

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Instituto de Artes e Design

## **A Roupa no Museu**

Renata Vieira Lopes

Juiz de Fora  
2009

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Instituto de Artes e Design

## **A Roupas no Museu**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora como exigência para a obtenção do título de Bacharel em Educação Artística pela Universidade Federal de Juiz de Fora, sob a orientação do Professor Mestre Afonso Celso de Carvalho Rodrigues.

Renata Vieira Lopes

Juiz de Fora  
2009

*Aos meus pais, por tudo.*

*Agradecimentos:  
A Deus;  
aos professores do IAD,  
em especial ao professor  
Afonso pelas [des]orientações.*

*“O processo de dotar certas roupas, especificamente as confeccionadas por couturiers renomados como Coco Chanel, Paul Poiret e Christian Dior, de características humanas, especialmente de sentimentos, ocorreu porque a “aura” que vestidos de couture tinham enquanto mercadorias em circulação social continuaram a existir quando passaram para o estado de objetos dos acervos de museus”.*

*Rita Andrade*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
DESENVOLVIMENTO	
1. A instituição: MUSEU.....	11
2. O acervo: ROUPA.....	19
3. O país: Brasil.....	27
4. As particularidades.....	32
4.1 Museu Histórico Nacional.....	32
4.2 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.....	39
4.3 Museu Carmen Miranda.....	46
4.4 Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia.....	54
CONCLUSÃO.....	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67

## RESUMO

As roupas são retratos das mudanças sociais, históricas, econômicas e culturais da sociedade. Entendê-las e preservá-las é de grande importância. Cabe aos museus esse papel: instituição de caráter pedagógico e responsável pela salvaguarda das mais diversas coleções. É nesse contexto que pretendo investigar como quatro instituições brasileiras (histórica, artística, temática e têxtil) lidam com as roupas enquanto acervo e enquanto parte da cultura material de uma sociedade; quais os principais problemas enfrentados no armazenamento, conservação e exposição e qual a importância desse tipo de acervo para o desenvolvimento de pesquisas e para a moda.

**Palavras-chave:** museu; roupa e acervo.

## Introdução

Durante o século XX, roupas são inseridas em diversos museus, em várias partes do mundo. Instituições que se dedicaram a colecionar roupas de diferentes épocas e funções. No Brasil é apenas na década de 80 que esse tipo de acervo adquire uma certa visibilidade sendo utilizado em projetos de pesquisa e de conservação.

O trabalho, que pretende analisar como os diversos museus brasileiros (históricos, artísticos, temáticos e têxteis) lidam com o acervo de roupas, foi estruturado em quatro capítulos.

No primeiro capítulo foram discutidas questões acerca da museologia e da importância dos vários tipos de museus para a difusão do conhecimento. Cultura material, fetichismo, patrimônio e memória também foram tratados.

No segundo capítulo, antes de falar dos museus têxteis, foi feita uma análise a respeito do artefato roupa, que tem uma história quase tão antiga quanto a própria humanidade. Foram citadas duas especificidades das roupas: a roupa como figurino, usada na construção de um personagem e a roupa como uniforme elemento de identificação. Nesse capítulo também foi tratada a questão da roupa como objeto musealizado.

No terceiro capítulo comentou-se sobre as características, problemas e desafios gerais dos museus têxteis brasileiros que lidam com o acervo de roupas.

O quarto capítulo voltou-se para as especificidades de quatro instituições brasileiras: o Museu Histórico Nacional (MHN), localizado na cidade do Rio de Janeiro/RJ; o Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand' (MASP), localizado na cidade de São Paulo/SP; o Museu Carmen Miranda, também da cidade do Rio de Janeiro/RJ e o Museu do Traje e do Têxtil (MTT) do Instituto Feminino da Bahia (IFB), localizado na cidade de Salvador/BA. A escolha foi devido à importância que eles possuem para o desenvolvimento de pesquisas e de conhecimentos a respeito do Brasil, além de serem uns dos primeiros a formarem coleções de roupa no país.



A análise dos museus foi dividida em três partes. A primeira refere-se à formação e consolidação da instituição. A segunda refere-se ao momento em que houve a inserção do tema roupa no museu e como se deu a formação desse acervo. A terceira refere-se ao estudo de um caso particular de cada museu (o acervo de uniforme do MHN; a réplica do *Costume 2045*, a restauração da saia de Carmen Miranda e a exposição itinerante do MTT) mas que podem servir de exemplo para análises de outros casos em outras instituições.

Seguem-se aos capítulos, a conclusão e as referências bibliográficas usadas para a realização desse trabalho.

## 1. A instituição: MUSEU

Costuma-se dizer que o museu, uma derivação do grego *museion*, ou casa das musas<sup>1</sup> surgiu na Grécia antiga, sofreu diversas influências e transformações sociais, culturais, políticas e econômicas e, somente nos séculos XIX e XX, abriram-se definitivamente a todos os públicos, voltando-se para a coletividade. A partir daí, tornou-se uma mistura de templo e instituição de pesquisa, voltado para o saber filosófico e a educação, sendo responsável por coleções de qualquer espécie (oratórios, relógios, armas, porcelanas, indumentária, selos, cadeiras, leques, telas, mobiliário e tantas outras coisas).

Essas coleções são quase tão antigas quanto o homem e sempre guardaram diversos significados, dependendo do contexto em que se inseria.

“Estudiosos do colecionismo crêem que recolher aqui e ali objetos e ‘coisas’ seja como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar. Por isso é que a coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em ‘coleção’”. (SUANO, 1986. P.12).

Em termos de organização, os museus se assentam em dois pilares: a museologia e a museografia. A museologia é responsável por elaborar projetos, programas, diretrizes e formas de abordagens, ou seja, limita-se a estudar a instituição. Por outro lado, a museografia é responsável pela execução, pela concretização de todos esses projetos. Ambas as categorias devem trabalhar em conjunto para que o todo funcione perfeitamente.

O museu tem um notável impacto pedagógico. Pois é uma das poucas instituições, ao lado das bibliotecas e dos arquivos, que trabalha, com maior ou menor intensidade, com o conhecimento, a fruição estética, o lúdico, o afetivo, o exercício da sensibilidade, o devaneio, o sonho, a comunicação, a comunhão, a curiosidade e a informação, além de transformar objetos do uso cotidiano em fontes de pesquisa.

---

<sup>1</sup> Divindade da memória, na mitologia grega.

"A Museologia tem sido reconhecida como uma área de conhecimento orientada para o equacionamento dos parâmetros técnicos, teóricos e metodológicos, inerentes à constituição, desenvolvimento, valorização e avaliação dos processos que as sociedades estabelecem para seleção, tratamento e divulgação dos indicadores da memória, revelando-os como referências patrimoniais e projetando-os em campos constitutivos da herança cultural que, assim, desperta noções de pertencimento e identidade". (BRUNO, P.132. 2006).

Contudo, em pleno século XXI, do ponto de vista cultural, nota-se que os museus não evoluíram. Continuam como instituições que colecionam, conservam, apresentam objetos e educam, mas não desempenham um papel ativo no sentido de fornecer ao público a iniciativa cultural.

O museu seleciona os objetos, porém não oferece possibilidades de analisá-los a fundo, de tocá-los, de valorizá-los dentro de um conjunto. Eles, geralmente, ficam sob uma redoma de vidro, em caixas, armários, envelopes ou salas hermeticamente fechadas que os protege, mas também os separa do público.

É a partir daí que entram em jogo a preservação/conservação<sup>2</sup> *versus* a exposição. Atividades que são conflitantes, pois cada uma tem suas particularidades e indicações técnicas, mas complementares quando se trata de museus. A conservação privilegia a salvaguarda do objeto, uma super proteção, quase um exílio para que ele possa ser protegido e a exposição o introduz num sistema de comunicação, que busca um envolvimento e uma aproximação com o público, permitindo, em alguns casos, o toque e o manuseio.

Manter um equilíbrio entre essas duas atividades é quase impossível, principalmente quando falta recursos e materiais necessários para a implementação dessas práticas de conservação. Realizar exposições torna-se mais complicado e trabalhoso quando materiais e técnicas adequadas são restritos ou não estão disponíveis. Por isso é indispensável adequar técnicas, ações e materiais com a realidade de cada instituição e de cada país. No caso do Brasil, essa área, assim como todas as questões voltadas para a museologia, ainda apresenta deficiências.

Paralelamente à preservação/conservação é extremamente importante investir na armazenagem. Processo que deve ser seguro e limpo, pois em geral as peças ficam mais tempo na armazenagem do que em exposição. Saber armazenar

---

<sup>2</sup> Teoricamente são a mesma coisa.

é uma das medidas mais importantes que devem ser tomadas pelos museus. Para isso é necessário conhecer o tipo de coleção, o projeto da reserva técnica, o mobiliário necessário e o suporte adequado como capas protetoras para artefatos tridimensionais ou embalagens para transporte.

“Uma armazenagem adequada protege os têxteis da luz, dos poluentes carregados pelo ar, dos insetos e das mudanças abruptas na umidade relativa (UR) e na temperatura. Ela facilita a organização da coleção, minimizando o manuseio, ao mesmo tempo em que maximiza o acesso. Também contribui para a segurança. Ao projetar uma armazenagem adequada, um museu deve considerar: as preocupações institucionais, os mobiliários de armazenagem, as estruturas de armazenagem e os métodos de armazenagem”.(TRUPIN, P.106. 2006).

Quando se trata da exposição, considera-se que ela deve causar o menor desgaste possível ao que está sendo exposto. A garantia da integridade do acervo, a exposição de forma adequada, explorando sua volumetria e riqueza de detalhes deve ser um compromisso e um objetivo a ser atingido pelas instituições. Porém, a falta de recursos leva à criação de medidas alternativas como o uso de réplicas e/ou rodízio, ou seja, as peças são expostas por um período específico, diminuindo o efeito de fatores inevitáveis e inerentes ao processo expositivo, como a radiação luminosa, por exemplo; o uso de ferramentas que auxiliem a divulgação do acervo, como a digitalização de imagens; o acesso a elas através de mídias eletrônicas e a exposição temporária que expõem peças em outros espaços da cidade podem ser boas alternativas.

As decisões tomadas nem sempre dão conta de todas as expectativas e anseios do público, da instituição e dos objetivos e responsabilidades institucionais, mas todas elas são necessárias, sem que se percam as perspectivas de solucionar os problemas existentes, a médio ou em longo prazo.

Nessa complexa relação dos museus com a sociedade, considera-se ainda que o museu seja o local onde nos deparamos com os objetos e suas múltiplas significações e funções. Assumindo valores cognitivos, sociológicos, estéticos, afetivos e sógnicos, o objeto torna-se um documento e, é essa função documental do museu que garante a democratização das experiências e do conhecimento humano e da fruição dos bens.

“Porém, a tendência mais comum, principalmente nos museus históricos, é a fetichização do objeto na exposição. Inserida numa dimensão de

fenômenos históricos ou sociais, a fetichização tem que ser entendida como deslocamento de atributos do nível das relações entre os homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente, portanto "naturalmente". (MENESES, P.35. 2005).

Ulpiano nos mostra que a fetichização é um fenômeno que parte da sociedade para o objeto, ou seja, cria-se por parte dos espectadores, uma aura, um isolamento e uma mistificação em torno do que está sendo exposto. O que dificulta a compreensão do objeto. Portanto, para desfetichizá-los é preciso fazer o caminho inverso. Partir do objeto para a sociedade, realizando uma análise e desvendando sua construção, transformações, usos e funções.

Nesse contexto, ao invés de *fazer* a história das roupas, por exemplo, *mostrar* a história nas roupas: expor as relações do corpo do indivíduo, da sociedade ou de determinado grupo com aquela roupa. A partir daí, o objeto deixa de ter apenas um significado e passa a dialogar com os vários outros presentes no museu.

Dentro da instituição os objetos podem ser tratados sob a forma de duas categorias distintas, "objeto histórico" e "documento histórico".

A primeira é a

"categoria sociológica (...) que, em muitos museus, constitui presença exclusiva ou de clara prevalência. (...) 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. (...) São objetos singulares e auráticos, na expressão benjaminiana ou, mais precisamente, não-fungíveis. Não poderiam ser substituídos por cópias ou por objetos de atributos equivalentes. São excluídos de circulação e não só têm seu valor de uso drenado, como trazem para qualquer uso prático eventual a pecha do sacrilégio". (MENESES, P.9. 2008).

A segunda refere-se à

"categoria cognitiva (...), suporte físico de informação histórica (...). 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. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do 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. Não há por que o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica." (MENESES, P.9. 2008).

Essa documentação permite que o objeto seja repensado das mais diversas formas, revelando informações da cultura que o produziu. É o que chamamos de cultura material, ou seja, objetos acrescidos do contexto o qual estão inseridos, desde sua criação até a sua importância e significação social. Revela a forma como as coisas foram feitas, usadas e descartadas.

É impossível falar de cultura material, sem falar dos atributos de natureza físico-química dos objetos, tais como forma, cor, peso, textura, dureza, etc. São esses traços que possibilitam as diversas leituras e permitem conclusões sobre os mais diversos fenômenos. Dessa forma, a matéria-prima, as técnicas de fabricação, a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios deixados pelo tempo permitem concluir informações sobre a natureza e a propriedade dos materiais bem como sua importância e organização econômica, social, simbólica e histórica.

Nesse contexto, o objeto conservado poderá ser repensado de diversas maneiras, com diversos usos e conceitos. Torna-se um objeto histórico e um documento histórico característico de uma cultura, pois mostra a técnica, a criatividade, a possibilidade de renovação, influências e aprendizagens utilizadas durante sua confecção.

E são esses objetos (artísticos, históricos, tecnológicos, folclóricos, etc.), de maneira geral, que definem a tipologia dos museus, ou seja, as especialidades dos diversos tipos de museus: enciclopédicos, históricos, de arte, de arqueologia, de folclore, de história natural, zoologia, ciência e tecnologia, além dos museus temáticos (da ferrovia, do telefone, do dinheiro, da farmácia, etc.).

“Apresentar uma tipologia dos museus é algo bastante desafiador, já que a instituição pode ser caracterizada pelo tipo de acervo que coleciona, por sua forma de abordagem ao assunto foco, ou ainda pelo modo como expõe. O mais comum é ser denominado a partir do tipo de acervo que salvaguarda e expõe”.(SANT’ANNA, 2008).

Considerando o tipo de acervo que salvaguarda e expõe, analisaremos quatro tipos de museus: um museu histórico, um museu de arte, um museu do traje e do têxtil e um museu temático. Tipologias usadas apenas para nortear o espectador em relação ao tipo de acervo no quais esses museus são responsáveis. A intenção não é definir barreiras ou limites, pois muitas vezes essas se misturam e se confundem.

O museu histórico é um tipo de instituição que analisa o objeto através das questões relacionadas à maneira, à época e à sociedade no qual foi criado. Importa-se com objetos antigos, criados em um tempo diferente do que estamos vivendo, mas quando musealizados tornam-se uma forma de compreender o presente. Nesse caso, o objeto torna-se antigo e histórico por um sentido que lhe foi atribuído pelo meio externo e não por características intrínsecas a ele.

