

ENSINARIMODE

Revista de Ensino em Artes, Moda e Design

ISSN
2594-4630

Dossiê 5 - As fontes de pesquisa para a moda.
Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da
história da moda, pesquisa e ensino.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019>



ORGANIZADORAS:
CAROLINA CASARIN E SOPHIE KURKDJIAN.

V. 3, N. 3 (2019)

SUMÁRIO

EXPEDIENTE..... 003-005

EDITORIAL 006-011

DOSSIÊ

A MODA E O VESTUÁRIO COMO OBJETOS DE ESTUDO NA HISTÓRIA

Paulo Debom 013-026

ENTRE MÉTODOS E PRÁTICAS: AS FONTES HISTÓRICAS APLICADAS À MODA COMO OBJETO DE PESQUISA

Everton Vieira Barbosa..... 027-043

REFLEXÕES ACERCA DOS TESTAMENTOS E INVENTÁRIOS PARA O ESTUDO DO VESTUÁRIO NA AMÉRICA PORTUGUESA

Juliana de Mello Moraes..... 044-053

FONTES PARA O ESTUDO DA JOALHERIA DO SÉCULO XIX: AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

Valesca Henzel Santini; Heloisa Barbuy 054-067

DA COLEÇÃO AO ARQUIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACERVO DE RUI SPOHR

Renata Fratton Noronha 068-079

DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS DE VESTUÁRIO: CLASSIFICANDO UMA ROUPA HÍBRIDA NA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

Susanne Pinheiro Dias, José Mariano Klautau de Araújo Filho 080-097

ABERTURAS TRANSVERSAIS

ENSINO DE ARTES E CURRÍCULO: DERIVAÇÕES NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Christiane Pereira Arcuri; Marco Antonio da Silva; Bianca da Fonseca Costa; Jandira da Silva Oliveira; Caroline Greco Gioia; Ana Clara Souza Gomes..... 099-112

GRUPO TEATRAL DESENCANTO DE TRINDADE, GOIÁS: ENTRE CENAS, REUSO E SUSTENTABILIDADE

Poliene Soares dos Santos Bicalho; Nélia Cristina Pinheiro Finotti; Josana de Castro Peixoto 113-133

UMA REFLEXÃO ACERCA DOS FARDAMENTOS MILITARES FEMININOS EM PERNAMBUCO: ENTRE O JUSTO DA CULTURA E AS CATEGORIAS ERGONÔMICAS DE CONFORTO

Flávia Zimmerle da Nóbrega Costa; Julia Atroch de Queiroz; Iris Fideliz de Silva 123-148

CONSIDERAÇÕES SOBRE DIVERSIDADES, CURRÍCULO E AÇÕES AFIRMATIVAS NO ESPAÇO ACADÊMICO

Maria Aparecida Clemêncio..... 149-159

EXPEDIENTE

A *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design* nasceu em 2017, tendo sido organizada a partir de parcerias interinstitucionais entre o Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, os Programas de Pós-Graduação do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, o Programa de Pós-Graduação em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social da Universidade Federal Rural de Pernambuco e, ainda, o Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, com o apoio da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, em especial por sua Diretoria de Ensino.

Este periódico visa a socializar ao mundo acadêmico, através de trabalhos inéditos, as mais distintas investigações no âmbito do Ensino Superior, proporcionando o diálogo entre práticas e teorias aplicadas à formação dos profissionais das áreas em questão.

Este sexto número trata do Dossiê 5 “As fontes de pesquisa para a moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino”, organizado pelas professoras Carolina Casarin e Sophie Kurkdjian. Pela primeira vez contamos com uma editora internacional que atenta aos processos historiográficos dos acervos vinculados à moda, desejou realizar o debate com os pesquisadores brasileiros a partir de seu tema de interesse.

Assim esperamos dar ainda maior visibilidade a trabalhos de relevância que estão sendo produzidos no ensino de Arte, Moda e Design.

