

A MODA COMO INDICADOR SOCIAL E DETENTORA DE MEMÓRIA: VALORIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO

**Fashion as a social indicator and as a memory
holder: valuation and preservation**

**La moda como indicador social y como detentora
de memoria: valoración y preservación**

Camila Dazzi¹

Jonathan Fernandes Klen²

Resumo

O artigo apresenta as vestimentas utilizadas ao longo dos séculos como indicadores sociais e portadoras de memória histórica, que merecem ser estudadas e preservadas. O método de pesquisa adotado se pautou numa perspectiva relacional, com a leitura de textos acadêmicos de temas relevantes para a pesquisa, relacionando-os criticamente, após a análise dos contextos em que foram produzidos, o que nos proporcionou uma sólida base teórica de reflexão. O artigo esclarece que as vestimentas são capazes de revelar a forma como os grupos sociais se comportavam, como foram estabelecidas as demarcações de gênero e os critérios de distinção de grupos econômicos. É nesse processo de distinção que a roupa vira moda, quando as elites passaram a usar como indicador de riqueza um determinado modo vestir, incorporada por todos os membros de uma mesma camada restrita. O artigo igualmente ressalta a importância da conservação preventiva desse patrimônio material, tão repleto de imaterialidades. As vestimentas devem ser compreendidas como guardiãs de memória, e, como tal, devem ser incorporadas aos acervos dos museus. O artigo conclui que muito mais do que somente "trapos", no ambiente museal a moda e as vestimentas podem ser estudadas como objetos-documento por pesquisadores, bem como proporcionar aos visitantes a experiência única de imaginar as roupas em seus contextos originais como portadoras de vida e não como uma peças esvaziadas de significados.

Palavras-chave: Moda como Indicador social; Moda como detentora de memórias, Valorização e preservação das vestimentas.

Abstract

This article presents the garments used over the centuries as social indicators and bearers of historical memory, which deserve to be studied and preserved. The research method adopted was based on a relational perspective, with the reading of academic texts on topics relevant to the research, relating them critically, after analyzing the contexts in which they were produced, which provided us with a solid theoretical basis for reflection. The article clarifies that clothing is able to reveal the way social groups behaved, how gender demarcations were established and criteria for distinguishing economic groups. It is in this process of distinction that clothing becomes fashionable, when elites began to use a certain mode of dress as an indicator of wealth, incorporated by all members of the same restricted layer. The article also emphasizes the importance of preventive conservation of this material heritage, so full of

¹ Realizou estágio Pós-doutoral, com bolsa da CAPES, na Università di Napoli/Itália. Possui Doutorado em História da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ, Mestrado em História da Arte pelo PPGH/IFCH/UNICAMP. É professora adjunta do CEFET/RJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4381920068622016>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3246-354X>. E-mail: camila.dazzi@cefet-rj.br

² Jonathan Klen é docente em Turismo pelo CEFET/RJ, tendo sido bolsista PIBIC do CNPq, como tema Museus de Moda e Turismo. Atuou igualmente como bolsista de extensão do CEFET/RJ, na implementação do Centro Cultural Glauber Rocha, no campus Friburgo. . Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8010382093941648>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8382-2074>. E-mail: contatojonathanklen@gmail.com

immaterialities. Clothing should be understood as guardians of memory, and, as such, should be incorporated into the collections of museums. The article concludes that much more than just “rags”, in the museal environment, fashion and clothing can be studied as document objects by researchers, as well as providing visitors with the unique experience of imagining clothes in their original contexts as carrying life and not as pieces emptied of meaning.

Keywords: Fashion as a social indicator; Fashion as a holder of memories, Valuation and preservation of clothing.

Resumen

El artículo presenta las prendas utilizadas a lo largo de los siglos como indicadores sociales y portadores de la memoria histórica, que merecen ser estudiadas y preservadas. El método de investigación adoptado se basó en una perspectiva relacional, con la lectura de textos académicos sobre temas relevantes para la investigación, relacionándolos críticamente, después de analizar los contextos en los que se produjeron, lo que nos proporcionó una base teórica sólida para la reflexión. El artículo aclara que la ropa puede revelar la forma en que se comportaron los grupos sociales, cómo se establecieron las demarcaciones de género y los criterios para distinguir a los grupos económicos. Es en este proceso de distinción que la ropa se pone de moda, cuando las élites comenzaron a usar una determinada forma de vestir como indicador de riqueza, incorporada por todos los miembros de la misma capa restringida. El artículo también enfatiza la importancia de la conservación preventiva de este patrimonio material, tan lleno de inmaterialidades. La ropa debe entenderse como guardianes de la memoria y, como tal, debe incorporarse a las colecciones de los museos. El artículo concluye que mucho más que simples “trapos”, en el ambiente museal, los investigadores pueden estudiar la moda y la ropa como objetos documentales, así como proporcionar a los visitantes la experiencia única de imaginar la ropa en sus contextos originales como portadores. vida y no como piezas vaciadas de significado.