“O objeto antigo, obviamente foi fabricado e manipulado em tempo anterior ao nosso, atendendo às contingências sociais, econômicas, tecnológicas, culturais, etc., etc. desse tempo. Nessa medida, deveria ter vários usos e funções, utilitários ou simbólicos. No entanto, imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente como objeto-portador-de-sentido. Assim, por exemplo, todo eventual valor de uso subsistente converte-se em valor cognitivo o que, por sua vez, pode alimentar outros valores que o passado acentua ou legitima. Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma certa ordem tradicional, é do presente, indica Jean Baudrillard que ele tira sua existência. E é do presente que deriva sua ambigüidade (Meneses 1992:12)” (ULPIANO, P.26. 2005).

Como exemplo de museu histórico, podemos citar o Museu Histórico Nacional (MHN), localizado na cidade do Rio de Janeiro/RJ (Brasil), que reúne diversas áreas voltadas para o desenvolvimento do conhecimento humano.

O museu de arte possui obras artísticas que nos fazem refletir sobre a plasticidade dos objetos, ou seja, são tratadas questões sobre o movimento artístico, material, técnica, volume, textura e perspectiva da obra. Porém, a definição de arte varia de acordo com cada época e cultura. De maneira geral, ela pode ser entendida como produto ou processo em que o conhecimento humano é usado para realizar determinadas habilidades para representar o mundo em que vivemos, decorar, explicar ou descrever histórias e modos de agir. Os responsáveis por sua criação são os artistas que as concretizam segundo seus sentimentos, desejos, conhecimentos, idéias, criatividade e imaginação, reforçando que a arte é uma forma de interpretação da vida. Uma obra artística só se torna conhecida quando é capaz de ativar os diversos sentidos do ser humano, proporcionando-lhe uma experiência estética. O rádio, a televisão, a fotografia, a Internet e os museus facilitam o acesso a elas. Partindo dessa definição a roupa pode ser considerada arte assim como esculturas, desenhos, pinturas, instalações e gravuras.

Dentro dessa categoria há uma subdivisão em museu de arte contemporânea, de arte sacra, de artes e ofícios e de artes decorativas, que indicam as tendências do acervo do museu e as possibilidades reflexivas que a arte pode proporcionar. Nesse contexto, podemos citar o Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" (MASP), localizado na cidade de São Paulo/SP (Brasil) que visa demonstrar o desenvolvimento da história da arte ocidental.

O museu do traje e do têxtil é caracterizado por uma tipologia material, ou seja, pelo tipo de objeto que se encontra na maioria do acervo. No caso, objetos feitos para vestir. Entende-se por têxteis, os artefatos constituídos de fibra vegetal ou animal, confeccionados em trama, fio ou corda que variam a partir da combinação entre a trama e a urdidura<sup>3</sup>. Em geral são frágeis, degradáveis, difíceis de restaurar, limpar e conservar e sofrem diversas transformações como envelhecimento, descoloração, desgaste, rasgões, rugosidades, mofos e danos ambientais.

"A resposta óbvia à pergunta 'O que é uma coleção de têxteis?' é que uma coleção de têxteis é qualquer grupo de coisas feitas de tecido, que um indivíduo ou grupo deseja coletar ou manter. A gama de coisas que podem fazer parte de uma coleção de têxteis é, assim, muito grande. Se a idéia de 'coisas feitas de tecido' for expandida para incluir coisas feitas, principal ou parcialmente de tecido, ou mesmo coisas associadas àquelas feitas de tecido (por exemplo, sapatos, normalmente feitos majoritariamente de couro, são freqüentemente incluídos em coleções de têxteis pelo fato de serem usados em conjunto com a vestimenta), o espectro das coleções de têxteis torna-se imenso" (TRUPIN, P. 41.2006)

Os ornamentos, vestuário, artigos religiosos, utensílios e bolsas fazem parte dessa categoria, subdividindo-se em arqueológicos, artísticos ou históricos.

Como exemplo de museu do traje e do têxtil temos o Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia, localizado na cidade de Salvador/ BA (Brasil) que reúne peças de diversos momentos da história soteropolitana.

Por fim, os museus temáticos são instituições que formaram suas coleções baseando-se em um único tema (telefone, ferrovia, madeira, moedas, selos, medalha etc.). Esse tipo de instituição busca reunir peças que possam representar determinada cultura, assunto ou biografia de determinado indivíduo, ou seja, aspectos familiares, profissionais, sociais e pessoais. Caso do Museu Carmen

---

<sup>3</sup> Conjunto de fios dispostos no tear, e por entre os quais passam os fios de trama.



Miranda, localizado na cidade do Rio de Janeiro/RJ (Brasil), que faz uma homenagem à cantora luso-brasileira, Carmen Miranda.

Cada uma dessas instituições lida, à sua maneira, com o acervo de roupa, artefato que exige um estudo detalhado e minucioso. Nesse caso, a cultura material torna-se ainda mais importante diante da necessidade de se contar a história da roupa, ou da moda, bem como sua relação com a sociedade, através do que está sendo exposto. Ou seja, estabelece-se uma teia de relações entre o homem, o objeto e seu contexto. Deve-se destacar também a importância do conservador, pois é ele que ajuda a preservar e a conservar os importantes acervos.

Mas, antes de falar sobre os museus têxteis brasileiros, pretendo fazer um breve histórico sobre o artefato *roupa* e sua importância social.

## 2. O acervo: ROUPA

A história da roupa é quase tão antiga surpreendente e variada quanto a própria história da humanidade. História que se constrói a partir de um diálogo permanente com o corpo, usos e costumes. Ela é capaz de nos mostrar os desenvolvimentos tecnológicos, artísticos, sociais, econômicos e culturais de uma sociedade. Além de proporcionar um resgate ao passado e uma reflexão sobre o presente.

Durante o decorrer dos anos essa criação plástica tridimensional foi cortada, moldada, encurtada, alargada, estreitada, drapeada, alongada e usada para suprir as infinitas necessidades do homem de se vestir, proteger, seduzir, sensibilizar, adornar, despertar desejo, poder, *status*, valores, idéias, identidade, atitudes e pretensões, tornando-se indispensável e redesenhando na moda uma série de possibilidades na criação de volumes, linhas e texturas que caracterizam as cenas cotidianas ou espetaculares construídas pela vida moderna.

Os tecidos, matérias de que, em geral, são feitas as roupas carregam consigo todos os aspectos de sua elaboração. A variedade sempre esteve presente no traje masculino e feminino. Assim como as roupas havia os superiores e os inferiores, os finos e os rústicos, os caros e baratos, os nacionais e importados. A lista de nome é extensa e cada tecido, com suas características de composição, serve para cada tipo de roupa.

As estampas são um detalhe à parte, ramos, flores, xadrez, chitas, listras, bolas, são algumas delas. Assim como a imensa e encantadora cartela de cores e as inesgotáveis possibilidades de materiais. O interessante dessa variedade de cores, estampas, materiais, cortes, recortes e acabamentos em relação às peças é o contraste encontrado na composição dos trajes.

"Imaginem José Vieira Rego, morador na freguesia de Antônio Dias, em Vila Rica, em seu belo traje composto de 'uma casaca de pano cor de rosa, forrada de cabaia azul com seus alamares; uma vestia sem mangas de pano carmesim com botões de lã da mesma cor; um calção de chita; uma sobrecasaca de pano azul com canhões e golas de veludo carmesim e botões de casquinha brancos". (JANUÁRIO, P.179. 2006)

Os responsáveis pelas criações das roupas são os estilistas (Figuras 1-4). Personagens que usam e abusam da criatividade e contribuem para o fortalecimento de uma determinada marca.



**Figura 1:** Criações Lino Vilaventura.

**Figura 2:** Criação Hussen Chalayan.

**Figura 3:** Criação Jean-Charles DeCasteljac.

**Figura 4:** Criação Alexander McQueen.

**Fonte:** <<http://www.modaconhecimento.blogspot.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

Quando usada por determinados personagens, a roupa torna-se um figurino. E o responsável por sua criação é o figurinista, que interpreta, idealiza, pesquisa, cria ou faz releituras de figurinos já existentes. Em geral, esse tipo de roupa é criado para um contexto específico, como uma peça de teatro, apresentação musical, novela, etc.

Essa roupa possui uma carga, um depoimento, uma série de mensagens que conectam o espectador ao espetáculo e ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo e a atmosfera, além de definir características dos personagens; denotar *status* social e diferenciá-lo da pessoa que o interpreta.

Há também um tipo de roupa que não segue às tendências da moda. São os uniformes, trajes necessários à vida social no desempenho das mais diversas funções ligadas ao mundo do trabalho. Mais amplamente, os uniformes constituem vetores materiais sem os quais não há organização na vida em sociedade. São fontes de pesquisa que se podem trabalhar em conjunto com fontes textuais ou iconográficas.

É uma peça que colabora para a construção da imagem de uma empresa, escola, comércio ou instituição além de ser uma forma de comunicação; identificação; higiene; segurança em situações de risco; conforto; auto-estima do funcionário e boa impressão do público externo em relação à imagem da empresa. Por isso devem ser feitos de materiais especiais, que resistam aos diferentes tipos de ambiente; aos fatores climáticos e às ações do tempo.

Além dessa variedade, Rita Andrade também nos mostra uma aparente evolução das roupas nos mais diversos setores.

“(…) A arte, por exemplo, tem explorado a roupa e o tecido como suporte (Figura 5). A arquitetura tem desenvolvido tecnologias inovadoras para o uso de tecidos na construção de espaços. O museu tem incorporado objetos de uso pessoal – entre os quais as roupas – a seus acervos, empregando profissionais das áreas de conservação e curadoria para dar sentido a roupas que não mais vestem corpos. Além disso, o território de divulgação da moda – sistema em que a roupa é dos mais importantes elementos – conquistou espaços muito heterogêneos e amplos que vão dos meios de comunicação de massa à publicidade, passando por escolas especializadas em formar profissionais para o setor”. (PAULA. 2008. P.15).



**Figura 5:** Sambistas da Escola de Samba *Vai Vai* dançam com *Parangolés*<sup>4</sup> de Oiticica.  
**Fonte:** <[www.samshiraishi.com](http://www.samshiraishi.com)>. Acesso em 11 nov. 2009

<sup>4</sup> Da série *Capa*, de Hélio Oiticica (1937-1980). Agitação súbita ou alegria inesperada. Era o significado de *parangolé* na gíria dos morros cariocas nos anos 60. Era tanto o burburinho de uma roda de samba quanto o susto de uma batida policial. Mas para o artista plástico Hélio Oiticica *parangolés* eram capas de algodão ou náilon, com poemas em tinta sobre o tecido. Em repouso, quando estavam fechadas, lembravam “as asas murchas de um pássaro”, segundo o poeta Haroldo de Campos. Bastava alguém vesti-las e abrir os braços para que se confundissem com uma “asa-delta para o êxtase”, percebeu o poeta.

As roupas, construídas para serem vendidas, seguem as tendências da moda, é feita para ser trocada diariamente e/ou descartada com frequência. Por isso, as que entram para o contexto museológico são especiais, pois não retratam o momento no qual estamos vivendo, mas se transformam em uma importante narrativa sobre uma outra época. Abandona o estatuto de objeto privado e torna-se um objeto público, um patrimônio cultural. Quando se fala em musealização, significa que uma determinada peça foi doada ou adquirida, aceita e deu entrada em um museu. A partir daí ela submete-se às questões burocráticas e administrativas que envolvem a instituição na qual pertence.

Os figurinos entram para a coleção quando sua vida útil no palco termina. Ele pode ser retirado de um espetáculo por seu uso excessivo, mudança de conceito do espetáculo, mudança de artista, já que é preparado sob medida (Figura 6). Sua entrada no museu, coleta, documentação e conservação também enfrentam desafios. O mesmo ocorre com os uniformes, que são descartados quando já não cumprem a função para a qual foram confeccionados.



**Figura 6:** Traje ("tutu") usado pela primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Ana Botafogo, no balé Raymonda.

Doação: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FUNARJ<sup>5</sup>.

**Fonte:** <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>. Acesso em 11 nov. 2009.

É uma espécie de recuperação dos vínculos do passado, da história e da memória. E por memória entende-se:

---

<sup>5</sup> Acervo do Museu Histórico Nacional, localizado na cidade do Rio de Janeiro/RJ (Brasil).

"(...) conjunto de conhecimentos e lembranças do passado que se apóia nas experiências produzidas e transmitidas por grupos sociais específicos. Parte-se do pressuposto que o passado é uma referência coletiva que contribui diretamente para a coesão social, uma vez que permite a construção de quadros de representação simbólica que atribuem sentido ao presente. Assim a temporalidade serve como ponto de referência que configura a memória dos indivíduos pertencentes a uma coletividade." (PIO, P.48. 2006)

Dentro dos museus, as roupas tornam-se, paralelamente, objeto e documento histórico. Objeto histórico porque são valorizadas suas características sociológicas, ou seja, o modo como as coleções foram sendo constituídas em museus históricos, de arte e de moda e o sentido que lhe é atribuído por uma realidade externa, e documento histórico porque são valorizados seus valores cognitivos, como o processo de confecção, materiais, técnicas, sujeiras, marcas de corpos, de armazenagem e de tempo. Valores que são resgatados pelas abordagens dos pesquisadores sobre elas.

A roupa, como elemento importante da cultura material e como objeto de circulação social, possui uma longevidade, em geral, maior que a humana. A cultura material atribui às roupas diversos significados. Sob sua avaliação, elas podem ser classificadas como raros exemplos de vestimenta ou valorizados por sua função protetora. A longevidade é a responsável pelas marcas que lhes são próprias tais como cheiro, rasgos, manchas e sinais do tempo que são fontes reveladoras de sua trajetória.

Os museus apropriam-se de diversas maneiras dos sentidos que as roupas podem portar. Em se tratando desse tipo de artefato é possível pensar em diversas biografias. A física, relacionada às matérias-primas; a técnica, que diz respeito ao maquinário utilizado na sua fabricação ou habilidades manuais; a econômica, que representa seu valor de mercado, seu custo de produção, etc. e a social, ou seja, sua importância e papel nas relações familiares e sócias. Estudar a biografia é extremamente importante, pois revela a trajetória exclusiva de cada peça. É uma forma de conhecer os diversos contextos e situações enfrentadas pelo vestuário.

"O estudo minucioso de roupas que sobreviveram ao tempo e a condições adversas de várias naturezas, como o clima e a seleção feita para a formação de coleções têxteis e de vestuário, parece ser um modo promissor de evitar a propagação e continuidade dos mitos e estereótipos presentes na historiografia da moda. A análise de peças de vestuário que tenham sido representativas (e mesmo excepcionais) de distintos modos de vestir (da própria moda) pode lançar luz sobre aspectos sociais e culturais ainda pouco investigados". (ANDRADE, 2009).

Nesse estudo biográfico, torna-se importante uma detalhada documentação sobre o processo de entrada no museu, saber quem doou e/ou vendeu a peça para a instituição; saber quais os meios de conservação e restauração enfrentados; em quais exposições foi utilizado, etc. Para efetuar esse trabalho, é necessário recolher uma série de informações (internas ou externas) que possam ser úteis e que ajudem a registrar tudo o que se sabe sobre o objeto. Trabalho que envolve questões acerca da investigação, preservação e exibição.

