14893_TRANSBORDAR+TRANS+GRESSOES+DO+BORDADO+MOSTRA+INEDITA+ESTREIA+NO+SESC+PINHEIROS

social. A aproximação dos estudos da cultura material com o campo do vestuário e por sua vez com as curadorias dos museus de moda favorece a uma abertura nas coleções para além do culto à celebridade do estilista. Ou a possibilidade de problematizar a obra do estilista célebre a partir de uma busca de sentido do artefato dentro da identidade cultural da sociedade.

A autenticidade do objeto comum e reproduzido deve ser compreendida menos como reflexo da autoridade de uma posição elitista, mas naquela em que o considere em seu valor cultural e simbólico. Um paradoxo se forma na medida que uma obra criada a partir da reproduzibilidade é sobrevivente de sua série, tornando-se capaz de adquirir sentido pela raridade, impregnando-se da mística da autenticidade. Todos os objetos são autênticos pelo simples fato de existirem, o que os tornam representativos são as crenças e julgamentos que as pessoas fazem deles. A reproduzibilidade de objetos e imagens tem afetado as nossas escolhas sobre autenticidade. Objetos reais são exibidos no museu a partir de uma narrativa desenvolvida pela curadoria, expostos a partir de um enquadramento da realidade que pode ser entendida como representação do real, mas não como real de fato. O objeto reproduzido enquadrado na moldura do museu também é afetado por esta autoridade que o eleva a um tipo de valoração aurática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho de tese buscou uma compreensão da reprodutibilidade dos objetos a partir de uma proposta de replicação de trajes musealizados. Constituiu-se um desafio articular proposições das ciências humanas e das artes, com as teorias museológicas através do viés da historicidade da moda e seus acervos. De início, nos questionamos sobre a presença de uma réplica num espaço expositivo de museu na contemporaneidade, que provocações suscitaria no sujeito imerso em seu cotidiano em virtualidades e simulações. Nosso olhar sobre a realidade está constantemente mediado por imagens através das novas tecnologias de informação e comunicação. Mas essas imagens estão distantes de serem cópias fiéis da realidade. São artifícios para simular coisas cujo acesso direto nos escapa. Este deslocamento do objeto em si de sua imagem como representação nos pareceu um caminho possível de pensar a réplica. O conceito trabalhado por Jean Baudrillard (1991) em que nossa percepção do real é feita a partir de representações de representações parecia nos atender a esse propósito visto que neste contexto a réplica assumiria seu valor de signo. Todavia, embora a réplica possa ser entendida como imagem, a reprodução de um artefato musealizado necessita manter uma correspondência com o objeto real. A réplica não deve assumir uma distância do objeto matriz, pouco menos o imaginário deveria distorcê-lo.

A falta de conhecimento prévio sobre o tema nos fez presumir a carência de cópias, o que foi revisto a partir da pesquisa em literatura sobre reprodução de objetos de museu. Foi preciso recuar na hipótese para investigar o uso de substitutos nos museus, para constatarmos que a prática é inerente a história dos museus de diferentes categorias. O problema foi discutido tendo como base teóricos da museologia, e esses já apontavam grandes esforços no entendimento do papel dos substitutos de artefatos musealizados. Não só as reproduções em gesso de esculturas preenchem antigas galerias de arte em museus, réplicas de instrumentos científicos históricos e de artefatos arqueológicos também fazem parte das estratégias de pesquisa e exibição dos museus de ciência. Como os projetos de reproduções digitais para documentação desenvolvidos pelo Laboratório de Conservação de Objetos Metálicos do MAST²⁰⁰, que criou uma réplica virtual de uma luneta meridiana utilizada

²⁰⁰ Disponível em http://site.mast.br/hotsite_lamet/digitalizacao.html

para interação com o público através de animações usando o modelo 3D. Modelos virtuais de objetos são obtidos por digitalização tridimensional e reproduzidos fisicamente através das tecnologias de fabricação digital contribuindo na conservação e, inclusive na acessibilidade em museus. A digitalização pode constituir registro imprescindível na preservação de dados de objetos danificados ou perdidos.

O Museu Nacional expunha réplicas de alguns de seus artefatos originais, como o crânio Luzia, considerado o mais antigo fóssil encontrado nas Américas. A digitalização e prototipagem dos objetos do acervo certamente auxiliam no resgate e catalogação das coleções após o incêndio de 2018. Mais de 300 peças dos acervos de paleontologia e arqueologia tinham sido detalhadamente digitalizadas e mantidos em backups externos às instalações que foram destruídas. Após a tragédia começaram a impressão tridimensional destes arquivos com a inclusão de restos e cinzas do acervo destruído à resina que formam as réplicas. A estratégia demonstra escolhas de caráter afetivo por parte dos pesquisadores e a preocupação de aproximar materialmente a cópia do objeto original²⁰¹. A tecnologia de replicação digital seja virtual ou em impressão 3D oferece métodos de interpretação do objeto na tomada de decisão por parte dos conservadores. Propostas de conservação podem ser testadas virtualmente, evitando o manuseio. E nos casos em que, por questões ambientais ou por circunstâncias intrínsecas ao objeto, a preservação seja impossível de ser realizada, a réplica constituirá uma estratégia documental mais segura.

No caso do nosso objeto de estudo, as réplicas são baseadas em trajes históricos, o que demanda pesquisa minuciosa, empenho técnico e artesanania na execução. Não é impossível vislumbrar com a tecnologia existente a automação deste processo, as técnicas de escaneamento avançado oferecem ferramentas de registro das superfícies têxteis com a possibilidade de modelagem no meio virtual em alta fidelidade. Unir-se-ia a esse processo plotagem dos moldes, cortadora a laser, e outros recursos digitais de fabricação, inclusos do conceito de Indústria 4.0 que engloba automação e tecnologia da informação. Todavia, as metodologias analógicas são as mais utilizadas nos museus, ou ocorrem de maneira híbrida, como foi o caso do projeto do Victoria & Albert em parceria com o London College, cujos moldes resultantes da investigação baseada nos artefatos foram manipulados dentro de um

²⁰¹ Projeto realizado pelo Instituto Nacional de Tecnologia (INT) e do Núcleo de Experimentação Tridimensional (Next), da PUC-Rio, junto ao Museu Nacional. Disponível em <https://www.int.gov.br/revista-inovativa-edicoes/n27-2019/1834-inovativa-27-impresao3d/file>

software de molde digital bidimensional, ou da divulgação interativa no hot site proposta pelo projeto Replicar do Museu Paulista da USP, ambos descritos no capítulo 3 deste trabalho.

No decorrer dos nossos estudos deslocamos a investigação para um levantamento de relatos de experiências e produção científica em torno da replicação de trajes. Foi assim que regressamos às inspirações práticas e teóricas do início do nosso projeto no Museu Casa da Hera, cuja referência estava ancorada no entendimento do trabalho da historiadora do traje Janet Arnold que tínhamos conhecimento por nossa experiência acadêmica em História da Moda, mas pouco entendimento de sua aplicabilidade na conservação de objetos de museu. E o projeto Replicar realizado pela conservadora têxtil Teresa Cristina Toledo de Paula, no Museu Paulista, em 2010, cujo detalhamento metodológico dos procedimentos de replicação do vestido da Condessa do Pinhal tornou-se mais que um guia, uma aspiração. Outra referência que nos direcionava para a pesquisa baseada na abordagem do artefato foi a tese de Rita Moraes de Andrade (2008) que investigou a circulação social e cultural de um vestido desde a sua confecção num ateliê até seu armazenamento na reserva técnica do Museu Paulista da USP. Andrade aproximou o objeto de moda das ideias de biografia dos objetos de Kopytoff (1986) e o papel destes objetos materiais nos processos de rememoração debatido por Meneses (1998).

A partir dessas aproximações da análise do objeto, identificamos na metodologia proposta por Jules Prown (1982) que tais artefatos criados no passado eram ocorrências históricas que continuam a existir no presente e assim sendo, são passíveis de serem apreendidos através dos nossos sentidos. O estágio da abordagem que consiste em desafio para pesquisadores acostumados à historiografia da moda, é o da descrição do objeto físico resultante do exercício sincrônico sem considerá-lo a partir de influências estilísticas e iconográficas correlatas à História. A identificação do peso, textura, cores, que leva a dedução de como seria a interação e utilidade do objeto, quando nos aproximamos de entendê-lo em seu valor de uso. Por exemplo, nossa experiência do estudo da modelagem da capa apelidada como “rabo de arraia”, tombo: 1149, MCH: s/n (850), ilustra a análise, primeiramente porque tínhamos na equipe uma modelista profissional sem experiência acadêmica, com sua percepção material do objeto liberta de um entendimento diacrônico. As evidências obtidas pela descrição foram então confrontadas com as experiências de vida dos pesquisadores, que evidentemente tinham conhecimento restrito do emprego de uma capa oitocentista com modelagem complexa, mas que por esse mesmo motivo suscitava uma reação emocional de admiração. As características observadas nos levaram a especular sobre a construção da peça a partir da associação de ideias e propor hipóteses que pudessem explicar as maneiras

de uso. A aproximação com o artefato musealizado consiste em experiência que amplia as possibilidades de produção de conhecimento para pesquisadores e estudantes.