Palabras clave: La moda como indicador social; La moda como portadora de recuerdos, Valoración y conservación de ropa.

1 INTRODUÇÃO

Do ponto de vista histórico, a roupa tem uma função relevante. Através dela é possível entender de que forma determinado grupo social se comportava e como eram feitas as divisões sociais bem como elucidar questões de gênero, como a emancipação da mulher, etc. A roupa e a história podem ser entendidas como um legado irrepertível: "A indumentária usada numa certa época mostra os hábitos e costumes de seu povo" (NERY, 2009, p. 9). Além disso, sinalizam as mudanças de ordem cultural, econômica e política ocorridas ao longo da história. A roupa exerce, também, o papel de indicador de gênero, idade e profissões. Contudo, temos que ter cuidado ao utilizar a roupa como objeto de estudo, pois "a maneira de vestir podia permanecer inalterada por muito tempo, inclusive em função de condições geográficas" (NERY, 2009, p. 9).

Para Nery (2009), a roupa vira moda quando determinadas camadas sociais aderem a um modo de se vestir e este é incorporado por todo o grupo social que compõe aquela camada restrita. Mas engana-se quem acredita que isso era comum a todos os membros de uma sociedade. Os indivíduos das classes menos favorecidas podiam até participar da confecção das peças, mas não usufruíam das mesmas, pois existiam leis que determinavam o que cada "casta" social deveria usar. Foi somente após a Revolução Francesa que "as diferenças sociais deixaram de ser expressas pelas leis, passando a se manifestar de forma sutil por meio de indicadores como, por exemplo, a qualidade dos tecidos e da confecção" (NERY, 2009, p. 9).

Como sustentáculo do dito acima, Ivan Coelho de Sá, em seu estudo sobre os acervos têxteis e a musealização, no qual ele enfatiza a importância da conservação preventiva, põe a indumentária na condição de indicador social. A roupa, dentro dos acervos de cultura material, teria uma relação de proximidade mais forte com o ser humano e isso se justifica, também, pelo fato de que existe um contato muito íntimo entre os dois, "como se fosse a extensão do próprio corpo" (SÁ, 2019, p. 12).

Além desta função básica, a indumentária agrega outras funções, geralmente associadas a valores simbólicos e culturais, tais como as distinções por sexo, idade, trabalho, religião e posição social, além de tabus, regras morais e conveniências sociais. Estes valores a torna extremamente importante como estudo da sociedade e de suas transformações políticas, econômicas, sociais, culturais e comportamentais. Com isto podemos depreender que dentre os objetos produzidos pelo ser humano a indumentária, em todas as suas manifestações – civil, religiosa, militar, regional, etnográfica... – consiste numa das mais expressivas evidências materiais e imateriais tanto do homem, individualmente, quanto das sociedades e de seus contextos históricos (SÁ, 2019, p. 13).

De fato, a indumentária consiste em uma expressiva evidência das mudanças ocorridas na sociedade. É uma via de mão dupla: as mudanças sociais interferem na moda, mas a moda também acaba por interferir, ou reforçar, as mudanças sociais.

2. A ROUPA COMO EXTENSÃO DO PRÓPRIO CORPO

Esse “contato muito íntimo entre a roupa e o ser humano” (SÁ, 2019, p. 12) é perceptível de modo mais claro em determinados momentos históricos. O intuito da segunda parte desse texto não será o de fazer um cuidadoso retrocesso histórico, elencando minuciosamente pontos sobre a história da moda, mas fazer o uso de exemplos para reforçar o entendimento da moda como um importante agente no processo de formação da mentalidade da sociedade. Agente este que perpassa o tempo, agente mutável que carrega história e corrobora para um entendimento da mesma ao longo dos séculos.

Um desses momentos cruciais é a Revolução Francesa, que mudou não somente o quadro político com a derrubada do antigo regime monárquico na França, mas também a maneira de se vestir, “que se tornou mais confortável e prática, [...] por todas as camadas da população” (NERY, 2009, p. 145). Sabe-se que a Revolução Francesa teve seu estopim com a queda da Bastilha, porém, antes desse marco histórico, de forma gradativa, a utilização dos *panniers*¹ começou a cair em desuso, uma mudança notável na vestimenta das mulheres (NERY, 2009).

A figura 1 ilustra um robe francês do século XVIII, cuja saia é sustentada por um *pannier* que permite dar ao traje uma estética visual volumosa na silhueta.

¹O *pannier* era uma estrutura utilizada pelas mulheres para obtenção da amplidão das saias. Uma das características mais evidentes era a abertura das saias “para os lados, às vezes chegando a 4,5 metros, por meio de barbatanas de baleia ou arcos de salgueiro” (LAYER, 1989, p. 130). *Panier*, em francês, significa “cesta”, em razão da estrutura da saia aludir a uma (LAYER, 1989, p. 130). Os *panniers*, ou melhor, as anquinhas, também poderiam ser feitas tendo o metal como material e serem “recheados com tecidos rígidos” (FOGG, 2013, p. 89). O comprimento da cauda, segundo Fogg (2013), era um indicativo de *status*, que diferia a rainha para as damas de companhia.