A investigação é um registro detalhado, uma pesquisa contextual sobre os materiais, forma e construção do artefato. Envolve análises químicas e físicas. Trabalho essencial para futuras intervenções. Em roupas envolve a investigação das fibras, tinturas e acabamentos. Em alguns casos retiram-se amostras do objeto.

A preservação envolve dois tipos de conservação: a preventiva e a remediadora.

"A primeira está baseada na premissa de que a 'prevenção é melhor do que a cura', isto é, a prevenção do dano é mais eficaz que a medida de conservação que tenta corrigi-lo. O termo é freqüentemente, usado para distinguir a conservação preventiva das ações remediadoras, por exemplo: medidas preventivas para a redução de poeira sobre objetos, comparadas às intervenções de higienização para remoção de sujidades" (EASTOP, P. 54. 2006).

Dentro do museu, decide-se sobre a melhor maneira de praticar a intervenção, bem como a forma de conservação que será realizada sobre ela. Roupas que ficam expostas permanentemente devem ser colocadas em um suporte que lhes garanta mais sustentação. Dependendo do estado de conservação, a roupa poderá sofrer intervenções, reconstituições e tentativas de conservação dos tecidos.

A exibição refere-se à forma como as roupas serão exibidas. Usam-se suportes, materiais e, em alguns casos, réplicas.

A moda e as roupas antigas trazem ao presente um grande impacto. Pois se tornam documentos sociais, culturais, econômicos e políticos. Mas esses documentos limitam-se, muitas vezes, às roupas da elite, pois elas pertenceram a personagens importantes e abastados, que contribuíram, de alguma maneira, para a construção da história do país, tais como reis, aristocratas, heróis e damas. Além de serem confeccionadas com materiais nobres, caros e que mais resistem à ação

do tempo. Tecidos como o veludo<sup>6</sup>, a seda<sup>7</sup>, o cetim<sup>8</sup> e tafetá<sup>9</sup> eram um dos que estavam ao alcance dos afortunados. Ao contrário das roupas dos personagens menos abastados e esquecidos pela historiografia que eram confeccionadas com materiais rústicos, inferiores e mais baratos, como algodão, baeta<sup>10</sup>, baetão<sup>11</sup>, chita<sup>12</sup>, guingão<sup>13</sup> e linho<sup>14</sup>. Devido a essa precariedade, essas roupas sofrem maior desgaste e, conseqüentemente, são descartadas mais facilmente.

O processo de musealização não tem por objetivo transformar a roupa num objeto velho, mas sim, num possível laboratório de aprendizagem constante. Elas são transportadas do passado para o presente, possibilitando uma releitura e uma nova interpretação, com novas linguagens. Desligam-se da sua função prática de vestir, saem de circulação e transforma-se em um objeto de contemplação, em uma importante fonte de pesquisa sobre os tecidos; a técnica de construção do artefato; a criatividade do seu criador, ou seja, a forma como ele resolveu problemas de volume, texturas, bordados, estampas, aplicações, combinação de cores, as referências e a maneira como as pessoas se vestiam ou adquiriam as peças.

“O artefato muda sua função original, pois, se antes era útil, isto é, tinha uma função prática, neste segundo momento sua função é ligada à reflexão, ao exercício do pensar; e o efeito seguinte seria o objeto tornar-se ‘sagrado’ uma vez que este adquire uma aura que valoriza e distancia-o de tal forma do público que ele se torna intocável. O lugar-museu tem como função despertar a reflexão a partir do patrimônio, porém, não raro há um excesso de valorização (teor de tesouro) que é dado aos objetos em seu interior”.(SANT’ANNA. 2008).

<sup>6</sup> Tecido de seda, algodão ou lã, coberto de pêlos cerrados, curtos e acetinados, de superfície macia. (JANUÁRIO, P.181).

<sup>7</sup> Matéria que se fia, produzida pelo bicho da seda; dela se fazem muitos tecidos deste nome, torçais, etc. (JANUÁRIO, P.181).

<sup>8</sup> Tecido de seda lustroso e macio. Havia o cetim chão, raso, lavrado, aveludado, aveludado com fundos de ouro, de Bruges, de Itália. No século XVIII, era muito apreciado o cetim de Macau, vindo da China. (JANUÁRIO, P.181. 2006).

<sup>9</sup> Tecido armado, grosso e ondeado (JANUÁRIO, P.181. 2006).

<sup>10</sup> Tecido de lã grossa (JANUÁRIO, P.181. 2006).

<sup>11</sup> Tecido muito grosso (JANUÁRIO, P.181. 2006).

<sup>12</sup> Tecido ordinário e de algodão com estamparia “em flores, pássaros, desenhos e cores que simbolizavam o ciclo da vida”. Existia também a chita abrilhantada. (JANUÁRIO, P.181. 2006).

<sup>13</sup> Tecido muito fino de algodão (JANUÁRIO, P.181. 2006).

<sup>14</sup> Tecido feito com as fibras de linho da planta *Linum usitatissimum* (JANUÁRIO, P.181).



O estudo de roupas e tecidos é capaz de elucidar aspectos históricos, culturais e sociais de determinada época. Estudar uma roupa não é o mesmo que estudar sua fotografia ou sua descrição textual. Isso se deve particularmente à suas qualidades materiais e à tridimensionalidade, que são muito diferentes dos outros tipos de documentos (textuais, iconográficos e áudios-visuais) e também à sua capacidade de conviver e moldar-se ao corpo, adquirindo suas marcas, cheiros, odores e formas.

No Brasil a questão das roupas no museu ainda exige muito investimento, mas, felizmente, ainda existem instituições que se dedicam a esse tipo de acervo, enfrentando os mais diversos problemas e desafios.

### 3. O país: BRASIL

Diante da infinidade de objetos presentes nos museus, limito minha pesquisa ao universo das roupas. A roupa enquanto acervo e a forma como as diversas instituições museológicas lidam com esse tipo de objeto. De maneira geral, as coleções têxteis apresentam algum tipo de foco. Esse foco pode estar na arte, na arqueologia ou na história.

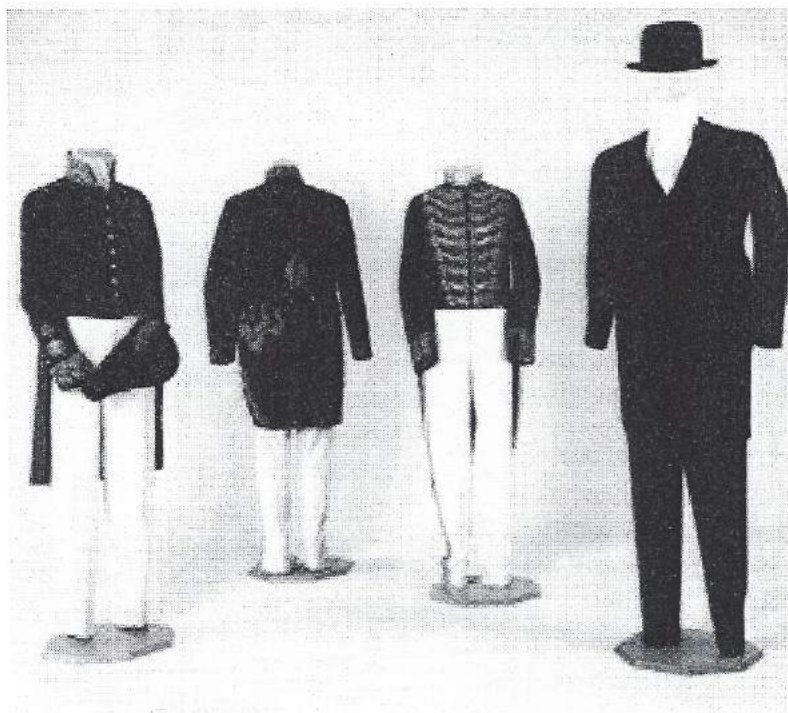
“Os museus ou as coleções de indumentária e tecidos no Brasil, pouco conhecidas, são muito recentes e raramente utilizadas em projetos de pesquisa. Isto, talvez, tenha colaborado a difundir a idéia de que no Brasil as roupas de mulheres ricas eram todas importadas, copiadas ou imitadas das modas estrangeiras. Este pressuposto, porém, não conforma com algumas peças que sobreviveram, como aquelas que estão no Museu Paulista. Vestidos de tecidos de algodão e linho, de confecção simples, acabamentos domésticos, e outros que foram descosturados e mantidos em partes separadas são evidências de que havia outras práticas de confecção e uso de roupas que iam da reforma à construção de novos modelos usando-se elementos das antigas mesclando-os a novos elementos”. (ANDRADE. 2009).

Como nos mostra Rita Andrade sabemos muito pouco sobre a origem, a natureza e abrangência das coleções de roupas presentes nos museus brasileiros. Sendo um dos objetos mais propensos à deterioração, esse tipo de coleção torna-se ainda mais especial.

Pode-se considerar que os primeiros acervos de roupas formaram-se seguindo os modelos internacionais, a partir do século XIX, desprezando questões de interesses locais e eram compostos quase que exclusivamente por peças ligadas ao universo masculino: uniformes militares, bandeiras e outros objetos, sempre associados ao mundo do homem<sup>15</sup>. Posteriormente que a maioria dos acervos voltaram-se para o universo feminino.

---

<sup>15</sup> Caso do Museu Paulista, localizado na cidade de São Paulo.



**Figura 7:** Uniformes da Guarda Nacional e de autoridades durante o Império.

**Fonte:** (PAULA. 2006. P. 272).

Ao longo do século XX esse processo de musealização de roupas torna-se mais comum. Museus históricos, de arte, etnográficos, de cultura local, todos se propuseram a colecionar roupas. Ainda que a presença de objetos têxteis em museus no país não seja recente, é na década de 1980 que eles circularão por meio das atividades de pesquisa e conservação.

“A comparação com as instituições estrangeiras sempre foi uma constante, mas só naquilo que interessava: qualidade e quantidade do que se colecionava e exibia. Documentação, conservação e pesquisa raramente forma comparadas”.(PAULA. 2006. P. 265).

No Brasil as coleções de roupas são numerosas e variadas, mas enfrentam problemas tanto na política interna como na externa. É recorrente a falta de profissionais capacitados; o despreparo na coleta, aquisição e guarda do objeto e a falta de investimento por parte dos governantes. Além de fatores climáticos, considerando-se que o Brasil é um país de clima tropical que não favorece a longevidade dos tecidos e roupas, que já possuem uma fragilidade estrutural e são muito perecíveis.

Mesmo sendo numerosas, em muitos museus (históricos, artísticos, etnográficos e folclóricos) as roupas (e os têxteis, em geral) são categorias

secundárias do acervo. Isso se deve a pouca valorização que esse tipo de objeto tem frente ao mercado de arte. Essa desvalorização pode ser somada, ainda, à falta de conhecimento e informação.

“Além disso, os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se comparados a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão. Arte decorativa, arte menor, artesanato foram algumas das denominações atribuídas aos tecidos por um mundo masculino, de homens viajantes, homens cientistas, homens de Deus, homens historiadores e homens de museu”. (PAULA. 2006. P.256).

Na Antiguidade e em alguns momentos da Idade Moderna, a preparação e a confecção de trajes eram realizadas, sobretudo por mulheres de classes sociais menos abastadas. As mulheres com mais recursos voltavam-se às artes decorativas e aos bordados.

No caso do Brasil a tecelagem era uma atividade exercida apenas por escravos, homens libertos e mulheres pobres. Na cidade de São Paulo, no final do século XIX, a profissão de costureira era associada à prostituição. Talvez porque as atividades de tecer, fiar e costurar ainda estavam ligadas à escravidão. Posteriormente surgiu a profissão de modista, que apenas confeccionava as roupas, e não costuravam.

“Costurar não era atividade de gente honesta, e tal distinção social, entre costureiras e modistas, permaneceu até os dias de hoje. Nesse contexto, pouco interessante aos tecidos e às atividades relativas à sua produção, o hiato nos museus começa a parecer razoável; a desatenção para com os tecidos torna-se um tanto mais compreensível”. (PAULA. 2006. P.257)

Prova dessa desatenção é que em algumas instituições era comum a substituição de acervos em más condições. Roupas sujas de sangue, terra ou com mau cheiro, eram jogadas fora sem que delas tenham sido feito registro. As coleções, de um dia para o outro, modificavam-se, ganhando ou perdendo peças. A documentação, quando feita, era muito superficial. A desinformação era uma característica comum aos diferentes acervos. Os dados sobre as peças eram incertos, imprecisos e contraditórios. Não havia conhecimento específico. Os acervos não eram bem conservados (poeira excessiva e desbotamento são comuns). Os tecidos e objetos produzidos com tecidos e outros materiais

assemelhados foram expostos sem qualquer peculiaridade nos museus. Alguns objetos foram considerados mais importantes do que outros. Os tecidos ficaram em segundo plano na categoria de objetos, onde pinturas de cavalete, esculturas, mobiliários e papéis tinham prioridade. Não havia critérios de organização no momento de coleta, aquisição ou doação. Era muita quantidade e pouca preservação.

É nesse contexto que Teresa Cristina Toledo de Paula<sup>16</sup> define as práticas curatoriais brasileiras, comuns no século passado e ainda hoje, como instáveis, superficiais, impermanentes, indiferentes e exageradas. Essas características revelam, ainda, como são tratados os acervos nos museus têxteis.

"As roupas, tradicionalmente, sempre foram vítimas do mau gosto e da falta de senso. Manequins fantasmagóricos, decapitados – com ou sem braços – quase nunca agradaram o público visitante. Ainda hoje, em exposições, predominam soluções visuais ruins e inadequadas do ponto de vista da conservação dos objetos. Aqueles museus que evitaram as formas humanas optaram ou por expô-los na horizontal quase bidimensionalmente, ou adotaram suportes tipo cabide. O problema não é de fácil solução e tem tomado bastante o tempo de profissionais especializados em mannequinage de museus". (PAULA, P.284. 2006).

Essa falta de despreparo é consequência da falta de um programa acadêmico que discuta questões voltadas para a pesquisa e conservação de bens patrimoniais em tecido. No Brasil não há programas que capacitem os profissionais para enfrentar as questões de conservação, manuseio, armazenamento, catalogação, embalagem, organização da reserva técnica e noções de estratégias de exposição. É tarefa das universidades brasileiras promover uma metodologia de análise têxtil, sistematizar o conhecimento e incentivar pesquisas pra reconhecer, valorizar e conservar o que é produzido no país.

Como exemplos de museus que possuem roupas em seu acervo, limitarei minha pesquisa a quatro instituições. O Museu Paulista, histórico; o Museu de Arte Assis Chateaubriand, artístico; o Museu Carmen Miranda, temático e o Museu do

---

<sup>16</sup> Conservadora têxtil do Museu Paulista foi pioneira em problematizar a questão das coleções têxteis no Brasil em sua tese de doutorado, intitulada *Tecidos no Brasil – um hiato*, defendida em 2004 na Escola de Comunicação e Artes da USP. A trajetória profissional de Teresa Cristina entremeia-se à história da conservação têxtil no país. Historiadora de formação e especialista em conservação de papéis, ela aceitou o desafio de aprender uma nova especialidade em sua área para atender à demanda do Museu Paulista, que pretendia criar condições para o estudo de objetos têxteis (roupas, fragmentos, brinquedos, mobiliário etc.) que estavam dispersos em suas coleções. (ANDRADE, P.5. 2008).

traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia, têxtil. Instituições que enfrentam vários problemas e salvaguardam roupas de épocas, características e maneiras distintas.