Diante das evidências do objeto original, das análises e teorias desenvolvidas a partir da abordagem do objeto, da fruição dos sentidos, do emocional empregado, era preciso refletir sobre a validade de se produzir uma réplica. Se consideramos que objetos são signos que transmitem significados específicos, a réplica deve informar o que o objeto original comunica com legitimidade. A de se pensar no ato da troca pois nem sempre quando se faz uma réplica se dá como uma substituição no sentido de colocar uma coisa em lugar da outra. No caso do vestido da Condessa do Pinhal, por exemplo não houve uma mudança de posição, visto que o vestido original não se encontrava na fazenda na qual a réplica foi destinada. Ou quando se reproduziu o casaco masculino de lã pertencente ao acervo do Museu do Castelo de Colchester para ser exposto ao lado dos fragmentos da peça original. A confecção de reproduções motivada pela preservação não se destina a preencher o posto simbólico do artefato original, mas cumprir certas funções que esse está impedido de exercer.

O conhecimento suscitado por esta pesquisa advém de nossa inserção na museologia e a forma no qual o campo estabelece relação entre a teoria e a prática num processo de interdependência. A partir desses estudos podemos sugerir algumas questões a serem feitas pelos profissionais de museus na tomada de decisão em confeccionar uma réplica de indumentária de seu acervo. Como tal escolha afeta diretamente a valoração baseada em princípios de autenticidade e singularidade, devem-se valer da clareza de propósitos. Há de se considerar a realidade de cada instituição e os desafios enfrentados pelos sujeitos que se relacionam tendo como eixo os objetos da coleção tal como museólogos, conservadores, pesquisadores e, se for o caso, os doadores.

1. Quais critérios serão utilizados pelo museu na escolha do traje a ser replicado?
2. A vestimenta original reflete o meio cultural em que foi concebido, criado ou usado que faça jus ao trabalho de replicação?
3. Quais conceitos o traje a ser replicado comunica, quais papéis sociais, identitários, de gênero, classe, estética ou outros? Esses valores comunicacionais serão preservados na réplica?
4. A replicação contribuirá na conservação do objeto original?
5. O processo de replicação produzirá dados que incrementarão a catalogação?

6. A pesquisa realizada com a finalidade de confecção da réplica será relevante para as áreas de conhecimento afins ao contexto do objeto?
7. Será possível formar um quadro interdisciplinar de profissionais, interno ou externo à instituição, a fim de realizar a investigação do traje?
8. Será possível estabelecer entre os pesquisadores e a instituição o compromisso da pesquisa baseada na abordagem do objeto no tempo determinado pela conservação?
9. Quais métodos de investigação baseados na abordagem do objeto serão utilizados tendo em vista o estado de conservação da peça?
10. Qual expectativa os sujeitos envolvidos no processo têm em termos de grau mínimo e máximo de verossimilhança da réplica com o objeto original?

Grande parte das questões refere-se mais ao objeto original que propriamente a réplica. Visto que a opção pela replicação deve estar motivada por argumentos e propósitos relacionados ao artefato. As questões aqui propostas devem estimular reflexões e não serem bloqueios das aspirações que levarão à concepção de projetos.

Analisamos neste trabalho de tese a utilidade da réplica a partir da tríplice-função, preservação, pesquisa e comunicação, bem como tais empregos conferem valor de uso à réplica. Também relatamos o esforço dos pesquisadores e profissionais na investigação e prototipagem das reproduções de modo que o seu valor é dado também pelo trabalho gasto no seu processo produtivo de caráter interdisciplinar. Esse esforço é medido pela verossimilhança que será percebida em relação ao objeto original. Então, tal atributo que a faz parecer verdadeira estará associado à percepção das técnicas e materiais empregados que sustentam uma aparência correlata com o objeto original. As qualidades do objeto original não são subestimadas pela reprodução. Ao contrário, delas depende sua condição de ser como cópia. Lembramos que podemos entender como réplica uma reprodução em dimensões diferentes, assim como em materiais que também diferem do original, como o trabalho em papel da artista Isabelle de Borchgrave. Com efeito, a negociação entre a ideia de verdade e a imagem de verossimilhança construída na réplica é gerada pela intenção do sujeito, na possibilidade de materialização de sua relação com a realidade (STRÁNSKÝ, 1987).

Entendemos que as convenções são construídas por pessoas, visto que objetos não tem a capacidade de intuir por si mesmos seus atributos. Essas conclusões nos levam a identificar que assim como o valor potencial de um objeto de museu não é intrínseco a ele, o da reprodução também não. Nesta economia simbólica o valor que damos às reproduções é

que as tornam fungíveis, assim sendo, dependerá da vontade dos sujeitos a substituição por cópias que traduzam os mesmos atributos.

O desenvolvimento deste trabalho de tese surgiu de um mapa mental cujas informações partiram no centro da palavra 'réplica' para estabelecerem relações conceituais entre diferentes campos. Não foram somente ideias que se conectaram a essa proposta central, na medida que avançávamos na investigação, encontros foram feitos, pessoas se achegaram para contribuir. A pesquisa realizada buscou responder às perguntas feitas naquele momento, todavia outras inquietações surgiram, o que possibilitou novas investigações. No decorrer do processo, observamos grande interesse na discussão do papel das réplicas nos museus, traduzido em estímulo para chegarmos neste ponto da discussão. Como grande parte desta tese foi produzida durante a pandemia da Covid-19, esse sentimento foi nosso alento nestes tempos incertos nos dando sinais que apontam futuras realizações e novos encontros.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Angela. **Joaquim Nabuco**: os salões e as ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ALVES, Daniele de Sá. (2014). **Um passeio pela Chácara da Hera**: do quintal da família Teixeira Leite ao jardim do museu como espaço museológico relacional. (Dissertação de Mestrado). Orientadora: Luísa Rocha. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; MAST, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, Mestrado em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário. Museus Populares. *In*: CHAGAS, Mário (Org.). Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), nº31, 2005, p.127-131.

ANDRADE, Rita Morais de. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. **ModaPalavra e-periódico**, v. 7, n. 14, p. 72-82, 2014.

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**. 2008. (Tese) Doutorado em História. Orientadora: Denise Bernuzzi de Sant'Ana. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ANDRADE, Rita Morais de. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. *In*: **Tecidos e sua conservação no Brasil**: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

ARNOLD, Janet. Make or break: The testing of theory by reproducing historic techniques. **Textiles Revealed**: Object Lessons in Historic Textile and Costume Research, p. 38-46, 2000.

ARNOLD, Janet. **Patterns of Fashion**: The cut and construction of clothes for men and women c.1560-1620. Londres: Macmillan, 1985.

ARQUIVO NORONHA SANTOS. Casa da Hera e acervo móvel (Vassouras, RJ). Departamento de Identificação e Documentação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Livros de Tombo**, Nº Processo 0459-T-52, Livro Histórico, Inscrição 292, 21 de maio de 1952. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/> Acesso em: 28 de março de 2021.

ARQUIVO NORONHA SANTOS. Vassouras, RJ: conjunto paisagístico e urbanístico (Vassouras, RJ). Departamento de Identificação e Documentação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Livros de Tombo**, Nº Processo 0566-T-57, Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Inscrição 018, 26 de junho

de 1958. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ans/> Acesso em: 28 de março de 2021.

AUGUSTIN, Raquel França Garcia. **Aproximações Entre a Gestão da Informação e do Conhecimento e a Gestão de Acervos no Museu**. Anais do Seminário Internacional Ciência e Museologia: Universo Imaginário. Belo Horizonte: Escola de Ciência da Informação, 2015. pp. 241 - 254.

AUGUSTIN, Raquel França Garcia; BARBOSA, Cátia Rodrigues. **Políticas de gestão de acervos**: possíveis pontes de informação para tomada de decisão nos museus. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 134-154, jan./abr. 2018.

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

BARREIRO, David *et al.* **Las tres vidas de Altamira y el futuro**. *In: SÉMATA*, Ciências Sociais e Humanidades, 2018, vol. 30, p.479-502.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BAUDOT, François. **Moda do Século**. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa: Edições 70, 1981.

BAUER, Leticia. Uma 'verdadeira réplica': considerações acerca da noção de autenticidade no campo do patrimônio cultural. *In: Revista Esboços*, Florianópolis, v. 18, n. 26, p. 14-28, dez. 2011.

BALDWIN, Susanne. An object-based research study of archive pieces incorporating digital technology. **Art, Design & Communication in Higher Education**, v. 17, n. 1, p. 25-32, doi: 10.1386/adch.17.1.25_1, 2018.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. **Rua de mão única. Obras Escolhidas**, v. 2, p. 227-235, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In: Textos Escolhidos*, Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo-IMESP, p. 237-246, 2006.

BERNARUSH, Michele Kauffmann. **Termos Básicos para catalogação de vestuário**. ICOM Costume Committee. Rio de Janeiro: FUNARJ, 2014.

BITTENCOURT, José Neves. **A pesquisa como cultura institucional**: Objetos, política, aquisição e identidades. *In*: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Museus Instituição de Pesquisa. MAST Colloquia; 7. Organização de: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro: MAST, 2005. 100p.