Figura 1: Robe à la *française* e anãgua em *faille* de seda com brocado (c. 1760-1765).Fonte: FOGG, 2013, p. 98.

Os adornos excessivos, os espartilhos apertados e extravagantes que moldavam os corpos femininos, característicos do rococó, foram rejeitados e deram lugar a uma silhueta mais livre e leve, agora com influência da Grécia Antiga, o neoclássico (FOGG, 2013).

Esse traço da moda neoclássica, segundo Fogg (2013), permaneceu do final do século XVIII até os anos 20 do século XIX, e associa-se ao vestido denominado *chemisier*. A figura 2 ilustra o referido:



Figura 2: JACQUES-LOUIS DAVID: *Retrato de Madame Recamier*, c. 1800. Acervo do Museu do Louvre, Paris. Fonte: FOGG, 2013, p. 120.

No pós-revolução, o *chemisier* voltou a protagonizar o cenário da moda. Feito com tecidos leves, como a musselina e o algodão, que, antes importados da Índia, passaram a ser fabricados na França, ainda no período revolucionário (FOGG, 2013). A cintura sempre alta era uma característica marcante do *chemisier*, e para o uso do traje usa à noite, era complementado como mangas curtas, luvas brancas e compridas (FOGG, 2013). No período diurno, as mangas curtas davam lugar às compridas, tornando a vestimenta mais fácil e prática (FOGG, 2013).

Neste contexto, surgiram figuras "bizarras" conhecidas como os *Incroyables* (os incríveis) e as *Ridicules*² (a versão feminina dos *incroyables*). Tais figuras representaram, através da indumentária esdrúxula, o rompimento com o antigo regime – um contraste radical com a leveza moderna do *chemisier*. Os trajes usados por esses grupos eram bem "espalhafatosos" e extravagantes (NERY, 2009, p. 146), como apresentado na figura 3.



Figura 3: LE BON GENRE n° 2 (1801), *L'embarras des Queues*. Fonte: FOGG, 2013, p. 124.

² Nery (2009) utilizou-se da nomenclatura "*ridicules*" para referir-se à figura feminina, mas Fogg (2013) refere-se a elas como *Merveilleuses* (as maravilhosas). Alguns autores utilizam uma ou outra nomenclatura, mas ambas são análogas.

Os questionamentos acerca da ditadura do vestir tornaram-se pauta dos discursos vigenes na época. “Os cabelos empoados foram definitivamente banidos”, pois não deveria haver desperdício, afinal “A farinha deve ser usada para nutrir o povo” (NERY, 2009, p. 146). E com a silhueta mais livre, denota-se a negação aos artifícios da beleza que deformavam o corpo.

Bom exemplo da importância da moda com objeto de estudo é o valor atribuído à indumentária nos estudos, do século XXI, sobre a emancipação do corpo feminino como instrumento de luta e poder. No século XX, houve uma transformação radical da silhueta feminina. Os corpos podiam, enfim, dar adeus ao desconforto causado pelo uso do espartilho. E como defende Sant’Anna, “A retirada de uma peça íntima do costume é algo **revolucionário**” (SANT’ANNA, 2016, p. 111, grifo nosso). A autora faz um adendo ao seu discurso e justifica que “na construção diária dos corpos, a lingerie é o primeiro passo” (SANT’ANNA, 2016, p. 111). Uma simples peça do vestuário cotidiano carrega em si muitos significados e isso, somado a uma gama de registros históricos que circundam o vestuário-moda, ajuda a desmitificar essa ideia da moda como um termo longe do merecimento dos estudos acadêmicos.

É importante salientar que o espartilho como peça íntima do traje feminino não caiu em desuso sem que houvesse reivindicação para tal, pois “existiu todo um contexto de crítica, debate, insatisfação, enfim, um contexto sociocultural, no qual o uso do espartilho deixou de ter sentido” (SANT’ANNA, 2016, p. 112). Os debates feministas do final do século XIX tiveram como tema, também, as mudanças no vestuário feminino. Em meados do Oitocentos, emergiram diversos movimentos que questionavam o uso da peça íntima. Sant’Anna (2016) elenca a ativista Amelia Bloomer como precursora do movimento nos Estados Unidos. Amelia, segundo Sant’Anna (2016, p. 114), “além de lutar pelo abandono do espartilho, também pleiteava o uso de calças por mulheres, a abolição da escravatura e o direito ao sufrágio.” Assim como esse, outros movimentos surgiram com o mesmo propósito e “influenciaram o abandono do uso do espartilho no início do século XX” (SANT’ANNA, 2016, p. 114). Sant’Anna (2016) ilustra ainda a situação a qual as mulheres eram submetidas em razão do cumprimento das leis “estéticas” na passagem seguinte:

A respiração com sofreguidão – devido às barbatanas e aos laços apertados dos espartilhos, tão na moda na década de 1880 – é violentamente atacada pelos círculos progressistas, pois eles compreendiam essa forma de vestir como uma manipulação e obstrução do movimento e da própria respiração feminina (SANT’ANNA, 2016, p. 114).