#### **4. As particularidades**

Esse capítulo pretende investigar as particularidades das quatro instituições brasileiras escolhidas: o Museu Histórico Nacional (MHN), localizado na cidade do Rio de Janeiro/RJ; o Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand' (MASP), localizado na cidade de São Paulo/SP; o Museu Carmen Miranda, também da cidade do Rio de Janeiro/RJ e o Museu do Traje e do Têxtil (MTT) do Instituto Feminino da Bahia (IFB), localizado na cidade de Salvador/BA. A escolha foi devido à importância que eles possuem para o desenvolvimento de pesquisas e de conhecimentos a respeito do Brasil, além de serem os primeiros a formarem coleções de roupa no país.

A análise foi dividida em três partes. A primeira refere-se à formação e consolidação da instituição museu. A segunda refere-se ao momento em que houve a inserção do tema roupa no museu e como se deu a formação desse acervo. A terceira refere-se ao estudo de um caso particular de cada museu, mas que podem servir de exemplos para outros casos semelhantes que venham ocorrer em outras (ou nas próprias) instituições.

##### **4.1. Museu Histórico Nacional (MHN)**

No início do século XX, o Arsenal de Guerra e alguns objetos bélicos do Forte de Santiago são transferidos para a Ponta do Caju. Essas modificações permitiram a adaptação do Forte para a função de Pavilhão das Grandes Indústrias da "Exposição Internacional de 1922" que, por determinação do Presidente Epitácio Pessoa abrigou, em duas salas, o primeiro núcleo do Museu Histórico Nacional que, posteriormente, ocupou toda a área, tornando-se um dos museus históricos mais importantes tanto para o Brasil como para a cidade do Rio de Janeiro.

Seu acervo reúne cerca de 258.000 (duzentos e cinquenta e oito mil) itens entre objetos, documentos e livros dos mais diversos formatos e materiais que são constantemente avaliados por técnicos em relação a seu estado de conservação e

necessidade de restauração, realizadas no próprio museu através do laboratório de conservação e restauração.

Os objetos que não se encontram em exposição são conservados na reserva técnica que abriga em torno de 20.000 (vinte mil) peças dos séculos XVI ao XXI de materiais diversos tais como a madeira, porcelana, vidro, metal, mármore, couro, gesso, têxteis, óleo sobre tela e/ou madeira, joalheria, cestaria, esculturas, brinquedos, armaria e indumentária. Sua estrutura é considerada uma das melhores do Brasil. Os objetos em exposição são monitorados constantemente através do registro da temperatura<sup>17</sup> e da umidade<sup>18</sup> nas salas e no interior das vitrines.

Dentre os anos 2003 e 2006 o MHN passa por importantes obras de restauração e modernização que tinham a finalidade de recuperar sua arquitetura original, ampliar espaços destinados ao público, aprimorar os serviços oferecidos aos visitantes, democratizar o acesso dos mais diversos segmentos da sociedade e viabilizar uma circulação e um recurso adequados ao discurso museográfico.

Em 2009 possui uma área de 9.000 (nove mil) m<sup>2</sup> de área aberta ao público, galerias de exposições permanentes e temporárias<sup>19</sup>, biblioteca, arquivo histórico, centro de referência luso-brasileira<sup>20</sup>, departamento de numismática<sup>21</sup>, laboratório de conservação e restauração e reserva técnica.

Cumprindo seu caráter pedagógico a divisão educativa desenvolve projetos e eventos para alunos e professores das redes públicas e particulares e atendimento ao público em geral. Além de projetos sociais que atendem à toda comunidade.

Por se tratar de um museu histórico que apresenta uma variedade imensa de objetos em seu acervo, as roupas sempre estiveram presentes. Considerando-se

---

<sup>17</sup> Costuma provocar a deterioração, a dilatação e contração de materiais. (PLONCZYNSKI, P.46).

<sup>18</sup> Leva o material a fragilizar-se e sofrer problemas com agentes biológicos, como mofo, fungos, insetos, pragas, animais daninhos que se proliferam em ambientes descuidados, com excessos ou permanência de fatores perniciosos. De forma que se deve providenciar desinfestação e desinfecção de depósitos, vistorias em armários, paredes, locais pouco freqüentados. Dentre outras inspeções. (PLONCZYNSKI, P.46).

<sup>19</sup> Também oferece a outras instituições - museus, centros culturais, colégios e empresas - exposições itinerantes baseadas em seu acervo.

<sup>20</sup> Foi criado em 1998, no âmbito das comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, e disponibiliza ao público livros, revistas, fitas de vídeo, Cds de áudio e Cd-roms sobre a história do Brasil, de Portugal e sobre a cultura lusófona.

<sup>21</sup> Voltado para o estudo de moedas e medalhas.



que a cultura material ligada às vestes são uma importante forma de acesso ao conhecimento histórico de um povo.

Porém é na década de 90 que o MHN inicia um tratamento especial às suas coleções de roupa, relacionando documentos, livros raros sobre indumentária, iconografia, periódicos do século XIX e a coleção de cultura material vestimentar. Todas essas fontes históricas contribuem para o estudo e a interpretação de tecidos e/ou dos trajes presentes nestas coleções.

A coleção têxtil, uma das mais significativas do gênero no país, é formada por peças que vão do século XVI ao período contemporâneo. Possui cerca de 4.000 (quatro mil) itens incluindo tapeçarias, bandeiras, colchas, toalhas, mantas, faixas, uniformes militares usados na Guerra do Paraguai, pelo imperador D. Pedro II e por mulheres das forças armadas; uniformes do Paço Imperial; trajes etnográficos, ou seja, que apontam aspectos culturais tradicionais de outras culturas; trajes profissionais; trajes de moda infantis e adultos; além de diferentes espécies de acessórios civis e militares.

Todos esses itens, nacionais e internacionais, são indicativos dos desenvolvimentos sociais, econômicos e políticos e demonstram como a aparência é uma construção que envolve conceitos e práticas culturais ligadas ao corpo, à sociedade, aos ritos de passagem, à intimidade, ao lazer e ao estilo de vida de determinada época. Preservar a história da moda é um importante papel do museu enquanto ativador da memória. Nos museus históricos, diferentemente dos museus de arte, como o MASP, os valores estéticos são dados secundários a serem estudados.

Comemorando os 80 anos da instituição, em 2002/2003 o Museu Histórico Nacional realizou a exposição *E Por Falar em Moda...* com o objetivo de apresentar a importância dessa coleção de indumentária para o Brasil; mostrar a criação de estilistas nacionais, estrangeiros e anônimos que fizeram e, ainda fazem, a moda no país; provocar uma reflexão de como a aparência foi construída ao longo do tempo de acordo com práticas sociais, ritos de passagem e estilos de vida de cada época; estimular novas doações para completar lacunas da coleção e proporcionar a restauração de importantes peças.

A exposição foi dividida em três núcleos. O primeiro voltado para a moda no século XIX representado por um vestido estilo Império em cambraia de algodão, bordado em fios de ouro e prata (Figura 8); um vestido de noiva, datado de 1883

(Figura 9) e trajes que pertenceram à nobreza do Império brasileiro, como o vestido da Baronesa de Loreto (Figura 10).



**Figura 8:** Vestido de cambraia.

**Figura 9:** Vestido de noiva.

**Figura 10:** Vestido Baronesa de Loreto.

Fonte: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>, acesso em 11 nov. 2009.

O segundo representava os períodos da Belle Époque aos anos 90, década a década com um vestido de renda com espartilho, que desenhava a figura feminina no formato de um S (Figura 11); uma capa francesa usada nos bailes dos 'anos loucos' (Figura 12); um longo estampado tomara-que-caia bem rodado, que realça a feminilidade (Figura 13); um vestido bordado pelo estilista Gerson, cuja saia mais curta revela a influência da inglesa Mary Quant<sup>22</sup>; um Valentino<sup>23</sup> alta costura, apresentado num desfile em Milão; um vestido de festa bem estruturado e todo em paetês, criado por Marquito; um longo estampado em voil da Fábrica Bangu (Figura 14); e um pretinho com pelerine para a madrinha de um casamento, criado por Cândida e Mena Fiala, personalidades marcantes da moda brasileira.

<sup>22</sup> Nos anos 60, esta estilista inglesa insurgiu-se contra a Alta Costura elitista, lançando uma moda jovem e acessível, inspirada na cultura *pop*, e com a qual teve um enorme sucesso. É vista como a inventora da mini-saia, ao lado de Corréges. Fez furor com os seus curtos vestidos direitos, com moda em vinil, chapéus extravagantes e *collants* com padrões psicodélicos. O desfile de moda de hoje em dia, com pequenas cenas e música, é em grande parte uma invenção sua.

<sup>23</sup> Clemente Ludovico Garavani (Voghera, 11 de maio de 1932), conhecido apenas como Valentino, é um estilista italiano. Sua casa de moda está entre os impérios mais famosos do mundo.



**Figuras 11:** Vestido de renda.

**Figura 12:** Capa para baile.

**Figura 13:** Vestido para noite.

**Figura 14:** Vestido de voil estampado.

**Fonte:** <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>, acesso em 11 nov. 2009.

Por último uma *avant première* da moda no século XXI, com os grandes estilistas da atualidade, como Fause Hatem, Lino Villaventura, Herchcovitch, Ronaldo Fraga, Glória Coelho e Mário Queiroz. Além de vitrines especiais com peças ícones como a calça jeans; curiosidades como o maiô masculino de lã dos anos 20 (Figura 15); uma calçola aberta usada pelas senhoras do século XIX e uma roupa infantil de 1900.



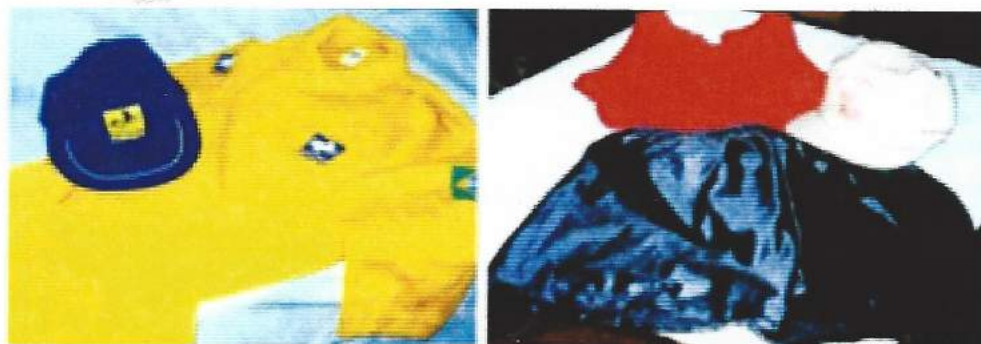
**Figura 15:** Maiô masculino de lã

**Fonte:** <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>, acesso em 11 nov. 2009.

O MHN ainda conta com um curioso acervo de uniformes e equipamentos de trabalho, tema que até o final da década de 1980 mereceu pouca atenção, sendo representado por um número pequeno de objetos. Até para o trabalho escravo só se encontram testemunhos materiais ligados ao castigo. Porém, ao longo das últimas décadas, no entanto, o museu vem se empenhando para ampliar essa coleção de objetos, equipamentos e uniformes usados pelo homem em suas atividades produtivas cotidianas.

A coleção referente ao mundo do trabalho foi expandida em 2002, através de uma campanha para recolher uniformes e trajes representativos dos segmentos que atuam na prestação de serviços essenciais para a comunidade, além daqueles envolvidos em atividades industriais, de lazer e esportivas. A partir daí, cerca de 300 (trezentos) itens foram acrescentados à coleção, graças às doações de pessoas físicas e instituições públicas e privadas que aderiram à campanha.

O acervo dessa coleção é formado por uniforme de carteiro (Figura 16) e de bombeiro salva vidas (Figura 17); uniforme de vigilante; uniforme de fuzileiro naval; uniforme de funcionário de manutenção da rede elétrica; camisa da Seleção Brasileira de Futebol, pentacampeã mundial (Figura 18) e uniforme feminino da Marinha Brasileira (Figura 19); colete de funcionário de manutenção da rede de águas e esgotos (Figura 20); uniforme de gari (Figura 21); uniforme do Exército Brasileiro; uniforme da Aviação Civil; uniforme de engenheiro da plataforma de petróleo; uniforme de piloto da Força Aérea Brasileira (Figura 22) e uniforme da Usina Nuclear de Angra dos Reis (Figura 23); uniforme de funcionário da Casa da Moeda do Brasil e uniforme de funcionário da Telemar.



**Figura 16:** Uniforme de carteiro. Doação: Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos  
**Figura 17:** Uniforme de bombeiro salva vidas usados nas praias. Doação: Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.

**Fonte:** <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>, acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 18:** Uniforme da Seleção Brasileira de Futebol Doação: Confederação Brasileira de Futebol/CBF. Doados, ainda, uniforme de treinador e bola de couro.

**Figura 19:** Uniforme feminino da Marinha. Uniforme de verão, com as divisas de capitão tenente. Doação: Janaína Silvestre Itaboraí.

**Fonte:** <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>, acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 20:** Colete de funcionário de manutenção da rede de águas e esgotos. Incorporados, ainda, outros itens, inclusive equipamentos de proteção individual, de uso obrigatório. Doação: Companhia Estadual de águas e Esgotos do Rio de Janeiro/Cedae.

**Figura 21:** Uniforme de gari. Doação: Companhia Municipal de Limpeza Urbana/Comlurb.

**Fonte:** <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>, acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 22:** Uniforme de piloto da Força Aérea Brasileira. Piloto Militar. Uniforme feminino, utilizado por oficial da Aeronáutica. Doado ainda, um uniforme masculino. Doação: Força Aérea Brasileira.

**Figura 23:** Uniformes usados na Central Nuclear Almirante Álvaro Alberto. Para a proteção contra a radiação atômica ou para detectar índices de contaminação. Doação: Eletronuclear.

**Fonte:** <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>, acesso em 11 nov. 2009.

A conservação dessa coleção voltada para a questão do tema "trabalho" é extremamente importante e deve servir de exemplo, pois mostra que alguns museus não estão interessados apenas nas roupas de elite, mas também nas roupas de pessoas comuns, cidadãos que trabalham para o bom funcionamento da sociedade como um todo.

#### **4.2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)**

Conhecido simplesmente como MASP, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand foi inaugurado em 2 de outubro de 1947 por Assis Chateaubriand<sup>24</sup> e por Pietro Maria Bardi<sup>25</sup>, recém chegado ao Brasil. O encontro entre esses dois empreendedores equiparou o Brasil com os demais países de primeiro mundo no universo das artes, transformando a coleção do MASP numa das mais importantes da América do Sul. Chateaubriand e Bardi contaram ainda com o apoio e a colaboração de Eduardo Monteiro e Lina Bo.

Eduardo Monteiro foi de grande importância, pois comandou a unidade mais rentável do grupo, assumiu a presidência da instituição, resolvendo problemas e negociações burocráticas, além de permitir e proporcionar a Chateaubriand meios para adquirir obras de arte.