BLACK, Sandy. Exhibition Review: Balenciaga: Shaping Fashion. **Fashion Practice**, v. 11, n. 1, p. 135-140, DOI: 10.1080/17569370.2018.1507170, 2019.

BORCHGRAVE, Isabelle de ; BROWN, Rita. **Papiers à la Mode**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

BORGES, Luiz Carlos. **E memória não é coisa**: patrimônio entre história, política e esquecimento. *In*: IV Congresso Internacional do Núcleo de Estudos das Américas, 2014, Rio de Janeiro. Anais do IV Congresso Internacional do Núcleo de Estudos das Américas, 2014. v. 1. p. 1-24.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOUGLEUX, Aline. Casa da Hera e Eufrásia Teixeira Leite. *In*: MERLO, Márcia (Org.). **Museus e moda**: acervos, metodologias e processos curatoriais. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016. Parte 2, cap. 3, p. 143 -155.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para a economia dos bens simbólicos. 3. Ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Alta Costura e Alta Cultura. *In*: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. pp.154 -161.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BROOKS, Mary M. 'Indisputable authenticity': engaging with the real in the museum. *In*: **Archetype Publications**, 2014. P.3-10.

BROOKS, Mary; CLARK, Caroline; EASTOP, Dinah; PETSCHKEK, Carla. **Restauração e conservação**: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis. Tradução de Teresa Cristina Toledo de Paula. *In*: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2 p. 235-250 jan./dez. 1994. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5301/6831> Acesso em 05 jul. 2019.

BRASIL. Lei nº 11.904/2009 de 14 de janeiro de 2009. Institui o estatuto de museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 15 janeiro 2009, p. 1.

BRO-JØRGENSEN, Marianne. (sem título). *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 157-160. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

BRULON, Bruno. **A invenção do ecomuseu**: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines e a prática da museologia experimental. *In: MANA* 21(2): 2015, p.267-295. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v21n2/0104-9313-mana-21-02-00267.pdf> Acesso em: 16 de maio de 2019.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**, v. 11, n. 2, 2018.

CATHARINO, Ernesto José Coelho Rodrigues. **Eufrásia Teixeira Leite 1850 - 1930**: fragmentos de uma existência. Compilação e Notas. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1992.

CHAGAS, Mário. A poética das casas museus dos heróis populares. **Mosaico**, v. 2, n. 4, p. 3-12, 2010.

CHAGAS, Mário. **Pesquisa museológica**. *In: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Museus Instituição de Pesquisa. MAST Colloquia; 7. Organização de: Marcus Granato e Cláudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro: MAST, 2005. 100p.*

CHILLÓN, Alberto Martín. **Coleções Escultóricas no Rio de Janeiro do Segundo Reinado**: Honorato Manuel de Lima e a Academia Imperial de Belas Artes. Anais: VIII Seminário do Museu D. João VI, IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2017. p.128-139. Disponível em: http://forumpatrimonio.com.br/seer/index.php/forum_patrimonio/article/viewFile/185/146 Acesso em 03 abr. 2019.

CORRÊA, Marcos Sá. **Órfãos de Eufrásia**: a história do meteorito de ouro puro que caiu em Vassouras e a cidade não sabe onde foi parar. *In: Revista Piauí*, nº 19, abril de 2008.

CRANE, Diana. **Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2006.

CROYDEN, Margaret. Jewish odyssey is recalled in Tel Aviv. **New York Times**, New York, EUA, 2 Jan. 1983. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/01/02/travel/jewish-odyssey-is-recalled-in-tel-aviv-by-margaret-croyden.html> Acesso em: 18 de maio de 2019.

CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 2000.

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. *In: Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins - Organização de: Marcus Granato, Claudia Penha dos Santos e Maria Lucia de N. M. Loureiro.* Rio de Janeiro: MAST, 2009.

DANCAUSE, Renée. Reconstruction, reproduction, replication, re-creation: synonyms in the costume history and textile conservation literature? A matter of perspective. *In: Textile Specialty Group Postprints.* American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works 34th Annual Meeting, Providence, Rhode Island, junho, 2006, p. 41-53.

DE MARLY, Diana. **The History of Haute Couture 1850-1950.** Nova York, Holmes & Meier Publishers, 1986.

DE MARLY, Diana. **Worth: Father of Haute Couture.** Londres, Holmes & Meier Publishers, 1980.

DELOCHE, Bernard. Les substituts dans les musées d'art: de la fonction patrimoniale a la dimension épistémologique. *In: Symposium originals and substitutes in museums.* Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 35-40. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

DESVALLÉS, André, MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia.** (Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIAS, Carolina Kesser Barcellos. **Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica.** *In: Revista Eletrônica Antiguidade Clássica* ISSN 1983 7614 – No. 004/ Semestre II/2009/pp.47-65. Disponível em http://antiguidadeclassica.com.br/website/edicoes/quarta_edicao/carolinakessebarcellosdias.pdf Acesso em 20 mar. 19

FALCI, Miridan Britto; MELO, Hildete Pereira de. **A sinhazinha emancipada: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930). A paixão e os negócios na vida de uma ousada mulher do século XIX.** Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2012.

FERNANDES, Neusa. **Eufrásia e Nabuco.** Rio de Janeiro, Mauad X, 2012.

FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart. **Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to Present.** Berlin: De Gruyter, 2010.

GILL, Kathryn (Kate). Images can speak louder than words: Communicating conservation effectively. **Studies in Conservation**, v. 57, n. sup1, p. S114-S121, 2012.

GILL, Kate. Sharing Evidence: Documentation, Conservation, and Replication of a Man's Wool Coat with Thread-wrapped Buttons. **Textile**, v. 13, n. 1, p. 4-29, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: 2007. 251 p.

GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. (original publicado em 1990). *In: **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional** / Vol.1. Organização Maria Cristina Oliveira Bruno; colaboração Maria Inês Lopes Coutinho, Marcelo Mattos Araujo – São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. Parte 2, p.203-210.*

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia. (original publicado em 1981). *In: **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional** / Vol.1. Organização Maria Cristina Oliveira Bruno; colaboração Maria Inês Lopes Coutinho, Marcelo Mattos Araujo – São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. Parte 2, p.123-126.*

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Sistema da Museologia. (original publicado em 1983). *In: **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional** / Vol.1. Organização Maria Cristina Oliveira Bruno; colaboração Maria Inês Lopes Coutinho, Marcelo Mattos Araujo – São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. Parte 2, p.127-136.*

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAYE, Amy de la; MENDES, Valerie. **The house of Worth**: portrait of an archive. Londres, V&A Publishing, 2014.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HELLSTROM, Pontus. **Equal Rights? No!** *In: SYMPOSIUM ORIGINALS AND SUBSTITUTES IN MUSEUMS*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 49-52. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8). ICOM-Brasil. **Código Deontológico do ICOM para Museus**. São Paulo, ICOM. 2009. 19 p. (versão em língua portuguesa)

ICOM/COSTUME. International committee for museums and collections of costume. **Portuguese Version of the ICOM Costume Committee Guidelines for Costume**. ICOM, tradução em português do Instituto Zuzu Angel, 2013. Disponível em: <<http://network.icom.museum/costume/publications/guidelines/L/4/>> Acesso em: 05 jul. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS/IBRAM. **Coleção Museus dos Ibram**. Museu Casa da Hera / Eneida Queiroz, Daniele de Sá Alves, Cinthia Rocha. Brasília, DF: Ibram, 2014. 110p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS/IBRAM. **Opiniões para o debate e a construção de um instrumento normativo internacional de preservação e promoção dos museus, do patrimônio museológico e das coleções**. 2012. Disponível em: www.unesco.org/culture/museum/pdf/ibramppt.pdf Acesso em 25 dez. 2019

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS/IBRAM. **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, 2016. 112 p. JOHANSEN, Katia. **Preventive Conservation**. *In*: Clothes tell stories/Workbook, ICOM Triennial General Conference in Rio de Janeiro, 2013. Disponível em <http://www.clothestellstories.com/index.php/working-with-clothes/preventive-conservation> Acesso em: 05 jul. 2019

INVENTÁRIO de Eufrásia Teixeira Leite. Inventariante Dr. Antônio José Fernandes. Museu Casa da Hera (Cópia). Volume 1, Comarca de Vassouras, RJ, Brasil, 11 de outubro de 1930, pág. 98 a 127.

KOMNENOVIC, Nada. Museum of copies of frescos and plaster forms. *In*: **Symposium originals and substitutes in museums**. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 197-204. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In*: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008. P. 89-123.

LASHERAS, José A.; HERAS, Carmen De Las. El proyecto museológico para Altamira y el estudio sobre su público potencial: un caso concreto: un caso único. **Museo**, nº 3, 1998, p. 95-102. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2213444> Acesso em 22 abr. 2019.

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

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 294p.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. **MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares**, n. 1, 2013.

LOUZA, Wagner; MALTA, Marize. Coleção Sofia Jobim: um museu no museu. *In*: TERRA, Carlos G. (org.) **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26 Especial. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2016. Parte III, p. 207.