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Vaccari, Università IUAV di Venezia, Itália
Cyntia Tavares Marques de Queiroz, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Fernando da Silva, Universidade de Lisboa, Portugal
Hans Waechter, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Mara Rúbia Sant’Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Marcelo Machado Martins, Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Brasil
Maria Alice Vasconcelos Rocha, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil
Maria de Fátima da S.C.G. de Mattos, Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

EDITORAS DO DOSSIÊ 5

Carolina Casarin, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Sophie Kurkdjian, Université Sorbonne, França

CONSELHO CONSULTIVO VOLUME 3, N.3

Benedita Afonso Martins, Universidade Federal do Pará, Brasil
Carolina Casarin, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Cynthia Tavares Marques de Queiroz, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Lucas da Rosa, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Mara Rúbia Sant'Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Marcelo Machado Martins, Universidade Federal de Pernambuco; Universidade Federal Rural de Pernambuco (PPGCDS), Brasil
Maria de Fátima da S. C. G. de Mattos, Centro Universitário Moura Lacerda - UML, Brasil
Maria Jose de Jesus Alves Cordeiro, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Brasil
Mario de Faria Carvalho, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

REVISORES GRAMATICAIS

Albertina Felisbino – Mestre e Doutora em Linguística (UFSC).
E-mail: lunnaf@uol.com.br
Angélica Ono - Bacharel em Biblioteconomia (UFRGS).
E-mail: angelicaono@gmail.com
Carla Lisboa Porto – Graduada em Comunicação Social (habilitação em Jornalismo), pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero (2002).
E-mail: mrs.lisboa@gmail.com
Edgar Carvalho de Rocha – Letras (Português / Literaturas) pela UERJ.
E-mail: edgar_caraujo@ig.com.br
Janaina de Mello Moraes – Graduada em Letras – Português UFPR (2005).
E-mail: jana_mmoraes@hotmail.com
Letícia Debom – Especialista em Língua Portuguesa pelo Liceu Literário Português do Rio de Janeiro.
E-mail: ledebom@yahoo.com.br
Maria Eneida da Silva – Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias – UEG

EXPEDIENTE

Marisa Magnus Smith – Mestre e Doutora em Linguística e Letras pela PUCRS.

E-mail: marisamagnusmith@gmail.com

Vera Maria Segurado Pimentel. Graduada em Letras – Habilitação Inglês (Universidade da Amazônia).

E-mail: pimentel_106@hotmail.com

EDIÇÃO

Apoio | Direção Assistente de Pesquisa e Pós-Graduação CEART/UDESC

Diagramação, Apoio de edição e Capa | Hiannay T. J. de Freitas (UDESC)

Foto da Capa | Susanne Pinheiro Dias

FICHA CATALOGRÁFICA

R454 Revista de Ensino em Artes, Moda e Design [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programas de Pós - Graduação em Artes, design e consumo da PPGAV/ UDESC, ICA/UFC, PPGD/UFPE e PGCDs/ UFRPE. vol 3, n. 3, out./2019 – jan./2020. - Florianópolis: UDESC/CEART, 2019 --.

Quadrimestral

ISSN: 2594-4630

Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/Ensinarmode/index>.

1. Moda. 2. Arte. 3.Design. 4. Ensino - Superior. 5. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

CDD: 391 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

EDITORIAL

EDITORIAL

AS FONTES DE PESQUISA PARA A MODA. UMA APROXIMAÇÃO interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino

Carolina Casarin

Sophie Kurkdjian

No processo de institucionalização científica do campo da Moda no Brasil, as produções bibliográficas, seja aquela publicada nos anais dos eventos, ou a editada em revistas acadêmicas, têm papel fundamental. Nesse contexto, os dossiês, conjunto de textos reunidos em torno de um mesmo assunto, acabam funcionando como uma roda de leitura ou de conversa, em que os artigos trocam ideias entre si. É assim que acontece com o dossiê desse número da publicação *EnsinarMode*. Mara Rúbia Sant’Anna, a editora da revista, nos propôs como tema a pluralidade de maneiras de se fazer a História da Moda por meio dos estudos materiais, visuais, culturais, graças à diversidade de arquivos e documentos. O objetivo era compor um repertório de artigos que tratasse de diferentes questões da História do Vestuário e da Moda, com abordagens de problemas variados.