Lina Bo, arquiteta modernista italiana, idealizou o edifício onde está instalado o MASP e teve papel decisivo na área de educação do museu, incentivando e idealizando várias iniciativas.

O museu foi instalado na cidade de São Paulo, onde teria mais possibilidades para arrecadar os fundos necessários à aquisição de obras de arte. Nesse período, o movimento modernista<sup>26</sup> brasileiro já havia se consolidado e iniciava-se uma série de ações para a institucionalização da arte moderna em museus.

---

<sup>24</sup> Fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados e um grande incentivador da arte e do artista.

<sup>25</sup> Professor, jornalista e crítico de arte na Itália.

<sup>26</sup> Um grupo de artistas, escritores e intelectuais brasileiros organizaram a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, com o objetivo de defender a modernidade e a cultura brasileira. Marco do movimento modernista, a Semana defendia maior liberdade para a arte, buscavam uma cultura atualizada e identificada não só com os modelos da modernidade européia mas também com as questões culturais brasileiras.

O acervo do MASP surge a partir deste debate sobre a arte moderna e forma um acervo que tem por objetivo contribuir para a formação do público e demonstrar o desenvolvimento da história das artes plásticas do ocidente.

Durante os anos de sua construção e consolidação, a instituição enfrentou diversos problemas com o poder público municipal, pois estava sendo difícil harmonizar os interesses entre os governantes e a instituição.

O MASP sempre foi um museu inovador até no que se refere à construção civil, tendo sua estrutura principal erguida sobre quatro pilares laterais com um vão livre de 74 metros.

Todo esse espaço foi criado para apresentar ao público um novo conceito de organização, moderno, contemporâneo e inédito no Brasil, com painéis móveis, vitrines e sistemas de iluminação distribuídos de forma a proporcionar exposições rotativas e melhor qualidade de ensino e atendimento ao público. Era uma nova forma, um novo dinamismo no papel didático do museu.

Sem fins lucrativos, o MASP tem como objetivo incentivar e divulgar as diversas manifestações artísticas, com destaque para as artes plásticas. Além de proporcionar o desenvolvimento e o aprimoramento cultural do povo brasileiro.

E, para cumprir com esse objetivo de museu dinâmico, com perfil de centro cultural, mantém uma estrutura que conta com pinacoteca, biblioteca, fototeca, filmoteca, videoteca, cursos de artes e serviço educativo de apoio às exposições, exibição de filmes e concertos musicais de interesse artístico e cultural.

A entidade ainda realiza eventos e atividades relacionadas ao universo das artes, tais como pintura, escultura, gravura, arquitetura, design, mobiliário, moda, música, dança, biblioteca, escola, teatro, cinema, workshops, lançamento de livros e conferências.

Uma das primeiras exposições que aconteceram no MASP foi *Vitrine das Formas* que tinha a intenção de ensinar e treinar o visitante para o universo artístico. Nesse evento foram expostas as etapas do desenvolvimento da história da arte, utilizando-se de objetos artísticos, de design e muitas reproduções, que foram colocadas em conjunto com objetos originais.

O acervo do MASP apresenta uma grande variedade que vai desde objetos arqueológicos; da antiguidade greco-romana e pinturas de grandes mestres do ocidente até peças *kistch*, além de cartazes, arte contemporânea, design de mobiliário, figurinos, vestuário-moda, entre outros.

O universo das roupas inicia-se no MASP, na década de 50, como tema de cursos e eventos e, posteriormente como acervo. De início houve desfiles de *maisons* francesas de alta-costura, com nomes como Jacques Fath<sup>27</sup> e Christian Dior<sup>28</sup>. Depois surgiram cursos de tecnologia têxtil, design têxtil, estamparia, corte e costura, manequim etc. que pretendiam desenvolver padrões técnicos e artísticos nacionais e que não precisassem imitar os modelos parisienses.

Esses cursos contribuíram para o surgimento do Centro de Estudos da Moda Brasileira, que incentivavam alunos e professores a criar seus ateliês inspirados nas referências da cultura local, tais como objetos indígenas e aspectos da flora e da fauna nacional. Não só o desenho das roupas deveria ser “genuinamente nacional”, mas toda a sua elaboração. Desde a pesquisa, passando pelas experimentações, desenhos de estamparia, corte final e modelos que os portavam. Através desses cursos o museu unia os temas *arte* e *moda* para criar um estilo de vestuário que valorizasse as questões nacionais.

Os primeiros resultados dessa experiência foram apresentados em 6 de novembro de 1952 no *Primeiro Desfile de Moda Brasileira. Criações do Museu de Arte de São Paulo*. Evento que alcançou uma grande repercussão na mídia local e nacional.

Após o sucesso desse desfile, Bardi entusiasmou-se com o desenvolvimento e a criação do Museu do Costume, que seria para o vestuário o que o MASP representa para as artes plásticas, e começou a aceitar doações de vestuário que seriam, previamente, selecionados por ele. Esses vestuários seriam mais um incremento na formação da memória sobre o vestir.

Grande parte do acervo é dedicado às primeiras seis décadas do século XX, com destaque para vestes produzidas no Brasil, em especial nos anos 60. caso da coleção de 140 vestidos apresentados nos desfiles Rhodia<sup>29</sup> que preocupou-se em

---

<sup>27</sup> Considerado um dos mais importantes criadores de moda dos anos 40, tinha também a fama de grande galã. A moda, segundo Fath, deveria realçar a elegância e sensualidade feminina, sem, no entanto, se tornar “vulgar”.

<sup>28</sup> Teve um enorme sucesso com o seu luxuoso *new look* inspirado em alguns elementos do século XIX. Nos anos 50, Dior lançou a linha *muguet*, a linha A, a linha Y e a linha *fleche*. Inventou a prega Dior, que permite andar confortavelmente mesmo com saias travadas. o seu lema conjugava a perfeição do corte e da forma com o prazer estético.

<sup>29</sup> Grupo multinacional baseado na França e presente no Brasil desde 1919. Atua na área de química de especialidades fornecendo material para empresas dos ramos de cosméticos, elétrica, automóveis e agricultura.



produzir uma moda brasileira baseada, em parte, na arte popular produzida no país (Figuras 24-26). A maioria da coleção possui temática ligada a temas que remetem à brasilidade tais como futebol, frutas, flores, animais e personagens do imaginário nacional. O projeto executado entre o final dos anos 60 e o começo dos anos 70 era pioneiro e reuniu pela primeira vez artistas, designers de moda e a indústria têxtil. Os desfiles ocorreram em várias cidades do Brasil e foram produtos finais da interação de artistas como Manezinho Araújo<sup>30</sup>, Aldemir Martins<sup>31</sup>, Francisco Brennand<sup>32</sup>, Glauco Rodrigues<sup>33</sup>, Gilvan Samico<sup>34</sup>, Carybé<sup>35</sup>, Carmélio Cruz<sup>36</sup>,

---

<sup>30</sup> Tem sua pintura reconhecida como de caráter popular, pois fixam tipos e temas deste universo, em especial o nordestino, com a característica de geometrizar formas, a estampa que fez à Rhodia segue este parâmetro. Trata-se de um vestido com losângulos pretos e brancos, nas áreas brancas o artista pintou um instrumento musical típico da cultura popular brasileira, ligado à tradição afro, como chocalhos e atabaques. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>31</sup> Artista cearense que trabalhou a temática da seca e secura do nordeste e suas personagens típicas, explorando desde lendas e o universo mítico dos cordéis até a literatura a respeito deste mundo. O tema nordestino e seu desenho dramático, áspero, seu lirismo em preto e branco, a capacidade de ser sucinto ao mesmo tempo em que é expressivo fez dele um artista especial aos anos sessenta. É este tipo de produção de Martins que se materializa nas estampas da Rhodia: cangaceiros, cactos, galinhas d'angola e futebol. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>32</sup> Artista pernambucano que nos anos 60 já era artista consagrado, bebe da fonte popular nordestina e utiliza-a como seiva criativa que aciona seus mecanismos transfiguradores da fauna e flora locais em seres fantásticos e épicos. As flores (temática da Rhodia) crescem em um colorido intenso e primitivo, com pétalas que, ou se agigantam e ganham volume e peso, ou se entrelaçam intensamente criando um padrão orgânico e lírico. São estampas que trabalham a reinvenção da natureza próxima ao artista. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>33</sup> Artista de Bagé. O Brasil, em suas obras, é excessivamente *Brasil*, nos remetendo inevitavelmente à crítica da imagem. A estampa da Rhodia segue esse percurso, são bananeiras em verde, amarelo e azul, repetidas exaustivamente em ordenação cartesiana. É uma imagem com apuro gráfico, para deleitar os olhos, mas funciona como comentário reflexivo. Verificamos que a temática popular é utilizada sob olhar crítico, pois revela o tecer da matriz imagética nacional. O artista desafia os clichês e a memória sobre o Brasil. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>34</sup> Pernambucano. A pesquisa em arte popular marca sua produção artística, em especial, o cordel. Seus estudos refinam e depuram referências populares e daí nascem suas gravuras. Nessas o branco é força expressiva, a cor é usada de maneira criteriosa e a profundidade é abolida. Para a estampa da Rhodia verificamos que o vermelho-alaranjado aviva e dissemina calor pela totalidade do tecido, trabalhando seus contrastes em amplas áreas brancas. Suas flores não são simples flores, mas uma flora fundida à imagem de uma mandala, um 'bico de papagaio' que extrapola o universo real devido a sua força expressiva. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>35</sup> Tem como característica os desenhos simplificados, quase arqueológicos, com movimento e ritmo. Na Rhodia, seu desenho simplificado aponta tipos de elegância, não importa o detalhamento, mas o movimento, a pessoa com chapéu, um grupo movimentando-se unido, outra personagem dançando com braços levantados... É a intensidade, o ritmo e o movimento em conjunto, o desenho *esboçado* que nos permite perceber uma comunicação emocional brasileira. (SANT'ANNA. 2007).

Carlos Lemos<sup>37</sup>, Lula Cardoso Ayres<sup>38</sup> e Genaro de Carvalho<sup>39</sup>. Artistas que atuam em vários campos, suportes e meios expressivos e que ganharam menções e prêmios nos mais destacados eventos de arte dos anos 60.



**Figura 24:** Vestido de Alceu Pena com estampa de Francisco Brennand.

**Figura 25:** Vestido com estampa de Manezinho Araújo, fabricado por Jardim Style.

**Figura 26:** vestido de Alceu Pena com estampa de Lula Cardoso Ayres.

**Fonte:** <<http://www.fashionbubbles.com/wp-content/uploads/200...>>. Acesso em 13 nov. 2009.

<sup>36</sup> Artista cearense com atuação na televisão e na cenografia. Para a Rhodia sua estampa é de inspiração afro. Criação que demonstra a capacidade de sintetização das formas, e que nos leva a um olhar ao mesmo tempo abstrato e primitivo, pois subdivididos em campos contrastantes e indubitáveis de branco e preto, conferimos o ritmo e a ordenação, enquanto o vermelho proporciona quebras harmônicas. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>37</sup> Arquiteto. Foi braço direito de Niemeyer em São Paulo, tendo participado do projeto e execução do Parque do Ibirapuera e dirigindo o escritório paulista do arquiteto carioca. Questões sobre *identidade nacional* ou teor de *brasilidade* em uma manifestação cultural sempre estiveram em seu horizonte de interesses. Na estampa executada à Rhodia faz um grafismo com traços que retomam uma xilogravura tosca, remetendo a uma *brasilidade* que é urbana e rural. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>38</sup> Pernambucano. Estabeleceu relação íntima com a literatura, teatro e com a pesquisa sobre cultura popular nordestina, tanto que ilustrou obras de Gilberto Freyre e Clarival do Prado Valladares. Em sua experiência com Rhodia aproveitou a temática do futebol e simplificou-a até quase a abstração. Criou uma síntese gráfica que aparentemente não tem organização, mas que na verdade pretende preencher toda a superfície, ao mesmo tempo em que mantém o acabamento gráfico moderno, mesmo que não siga nenhuma das propostas modernistas. (SANT'ANNA. 2007).

<sup>39</sup> Traz ao universo da estampa de têxteis sua temática tapeceira: formas geometrizadas em cores sem contorno que ora nos remetem a frutos e flores ora nos mergulham em uma abstração feliz e lúdica, lançando sua visão tropical em uma estética formal e industrial. (SANT'ANNA. 2007).

Essa atitude marca o início de um acervo com a maioria das peças referentes às primeiras seis décadas do século XX produzidos, em grande parte, no Brasil. São essas peças que hoje fazem parte do acervo de roupas, figurinos e têxteis do MASP.

Como em diversas outras instituições, o acervo de roupas do museu também possui caráter secundário. Conseqüentemente a manutenção, o manuseio, a atenção e as pesquisas também ficam em segundo plano.

Uma das peças mais importantes do Museu de Arte de São Paulo é o *Costume do ano 2045* que se tornou parte do acervo em 1951 após uma doação feita por Paulo Franco, dono da casa Vogue e representante da casa Dior no Brasil. Desenhado pelo artista espanhol Salvador Dalí<sup>40</sup> (1904-1989), em 1949<sup>41</sup>, o *costume*<sup>42</sup> foi confeccionado em São Paulo, na casa Dior, pelo costureiro russo Karinski. Nesse mesmo ano participou de seu primeiro desfile.

No ano de 1977 o vestido sofreu reformas devido ao desgaste do tecido<sup>43</sup>.

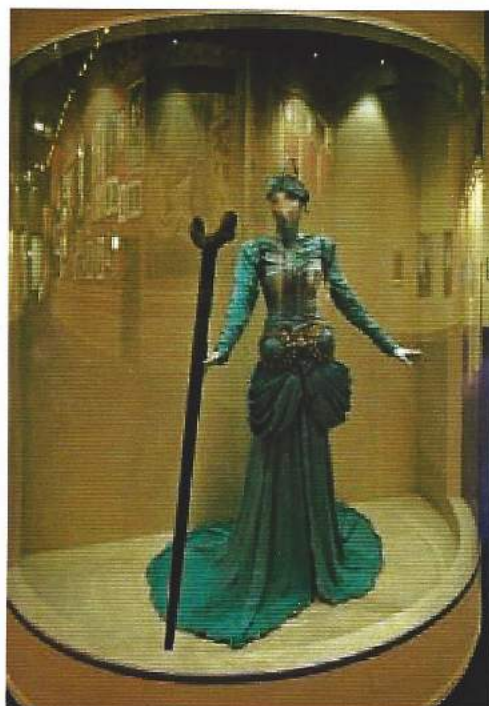
“Entre a primeira e a segunda versão (Figura 27), houve poucas, mas visíveis alterações: da primeira versão conservam-se as luvas, o cetro, o forro e o bordado com alguns apliques. Sendo que as luvas encontram-se guardadas na reserva técnica do MASP e não são mais expostas devido ao estado de conservação frágil, e sua coloração rosa encontrar-se esmaecida. O cetro perdeu a aranha, aplicação que figurava colada quase na altura das mãos, e a coloração do tecido vermelho apresenta-se esmaecida. As fotos da primeira versão do *Costume* encontram-se em preto e branco, o que torna difícil o entendimento do caso. Nos documentos do acervo do Museu consta a coloração como cinza azulado em jersey de seda. O tecido da segunda versão ainda é o mesmo: jersey de seda, entretanto, sua coloração é verde água. Na primeira versão do *Costume* havia um arranjo na cabeça feito com três antenas com esferas na ponta e um raio, como uma seta, para cima, o atual é simplificado num unicórnio voltado para trás, sustentado por um fio metálico, e possui alguns bordados. Nos registros fotográficos nota-se um tamanco, usado pela modelo no desfile de 1951, e também usado no manequim para a fotografia na catalogação do acervo, no entanto, esse suposto já não existe mais.” (CRISPI, P.173. 2006).