NEWMAN, Alex; SHARIFF, Zakee. **Moda de A Z**: dicionário ilustrado. São Paulo: Publifolha, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **O império das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAROEVIC, Ivo. **Substitutes for museum objects: Typology and definition**. *In*: **Symposium originals and substitutes in museums**. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 117-121. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *In*: **Revista de Estudos Históricos**. nº 21, 1998. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206> Acesso em 19 jul. 2019.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **O objeto material como documento**. Aula ministrada no curso “Patrimônio cultural: políticas e perspectivas”, organizado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB, Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - CONDEPHAAT, São Paulo, 1980. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3959717/mod_resource/content/1/BEZERRA%20DE%20MENESES%2C%20U.%20T.%20O%20objeto%20material%20como%20documento.pdf Acesso em 18 jan. 2021

MENSCH, Peter van. Museums and authenticities: Provocative thoughts. *In*: **Symposium originals and substitutes in museums**. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 13-20. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

MENSCH, Peter van. Towards a typology of copies. *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 121-126. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Collection**. The Costume Institute. Nova Iorque. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search> Acesso em: ago. 2020.

MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion**. Londres: Society of Antiquaries of London e Bloomsbury Publishing, 2015.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. **Joconde: Catalogue des Collections des Musées de France**. archéologie, beaux-arts, arts décoratifs, ethnologie, histoire, sciences et techniques. Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr Acesso em: dez. 2019.

MORAES, Nilson Alves de. **Museu e Museologia: itinerários e enfrentamentos contemporâneos**. [Annual Conference of the International Committee for Museology/ICOFOM (28)] Alta Gracia / Córdoba [Argentina]. 5 -11 outubro, 2006.

MULHERES Reais – Modas e Modos no Rio de Dom João VI. Curadoria Emília Duncan e Cláudia Fares. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2008. Realização Prefeitura do Rio de Janeiro. **Catálogo de exposição**, 27 de maio a 6 de jul. 2008.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

MUSEU CASA DA HERA. **Arquivo**. Fichas cadastro do acervo do Museu Casa da Hera. Reserva Indumentária, Vassouras, 2014.

MUSEU CASA DA HERA. **Arquivo**. Fichas técnicas de conservação e restauro. Luciana da Silveira, Conservadora/Restauradora de têxteis, Rio de Janeiro. Entrada em 1997, saída em 1998.

MUSEU CASA DA HERA. Divulgação Casa da Hera (publicado em 21/05/2012). Representante do ICOM visita coleção de indumentária do Museu Casa da Hera [BLOG ARCHIVES]. **Portal do Instituto Brasileiro de Museus**. Recuperado a partir de <http://www.museus.gov.br/tag/casa-da-hera/page/2/> Acesso em: 22 dez. 2019.

MUSEU CASA DA HERA. **Plano museológico 2019-2022**. Ministério da Cidadania, Secretaria Especial de Cultura, Instituto Brasileiro de Museus-IBRAM, Unidades Museológicas, Museu Casa da Hera, Vassouras, RJ, 2019.

NAJJAR, Rosana; DUARTE, Maria Cristina Coelho. **Manual de arqueologia histórica em projetos de restauração**. Programa Monumenta–MinC. BID/UNESCO, IPHAN-Grupo Tarefa, DEPROT, 6ª SR. Rio de Janeiro, 2002.

NOROGRANDO, Rafaela. Panorama dos museus de indumentária da Europa e Américas e uma reflexão antropológica. *In*: MERLO, Márcia (Org.). **Museus e moda: acervos, metodologias e processos curatoriais**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016. Parte 1, cap. 1, p. 23 - 35.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de (2018). **Gênero, mulher e indumentária no museu**: a Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional. (Tese de Doutorado). Orientador: Ivan Coelho de Sá. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; MAST, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, Doutorado em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Madson. As múltiplas atividades de Sophia Jobim: feminista, jornalista, professora, figurinista, colecionadora. *In*: TERRA, Carlos G. (org.) **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26 Especial. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2016. Parte II, p. 151.

ÖRMEN, Catherine. **Histoire(s) du prêt-à-porter**: avec la Fédération Française du prêt-à-porter féminine 1929-2009. Paris: Fédération Française du Prêt à Porter Féminin, 2009.

PAREDES, Almir. **O manto de Coroação, um traje majestático**: A restauração do manto de D. Pedro II. *In*: Anais do II Seminário Moda: uma abordagem museológica (2019). Organizadores Instituto Zuzu Angel, Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

PAULA, Marcio Gimenes de. O conceito de aura e suas implicações para a estética e a política na obra de Walter Benjamin: a estetização da política e a politização da arte. *In*: **Revista Eletrônica de Ética e Cidadania**. Biblioteca George Chamberlain da UPM - Campus São Paulo, 2012.

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

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Back to black: conservation of a 1900s ensemble via replication and web display (Replicar). p. 133-144. *In*: BROOKS, Mary M.; EASTOP, Dinah D. **Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress**. Getty Publications, 2017.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de; WOMB Multimídia. **Projeto Replicar**. (Hotsite interativo). São Paulo: Museu Paulista/USP, 2011. Disponível em: <http://www.mp.usp.br/replicar/index.html> Acesso em 3 jan. 2021.

PAULOCIK, Chris. Costume Dilemmas: Dangerous Liaisons. *In*: **Textile Specialty Group Postprints**. American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works 34th Annual Meeting Providence, Rhode Island, junho, 2006, p. 55-64.

PEDREIRA, Andréa; SILVEIRA, Luciana da. **A Preservação do Acervo de Indumentária do Museu Casa da Hera: Um Enfoque Conservativo.** *In:* CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, 9, 1998, Salvador, Bahia. Anais... Rio de Janeiro, ABRACOR, 1998. p.309-312.

PHILLIPS, David. **Exhibiting authenticity.** Manchester: Manchester University Press, 1997.

PINHEIRO_MACHADO, Rosana. Mona Lisa made in China: refletindo sobre cópia e propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir do caso de Dafen. *In:* **Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 3, [2012]. Disponível em: http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=332 Acesso em: 19 jul. 2019.

POLLINI, Denise B. Occupation Zuzu and the Politics of Re-framing Brazilian Fashion. **Fashion Theory**, v. 20, n. 2, p. 229-238, 2016.

PROWN, Jules David. Mind in Matter: an introduction to material culture theory and method. *Winterthur Portfolio*, Chicago, v. 17, n. 1, p.1-19, 1982. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1180761?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 22 ago. 2020.

QUEIROZ, Marijara Souza. **De escola para mulheres a museu feminino: o colecionismo de Henriqueta Martins Catharino.** *In:* 15º Seminário Nacional de História da ciência e da Tecnologia, 2016, Florianópolis, SC. Anais do 15º Seminário Nacional de História da ciência e da Tecnologia, 2016. Disponível em https://www.15snhct.sbhct.org.br/resources/anais/12/1474401190_ARQU_IV/O_DatosMarijaraadjuntossintitulo02410.pdf Acesso em: 05 out. 2020.

RAINHO, Maria do Carmo. **A moda como campo de estudos do historiador: balanço da produção acadêmica no Brasil.** Anais do 11º Colóquio de Moda – 8ª Edição Internacional 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2015. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT06-MODA-E-CULTURA/GT-6-A-MODA-COMO-CAMPO-DE-ESTUDOS-DO-HISTORIADOR.pdf> Acesso em: 05 out. 2020.

RASMUSSEN, Pernilla; HAMMAR, Britta. Take a closer look at costume: Documentation makes clothes talk. 2013. Site **Clothes tell stories**, Workbook, ICOM Costume Committee. Disponível em: <http://www.clothestellstories.com/index.php/stories-2/working-with-clothes/take-a-closer-look-at-clothes> Acesso em 23 set. 2020.

RELAÇÃO do Museu Histórico Casa da Hera. **Processo de Tombamento**, n. 459-T-52, p. 22-49. Arquivo Central do IPHAN/Seção RJ, julho de 1952.

REMAURY, Bruno (org.). **Dictionnaire de la mode au XX^e siècle.** Paris: Éditions du Regard, 1996.

RIBEIRO, Mariana Jacinto (2013). **A frente de seu tempo**: atuação e legado de Eufrásia Teixeira Leite. (Monografia de Graduação). Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, Curso de Graduação em Relações Internacionais, São Paulo.

ROGER-MILÈS, Léon. **Les Créateurs de la mode**. Ilustrações de Jungbluth. Fotografias de G. Agié. Paris: Édition du Figaro, 1910. Fac-símile disponível em <<https://archive.org/details/lescreateursdela00roge/page/6/mode/2up>> Acesso em 7 out. 2020.

SALLES, Manon. **Acervos de moda como patrimônio cultural no Brasil**: um balanço das iniciativas na última década. Anais do I Seminário Moda: uma abordagem museológica (2018). Organizadores Instituto Zuzu Angel e Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. p. 54-68.

SEMEDO, Alice. **Políticas de gestão de coleções** (Parte 1), Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património, 1a série, Vol. IV, 2005.

SCHREINER, Klaus. Authentic objects and auxiliary materials in museums. *In*: **Symposium originals and substitutes in museums**. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 63-68. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

SHAEFFER, Claire B. **Couture Sewing**. 1. ed. Newtown: The Taunton Press, Inc. 2011.