A pesquisa sobre Moda – que nos países anglo-saxões tem o nome de *Fashion Studies* – é, por natureza, multidisciplinar. Assim, o ensino de Vestuário e Moda deve procurar contemplar a índole multifacetada de seu campo, respeitando a vocação de seus objetos. Neste dossiê, privilegiamos a diversidade das fontes e a relação entre pesquisa e ensino de Moda. No artigo “A Moda e o Vestuário como objetos de estudo na História”, Paulo Debom, doutor em História pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e professor no Centro Universitário Celso Lisboa, nos ajuda a pensar a relação entre Moda e História como uma via de mão dupla, destacando os ganhos que trazem para os estudos históricos as abordagens que têm no Vestuário e na Moda seus objetos. O autor expõe e analisa os espaços simbólicos de legitimação que a pesquisa na área de História do Vestuário e da Moda vem ganhando, tanto no mercado editorial quanto nos simpósios realizados em eventos

acadêmicos. Como afirma Juliana de Mello Moraes em texto presente neste dossiê, “o estabelecimento da moda enquanto objeto de pesquisa se insere num movimento mais amplo de transformação da própria área da História e a ampliação dos objetos de estudo da História significou o alargamento do conceito de fonte”.

Nessa linha, o artigo de Everton Vieira Barbosa, doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense, “Entre métodos e práticas: as fontes históricas aplicadas à moda como objeto de pesquisa”, ressalta a importância da problematização das fontes na construção de narrativas que deem visibilidade à moda utilizada por indivíduos e grupos em distintas sociedades no tempo e no espaço histórico. O autor chama atenção para o fato de que as fontes históricas não podem ser assimiladas naturalmente pelo pesquisador, e que um documento se transforma em fonte a partir das questões levantadas pelo pesquisador. É uma proposta metodológica fundamental para o campo da História do Vestuário e da Moda, que permite refletir e compreender os cuidados que devem ser tomados na utilização de diferentes documentos históricos, levando em consideração seus aspectos materiais, assim como questões relacionadas a produção, circulação, finalidade das fontes.

Como exemplo de utilização atenta e cuidadosa de fontes históricas na elaboração da História do Vestuário e da Moda, podemos citar o texto de Juliana de Mello Moraes, docente no Departamento de História da Universidade Regional de Blumenau, “Reflexões acerca dos testamentos e inventários para o estudo do vestuário na América portuguesa”. Após estabelecer as diferenças entre esses dois tipos de documentos, a autora tece considerações sobre as potencialidades para o estudo das aparências na América portuguesa a partir de inventários e testamentos produzidos entre os séculos XVII e XVIII. Esses documentos são primordiais para acessar os espólios individuais, pois elaborados no contexto da morte, arrolavam os bens móveis e imóveis para transmissão e partilha entre os herdeiros. As potencialidades dessas fontes permitem aos historiadores avaliarem diversos aspectos do cotidiano e da cultura material de determinado contexto. Além disso, Juliana discute também a possibilidade dessa documentação para a análise das conexões materiais presentes no vestuário entre os diversos territórios pertencentes à Coroa portuguesa.

No texto “Fontes para o estudo da Joalheria do Século XIX: As Exposições Universais”, assinado por Valesca Henzel Santini, museóloga e pesquisadora que trabalha no Serviço de Objetos do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, doutoranda em História Social na mesma instituição, e sua orientadora, Heloisa Maria Silveira Barbuy, as autoras utilizam documentos textuais e visuais das Exposições Universais realizadas em Londres, em 1851 e 1862, bem como da Exposição de Paris de 1889. Além de fotografias e cartões-postais da época, as autoras analisaram os

relatórios dos júris das exposições, no intuito de identificar os critérios utilizados para a escolha das joias premiadas, e também catálogos e jornais ilustrados. Assim, elas procuram identificar as contribuições das Exposições Universais para a disseminação de padrões na joalheria da segunda metade do século XIX, uma vez que esses grandes eventos, símbolos do capitalismo contemporâneo, foram palco para demonstrações dos ideais de progresso e avanços tecnológicos vigentes, sendo igualmente o espelho dos valores e gostos da elite europeia oitocentista, que eram reproduzidos nas classes dominantes no Brasil.