<sup>40</sup> Pintor surrealista

<sup>41</sup> Os anos de 1949-1951 seriam os únicos em que Dalí havia se interessado pelo *design* de vestuário. Entretanto, o catálogo da sua última exibição em Rotterdam, conta que o artista já havia trabalhado juntamente com a conceituada casa Schiaparelli em anos anteriores, como também em anos posteriores. (CRISPI, P.171).

<sup>42</sup> Traje, roupa.

<sup>43</sup> Tanto a primeira como a segunda versão do vestido, não foram feitas pelo artista espanhol Salvador Dalí, apenas desenhadas por ele; e que o artista, enquanto vivo, teria autorizado a “falsificação de suas obras, segundo matéria publicada pelo jornal Folha de São Paulo em 1989, por ocasião da morte do artista, “negociantes de arte defendem que seria possível considerar autênticas as obras falsificadas com o aval do pintor”. (CRISPI, P.173)



**Figura 27:** Réplica do *Costume do Ano 2045* de Salvador Dalí  
**Fonte:** <<http://www.modernamuseet.se>>. Acesso em 13 nov. 2009.

Em 1987, já reformado, participou do seu segundo desfile.

As modificações sofridas pelo *Costume do ano 2045* colocam em xeque uma série de questões que envolvem o museu, a pesquisa, o contexto histórico, condições expositivas, a arte, a reprodutibilidade, a exposição e a própria história do objeto.

“(...) como o *Costume* deveria ser exposto, levando em conta suas partes faltantes? Deveriam vir como imagem ao lado da versão atual, assim como os sapatos? E como saber sobre o tecido da primeira versão, já que consta como cinza azulado e a única peça original é de coloração diferenciada? A trajetória do *Costume* deveria vir como uma legenda, reforçando ao espectador as alterações que o *Costume* sofreu durante os seus mais de cinquenta anos de existência?” (CRISPI, P.173. 2006).

Se por um lado as réplicas colocam à tona uma série de questionamentos, por outro, elas podem ser uma excelente alternativa para evitar um maior desgaste da peça original. São esses questionamentos que tornam essa obra ainda mais importante para o MASP e para as diversas instituições brasileiras, na medida que seu registro e a resposta para essas perguntas podem auxiliar o estudo de casos semelhantes no país.

### 4.3. Museu Carmen Miranda

Maria do Carmo da Cunha Miranda, Carmen para os familiares e depois para o mundo, nasceu em 9 de fevereiro de 1909, em Marco de Canavezes, Portugal. Mas veio para o Rio de Janeiro, Brasil, aos 10 meses com seus pais e sua irmã.

Em 1928, foi apresentada ao violinista Josué de Barros, que teve importante participação em sua carreira. Em 1929, apresentou-se pela primeira vez em um festival. A partir daí começa a cantar na rádio; assina contratos; estréia na Broadway; inicia sua carreira e uma série de compromissos nos Estados Unidos, o que a afasta por vários anos do Brasil.

No entanto, mesmo em terras estrangeiras a cantora que cantava em português e se expressava com as mãos, olhos, pés e quadris dedicava-se a divulgar a música e a cultura do país, se transformando numa verdadeira "Embaixatriz da Música Popular Brasileira", tornou-se a *Brazilian Bombshell* (a explosão brasileira). Devido a sua importância, foi a única sul-americana a deixar sua marca na "Calçada da Fama", privilégio das grandes estrelas de Hollywood e como atriz participou de vários filmes. Faleceu em Beverly Hills no dia 05 de agosto de 1955, após sofrer um enfarte em sua residência.

Criticada pelas suas atitudes e posturas, Carmen desafiou e inovou com um estilo próprio, para muitos, considerado cômico e ridículo. Mas ela criava sua moda sem se preocupar em imitar, mas sim em representar a cultura brasileira.

Seus trajes alegóricos eram compostos por vestidos, saís, turbantes<sup>44</sup>, colares, sapatos plataformas, acessórios e complementos, que faziam referência ao tropicalismo<sup>45</sup> e eram confeccionados por ela mesma. Os balangandãs<sup>46</sup> são de Salvador, o que mostra a influência da cultura baiana e do carnaval brasileiro na moda e nas criações de Carmen Miranda. Esse traje de baiana, criado por ela e que todos conhecem foi usado pela primeira vez, em 1938, no filme *Banana da Terra* (Figura 28). Foi ele que a transformou em um símbolo de mulher, moda e

<sup>44</sup> Originalmente, toucado oriental, constituído por uma faixa de tecido enrolada à volta da cabeça.

<sup>45</sup> O Tropicalismo foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Irreverente, a Tropicália transformou os critérios de gosto vigentes, não só quanto à música e à política, mas também à moral e ao comportamento, ao corpo, ao sexo e ao vestuário. A contracultura hippie foi assimilada, com a adoção da moda dos cabelos longos encaracolados e das roupas escandalosamente coloridas. (OLIVEIRA e outros)

<sup>46</sup> Ornamento ou amuleto, comumente de metal, em forma de figas, medalhas, etc., usado no traje típico das baianas; berenguendém. Penduricalho. (AURÉLIO.P-62)

cultura na década de 40 e só foi aceito porque ela já era admirada e respeitada como artista.



**Figura 28:** Traje usado no filme *Banana da Terra* (1938)

**Fonte:** 3<<http://carmen.miranda.nom.br/uolmoda2.htm>>. Acesso em 5 nov. 2009.

“A baiana já era uma fantasia usada por artistas de teatro no Rio de Janeiro, desde o final do século XIX. Carmem estilizou a fantasia de baiana com turbantes, batas, babados de ombros, saias, plataformas, adereços, bijuterias e balangandãs. O sucesso foi tanto que as luxuosas lojas da Quinta Avenida, em Nova Iorque, substituíam as criações de Dior e Chanel pelas suas fantasias de baiana, seus sapatos e turbantes. O que a tornava única não era apenas a fantasia, o chapéu ou as plataformas. Mas sim seu estilo expressivo que era passado através de seus grandes olhos verdes e o balançar de suas mãos. Quando se consagrou no cinema norte americano teve figurinistas importantíssimos como Travis Banton, Earl Link, Yvonne Wood, Kay Nelson, Sascha Brastoff, mas sempre participou de todas as criações”.(TIBIRIÇÁ & CABRAL, 2009).

O estilo e, principalmente, os trajes de Carmen Miranda são de suma importância para a historiografia, antropologia e história da moda. Pois ela conseguiu atrair diversos seguidores, admiradores e profissionais da área com suas atitudes pioneiras, desafiadoras e performáticas valorizando, sobretudo, o Brasil, mesmo vivendo grande parte da sua vida no exterior. E, ainda hoje, passado mais de 50 anos de sua morte, inspira diversas manifestações artísticas e culturais.

E foi como forma de homenagear, perpetuar e atender aos inúmeros fãs e admiradores de várias partes do mundo que, em 1956 Francisco Negrão de Lima, então governador do Distrito Federal, assinou um decreto permitindo a criação, no mesmo ano, do Museu Carmen Miranda. Porém, a inauguração só se deu em 05 de agosto de 1976, vinte anos mais tarde, durante o governo de Floriano Peixoto

Faria Lima, quando foi criada a FEMURJ (Fundação Estadual dos Museus do Rio de Janeiro).

O museu encontra-se instalado no Parque do Aterro do Flamengo num prédio circular projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, posteriormente reformado e adaptado por Ulisses Burlemaqui para que pudesse abrigar o Museu Carmen Miranda.

Durante esses vinte anos, entre a assinatura do decreto e a instalação, o acervo ficou armazenado em malões da própria Carmen e foram feitas algumas exposições por iniciativa de Cecília e Aurora Miranda, suas irmãs. Nesse período os trajes foram ainda emprestados a várias artistas, como Rosemary e Bibi Ferreira, que os usaram em desfiles de escolas de samba. Com isso, os que já não estavam em bom estado de conservação, pioraram ainda mais.

Após a instalação do museu, foram realizadas exposições temporárias e temáticas. Podemos citar a exposição das *"Baianas de Carmem Miranda"*, que abordava a origem do traje da baiana bem como a adaptação, estilização e o uso desse traje por Carmen. Houve também a exposição que tratava da influência, em vários aspectos, da Pequena Notável durante os anos 40.

Além disso, em todo o dia 09 de fevereiro, data de nascimento de Carmen, era comum a realização de eventos com projeções de filmes feitas no Museu da Imagem e do Som, antes dele pegar fogo. As exhibições não eram realizadas no Museu Carmen Miranda, pois este não tem espaço para a projeção de filmes.

Em relação à educação, o museu dedica-se a tarefa de sensibilizar o público, despertar a curiosidade e o interesse pela vida da cantora. Para isso, há projetos como o "Encontro de Professores nos Museus da FUNARJ" que tem por objetivo incentivar professores e alunos a participarem da leitura do acervo, propondo formas de pensar, de acordo com a temática do museu.

O projeto também faz abordagem da vida da cantora através dos objetos expostos, utilizando as letras das suas músicas para desenvolver o contexto histórico e social. Porém, segundo a diretora, Kátia Machado Buarque, o Museu, como tantas outras instituições brasileiras, enfrenta graves problemas financeiros. O que impede melhores investimentos para os objetos que ele salvaguarda.

### Frustração

Circulando pelo Rio depois da Flip, o escritor português Gonçalo M. Tavares aproveitou para conhecer, na companhia da mulher, Rachel Caiano, e do espanhol Enrique Vila-Matas, o Museu Carmen Miranda. Gonçalo se entristeceu com o descaso em relação à memória da Pequena Notável: achou o local abandonado e lamentou o péssimo estado dos poucos figurinos da cantora.

Jornal do Brasil - 16/07/2005

**Figura 29:** Críticas às condições do Museu Carmen Miranda/Funarj. (Jornal do Brasil, 16/07/05)  
**Fonte:** <<http://carmen.miranda.nom.br/uolmoda2.htm>>. Acesso em 5 nov. 2009.

Tornou-se comum, visitantes demonstrarem insatisfação diante do descaso com a memória da cantora e com a situação em que se encontra o museu (Figura 29), porém estas atitudes não afastaram os interessados na vida de Carmen Miranda. Durante esses anos, a instituição tornou-se muito procurada para o desenvolvimento de pesquisas, principalmente de americanos, de grupos escolares, de universitários e museólogos.

Em relação ao acervo, o museu preocupa-se em retratar toda essa representatividade da Pequena Notável. Para isso possui cerca de 3.000 (três mil) peças em sua maioria de pertences pessoais da artista, doados pela família, após sua morte em 1955. As doações foram feitas através de sua irmã Aurora Miranda e do viúvo David Alfred Sebastian.

O museu também apresenta uma rica, expressiva e variada documentação bibliográfica, caricaturas originais, roteiros de filmes realizados nos Estados Unidos, com anotações perfeitas feitas pela própria cantora, fotografias, cartazes, troféus, partituras, programas e agradecimentos históricos da "Embaixatriz do Samba", além da coleção de indumentária formada por trajes de cenas e sociais, bijuterias, sapatos, plataformas, turbantes, acessórios e os famosos balangandãs.

Destaque para trajes completos que vestiu no dia da homenagem na "Calçada da Fama", 1941 (Figura 30); a saia usada em seu show de estréia na Broadway (Figura 31); traje usado na festa de entrega do Oscar, 1941 (Figura 32);



vestido usado no filme *Copacabana*, 1947 (Figura 33) e traje do show *Boite Tropicana*, Cuba, 1955 (Figura 34).

Infelizmente o museu não possui nenhuma roupa da fase brasileira de Carmen, ou seja, de 1925 a 1939, quando já impunha seu estilo ousado, e era também copiada pelas mulheres. O museu luta, desde 1955 para que todas as peças sejam restauradas ou confeccionadas réplicas para exposição como ocorreu com um dos trajes usados no filme *Uma Noite no Rio*, 1941 (Figura 35) e com o traje usado no filme *Serenata Tropical*, 1940 (Figura 36).



Figura 30: Carmen Miranda imprimindo suas mãos e sapatos na calçada da fama do Teatro Chinês em Holliwood. 24/03/1941.

Fonte: <<http://carmen.miranda.nom.br/uolmoda2.htm>>. Acesso em 5 nov. 2009.



**Figura 31:** Figurino da estréia de Carmem na Broadway.

**Figura 32:** Traje usado na festa de entrega do Oscar.

**Figura 33:** Vestido usado no filme Copacabana.

**Figura 34:** Traje do show Boite Tropicana.

**Fonte:** <<http://carmen.miranda.nom.br/uolmoda2.htm>>. Acesso em 5 nov. 2009.



**Figura 35:** Réplica do traje de *Uma noite no Rio*.

**Figura 36:** Réplica do traje usado no filme *Serenata Tropical*.

**Fonte:** <<http://carmen.miranda.nom.br/uolmoda2.htm>>. Acesso em 5 nov. 2009.

Também faz parte do acervo uma saia, confeccionada com paetês de gelatina, que Carmen usou no filme *Uma noite no Rio*, 1941 (Figura 37).



**Figura 37:** Cena do filme *Uma noite no Rio*

**Fonte:** <<http://carmen.miranda.nom.br/uolmoda2.htm>>. Acesso em 5 nov. 2009.

A saia, considerada como perdida, recentemente foi recuperada por Cláudia Nunes<sup>47</sup>. Segue o depoimento sobre todo o processo de restauração da saia (Figura 38-40).

“Esta saia, quando chegou às minhas mãos, era apenas um ‘montinho’ de tecido deteriorado, paetês e poeira. Encontrava-se extremamente fragilizada e empoeirada. Não era possível localizar nem mesmo a cintura da saia... Com extremo cuidado no manuseio da peça, ‘o montinho’ foi sendo aberto e ganhando formato. Foram necessárias duas semanas apenas para abrir totalmente o emaranhado e visualizar a saia. No total, foram seis meses de trabalho com mais dois profissionais atuando ininterruptamente. Devido ao péssimo estado de conservação dos paetês (deformados, desgastados e com perda de pigmentação) concluímos antes mesmo dos resultados dos testes laboratoriais que estes eram de gelatina. O tecido da saia é uma gaze de seda, muito fina, cuja modelagem contornava lindamente a cintura e os quadris de Carmen Miranda, abrindo-se em evase dos quadris para baixo. Foi um trabalho que exigiu muita pesquisa para sua elaboração, pois devido à fragilidade e estado muito deteriorado do tecido não era possível utilizar nenhum tipo de costura para fixação de um novo tecido que seria usado como suporte do tecido original. E, por possuir paetês de gelatina, não era possível utilizar adesivo que fosse ativado com calor (a maioria dos adesivos são ativados com calor). Entretanto, em 1993, participei de um simpósio de adesivos para restauração de tecidos e pinturas desenvolvido pelo *Canadian Conservation Institute* e, dentre os vários adesivos demonstrados, pude utilizar o mais adequado para o tratamento da saia. Os paetês deformados foram tratados com vapor quente para voltarem a sua forma original. Foi

<sup>47</sup> Exímia especialista em conservação e restauração de patrimônios históricos e artísticos, profissão rara no país.

utilizada técnica de restauração de pintura para realizar a reintegração cromática dos paetês e paetês de plástico foram pintados na cor dos originais para serem colocados nas áreas de perda dos mesmos. Foi gratificante podermos vestir um manequim com algo que era apenas um 'montinho'; montinho este que seria descartado da rica coleção do Museu Carmen Miranda. Hoje, o público pode admirar a saia, que, sem dúvida nenhuma, é uma beleza." (GALVÃO, 2009).