A moda também funcionou como um importante agente social no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro do século XX, se configurando como uma tentativa de “civilizar” a cidade e incorporá-la aos moldes europeus, tendo como referencial maior Paris. A roupa, neste contexto, era um meio de distinção entre classes dominantes e as demais classes sociais. “O modo de vestir como demonstração de poder e **status** transformaram a roupa num símbolo de comunicação contendo palavras e signos próprios” (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 89, grifo do autor). Em relação ao discurso que pontua o vestuário como sinônimo de estratificação social, segundo Crane (2006, p. 25), a indumentária, nas sociedades pré-industriais, “indicava com muita precisão a posição do indivíduo na estrutura social”. O autor põe a vestimenta como indicadora tanto de classe social e gênero como também da ocupação do indivíduo, sua po-

sição nos cargos religiosos e sua localização geográfica.

A moda refletia todas as mudanças que marcaram a sociedade tanto no modo de vestir como na forma de agir, pensar e se comportar. Isto conflui com o pensamento de Lipovetsky (2009), que diz que a moda, no processo de transformações histórico-sociais, não ficou apenas restrita ao campo do vestuário. Segundo o autor:

Paralelamente, em velocidades e em graus diversos, outros setores – o mobiliário e os objetos decorativos, a linguagem e as maneiras, os gostos e as ideias, os artistas e as obras culturais – foram atingidos pelo processo da moda, com suas paixões e suas oscilações rápidas (LIPOVETSKY, 2009, p. 25).

O Rio de Janeiro, no início do século XX, tentava se desvincular de tudo que o remetia ao passado colonial, sobretudo escravocrata. O modelo parisiense em voga na época seria “copiado” em razão da busca por um modelo de civilização e isso se configurava não somente na moda, mas também na arquitetura da então capital da República (ANDRZEJEWSKI, 2015). O conceito da moda vigente à época se justificava na *Belle Époque*³ e junto a isso, no que concerne às características arquitetônicas, a cidade “assumiu integralmente a postura do *Art Nouveau*”⁴ (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 90-95, grifo do autor). Segundo Fogg (2013, p. 197), “A moda imitava a arte, e a *Belle Époque* se caracterizou pelo alongamento da silhueta feminina”, de modo a desenhar a silhueta em “S”, para que de frente ou de lado os corpos fossem vistos da mesma forma. O movimento sinuoso percebido na arte, bem como nos elementos decorativos do *Art Nouveau*, eram um traço marcante na moda. Conforme Andrzejewski (2015, p. 91, grifo nosso):

O modelo a ser seguido, pela construção, pela história, exigia que fosse externo, idealmente europeu. [...] Paris constituía uma das preocupações dominantes nas classes cultas e nas que pudessem atravessar o Atlântico. Em menos de dez anos, a cidade tomou uma fisionomia material diferente da antiga, e **as ruas arejadas exigiam das criaturas novos modos de apresentação.**

Nessa conjuntura, destaca-se a importante figura de Figueiredo Pimentel⁵. A coluna Bi-

³ Segundo Lima (2018), a *Belle Époque* no Brasil pode ter o seu início datado em 1889, ano que marca a Proclamação da República. A cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, foi a que mais sentiu os efeitos da *Belle Époque* brasileira, pois havia uma necessidade de civilizar-se e as condições insalubres sob as quais a sociedade vivia não condiziam com o novo modelo europeu que buscavam se espelhar. Pereira Passos, então prefeito da cidade, foi um importante agente no processo de urbanização, higienização e embelezamento da cidade para moldá-la aos padrões parisienses, como pontua Lima (2018).

⁴ O Art-Nouveau influenciou tanto a arquitetura, quanto a moda, o design de modo geral, as artes decorativas, tendo como forte característica “linhas fluidas, formas naturais, uso de simbolismo, influências exóticas e utilizações inovadoras dos materiais – como o ferro e o vidro” (ROSE, 2014, p. 7).