Em março deste ano, Renata Fratton defendeu sua tese de doutorado em História pela PUC do Rio Grande do Sul sobre o acervo do estilista gaúcho recém-falecido Rui Spohr. Fruto de um trabalho de imersão no acervo de Spohr, onde pesquisou documentos e peças, a autora nos apresenta, no artigo “Da Coleção ao Arquivo: considerações sobre o acervo de Rui Spohr”, parte de sua tese, que tratou do modo como o costureiro construiu a sua imagem e seu espaço de atuação a partir da cidade de Porto Alegre. Levando em consideração o trabalho de enquadramento da memória, neste artigo Fratton, que é professora de História da Moda e Desenvolvimento de Coleção na Universidade Feevale, demonstra como o processo de organização da narrativa e da auto-imagem de Rui Spohr relaciona-se à constituição de seu acervo pessoal, um lugar de memória que, revisitado, se abre a novas possibilidades.

Susanne Pinheiro Dias e José Mariano Klautau de Araújo Filho fecham essa instigante reunião de textos com o artigo “Documentação de coleções museológicas de vestuário: classificando uma roupa híbrida na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA”. Susanne Dias é mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia, orientada por José Mariano Klautau. Em sua dissertação, debruçou-se sobre uma peça do estilista paraense André Lima, parte do conjunto doada pelo estilista à Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. O artigo trata do desafio de catalogar um objeto que mistura as estruturas de vestuário aberto (próprio das saias e vestidos) e fechado (calças, bermudas, calcinhas etc.), questionando uma lógica de classificação pautada na estabilidade dos objetos. Dias e Klautau refletem sobre as particularidades da gestão de acervos de moda no Brasil, além de apontarem chaves de compreensão do pensamento criativo de André Lima e da moda contemporânea brasileira.

Havendo autores das regiões Norte, Sudeste e Sul, é possível fazer uma leitura transversal, comparando horizontalmente, como é de hábito nas rodas de conversa, os diferentes métodos e modelos teóricos adotados no campo do Vestuário e da Moda por nossos pesquisadores, bem como as peculiaridades dos olhares

lançados aos objetos. No Brasil, os primeiros cursos de graduação e pós-graduação em Moda foram criados no final da década de 1980. O reconhecimento acadêmico entre os pares é peça-chave no processo de institucionalização social do campo dos estudos sobre Moda no Brasil. Foi também no final dos anos 1980 que a historiadora norte-americana Valerie Steele deu o primeiro passo na iniciativa de criação da disciplina *Fashion Studies* nos Estados Unidos, ao publicar sua obra *Paris Fashion: A Cultural History*, lançado pela Oxford University Press em 1988 (e ainda sem tradução para a língua portuguesa).

Na França, se por um lado há ampla oferta de formações em estilismo, business, marketing, e em gestão de moda, por outro, a pesquisa sobre moda – histórica, sociológica, antropológica, na esfera do design e da tecnologia – é menos frequente. Apesar dos primeiros estudos sobre a história do vestuário empreendidos no final do século XIX, a moda foi durante muito tempo um assunto esporádico no contexto das pesquisas acadêmicas desenvolvidas nas universidades francesas.

Após os trabalhos empreendedores de Roland Barthes e Pierre Bourdieu, é de novo nos anos 1980 que, motivados pela corrente da história cultural, dois historiadores, Philippe Perrot e Daniel Roche, se interessaram pela moda sob o ângulo da história social das representações.¹ Ao mesmo tempo, os *Fashion Studies* se desenvolviam na Grã-Bretanha, marcados pela interdisciplinaridade e pela colaboração entre universidades e museus. Nos Estados Unidos, o cenário se configurou como o entrelaçamento dos *New Cultural Studies*, *Gender Studies*, *Women's Studies*, além do *Business History*.