SILVA, Priscila Andrade. **A moda de Zuzu Angel e o campo do design**. (Dissertação de Mestrado) Orientador: Alberto Cipiniuk. PUC-Rio, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA TELLES, Augusto C. da. Vassouras: estudo da construção residencial urbana. *In*: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Órgão da Diretoria do Patrimônio Artístico Nacional, n.16, Rio de Janeiro, p.9-135, 1968.

SILVEIRA, Luciana da. Reflexões sobre a prática de conservação/restauração de têxtil no Brasil. *In*: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Org.). **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções** (Livro) São Paulo: Museu Paulista, 2006. p. 65-66.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda**. Lisboa: Edições Textos & Grafia, 2014.

SOUZA, Katia Maria de. A Casa da Hera: Um modelo singular de casa senhorial no Vale do Paraíba. *In*: PESSOA, Ana; COIMBRA, Artur (coord.). **Actas do V Colóquio Internacional** – A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores, Câmara Municipal de Fafe, Portugal, p.195-206, 2019. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/xmlui/handle/20.500.11997/12879> Acesso em: 18 out. 2020.

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

STEELE, Valerie. **Quality Museum**: problemas com a interpretação. *ModaPalavra e-Periódico*. Ano 7, n.14, Jul-Dez 2014. pp. 13 – 27.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. (sem título). In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND MUSEUMS**. Helsinki - Espoo, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1987. p.287-292. (ISS 12, ICOFOM STUDY SERIES).

TAKEDA, Sharon Sadako; SPILKER, Kaye Durland. **Fashioning Fashion**: European Dress in Detail, 1700-1915. Los Angeles County Museum of Art, 2010.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester University Press, 2002.
TIRAMANI, Jenny. Janet Arnold's Patterns of Fashion. **Costume**, v. 49, n. 2, p. 186-197, Londres: The Costume Society, 2015.

UMBELINO, Ana Carolina de Freitas. **O acervo de indumentária do Museu Casa da Hera**: proposta de catálogo. 2016. Dissertação (mestrado). Orientadora: Luciana Quillet Heymann. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2016. 134 f.

VELA, João Carlos; TRISKA, Ricardo; NASCIMENTO, Beatriz Andrielly de Souza. **Design Reverso**: uma nova abordagem para análise e desenvolvimento de artefatos. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 469-486, set./dez. 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte> Acesso em: 29 set. 2020.

VIANA, Fausto. O texto, eu escrevo; o museu, eu faço. Sophia Jobim e suas contribuições monumentais. In: TERRA, Carlos G. (org.) **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26, Especial. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2016. Parte II, p. 137.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **V&A Collections**. Londres. Disponível em:<<http://collections.vam.ac.uk>> Acesso em: dez. 2019.

ZANON, Johanna. **La face cachée de la Lune**: les ateliers de couture de la maison Jean Patou dans l'entre-deux-guerres, *Apparence(s)* [Online], 7 | 2017, Online desde 01 Jun. 2017. Disponível em <http://apparences.revues.org/1351> Acesso em 10 jul. 2019.

REFERÊNCIAS EM JORNAIS E REVISTAS

HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

CASA da Hera. **Boletim SPHAN/Pró-memória**, Brasília, N.45, janeiro e fevereiro de 1989, Noticiário, p.22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/408352/1287> Acesso em: 8 de agosto de 2020.

CORRESPONDÊNCIA do Rio de Janeiro. (nota moléstia filha de Joaquim José Teixeira Leite). **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, Ano XIV, 30 de abril de 1857, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13228> Acesso em: 11 de julho de 2020.

DESAPARECE uma das mais antigas representantes da legítima nobreza brasileira: O falecimento de dona Euphrasia Teixeira Leite, em Vassouras – A Chácara da Hera e alguns traços da vida da ilustre extinta. **Diário da Noite**: um vespertino que será sempre o arauto das aspirações cariocas, Ano II, número 292, 15 de setembro de 1930, p.1. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/3397 Acesso em: 8 de agosto de 2020.

FERREIRA, Fátima. A cidade dos barões do café. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1988, Turismo, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_04/35636 Acesso em: 8 de agosto de 2020.

HOSPITAL Eufrásia Teixeira Leite. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1941, Registro, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_13/7534 Acesso em: 16 de julho de 2020.

MODA do século XIX no Museu Casa da Hera, Vassouras (RJ). **Boletim SPHAN/Pró-memória**, Brasília, N.24, maio e junho de 1983, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/408352/563> Acesso em: 25 de julho de 2020.

MUNICÍPIO quer explorar seu potencial histórico. **O Fluminense**, Niterói, 13 de maio de 1989, p.7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/100439_12/79018 Acesso em: 25 de julho de 2020.

MUSEU serve chá do Império: Vassouras mantém Casa da Hera com bolos de outrora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1989. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/200945 Acesso em 11 de agosto de 2020.

NETTO, Alben Attar. A Casa da Hera. **Jornal do Commercio**: Rio de Janeiro, 27 de janeiro 1952, p.4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_14/11751 Acesso em: 24 de julho de 2020.

NOTÍCIAS Diversas (Nota sobre a partida dos Teixeira Leite para Paris). **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13380> Acesso em: 11 de julho de 2020.

NOTÍCIAS Diversas (Nota sobre Joaquim José Teixeira Leite ainda residente em Paris). **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1858. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/15058> Acesso em: 11 de julho de 2020.

PUGLIESE, Sérgio. Casa da Hera, reaberta é sucesso em Vassouras. **Jornal do Brasil**, 15 de agosto de 1991, Cidade, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/40093 Acesso em: 8 de agosto de 2020.

RODRIGUES, Neiva. Valença e Vassouras: Nas fazendas, hábitos e costumes dos tempos coloniais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1987, Turismo, p.5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/138695 Acesso em 25 de julho de 2020.

SOLUÇÃO Local. **Boletim SPHAN/Pró-memória**, Brasília, N.11, março e abril de 1981, p.8-9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/408352/211> Acesso em: 25 de julho de 2020.

TOMBADO como patrimônio artístico o conjunto urbanístico de Vassouras. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1958, 1º Caderno, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/93014 Acesso em: 25 de julho de 2020.

VASSOURAS: Casa da Hera e Escritório Técnico em trabalho conjunto. **Boletim SPHAN/Pró-memória**, Brasília, N.34, janeiro e fevereiro de 1985, p.11-13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/408352/958> Acesso em: 25 de julho de 2020.

GALLICA PORTAL DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA

40 MLLE E. TEIXEIRA-LEITE (Jeudi après 4h). **Paris-mondain** : annuaire du grand monde parisien et de la colonie étrangère, Basano (Suite), Paris, 1908, p.416. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205233j> Acesso em: 17 de julho de 2020.

AGENDA de la Quinzaine : Dans le Monde. **Revue Illustrée**, Paris, 10 outubro de 1909. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62425197/f37_image.r=Teixeira%20leiteTeixeira%20Leite?rk=21459;2 Acesso em: 18 de julho de 2020.

AU AUTEUIL. **Le Figaro** : journal non politique, Paris, ano 56º, 3ª série, nº325, 21 de novembro de 1910, p.2. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k289038v/f2.item.r=Mlle%20Francisca%20Teixeira%20Leite#> Acesso em: 26 de março de 2021.

CARNET mondaine. **La Liberté**, Paris, 15 de junho de 1892, p.2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4785716h/f2.image.r=Teixeira%20Leite?rk=64378;0> Acesso em: 18 de julho de 2020.

CHARITE. **La revue Mondaine** : Politique, Littéraire, Artistique, Paris, Le Monde, 25 de janeiro de 1903. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6229336p/f143.image.r=Teixeira%20leite?rk=21459;2> Acesso em: 17 de julho de 2020.

CHRONIQUE mondaine. **La Revue mondaine illustrée**. Paris, nº19, 25 de outubro de 1892, p.1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6127564t/f1.image.r=Teixeira%20Leite?rk=21459;2> Acesso em: 16 de julho de 2020.

ECHOS de Paris. **Le Gaulois** : littéraire et politique, Vigésimo primeiro ano. Terceira série, número 1773, Paris, 7 de julho de 1887, p.1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5261853/f1.image.r=Teixeira%20leite?rk=21459;2> Acesso em: 19 de julho de 2020.

EVENT. Carnet Mondain : Blocs-notes. **L'Événement**, Paris, 11 de setembro de 1898. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2740029n/f3.image.r=Blocs%20notesTeixeira%20leite?rk=21459;2> Acesso em: 17 de julho de 2020.

LA VIE mondaine, artistique e littéraire. **Le Soir**, Paris, 24 de dezembro de 1894, p.2. Disponível em : <https://www.retronews.fr/journal/le-soir/24-decembre-1894/1199/4341527/1?rk=21459;2> Acesso em 27 de março de 2021

LA VIE mondaine. **Le Matin** : derniers télégrammes de la nuit. Paris, 12 de abril de 1891, p.8. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544432/f3.image.r=Teixeira%20Leite?rk=21459;2> Acesso em: 16 de julho de 2020.