⁵ Cronista responsável pela seção “Binóculo” do periódico Gazeta de Notícias, publicado no Rio de Janeiro, que ditou as normas, ou melhor, “os rumos da sociedade” carioca naquele contexto (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 91). Figueiredo foi conhecido, principalmente, pela autoria da frase: “O Rio civiliza-se” (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 92). O cronista, a partir de então, “ditava as novas regras comportamentais e de vestimenta para a nata da sociedade do Rio de Janeiro” (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 92). Vale ressaltar que o importante cronista, em sua coluna, redigia textos “sobre moda e comportamento e proferia a palavra de ordem que era rigorosamente obedecida por damas e cavalheiros, que lhes dizia em matéria de vestir como em matéria de comportamento público e privado” (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 94). Além disso, a coluna era um instrumento utilizado como

núcleo, redigida por Pimentel, ditava como a sociedade deveria se portar aos moldes parisienses, uma espécie de cartilha a ser seguida, ou melhor: uma releitura futurística do que viria a ser uma revista de moda conceituada nos dias atuais (ANDRZEJEWSKI, 2015). Mas isso se estendia a outros moldes e modos da vida carioca, pois "O 'estar na moda', nesse caso, estende-se não só ao vestuário, mas também à decoração da própria casa, do próprio ambiente de trabalho, à organização da própria vida, à adoção de determinados usos e costumes" e um traço dessa europeização se observa na Avenida Central carioca, "onde criou-se o hábito do fluir, o passeio nas calçadas novas e limpas, as modas e os modos das camadas médias urbanas e a utilização do modo de vestir como demonstração de poder e *status*" (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 92-93, grifo do autor). Embora se tenha essa concepção da moda não restrita a um único significado, ou seja, o de vestir, segundo Crane (2006), até os séculos XIX e XX, o vestuário propriamente dito estava unicamente atrelado ao conceito moda.

Vale ressaltar a existência da revista Fon-Fon!⁶, com a seção intitulada "Nossos Instantâneos", que se valia da fotografia como forma de registrar o comportamento cotidiano da sociedade carioca (ANDRZEJEWSKI, 2015). Essa nova forma de retratar o povo aglutinava-se ao que era veiculado na imprensa, fomentando a veracidade do discurso que visava educar os leitores aos novos moldes que na capital imergiram. Essa seção da revista enfatizava e dispunha "as fotografias das pessoas da 'boa sociedade' e o seu dia a dia, frequentando as lojas da "Uruguayana", ou saindo da igreja, de almoços, festas, eventos, cafés, descrevendo as roupas, cores, chapéus, tecidos, etc." (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 93). Diante disso, era mais fácil para a nata da sociedade seguir os padrões em alta na época. Aqueles que identificavam o discurso, segundo a sua realidade, sobretudo econômico-social, o seguiam sem restrições. Era uma forma de homogeneizar os grupos sociais.

"As mulheres do início do século XX, antes da I Guerra Mundial, faziam o possível para demonstrar fragilidade" (TEIXEIRA; SILVA, 2018) utilizando cores sóbrias, com destaque para os tons pastéis, estampas florais, que acompanhavam a palidez da pele, ou seja, tudo o que pudesse torná-las delicadas e frágeis, como uma mulher deveria se apresentar, segundo os padrões do período. Mas é claro que o acesso às boas peças não se estendia a todas as mulheres. Segundo Laver (1996) as cores das roupas refletiam o grande otimismo de uma parcela da sociedade que tinha dinheiro para gastar com futilidades.

Uma nova mudança radical ocorreria somente quando as guerras se fizeram presentes, no primeiro quartel do século XX. Um exemplo bem notório é o período que compreende a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que segundo Teixeira e Silva (2018, p. 50), "teve grande influência no comportamento feminino, fortalecendo os movimentos trabalhistas e proporcionando possibilidades de emprego e direito a voto para as mulheres". Em razão do confli-

forma de denunciar "a deselegância, fazia comentários maliciosos de certas damas da sociedade", que porventura, eram vistas desacompanhadas (ANDRZEJEWSKI, 2015, p. 94).

⁶ Originária no Rio de Janeiro, por volta de 1908 até agosto de 1958, a revista teve esse nome, segundo Teixeira e Silva (2018), devido a uma alusão onomatopeica remetendo ao som das buzinas emitidas pelos carros na então efervescente maré de modernidade na qual a capital estava imersa. A revista elucidava "os costumes e o cotidiano carioca; crítica de arte [...]; literatura, partituras, cinema, atualidades; sátira, crônica social; jogos, charadas, curiosidades; concurso e colonismo social" (TEIXEIRA; SILVA, 2018, p. 56-57). Somando ao dito anterior, a revista atualizava os seus leitores sobre "as mais recentes novidades do mercado internacional sobre moda e comportamento" (BASSO, 2008).

to bélico, enquanto os homens tinham ido para a guerra, restava às mulheres tomar posse do lugar dos mesmos, exercendo os seus ofícios nas fábricas, como pontuam Moutinho e Valença (2000), no caso das oriundas das classes sociais mais baixas. Já as de classe mais favorecidas atuavam auxiliando nas enfermarias, orfanatos ou em outro setor que não se assemelhasse ao ambiente fabril. As autoras complementam sua reflexão com as questões referentes ao modo de trajar da mulher que se alterou. Em detrimento das consequências da guerra, como "a renda das famílias diminuindo sensivelmente e a escassez de matérias-primas e suprimentos, houve muitas razões para a mulher mudar seu modo de trajar" (TEIXEIRA; SILVA, 2018, p. 50). O papel social da mulher começava a se alterar gradativamente e, "com a participação feminina no mercado de trabalho, tornou-se inevitável que as roupas acompanhassem" (TEIXEIRA; SILVA, 2018, p. 51).