**Figura 38:** Antes do processo de restauração da saia.

**Figura 39:** Durante o processo de restauração da saia.

**Figura 40:** Saia restaurada.

**Fonte:** <[http://www2.uol.com.br/modabrasil/rio\\_link/rest\\_texteis/index.htm](http://www2.uol.com.br/modabrasil/rio_link/rest_texteis/index.htm)>. Acesso em 5 nov. 2009.

Esse depoimento e o caso dessa saia é apenas um exemplo de como deve ser o trabalho de um conservador/restaurador têxtil e o quão importante ele é. Profissão estimulante e compensadora, mas que exige um extenso conhecimento, cultura, treinamento, aptidão, ética, bom senso, observação e conhecimento do material a ser preservado. Cabe ao conservador orientar as políticas de preservação nas instituições e o treinamento da equipe que, na maioria das vezes, não possui nenhuma formação técnica específica para o manuseio, acondicionamento e exposição de objetos têxteis e assemelhados.

Considerando que os objetos têxteis se apresentam de diversas formas e combinados com diversos materiais, o conhecimento aprofundado na sua área específica e dos materiais é essencial. A intervenção deve ser a menor possível, minimizando danos futuros e estabilizando-os de modo que eles possam continuar exercendo suas funções.

Existem dois tipos de profissionais: o autônomo e os não autônomos. Os primeiros enfrentam problemas em diversos setores. As políticas de incentivo ao profissional ainda são escassas, os custos para montar o ateliê são altos e a maioria dos materiais e equipamentos são importados. Além disso, eles não conseguem acompanhar a peça depois do tratamento, pois após a intervenção esta

continua necessitando de cuidados especiais, já que o processo de deterioração nunca é interrompido por completo, é apenas minimizado.

Ambas as categorias sofrem com a falta de mão-de-obra especializada. Falta gerada pelos poucos cursos de especialização, sendo o treinamento feito, na maioria das vezes, informalmente, na prática. Para isso é necessário um curso específico que discuta questões relacionadas à pesquisa e conservação de tecidos. No Brasil, como em muitos outros países, ainda não há um programa que satisfaça essas necessidades.

#### **4.4. Museu do Traje e do Têxtil (MTT) do Instituto Feminino da Bahia (IFB)**

Em 1923, uma baiana que atende pelo nome de Henriqueta Martins Catharino iniciou uma experiência inovadora, construindo um dos maiores acervos que contribuem para o resgate da história da Bahia, durante o século XIX.

Tudo começou quando, em 1933, Henriqueta Catharino realizou uma exposição com o empréstimo de peças das famílias baianas como bordados do século XVII a XIX, vestidos, jóias e imagens. O sucesso da mostra serviu de estímulo para que a grande dama fizesse uma carta à sociedade solicitando a doação de peças de uso pessoal, objetos e acessórios para o Instituto Feminino da Bahia (IFB). Essas peças seriam usadas na criação de um acervo de vestimenta que pudesse guardar a memória da cidade de Salvador. Henriqueta não tinha a pretensão de criar um Museu da Moda, mas sim possuía a visão de que essas peças, no futuro, poderiam servir de fundamento para contar a história da sociedade baiana.

O sucesso das doações foi tão grande que, a partir desse ano, o tema moda entra definitivamente no IFB. Portanto, a formação da coleção de trajes e têxteis acontece paralelamente às outras coleções do instituto.

Entre os anos de 1937 e 1939, para conquistar seu objetivo de criar um museu de arte feminina Henriqueta investiu sozinha na construção de um sóbrio e elegante solar, de cinco andares e com mais de 5.000 m<sup>2</sup> (cinco mil metros quadrados) de área construída, localizado no tradicional bairro do Politeama de Cima. Nesse espaço acondicionou uma preciosa coleção histórica com mais de 15.000 (quinze mil) peças, incluindo um rico e variado acervo de trajes e acessórios

femininos, além de mobiliário, porcelana, prataria, têxtil, pintura, escultura, arte sacra e popular. Henriqueta teve o apoio do Monsenhor Flaviano Osório.

Em termos de pesquisa, somente na década de sessenta é que a historiadora de moda holandesa, Tina Stoeve, de passagem pela Bahia, hospedou-se no IFB e realiza as primeiras classificações e desenhos do acervo de vestimenta. A partir daí, inicia-se a percepção de um acervo que busca guardar a memória dos costumes e hábitos domésticos da elite soteropolitana.

Porém, em março de 1997, surgem diversas ações no sentido de quantificar, classificar e preservar de modo adequado o acervo têxtil da instituição. É o projeto de elaboração do Museu do Traje e do Têxtil. Local onde a coleção poderia ser exposta e preservada em melhores condições.

Em 1998 ocorre uma divisão, em duas instituições, do Instituto Feminino da Bahia, o que modifica sua maneira de tratar os seus diversos acervos. A partir daí, tem-se O Museu do Traje e do Têxtil (MTT), dedicado ao acervo de vestimenta e o Museu Dona Henriqueta Catarino, dedicado às artes decorativas.

Segundo PEIXOTO, citado por SANT'ANNA (2008),

“(...) esta projeção foi ordenada em passos e contou com financiamento de diversas fundações de caráter público brasileiro, tais como a Fundação Vitae, Caixa Econômica Federal, Ministério da Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cada uma dessas custeou os pontos fundamentais para tornar o projeto do MTT uma realidade, isto é financiaram a criação de espaços expositivos, centro de documentação, reserva técnica e laboratório têxtil. Portanto mesmo sendo uma instituição privada, tiveram um comprometimento em demonstrar seu acervo publicamente (patrimônio) e o fizeram estabelecendo vínculo com órgãos de financiamento públicos (Peixoto, 2007)”. (SANT'ANNA, 2008)

A Fundação Instituto Feminino da Bahia é uma instituição privada, aberta ao público e sem fins lucrativos que mantém seu acervos através de recursos próprios. Cerca de 3.000 peças estão em exposição permanente no edifício sede da Fundação, entretanto, não há condições adequadas para a exposição do acervo têxtil.

Dentre os principais objetivos do Museu do Traje e do Têxtil estão: criar dentro do edifício sede da Fundação, um espaço para expor a sua coleção de têxteis e de indumentária feminina e masculina; resgatar e divulgar a memória das mulheres baianas, representadas por um acervo rico e representativo, fazendo prevalecer o conceito de vanguarda da instituição; subsidiar o conhecimento e o estudo nas áreas de conservação e restauração de têxteis e da cultura local ligada

ao cotidiano; dotar a sede da Fundação de um novo espaço, caracterizado por um sistema de exposição adequado ao acervo têxtil; criar duas alas de exposição permanente para mostrar a evolução do vestuário feminino, através de peças do século XIX até os anos 70 e criar uma área de multiplicação (pesquisa, debates, projeções, seminários, etc.) um laboratório de restauro de têxteis, uma reserva técnica, uma sala para documentação, um centro de apoio a pesquisadores e uma loja.

As maiores preocupações da instituição são no sentido de estimular a preservação, a conservação e a divulgação do acervo. Em termos de pesquisa, o MTT possui um grande interesse em desenvolvê-las e incentivá-las, principalmente no que se refere à história da moda, do design e da arte no Brasil, tema da maioria do acervo.

“Pois quanto mais compreendemos os objetos em seu contexto original (e também enquanto indicadores de memória), mais mergulhamos na produção do conhecimento sobre os complexos meios que a moda se insere em realidades específicas. Afinal são procedimentos estéticos criados em Paris e Londres que atravessam - metafórica e literalmente - terras e mares, aportando no Brasil (Salvador), sendo cooptados para outra realidade, ressemantizando-se neste processo de transferência cultural entre Europa e América Portuguesa”. (SANT’ANNA, 2008).

O acervo está sob a responsabilidade de Teresa Tourinho, presidente do Instituto Feminino da Bahia e Ana Lúcia Uchoa Peixoto, vice-presidente e museóloga.

A moda é um dos itens que compreende a imensa maioria do acervo, pois quase todos os objetos referem-se à aparência, hábitos e costumes de uma pessoa e reflete uma sociedade urbana organizada por classes. Mas, há também peças que revelam o universo de uma ex-colônia latino-americana e/ou que representam Salvador, a primeira capital da América Portuguesa.

O acervo do museu, um dos mais raros e expressivos, é construído através de doações, não só do estado da Bahia, mas de diversas regiões brasileiras. Atualmente o Museu deve ter em torno de 6.000 (seis mil) peças expressivas do cotidiano da mulher baiana, que abrange desde o século XVII até o XX, com destaque para as roupas de escravas; roupas de cama, mesa e banho; roupas femininas de passeio e festa; acessórios; fantasias; roupas de dormir; roupa íntima; sapatos e bolsas; roupas e acessórios infantis e de bebê; roupas de comunhão e roupas eclesiásticas.

Dentre as peças expostas, podemos citar: roupas de passeio simples e recatadas (Figura 41); vestido de seda bordada com motivos florais típicos da época, datado de 1895 (Figura 42) e vestido de baile todo costurado a mão em seda furta-cor (Figura 43); trajes esportivos, roupas femininas de corte masculino, acerca de 1907 (Figura 44); vestido de fim de tarde, confeccionado em 1915 (Figura 45); vestido de gaze preta, bordado com *strass* e adornado com cinto e fivela também em *strass*, datado de 1927 (Figura 46); vestido de algodão bordado à mão com linha mercerizada, labirintos e pregas palito de 1928 (Figura 47); vestido em tafetá de seda azul (Figura 48); vestido em tafetá de seda furta-cor (figura 49) e os trajes de crioula (Figura 50). Além das criações de três representantes da Alta Costura francesa como o *manteaux* confeccionado por Christian Dior (1905-1957), em 1960 em cetim de seda com brocado em veludo e estampa em cashemire; o vestido de baile de veludo preto com bordado em ráfia preta e bege, vidrilhos e *strass*, feito por Pierre Balmain<sup>48</sup> (1914-1982) também em 1960, ambos doados pela Sr<sup>a</sup> Nelita Alves de Lima; o vestido de baile, datado de 1910, confeccionado em seda e renda com aplicação de vidrilhos, completamente montado em partes presas por presilhas (Figura 51), assinado por Paul Poiret (1879-1944) e saia em tafetá de seda pura com cauda em veludo verde, bordados à mão em ouro em prata (Figura 52) usadas pela Princesa Isabel em 20 de maio de 1871 para prestar juramento como Regente do Império do Brasil.

---

<sup>48</sup> Costureiro que, em 1945, um salão de Alta Costura em Paris, passando desde então a vestir os grandes nomes da nobreza européia e estrelas do *showbiz*, que adoravam o seu *glamour* luxuoso e feminino. (DELIUS, P.116).





**Figura 41:** Roupas de passeio. Pertenceu à Sra. Sofia Costa Pinto Gomes, irmã mais velha do Sr. Carlos Costa Pinto, abastado comerciante e grande colecionador cujas peças hoje formam o conceituado Museu Carlos Costa Pinto. Confeccionada em tecido de algodão cru, tingido de marrom, é composta de saia e casaco curto ajustado ao corpo com gola "berthe" em *guipure* forrada de verde, com fitas de cetim marrom e verde dando acabamento à cintura. A saia com pouco rodado traz pregas em detalhe na frente do recorte do modelo. As costas da saia mostram com muita clareza pregas profundas para acomodar a *anquinha*. Foi doado ao Instituto Feminino em 1958 por sua filha, Annie Costa Pinto Gomes Wildberger, esposa do Sr. Arnold Wildberger.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

**Figura 42:** Vestido de seda bordada com motivos florais. Pertenceu à Sra. Mariana Cerqueira de Magalhães e foi adquirido por D. Henriqueta Martins Catharino em 1934, em um bazar realizado em benefício da Ordem Terceira da Piedade.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 43:** Vestido de baile todo costurado à mão em seda furta- cor. Pertenceu a Maria da Conceição Pinho. Sua saia ampla, em babados com desenhos de flores e ramagens em tons alaranjados trazem graça e leveza. Henriqueta Catharino adquiriu essa belíssima peça para a coleção do Instituto Feminino da Bahia no ano de 1934, num bazar em benefício do Asilo da Ordem Terceira da Piedade da qual a própria Maria da Conceição Pinho foi terceira.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 44:** Traje esportivo. Confeccionado em Paris em cerca de 1907, composto de saia e casaco em “estilo inglês” em tecido de linho e seda não ajustado no corpo, mostra claramente a mudança ocorrida na moda no começo do século XX. Traz bordados em *soutache* na saia e no casaco e babado de cambraia de linho com terminação em bico de renda *valenciennes* na manga. A saia tem uma singela cauda deixando aparecer o sapato.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

**Figura 45:** Vestido de fim de tarde. Pertenceu a Sra. Brasília Ferreira de Novais e Silva. Todo ajustado ao corpo era usado com imenso chapéu de abas largas, evocando uma forma de vida completamente diferente dos dias atuais. Foi confeccionado à mão na Bahia, em 1915 em renda Renascença com aplicações em renda de almofada, num arabesco indissolúvel de elementos florais estilizados, formando o tecido com o qual o vestido foi executado. Foi doado pela própria Sra. Brasília, em março de 1945.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 46:** Vestido de gaze preta, bordado com *strass* e adornado com cinto e fivela também em *strass*.

Segue as linhas típicas da moda dos anos 20. Pertenceu a Sra. Mariaugusta de Oliveira Gonzaga e foi confeccionado no atelier de Madame Jeanete em 1927. Foi doado pela sua filha Maria Gonzaga Costa Pinto e que anos mais tarde usou o mesmo vestido nos 15 anos de sua filha realizado no Hotel Bahia.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

**Figura 47:** Vestido de algodão bordado à mão com linha mercerizada, labirintos e pregas palito. Confeccionado na Bahia por volta de 1928 e doado ao Instituto Feminino pela Sra. Alcina Pinho Pereira.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.