LA VIE sportive : les courses. **Le Figaro** : journal non politique. Paris, 65º ano, 3ª série, nº152, 2 de junho 1919, p.2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2921551/f2.image.r=%22Mlle%20%20Teixeira%20Leite%22?rk=751076;4> Acesso em: 16 de julho de 2020.

LE MONDE et la Ville : Devil. **Le Figaro**: journal non politique, Paris, ano 45º, 3ª série, nº328, 24 de novembro de 1899, p.2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k284969p> Acesso em: 16 de julho de 2020.

LE MONDE : Au Pesage D'Auteuil. **Excelsior** : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances, Paris, 10º ano, nº31372, 23 de junho 1919, p.4. Disponível: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4605961k> Acesso em: 16 de julho de 2020.

LE MONDE : Informations. **Excelsior** : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances, Paris, 10º ano, nº3025, 2 de março de 1919b, p.4. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k>

[4605849s/f4.image.r=Teixeira%20Leite?rk=278971;2](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46020441/f4.image.r=Teixeira%20Leite?rk=278971;2) Acesso em: 16 de julho de 2020.

MONDANITES : Aux Course. **Excelsior** : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances, Paris, 3^o ano, n^o718, 2 de novembro de 1912, p.4. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46020441/f4.item.r=Teixeira%20Leite.zoom#> Acesso em: 26 de março de 2021.

NOTES mondaines : dans le monde. **Journal des débats politiques et littéraires**, 25 de junho de 1893, p.3. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k466388m/f3.image.r=Teixeira%20Leite?rk=21459;2> Acesso em: 17 de julho de 2020.

PROCES-VERBAUX. **Bulletin de la Société Impériale zoologique d'Acclimatation**, Paris, 6 de outubro de 1858 (o documento difere da datação do portal Gallica de 1 de janeiro de 1858). p.557. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54489316> Acesso em: 18 de julho de 2020.

RAPPORT annuel sur les travaux de la société. **Bulletin de la Société Impériale zoologique d'Acclimatation**, Paris, 2^a série, tomo VI, 1 de janeiro de 1869, p.LII. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54521914/f53.item> Acesso em: 18 de julho 2020

TEIXEIRA-LEITE (Mlle), 40, rue de Bassano. **Annuaire de la société des amis du Louvre** : reconnue d'utilité publique, Palais du Louvre, Paris, 1904, Membres souscripteurs payant une cotisation de 20 francs, p.42. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6106956s/f44.image.r=Teixeira%20Leite?rk=21459;2> Acesso em: 16 de julho de 2020.

TEIXEIRA-LEITE (Mlle. de), rue de Basano, 40 (VIII). **La Géographie bulletin**, Paris, 15 de janeiro de 1907, p.46. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96596208/f62.item> Acesso em: 18 de julho de 2020.

TEIXEIRA-LEITE (Mlle. E.), 40 rue de Basano (VIII). **Paris-mondain** : annuaire du grand monde parisien et de la colonie étrangère, Paris, 1908, p.317. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205233j/f428.image.r=Teixeira%20Leite?rk=42918;4> Acesso em: 17 de julho de 2020.

THE "FIGARO'S" Le monde et la ville. **The New York Herald**: European edition, Paris, 29 de junho de 1895, p.2. Disponível em: [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4787696t/f2.image.r=\(Mlle%20%20Teixeira%20leite\)Teixeira%20leite?rk=42918;4](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4787696t/f2.image.r=(Mlle%20%20Teixeira%20leite)Teixeira%20leite?rk=42918;4) Acesso em: 17 de julho de 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Foto Casa da Hera



Foto panorâmica da Casa da Hera.

Fonte: foto do autor, 2017.

APÊNDICE B - Relação de indumentárias e afins

Compilação de indumentárias e afins apresentadas na Relação de objetos da Casa da Hera redigida no tombamento em 1952. Optamos por manter as nomenclaturas, e não atualizar os termos para a ortografia atual.

SALAS DE VESTIDOS

1ª Sala

Vestidos e outras peças de vestuário: (1º mostuário).

1º - Vestido de gaze bordado com pedras e com rendas guipuradas e forro de setin macau.

2º - Vestido de "mousseline" estampada com renda e filó bordado com pedras.

3º - Vestido de setim e gaze bordado com vidrilhos estrangeiros com enfeites de flores e fitas. 4º - Vestido de renda com enfeite de fita e gaze.

5º - Peignoir rendado com aplicações de guipura.

(2º mostuário)

1º - Vestido de chiffon marron enfeitado com franja e borla de linha.

2º - Vestido de seda francesa com bolero bordado a vidrilhos e pedras, com corpo e mangas de gaze.

3º - Vestido de seda francesa com bolero e mangas bordados com vidrilhos, pedras e cordão metálico e com enfeites de gaze.

4º - Vestido de tafetá "rayon" com enfeites de renda, galão bordado a vidrilhos e botões de madrepérola.

5º - Vestido de seda francesa estampada, com bordados de lantejoulas e enfeites de renda e gaze.

(3º mostuário)

1º - Vestido de veludo de seda com enfeite de tule.

2º - vestido de veludo crepe bordado a prata.

3º Costume de veludo com enfeites de galões.

4º - Vestido de tafetá estampado, corpete bordado de lantejoulas prateadas com manto de gaze bordado a ouro.

5º - Vestido de tafetá bordado a prata com rendas prateadas e enfeites de tule

1 par de Luvas de seda, um leque de plumas com espelho e cabo dourado. Um enfeite de madrepérola com ornatos dourados. Um leque com armação de madrepérola trabalhada, com

ornatos dourados. Outro leque com armação de marfim e ornatos dourados. Dois Álbuns de fotografias. Outro álbum de fotografias encadernado de pelica (p.6) trabalhada, com enfeite de Filigrana e com monograma fecho de metal prateado. Um par de sapatos de pelica com fivela de pedras. Outro par de sapatos de veludo e bordado a ouro.

2ª Sala

Vestidos e outras peças de vestuário: (1º vestuário)

Um quimono ricamente bordado e enfeitado de rendas

Casaco de veludo.

Casaco de veludo enfeitado com galdes e rendas.

Matineé de lã enfeitada com entremeios bordado8.

Casaco de veludo enfeitado com galões e filó.

Rico "peignoir" de veludo.

Vestido de "voile" de lã com bolero e mangas bordados.

Saida de baile com aplicações de veludo e enfeitada com setim macau.

"Matineé" de lã aplicada com bordados e rendas e pingentes.

Casaquinho de veludo para noite, abundantemente bordado a vidrilhos com rendas.

Saida de baile de veludo, bordada a ouro e enfeites de renda e pluma.

Casaquinho de veludo enfeitado com fitas e renda, e bordado a vidrilhos e pedras.

(2º mostuário)

Roupão acolchoado e bordado.

Peignoir de seda.

Vestido de tafetá "rayon".

Vestido de seda ricamente enfeitado com fita e tule.

Vestido de "voile" de lä.

Vestido de seda estampada.

Vestido de tafetá

Vestido de linho de seda.

Vestido de crepe enfeitado com galões e pedras.

Vestido de seda estampada.

Saia ricamente bordada com galões de ouro e pingentes de ouro.

Saia de linho de seda ricamente bordada a mão com entremeios de renda.

Peignoir de tafetá com enfeites de rendas e flores de pano.

Um par de sapatos pretos, bordados.

Um par de sapatos de pelica.

Um par de chinelos de veludo bordado a ouro.

Um par de chinelos setim bordado a ouro.

Uma sombrinha de renda e seda com armação dourada

Dois chapéus de palha com pluma, filó, veludo e tule.

Totaliza 54 peças entre trajés de diferentes tipologias, calçados, luvas, leques, chapéus e sombrinha.