É importante destacar a visão de Braga (2006), de que a moda do século XX reforça os processos de **estratificação social**. No entanto, ao mesmo tempo, de forma dúbia, ele também considera que, a partir de 1910, a moda funcionou mais como unificadora de classes, em função da situação precária imposta a todos pela guerra (BRAGA, 2006).

Com o início da Primeira Guerra, em 1914, tornou-se necessária a adoção de uma postura "austera, condizente com os anos de luta", o que gerou uma revolução, sobretudo, no modo de vestir. Durante esse período, revistas de moda foram publicadas "exibindo editoriais com roupas para o luto, que foram usadas por um longo período" (TEIXEIRA; SILVA, 2018, p. 53). O luto se justificava pelo teor frio e triste, uma alusão propícia ao cenário de guerra. Desta forma, com a escassez de tecidos e de poder aquisitivo para viver a pompa que precedia ao conflito, adotou-se esse novo modo de se vestir disseminado pelas revistas de moda na época.

A democratização da moda, diante desse contexto de conflito bélico, aconteceu com a introdução dos tecidos sintéticos. Através destes foi possível atender a uma camada mais abrangente de públicos bem como as operárias, pois eram mais acessíveis e menos custosos (TEIXEIRA; SILVA, 2018).

Não se fala em história deixando de lado a moda, a arte e a cultura. Talvez, a Primeira Grande Guerra tenha sido a que mais alterou os padrões da moda, segundo os registros históricos, pois além de mudar a forma de confeccionar as peças, cores e escolha dos tecidos, tornou-a mais acessível para as demais camadas sociais. Diante do quadro instável de recessão, a extravagância não era bem-vinda. E a inserção das mulheres no mercado de trabalho jogou por terra a fragilidade que as caracterizava até então, trazendo mais oportunidades e fazendo com que não fossem reconhecidas e estigmatizadas apenas como as "donas do lar". Fica claro, independentemente do momento histórico, que a moda tem uma importante participação para o entendimento das mudanças sociais ocorridas ao longo dos séculos. Essa compreensão é fundamental, pois ela justifica a abertura de museus dedicados exclusivamente, ou em parte, à indumentária, à vestimenta e à moda.

3. A ROUPA COMO PORTADORA DE MEMÓRIA E OS MUSEUS COMO SEUS GUARDIÕES

A indumentária e a moda se tornaram tão importantes que despertavam afeto e davam origem a coleções. O uso do vestido de noiva exemplifica a significância da peça, visto que, muitas vezes, segue por anos nos guardados de quem o vestiu, por seu valor simbólico (FERREIRA, M., 2015, p. 33). Já o desejo de colecionar, segundo Azzi (2010, p. 9), "pode tornar-se sinônimo de demonstração de riqueza e sofisticação ao evidenciar a diferença entre aqueles que possuem e os que não possuem bens considerados de valor econômico [...] ou cultural [...]".

O comportamento e o vestuário datados até o século XVIII estão documentados como recurso material para pesquisas através de "pinturas, gravuras e desenhos" (FERREIRA, M., 2015, p. 33). No entanto, a roupa como peça de museu comporá parte do acervo das instituições a partir do século XIX, isso condicionado pelas revoluções ocorridas nos territórios francês e inglês no século XVIII, "que proporcionaram um novo quadro social, econômico e cultural" (FERREIRA, M., 2015, p. 33).

Foi com a Exposição Universal em 1851, em Londres, que se engendraram as primeiras iniciativas em favor da musealização de acervos têxteis. Lourenço (2015) aponta que parte do que esteve à mostra na exposição em 1851 foi guardado para a inauguração, em 1852, do *South Kensington Museum*, hoje conhecido como *Victoria and Albert Museum* (LOURENÇO, 2015). No entanto, segundo Viana (2016, p. 45), o museu conhecido atualmente por resguardar os mais variados tipos de trajes, "iniciou sua coleção de têxteis em 1853". De acordo com Azzi (2010 p. 41-42):

[...] o museu consagrado às artes, com imenso acervo formado por pinturas, esculturas, objetos de metal e vidro, cerâmicas, desenhos mobiliário, fotografias, arte islâmica e, ainda, tecidos, roupas, joias e acessórios, incluindo bolsas e sapatos. Atualmente, é o maior museu de arte do mundo.

A Revolução Francesa além de marcar o rompimento com valores e a estética alicerçados no Antigo Regime, corroborou "na definição de conceitos relacionados à criação do museu moderno" (FERREIRA, M., 2015, p. 33). Seu propósito era "preservar enormes coleções pertencentes ao clero e à nobreza", sendo vistos a partir desse momento como "bens culturais". Tais bens representariam parte do "patrimônio e memória nacional", despindo-se, ou melhor, esvaziando-se do seu real significado fora das dependências do museu, como objeto institucionalizado (SCHAER, 1993).