Fica estabelecida, portanto, uma diferença fundamental entre os sistemas acadêmicos anglo-saxão e francês. Na França, é flagrante o desnível entre as potencialidades de sua história e de seu patrimônio e a realidade da pesquisa acadêmica. Mesmo que os arquivos privados das casas de alta-costura e dos estabelecimentos de prêt-à-porter (de Lanvin a Chanel, passando por Dior, Chloé, Sonia Rykiel, Paco Rabanne), assim como os arquivos públicos, guardados nos museus e nas bibliotecas, estejam entre os mais importantes do mundo, a moda ainda não está totalmente integrada aos currículos universitários.²

Em meados dos anos 2000, uma nova geração de pesquisadores procurou definir metodologias e abordagens de modo a introduzir a história cultural, social,

¹ Estamos falando mais especificamente das obras **Sistema da moda** (1967), de Roland Barthes, “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia” (1975), Pierre Bourdieu, **Les dessous et les dessus de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIXe siècle** (1981, ainda sem tradução para a língua portuguesa), de Philippe Perrot, e **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)** (1989), de Daniel Roche.

² Conforme Dominique Veillon, “Quelques éclairages sur l'histoire de la mode contemporaine,” **Le Mouvement Social**, 4/2007 (nº 221), p. 3-7.

material da moda no campo acadêmico, encorajando a colaboração da universidade com museus e arquivos privados. Conseqüentemente, na década de 2010, ocorreram diferentes iniciativas no ambiente universitário francês que encorajaram o desenvolvimento de trabalhos científicos sobre moda, no mestrado e, em menor escala, no doutorado. São pesquisadores que atuam nas universidades, como Lille 3, Paris I - Panthéon Sorbonne, Universidade de Angers, de Lyon; e nas escolas, a Escola de Chartres, Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, Escola do Louvre, entre outras. Essas iniciativas fazem com que a moda se torne pouco a pouco um objeto de pesquisa legítimo.

Nos últimos anos, o interesse pela gênese e composição do campo acadêmico sobre Vestuário e Moda tem crescido por aqui. Em 2010, Maria Claudia Bonadio, professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, publicou na **lara: revista de Moda, Cultura e Arte** o artigo “A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil”. É de 2012 o texto “Sophia Jobim - pioneirismo no estudo de indumentária no Brasil”, de Fausto Vianna, que está nos **Anais do Museu Histórico Nacional**. Vianna é professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. A indumentarista Sophia Jobim, como ela própria se denominava, cujas coleção de objetos e biblioteca hoje pertencem ao Museu Histórico Nacional, foi criadora do curso de Indumentária na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sophia Jobim também é tema de pesquisa para os professores Madson de Oliveira e Maria Cristina Volpi, ambos atuantes na Escola de Belas Artes. Volpi assinou em 2018, juntamente com Maria do Carmo Rainho, pesquisadora do Arquivo Nacional que tem atuado junto ao acervo de indumentária do MHN, o artigo “Looking at Brazilian fashion studies: Fifty years of research and teaching” (“Olhando para os estudos de moda no Brasil: 50 anos de pesquisa e ensino”), na revista **International Journal of Fashion Studies**. As autoras detectaram que no Brasil percebe-se que a produção acadêmica se concentra na área de História.

No campo da Ciência da Informação, foi publicada em 2017, no periódico **Perspectivas em Ciência da Informação**, a pesquisa “As instituições, produtores e produtos científicos do campo da moda no Brasil”, coletivamente realizada por Orestes Trevisol Neto, Ligia Maria Arruda Café e Edna Lúcia da Silva.³ Paulo Debom afirma em seu texto: “Percebe-se que os preconceitos estão gradativamente diminuindo e, com

³ Os três pesquisadores ligados ao campo da Ciência da Informação. Orestes Trevisol Neto é mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Santa Catarina, Ligia Maria Arruda Café é doutora em Linguística pela Université Laval (Canadá) e professora associada do Departamento de Ciência da Informação, e Edna Lúcia da Silva é doutora em Ciência da Informação pela UFRJ/IBICT.