ANEXOS

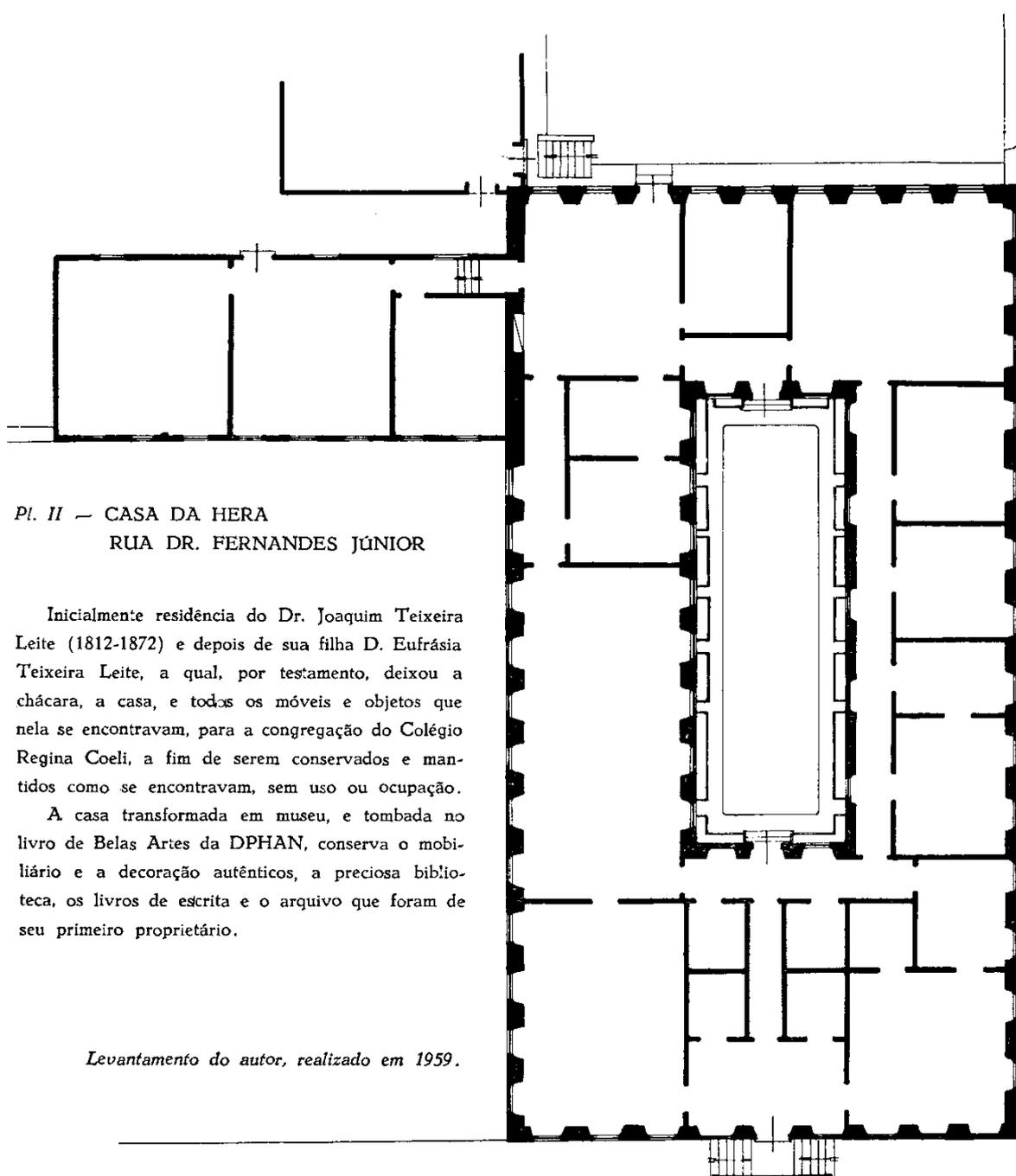
ANEXO A – Planta Vila de Vassouras



Indicação da Casa da Hera na Planta da Vila de Vassouras, detalhe da Carta chorographica da provincia do Rio de Janeiro, segundo os reconhecimentos feitos pelo Coronel Conrado Jacob de Niemeyer (et al.), 1839.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil, ARC.008,07,002 ex.2 – Cartografia. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart164664/cart164664.jpg

ANEXO C – Planta da Casa da Hera



Pl. II – CASA DA HERA
RUA DR. FERNANDES JÚNIOR

Inicialmente residência do Dr. Joaquim Teixeira Leite (1812-1872) e depois de sua filha D. Eufrásia Teixeira Leite, a qual, por testamento, deixou a chácara, a casa, e todos os móveis e objetos que nela se encontravam, para a congregação do Colégio Regina Coeli, a fim de serem conservados e mantidos como se encontravam, sem uso ou ocupação.

A casa transformada em museu, e tombada no livro de Belas Artes da DPHAN, conserva o mobiliário e a decoração autênticos, a preciosa biblioteca, os livros de escrita e o arquivo que foram de seu primeiro proprietário.

Levantamento do autor, realizado em 1959.

ANEXO D – Le Gaulois

Vingt et unième Année. — Troisième Série. — Numéro 1723

PARIS : 25 CENTIMES — DÉPARTEMENTS ET GARES : 30 CENTIMES

JEUDI 7 JUILLET 1887

ARTHUR MEYER
Directeur
Du GAULOIS, du PARIS-JOURNAL et du CLAIRON

RÉDACTION
9, Boulevard des Italiens, 9

ABONNEMENTS

Paris		Départements	
Un mois.....	5 fr.	Un mois.....	6 fr.
Trois mois.....	15 50	Trois mois.....	18 fr.
Six mois.....	27 fr.	Six mois.....	32 fr.
Un an.....	54 fr.	Un an.....	64 fr.
Etranger		Etranger	
Trois mois (Union postale).....	18 fr.		

H. DE PÈNE
Rédacteur en Chef
Du GAULOIS, du PARIS-JOURNAL et du CLAIRON

ADMINISTRATION
9, Boulevard des Italiens, 9

ABONNEMENTS, PETITES ANNONCES
9, boulevard des Italiens, 9

ANNONCES
M. CH. LAGRANGE, CERF & Co
6, PLACE DE LA BOURSE, 6
Et à l'ADMINISTRATION de Journal

Le Gaulois

Mariages d'hier et de demain :

Plusieurs journaux ont annoncé le mariage prochain du duc de Montmorency avec Mlle Teixeira-Leite.

La nouvelle en est au moins prématurée, nous dit un ami de la famille Teixeira. Mlle Euphrasinha Teixeira-Leite, qui est née à Vassouracs (Brésil), est la fille d'un très riche capitaliste, mort il y a quelques années.

Elle appartient à l'une des familles les plus riches et les plus considérées du Brésil : Mlle Teixeira-Leite est cousine du vicomte Candido Torres, ancien ministre résident du Brésil, et du conseiller Belisario, aujourd'hui ministre des finances et sénateur.

Elle habite Paris une grande partie de l'année avec sa jeune sœur. Actuellement, toutes deux se trouvent à Londres.

Mlle Teixeira est bien connue à Paris pour sa distinction et sa beauté, et fort appréciée dans le monde.

Le duc de Montmorency, qui s'appelait le comte Adalbert de Talleyrand-Périgord avant qu'un décret impérial lui conférât le nom de Montmorency, est le second fils du duc de Valençay, de la maison de Talleyrand. Il appartient donc à une des familles les plus anciennes et les plus illustres de France. Son frère aîné est le prince de Sagan. Il a épousé, comme on sait, Mlle Aguado, belle-sœur de la marquise de Las Marismas.

Eufrásia Teixeira Leite no jornal Le Gaulois, Paris, 7 de julho de 1887.

Fonte: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5261853/f1.im>

ANEXO E – Le Figaro

45^e Année — 3^e Série — N^o 328 Le Numéro — SEINE: 6 CENTS — SEINE-ET-OISE: 45 CENTS — DÉPARTEMENTS: 20 CENTS Vendredi 24 Novembre 1899

Directeurs-Gérants:
F. DE RODAYS | **A. PÉRIVIER**
 Rédacteur en chef. | Administrateur.

Secrétaire de la Rédaction:
Gaston CALMETTE

TELEPHONE { 182.46 Rédaction
182.47 Administration

ANNONCES ET RECLAMES
 Agence P. DOLLINGEN, 16, rue Grange-Batelière

LE FIGARO

H. DE VILLEMESSANT
 Fondateur

RÉDACTION
ADMINISTRATION — PUBLICITÉ
 26, Rue Drozot, 26 — PARIS

ABONNEMENT

	Paris	Province	Étranger
1 an	15	20	30
6 mois	8	10	15
3 mois	4	5	8
15 jours	0.50	0.75	1.00

On s'abonne dans tous les Bureaux de Poste de France et d'Algérie.

DEUIL

— On nous annonce la mort de Mlle Francisca Teixeira-Leite, décédée en son hôtel, rue de Bassano, n^o 40.

Ses obsèques seront célébrées demain samedi 25 novembre, à midi très précis, en l'église Saint-Pierre de Chaillot.

La famille prie les personnes qui n'auraient pas reçu de lettre de considérer le présent avis comme une invitation.

Obituário de Francisca Teixeira Leite no Jornal Le Figaro, Paris, 24 de novembro de 1899.

Fonte: Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k284969p>

ANEXO F – Boletim SPHAN 1983

MODA DO SÉCULO XIX NO MUSEU CASA DA HERA, EM VASSOURAS (RJ)

No dia 31 de maio último, foi inaugurada a Exposição Permanente do Museu Casa da Hera, em Vassouras (RJ). Montada sob a coordenação da museóloga Ada Cavalcanti Camargo, mostra a indumentária de Eufrazia Teixeira Leite — a quem pertenceu a casa — e conta com cerca de 40 peças, entre trajes e acessórios.

Esses trajes, em sua maioria criação de Charles Frederic Worth, compreendem o período de 1870 a 1900, aproximadamente. Inglês de nascimento, Worth viveu em Paris, onde foi o criador da *haute couture*. Responsável também pela inovação de utilizar modelos ou *sosies* — precursores dos atuais manequins — para apresentar seus trajes de gala, tornou-se célebre na Europa e América, contribuindo decisivamente para que Paris se transformasse em centro mundial da moda.

Quem foi à inauguração, além da chance de ver uma exposição que se acredita ser a única no gênero no país, pôde ver também a apresentação de vários filmes de época sobre costumes, gentilmente cedidos pelo Consulado Francês, que funciona na Maison de France, especialmente para aquela noite.