No século XIX, para facilitar o convívio social e dar segurança a uma burguesia que crescia rapidamente, a roupa vai ocupar seu lugar como objeto, como mercadoria. Seja como objeto de consumo de culto ou de fetiche, ela é exposta comercialmente nas Passagens (Galerias) e, de uma maneira mais abrangente nas Exposições Universais⁷ (FERREIRA, M., 2015, p. 34).

⁷ Surgem no contexto da Segunda Revolução Industrial, por volta de 1850 (LIMA, 2019). "Era a representação material da evolução tecnológica que o século XIX experimentava" (BARBUY, 2020, p. 58). Eram grandes

Os primeiros museus tiveram como colaboradores para a formação de suas coleções o acervo famílias ricas cujo colecionador detinha peças dotadas de significados (FERREIRA, M., 2015).

A "roupa é um indicador de memória" e os "Museus são considerados guardiões da memória" (FERREIRA, D., 2015, n.p.). As exposições de moda, por sua vez, têm a finalidade de abrigar e difundir pontos de uma memória coletiva, que quando observada, desperta em cada um dos visitantes uma memória individual acerca do que foi exposto. Coletiva no que tange ao passado sócio-histórico, comum a todos que contemplam a exposição. Individual no que concerne à memória particular de cada um, o que ele explica adiante como "aquela fruto das relações vividas pelo ser humano a partir de suas próprias experiências" (FERREIRA, D., 2015, n/p.), em que os indivíduos criam um cenário e situações que se misturam com as suas experiências particulares, a ponto de não conseguirem distinguir o que de fato foi vivido e o que faz parte da imaginação (POLLAK, 1992).

A memória se estende para os objetos, ela ultrapassa as barreiras do "campo humano" (FERREIRA, D., 2015, n.p.). Sendo assim, o objeto carrega em si textos que o conecta ao momento na história no qual ele teve um significado maior. A roupa é apontada pelo autor como um documento, este que "assume a identidade de seu usuário" e sozinho se autoprojeta em um dado momento na história (FERREIRA, D., 2015, n/p.).

Em vias de se tornar um objeto-documento, ao adentrar as portas do museu, uma peça "é sempre tratada como documento" (SANT'ANNA, 2010, p. 222). Mas "Se o museu sacraliza os objetos quando estes são tirados do circuito econômico de trocas, a moda, por excelência, agrega aos objetos certa eficácia simbólica [...]" (MERLO; RAHME, 2015, p. 129), ou seja, o objeto, a roupa em questão, perde o seu caráter servil em meio à sociedade e sobre ela se exprime um interesse de forma contemplativa.

Uma vez dentro das instituições culturais, as roupas, os acessórios e os têxteis têm uma função representativa de subjetividades e materialidades. As peças viram intermediários entre o visível e o invisível, entre o público e o que não pode mais ser visto. É a coroa, que representa o poder monárquico, ou o vestido de noiva, que representa o matrimônio. É uma expressão metafórica de um momento, de uma cultura, de uma nacionalidade (BENARUSH, 2015, p. 99).

Os objetos que antes faziam parte do vestir, no ambiente social, agora passam a ser cultuados, a gerar contemplação e reflexão, bem como estudos acadêmicos, "tornando-se memória social e patrimônio cultural" (BENARUSH, 2015, p. 100), pois a partir do momento que adentram as portas da instituição museológica, perdem o seu significado particular e

eventos que duravam cerca de seis meses e segundo Santini e Barbuy (2019, p. 58), vários países divulgavam seus "produtos, invenções e avanços tecnológicos". Aqueles que obtivessem destaque em meio a tantas novidades eram premiados com medalhas, que "significava consolidar posição de destaque em seu segmento" (SANTINI; BARBUY, 2019, p. 58). Os espaços construídos para sediar a exposição eram "efêmeros" e durante o período do evento abrigavam o furor da modernidade (SANTINI; BARBUY, 2019, p. 58; PESAVENTO, 1997, p. 173. Uma grande vitrine dividida em setores de acordo com a especificidade de cada país e o segmento do que era exposto. As medalhas reafirmavam o que de mais inovador emergira no mercado e porventura trouxera melhorias para a sociedade. Para dimensionar a grandeza dessas exposições, tem-se a Torre Eiffel como protagonista da Exposição Universal de 1889, "erigida" para o evento (SANTINI; BARBUY, 2019, p. 58).

passam a representar um todo, tornam-se parte da memória coletiva.