**Figura 48:** Vestido em tafetá de seda azul, bordado em ráfia e canutilhos. Foi confeccionado pelo ateliê Madame Jeanette, em 1950, cujo endereço, à Av. Setede Setembro, n 23, era muito frequentado pelas senhoras da alta sociedade baiana, como a Sra. Wanda Schmidt Souto Maia, a quem pertenceu esse vestido.  
**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

**Figura 49:** vestido em tafetá de seda *changeant* furta-cor. Pertenceu a Sra. Virgínia Lago Prisco Paraíso, D. Ninita, esposa em segundas núpcias do Dr. Francisco Prisco Paraíso e mãe de Isabel Maria Prisco Paraíso Dantas, que se formou na Escola Técnica de Comércio Feminino do IFB.  
**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 50:** Conjuntos completos de roupa de crioula, composto por saia, bata, pano de costa e torço. Pertenceram a Florinda Anna do Nascimento (Folô), criada da Fazenda do Coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos e D. Ana Maria do Nascimento. Não é reconhecido o ano do seu nascimento, embora se saiba que Folô carregou o Dr. Ribeiro dos Santos, nascido em 1851, quando faleceu em, em 11 de maio de 1931,

residia em companhia do casal Isaura Ribeiro dos Santos Diniz Borges e Dr. Otaviano Diniz Borges. As referidas peças foram adquiridas por D. Henriqueta Martins Catharino, juntamente com outras da mesma coleção, em um leilão na cidade, no ano de 1946.

**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

**Figura 51:** Vestido de baile assinado por Paul Poiret<sup>49</sup>. De 1910, em seda, renda e vidrilhos e com combinações de tons intensos de marrom, castanho e preto, todo montado em partes presas por presilhas e que ilustra o período mais criativo do estilista  
**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.



**Figura 52:** Saia em tafetá de seda pura e cauda em veludo verde, bordados à mão em ouro em prata. usadas pela Princesa Isabel (Figura 24) em 20 de maio de 1871 para prestar juramento como Regente do Império do Brasil.  
**Fonte:** <<http://sbenutti.multiply.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

Em comemoração ao ano da França no Brasil, o início de 2009 foi marcado por uma exposição composta por vestuários e acessórios que pertencem ao Museu do Traje e do Têxtil (Figuras 53-56) e que mostram a influência da França na moda brasileira desde o século XIX. O evento foi realizado no Shopping Barra, localizado na cidade de Salvador, onde os expectadores puderam conferir a importância desse acervo para a Bahia e para todo o Brasil.

Cerca de 30 peças do acervo do MTT, mantidas pela Fundação Instituto Feminino da Bahia, foram expostas, revelando um pouco da estética das vestimentas e do modo de vida que dominou entre as soteropolitanas nos séculos XIX e XX. Dentre elas, as criações dos três grandes nomes da Alta Costura francesa, citados acima: Christian Dior, Pierre Balmain e Paul Poiret.

<sup>49</sup> Estilista francês de maior destaque no período anterior à Primeira Guerra Mundial. Ficou amplamente conhecido por insurgir-se contra o espartilho, mas o fez não em defesa da saúde feminina, luta que já começava a ser travada por alguns reformadores, mas no sentido de renovar a moda do ponto de vista essencialmente estético.

Essa exposição realizada fora do ambiente do museu é um caso interessante para se discutir as exposições itinerantes, ou seja, as peças viajam para um ou mais lugares. Trabalho que exige uma abordagem especial e um maior envolvimento, planejamento minucioso, comunicação e flexibilidade da equipe e de todos os envolvidos (conservadores, curadores e técnicos). O retorno, em geral, é compensador, pois um grande público visita a exposição e divulga o nome do museu.



**Figuras 53-56:** Imagens da exposição realizada no Shopping Barra.

**Fonte:** <<http://brincandoevestindoahistoria.blogspot.com>>. Acesso em 11 nov. 2009.

Exposições itinerantes exigem um relatório completo sobre todos os gastos, escolhas de peças, propostas, projetos de montagem e desmontagem, execução, procedimentos, embalagem, viagem e contratos de peças emprestadas de outras instituições, caso haja.

“O têxtil será transportado montado? Os suportes serão transportados? como um têxtil sem montagem será transportado? Os orçamentos de transporte precisam ser estimados com antecedência (...) No caso de artefatos emprestados, como serão eles devolvidos ao proprietário? Eles serão devolvidos ao proprietário diretamente do último local de exposição? Responder a essas perguntas antecipadamente e trabalhar em conjunto com os tesoureiros e a equipe de embalagem, tornará os passos seguintes do projeto mais fáceis”. (McLEAN, P. 144).

Depois da abertura da exposição surgem outros problemas, que envolvem a manutenção das roupas<sup>50</sup>, como o uso de aspirador em casos de acúmulo de poeira<sup>51</sup> e do espaço, como a troca de lâmpadas queimadas e a colagem de legendas descoladas.

Todo esse processo precisa ser realizado nos mínimos detalhes e de modo seguro, considerando que as roupas que estão sendo expostas necessitam de uma especial atenção, pois muitas já estão envelhecidas, descoloridas, desgastadas e fragilizadas.

---

<sup>50</sup> Antes de proceder à limpeza, é preciso estudar a resistência do material. Recomenda-se utilizar, de preferência, produtos neutros e previamente testados. (PLONCZYNSKI, P.91)

<sup>51</sup> A remoção da poeira depende da cor e do tipo de fibra; pode limpar com aspirador pequeno, tendo como filtro um pano fino para abrandar a intensidade da sucção. Em alguns casos podem ser escovados. (PLONCZYNSKI, P.91)

## Conclusão

O museu é uma instituição voltada para o conhecimento, pesquisa e salvaguarda de objetos de qualquer espécie, incluindo roupas: artefato multifacetado que constrói a sua história através de um diálogo permanente com o corpo, com a moda, com usos e costumes. Possui uma variedade inesgotável de estampas, modelos, cores, texturas, materiais e estruturas.

Quando inseridas no contexto museológico, abandonam sua função prática de vestir e tornam-se objeto e documento histórico na medida em que narram os desenvolvimentos históricos, artísticos, econômicos e culturais de uma sociedade. Construir sua biografia é um processo tão delicado, detalhista e trabalhoso que passa a fazer parte dos estudos de cultura material, processo que explica as relações da sociedade com os objetos.

Dentro do universo da moda, o acervo de roupa é uma excelente referência para estudantes e profissionais ligados ao ramo, pois são fontes reveladoras da história e das técnicas, acabamentos, modelagens, tecidos e materiais utilizados na confecção do artefato. Além disso, servem de instrumento de grande inspiração para criações futuras.

Portanto, sendo as roupas uma fonte tão rica de pesquisa, é importante que os museus aprendam a conservá-las e organizá-las como documentos que contem histórias e contribuam para a preservação da memória. Para isso são necessários investimentos a médio e em curto prazo. Melhorias nas técnicas de armazenamento, conservação, restauração e exposição das peças são indispensáveis. Assim como áreas de estudo e bibliotecas, com livros e revistas relativas ao assunto, que auxiliam em trabalhos de pesquisa e faz com que o acervo torne-se mais acessível à comunidade.

Porém no Brasil há uma série de problemas referentes aos museus que abrigam roupas. A falta de investimento, a precariedade, o descaso, o exagero e o despreparo são comuns nessas instituições e atingem diretamente o acervo. Atitudes compreensíveis, considerando que o Brasil é um país de terceiro mundo que não investe em questões relacionadas à educação, à arte e à cultura, em geral.

A falta de profissionais preparados para lidar com as roupas e com os têxteis também é uma constante. Fato que poderia ser solucionado com a criação de cursos especializados na área têxtil dentro das universidades. Porém, isso não ocorre, considerando-se que a maioria dos profissionais que trabalham com esse tipo de material, geralmente, formam-se no exterior ou não possuem formação específica, baseiam-se nos anos de prática.

Porém nem tudo está perdido. Há no país algumas instituições que lutam para manter seus acervos de roupa em bom estado, mesmo que em segundo plano. Caso dos museus apresentados nesse trabalho.

O Museu Histórico Nacional além de roupas do século XIX ao XX, que contam a história da moda, possuem um acervo especialmente voltado para o universo do trabalho com uniformes que não estão ligados ao tema da escravidão, como geralmente ocorre, mas aos trabalhadores comuns que contribuem para o desenvolvimento do Brasil.

O MASP, como um museu de arte preocupa-se mais com as questões estéticas da roupa como mostra os exemplos da coleção Rhodia, criada por artistas plásticos da década de 60, voltando-se para as questões nacionais e o caso do *Costume do ano 2045*, criado pela artista plástico espanhol Salvador Dali que coloca em cheque a importância e os desafios enfrentados em casos de réplicas.

O Museu Carmen Miranda, como um museu temático limita-se, exclusivamente ao universo da cantora luso-brasileira. Apresentado em seu acervo uma gama imensa de trajes relacionados à Carmen, com destaque para a saia de paetês usada no filme "Uma Noite no Rio" que sofreu um detalhado processo de restauração, destacando assim, a importância do trabalho do conservador.

O Museu do Traje e do Têxtil, como um museu do traje, dedica-se, sobretudo às roupas e têxteis que representam a moda na cidade de Salvador, nos séculos XIX e XX. Acervo que enfrentou exposições itinerantes, aumentando o contato do público com as peças. Trabalho que exige um intenso envolvimento da equipe para que as roupas não sejam prejudicadas.

Através desse trabalho, pude perceber como é difícil, por parte dos pesquisadores, encontrar referências bibliográficas relativas ao assunto e, por parte dos museus, como é trabalhoso manter um acervo de roupa, principalmente pela sua tridimensionalidade e facilidade de degradação. Ao mesmo tempo fiquei muito



impressionada com a beleza e a variedade das peças presentes nessas instituições. Roupas que contam histórias e que merecem ser preservadas.

Foram apenas quatro exemplos. Porém, no Brasil há outras tantas instituições espalhadas pelo país que se preocupam com as roupas e que contam um pouco da história do país.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Rita Morais de. *Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos*. P. 72- 76. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

\_\_\_\_\_. *Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido*. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *A biografia cultural das roupas*. In: Latin American Studies Association 2009 Congress: Rethinking Inequalities, 2009, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.leiamoda.com.br/leiamoda/content/materia.php?idText=2822&secao=leiaartigos>>. Acesso em 15 set. 2009.

BRAGA, João. *História da Moda – uma narrativa*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Tecidos e museologia: perspectivas para a formação profissional*. P. 131-133. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

CRISPI, Ana Paula Lobo. *O Costume do ano 2045 de Salvador Dali: a história de um vestido*. P. 171-174. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

DELIUS, Peter *História da Moda no século XX*. Könemann, 2001.

EASTOP, Dinah. *A conservação de têxteis como cultura material*. P. 121 – 122. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

\_\_\_\_\_. *A conservação de têxteis como uma prática de conservação, de investigação e de apresentação*. P. 52 – 58. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

GALVÃO, Diana. *A Fundação Instituto Feminino da Bahia, sob uma nova ótica: O Museu do Traje e do Têxtil*. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/modabrasil/bahia\\_link/museu/pioneiro/index.htm](http://www2.uol.com.br/modabrasil/bahia_link/museu/pioneiro/index.htm)>. Acesso em 15 out. 2009.

\_\_\_\_\_. *A restauração da moda: roupas que contam histórias*. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/modabrasil/rio\\_link/rest\\_texteis/index.htm](http://www2.uol.com.br/modabrasil/rio_link/rest_texteis/index.htm)>. Acesso 15 em out. 2009.

GUEDES, Renato Celestino, TEIXEIRA, Edilene Lagedo, SILVA, Hozana Regina da. *Moda na década de 40 – a performance de Carmen Miranda*. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19553.pdf>>. Acesso em 26 set. 2009.

JANUÁRIO, Erlaine Aparecida. *Os tecidos e sua função nas Minas Gerais Colonial*. P.178-181. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

KEESE, Alessandra Savassa Gonçalves. *Conservação têxtil: a importância da preservação do patrimônio têxtil para a moda*. São Paulo, 2006. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel) – Moda, Centro Universitário Salesiano de São Paulo.

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

MCLEAN, Catherine C. *Exposições itinerantes com trajes e têxteis: planejamento e trabalho de equipe*. P.143-147. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *A exposição museológica e o conhecimento histórico*. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves, VIDAL, Diana Gonçalves (org.). *Museus: Dos Gabinetes de Curiosidades ao Museu Moderno*. Belo Horizonte, MG: Argumentum, 2005, P. 15-84.

\_\_\_\_\_. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/238.pdf>. Acesso em 13 out. 2009.

NETO, Benjamin Albagli. *O Museu Carmen Miranda*. REVISTA CINEMIN Nº 5 - Junho/Julho 1983. Disponível em <<http://carmen.miranda.nom.br/museu.html>>. Acesso em 10 out. 2009.

O MUSEU Paulista da Universidade de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1984.

OLIVEIRA, Ana de, COELHO, Frederico, RENNÓ, Carlos. *Tropicália*. Disponível em <<http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/movimento.php>>. Acesso em 20 out. 2009

PAULA, Toledo Cristina de. *Tecidos no Brasil: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil*. *Anais do Museu Paulista*. V.14, n.2, jul.- dez. 2006, P. 253-298.

PEIXOTO, Ana Lúcia Uchoa. *O acervo do Museu do Traje e do Têxtil*. P. 164 -167. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

PIO, Leopoldo Guilherme. *Musealização e cultura contemporânea*. P. 48 – 57. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n.2, 2006. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.

PLONCZYNSKI, Nancy Corrêa. *Noções de preservação dos objetos antigos: releituras inesquecíveis*. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

REBELLO, Cláudio. *O Museu do Traje e do Têxtil vai ao shopping*. 2009. Disponível em <<http://brincandoevestindoahistoria.blogspot.com/2009/04/o-museu-do-traje-e-do-textil-vai-ao.html>>. Acesso em 30 out. 2009.

REIS, Gina. *Moda em museu: Museu do Traje e do Têxtil reúne acervo raro de roupas e acessórios da história baiana*. Disponível em: <<http://www.itapoanonline.com/main/varaldamoda/parasentir.aspx>>. Acesso em 24 set. 2009

SANT'ANNA, Patrícia. *A Moda no Museu*. In: IV Colóquio Nacional de Moda, 2008, Novo Hamburgo: Feevale, 2008. Disponível em <<http://www.leiamoda.com.br/leiamoda/content/materia.php?idText=2747&secao=leiaartigos>>. Acesso em 16 set. 2009.

\_\_\_\_\_. *Arte Popular e a Moda dos anos 60*. In: VII Reunião de Antropologia do Mercosul, 2007. Porto Alegre. Anais da VII Reunião de Antropologia do Mercosul. Porto Alegre: UFRGS/ABA, 2007. Disponível em: <<http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Patricia%20Sant'Anna.pdf>>. Acesso em 20 set. 2009.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

TIBIRIÇA, Thaís, CABRAL, Livia. *A História de uma Maria do Carmo*, 2006. Disponível em <<http://www.fazendomedia.com/novas/cultura310306.htm>>, 2009. Acesso em 11 out. 2009

TRUPIN, Deborah Lee. *O que é uma coleção de têxteis? Questões de conservação em coleções de bandeiras e casas históricas*. P. 41-46. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo; Museu Paulista da USP, 2006.

ROJAS, Roberto. CRÉSPAN, José Luis, TRALLERO, Manuel. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro. Salvat Editora do Brasil, S.A, 1979.

## Sites

Museu Carmem Miranda. Disponível em <<http://www.funarj.rj.gov.br/>>. Acesso em 30 set. 2009.

Museu de Arte de São Paulo. Disponível em <<http://www.masp.art.br>>. Acesso 13 out. 2009

Museu Histórico Nacional <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>. Acesso 2 nov.2009.