Construída na parte mais alta de uma chácaras — hoje transformada em parque aberto à visitação pública — a Casa da Hera está entre as

muitas construções do século passado em Vassouras — uma das cidades fluminenses que floresceram com o ciclo do café.

Trata-se de uma casa de época, cujo despojamento de linhas arquitetônicas exteriores contrasta com o requinte do interior. Suas fachadas externas foram caprichosamente cobertas por uma hera centenária, daí seu nome curioso. Seus salões decorados com papéis de parede franceses — recentemente reconstituídos — e luminárias de cristal e de porcelana, bem como seu mobiliário e obras de arte representam uma fase de riqueza da região, na segunda metade do século XIX (SPHAN n.º 11, pág. 8).



ARQUIVO SPHAN

ANEXO G – Vitrines

2 Tribuna da Imprensa
Rio, sexta
01 de julho de 1988

Turismo

Fátima Ferreira

A cidade dos barões do café

○ turista que escolher o Rio para passar as férias de Inverno e quiser conhecer alguma cidade fluminense conta com uma boa opção de passeio numa região cujo patrimônio histórico está ligado ao ciclo do café, a principal economia do Estado do Rio na segunda metade do século passado. Esta cidade é Vassouras, famosa por suas fazendas de café e com um passado tão rico, que prósperos comerciantes para lá se dirigiam atraídos pela fortuna proporcionada por aquela lavoura. A disputa foi intensa e nos fazendeiros que mais se destacaram, D. Pedro II concedeu títulos de Barão. Foi daí que surgiu o apelido de "Cidade dos Barões do Café".

A cidade é pequena e agradável, com cerca de 20 mil habitantes. Lá há três faculdades (medicina, engenharia e filosofia) que acrescentam à população uma média de 1 mil 500 estudantes. Durante o ano letivo, Vassouras é alegre e agitada, mas nas férias, com a volta da maioria dos alunos às suas cidades de origem, torna-se tranquila. Em julho, portanto, ela se transforma numa pacata cidade serrana, de clima frio, mas agradável, onde os dias são calmos e preguiçosos, divididos entre passeios pelos arredores, banho de sol em agradáveis recantos e a excelente comida, que é uma atração à parte.

Em Vassouras, o visitante tem o primeiro contato com o legado dos nobres do café na Praça Barão de Campo Belo, no Centro. Situada no início de uma colina, a praça é dominada pela matriz de Nossa Senhora da Conceição, em estilo colonial. Bastante simples, a igreja foi construída em 1845, recebendo portões de ferro em 1871. Dentro, ela guarda poucas lembranças dos barões do café. Já na Praça Sebastião Lacerda, atrás da Matriz, a fiação de 18 ficos centenários que segundo a população representam, cada um, determinado barão, e o chafariz construído junto à calçada, para lembrar a visita de D. Pedro II à cidade, em 1845, são recordações daquele período histórico. Em frente à igreja, o Chafariz Monumental foi inaugurado em 1847.

Os barões do café construíram casas e fazendas senhoriais no município e algumas delas podem ser visitadas ainda hoje. A principal é a casa da Hera, transformada em Museu da Hera, localizada na Rua Dr. Fernandes Júnior, num terreno prodígio em palmeiras imperiais e um pomar com jaboticabeiras. O casarão pertence a dona Eufrásia Teixeira Leite, filha do médico Joaquim Teixeira Leite. Ela era neta, pelo lado paterno, dos Barões do Lambe e pelo materno, dos Barões de Campo Belo, sendo sobrinha do Barão de Vassouras. Eufrásia foi educada na Europa e ao perder o pai - aos 22 anos - tornou-se herdeira de fabulosa fortuna, formada por palácios em Bruxelas, Londres e Paris. Voltou a Vassouras, tornando-se benfiteira do lugar e morreu em 1930, no Rio, no Hotel Glória, aos 80 anos de idade.

O Museu da Hera dá bem a ideia do fasto em que viviam os barões do café com seus amplos salões, móveis, porcelanas e livros importados da Europa. Foi ponto de encontro de toda a sociedade nobre de Vassouras, tendo ao todo 16 cômodos, alguns dos quais guardam preciosos acervo. Em salões com papel de parede importado de Londres, pode-se ver, entre outros, o salão com roupas de Dona Eufrásia; biblioteca, na qual se destaca a primeira edição de "David Copperfield", de Charles Dickens; salão de festas com as paredes forradas de veludo.

Nos arredores de Vassouras estão fazendas senhoriais como a do Secretário, que pertenceu ao Barão de Campo Belo. Ela fica a três quilômetros, na estrada que leva a Valença e tem gramado importado da Inglaterra. A Fazenda da Cachoeira é uma das mais bem cuidadas. Está localizada na Estrada da Cachoeira, distante cinco quilômetros do Centro e pertence ao filho do Barão de Vassouras. Acha-se entre um lago e um pomar com 60 jaboticabeiras; tem 14 quartos, quatro salões, copa, cozinha e dispensa com compartimento para 300 quilos de cada cereal.

Vassouras é famosa por sua culinária, à base de carne, de excelente qualidade, originária de Valença. Um dos lugares onde melhor se come é no restaurante do Hotel Mara Palace, que serve refeições tipo buffet, ao som de música do pianista Osmar, o "Tunga". Mesmo quem não for hóspede do hotel pode saborear a comida de lá.



As vestimentas de Eufrásia Teixeira Leite estão no Museu Casa da Hera

Check in

• A Abair RJ e o comando norte-americano firmaram um acordo que...
• O Hotel Elias C. em Itacurugá, já coloco à disposição de seus clientes uma das suas três salas de convenções...
• A C.H. Haselmann, uma das mais destacadas consultorias de tecnologia hoteleira...

ram em vender lugares na fila de atendimento.
...com capacidade para até 44 pessoas, o salão dispõe de videocassetes com monitor, retroprojetor, projetor de slide com tela, quadro-negro, microfone, amplificador de voz, caixas acústicas, máquina de

escrever elétrica e xerox.

Serviço

Vassouras está distante do Rio 118 quilômetros, em estrada asfaltada. Tomando-se a Via Dutra, vá até o posto para Paracambi. Seguido sempre em Cabral. Lá entra-se à direita, na estrada de paralelepípedos que leva até Mendes, onde começa a estrada asfaltada que vai até Vassouras. A cidade é servida pelo ônibus da Viação Pedro Antônio que saem da Rodoviária Nova no Rio de volta para Vassouras às 11h30 e o Mara Palace (0244-711983) e o Hotel Santa Amália (0244-711346). O Mara Palace tem fachada estilo colonial e no pátio, junto a piscina, um prédio de estilo moderno. São de todo 90 apartamentos e suítes, 90 dos quais de luxo, com ar condicionado, TV a cores, apartamento e frigobar. Os apartamentos tipo banheiro e frigobar. Os apartamentos tipo banheiro não têm ar condicionado. As diárias de casal para o mês de julho custam R\$ 10.960 com pensão completa (café da manhã, almoço e jantar).



Ficos centenários lembram os Barões do Café

Vitrines da exposição de indumentárias do MCH, jornal Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 01 de julho de 1988. Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_04/35636

ANEXO H – Boletim SPHAN 1989

SPHAN
próMemória

Noticiário

Casa da Hera

Localizado no município de Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro, o Museu Casa da Hera (*SPHAN/próMemória* n.º 34, pág. 11) abriga em seu acervo uma das mais valiosas coleções de indumentária feminina do final do século XIX e princípio do XX. Abrangendo o período de, aproximadamente, 1870 a 1900, este acervo têxtil vem apresentando sinais de desgaste pela ação do tempo e danos causados por insetos, tornando, portanto, urgente um trabalho de recuperação.

uma época, a direção da 6.ª DR pretende estabelecer contatos internacionais objetivando submeter o acervo têxtil a um processo de restauração propriamente dito, preferencialmente por técnicos do Museu de Trajes de Portugal, que detêm a mais avançada tecnologia no assunto.



Foto: Isabel Rocha

Casaco de lã, rebordado de algodão, de autoria de Worth, Paris

Dessa forma, a 6.ª Diretoria Regional da SPHAN/*próMemória*, responsável pela administração do Museu, iniciou no ano passado um tratamento de conservação de têxteis executado por técnicos especializados. Nesse trabalho foram tratadas 24 peças do acervo não exposto, que se encontravam em situação mais emergente, recebendo cuidados de higienização e acondicionadas em embalagens próprias. Na ocasião, as peças foram cadastradas museologicamente, fotografadas e depositadas em ambiente adequado.

O projeto, desenvolvido juntamente com outras unidades da SPHAN/*próMemória*, como o Escritório Técnico de Vassouras e os Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya, no Rio, além do apoio de empresas privadas como o Mara Palace Hotel, de Vassouras, e Klabin do Paraná e Celulose S/A, foi executado em caráter emergencial, constituindo-se na primeira etapa de um processo de preservação. Preocupada com o valor que é atribuído à coleção do Museu Casa da Hera, como documento de

Tratamento de conservação do acervo de indumentária do MCH, Boletim SPHAN/Pró-Memória, Boletim SPHAN/Pró-memória, Brasília, N.45, janeiro e fevereiro de 1989, Noticiário, p.22. Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/408352/1287>