4. Considerações finais

A título de considerações finais, podemos dizer que adotamos o pensamento de Charles Baudelaire, um dos mais famosos críticos de arte do século XIX, que enxergava as roupas muito mais que trapos e farrapos. Segundo ele, o expectador do museu deveria imaginar a roupa externa à exposição, com vida, tentando imaginar os belos corpos que as vestiram e não como uma peça esvaziada de significados. De forma sarcástica, Baudelaire dizia que, do contrário, “seria o mesmo que admirar os trapos pendurados, frouxos e inertes como a pele de São Bartolomeu, no armário de um vendedor de roupas usadas” (BAUDELAIRE, 1996, p. p. 875). A moda, segundo Botallo (2015), em vias de ser um “fenômeno de **interesse acadêmico** e museológico”, é passível de ser colecionada e por ser entendida como “uma expressão muito forte da cultural material”, além de representar um “traço cultural e de identidade cultural individual e coletiva”, “permite debates muito instigantes” (BOTALLO, 2015, p. 39, grifo nosso). Como afirma Lipovetsky (2009), apesar de a moda não despertar grande interesse no mundo intelectual e estar longe do merecimento do reconhecimento das cabeças pensantes, conclui o autor “a moda será sempre a moda, sua denúncia é sem dúvida consubstancial a seu próprio ser, ela é inseparável das cruzadas da bela alma intelectual” (LIPOVETSKY, 2009, p. 17).⁸

REFERÊNCIAS

ANDRZEJEWSKI, Luciana. **A Moda Como Despertar da Memória**. In: MERLO, Márcia (org.). Memória e Museus. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

AZZI, C. F. **Vitrines e coleções: Quando a moda encontra o museu**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna..** Rio de Janeiro: Paz e Tera, 1996.

BERNARUSH, Michele Kauffmann. **Por uma Museologia do Vestuário: Patrimônio, Memória, Cultura**. In: MERLO, Márcia (org.). Memória e Museus. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

⁸ A revisão gramatical do texto foi realizada pela Profa. Dra. Suzana de Carvalho Barroso Azevedo, Doutora em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio (2015). Contato: suzana.azevedo@cefet-rj.br.

BOTTALLO, Marilúcia. **Museus e o Processo Colecionista: Acervos Materiais e Imateriais e o Ambiente Virtual**. In: MERLO, Márcia (org.). Memória e Museus. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

CRANE, Diane. **A Moda e Seu Papel Social - Classe, Gênero e Identidade Das Roupas**. Marca: Senac São Paulo, 2006.

FERREIRA, Diêgo Jorge Lobato. **A moda pelo viés da memória: das passarelas para o museu**. Anais do Moda Documenta: Museu, Memória e Design–Maio, 2015. Disponível em: http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/06-Sessao-Tematica-Moda-e-Museu/Diego-Lobato_ModaDocumenta2015_A-MODA-PELO-VIES-DA-MEMORIA.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.

FERREIRA, Manon de Salles. **A roupa depois da cena**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12012016-102324/publico/ManondeSallesFerreira.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2020.

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

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

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus e desafios na Atualidade**. In: MERLO, Márcia (org.). Memória e Museus. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MERLO, Márcia; RAHME, Anna Maria. **A Moda e o Museu: Uma Experiência no Espaço Digital**. In: MERLO, Márcia (org.). Memória e Museus. São Paulo: Estação das Letras, 2015.

MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. **A moda do século XX**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2000.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para a criação de figurino**. 3. Reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Revista Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 16 Mar. 2020.

SÁ, Ivan Coelho de. **Acervos têxteis e musealização: a importância da conservação preventiva**. Anais do i seminário moda: uma abordagem museológica, p. 9. Disponível em: http://www.rubi.casaruibarboas.gov.br/bitstream/20.500.11997/9164/1/Anais%5Bbrevisado%5D_ISBN.pdf#page=. Acesso em: 22 mai. 2020.

SANT'ANNA, Patrícia. **A Dança da Silhueta na Moda – As Transformações da Primeira Metade do Século XX**. In: MERLO, Márcia (org.). *Museus e Moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2016.

SANT'ANNA, Patricia. **A moda no museu - The Fashion in the museum**. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%2008/43001.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.

SANTINI, Valesca Henzel, BARBUY, Heloisa. **Fontes para o estudo da joalheria do Século XIX: as Exposições Universais**. *Ensinarmode*, Vol. 3, n. 3, p.054 - 067, 2594-4630, Florianópolis, out. 2019 - jan. 2020.

SCHAER, Roland. **L'Invention des musées**. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux 1993.

VIANA, Fausto. **Museus de Moda ou de Indumentária Precisa ser tão Grande?** In: MERLO, Márcia (org.). *Museus e Moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2016.

TEIXEIRA, Débora Pires; SILVA, Sara Raquel Andrade. **A moda em tempos de guerra: da saia sino à androginia**. *Achiote. com-Revista Eletrônica de Moda*, v. 6, n. 1, 2018. Disponível em: <http://fumec.br/revistas/achiote/article/view/6163/3175>. Acesso em: 08 jan. 2020.

Recebido em: 30/06/2020

Aceito em: 24/07/2020