EDITORIAL

isso, a produção nacional enriquecendo. Diante desse cenário, nota-se que a Moda e o Vestuário conseguiram realmente se estabelecer enquanto objetos de estudo e pesquisa no cenário brasileiro”. Fica, portanto, uma nota de otimismo.

Vale destacar a trama entre pesquisa, arquivos e ensino que está por trás dos artigos apresentados neste dossiê. Desejamos mais uma vez mostrar o quanto a pesquisa e o saber científico estão relacionados às práticas de manutenção de uma sociedade. A pesquisa, que gera conhecimento e tecnologia, vincula-se diretamente ao nosso patrimônio material, às fontes da nossa história e à construção da memória de nosso povo. E são as elaborações discursivas do passado que sustentam o presente.

DOSSIÊ

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019013

A MODA E O VESTUÁRIO COMO OBJETOS DE ESTUDO NA HISTÓRIA*

**Fashion and clothing as objects of study in
History**

**La mode et le vêtement comme objets d'étude de
l'histoire**

Paulo Debom¹

¹ Doutor em História Política pelo PPGH-UERJ. Mestre em Ciências Sociais pelo PPCIS-UERJ. Docente dos cursos de História e de Artes Cênicas do Centro Universitário Celso Lisboa - RJ. Editor da Revista Veredas da História. Organizador e coautor do livro *A História na Moda, a Moda na História*, editora Alameda, 2019.

E-mail: paulodebom@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5100220209026692> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2041-3182>

* Esse artigo trata-se de uma versão ampliada do texto *O Vestuário e a Moda enquanto Fontes para o Estudo da História* apresentado no XVI Encontro de História da ANPUH-Rio em 2013.

Resumo

O objeto moda não ocupava uma posição de destaque na produção acadêmica na área de História. Em geral, era visto como um assunto conectado ao fútil e ao frívolo, por isso era relegado a um segundo plano. A maior parte das publicações científicas tinham por origem as áreas de comunicação, design, sociologia, antropologia, psicologia, artes, dentre outras. Embora o número de historiadores que se dedicam ao vestuário e às aparências ainda seja pequeno, esse cenário sofreu significativas alterações nas últimas duas décadas. Esse texto tem por objetivos: pensar sobre a importância da Moda para os estudos históricos; destacar a relevância dos estudos de Roland Barthes, Fernand Braudel, Daniel Roche, Gilda de Mello e Souza para a construção desse campo do conhecimento e, por fim, apontar o espaço que essa área de estudo preencheu tanto no mercado editorial quanto nos simpósios realizados em eventos acadêmicos.

Palavras-Chave: História. Moda. Historiografia.

Abstract

Fashion as an object of study did not occupy a prominent position in academic production in the fields of History. It was often seen as something connected with the futile and frivolous, so it was relegated to the background. Most of the scientific publications originated in the areas of Communication, Design, Sociology, Anthropology, Psychology, Arts, among others. Although the number of dress and appearance historians is still limited, this scenario has changed significantly over the past two decades. This article aims to: examine the importance of Fashion for historical studies; to highlight the relevance of the studies of Roland Barthes, Fernand Braudel, Daniel Roche, Gilda de Mello and Souza for the construction of this field of knowledge and lastly to point out the significance of this area of study in both editorial market and symposiums within academic events.

Keywords: History. Fashion. Historiography.

Résumé

L'objet mode n'occupait pas une place importante dans la production universitaire d'Histoire. En général, il était perçu comme un sujet connecté au futile et au frivole, étant, par cette raison, relégué au second plan. La majorité des publications scientifiques avait par origine les domaines de la communication, du design, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de l'art, parmi d'autres. Malgré le petit nombre d'historiens dédiés à l'habillement et aux apparences, ce scénario a souffert de transformations importantes les deux dernières décennies. Ce texte a pour buts: penser sur l'importance de la mode pour les études historiques, faire remarquer l'importance des études de Roland Barthes, Fernand Braudel, Daniel Roche, Gilda de Mello e Souza et, finalement, montrer l'espace que ce champ d'études a pris tant sur le marché éditorial quant sur les symposiums organisés dans des événements universitaires.

Mots-clés: Histoire. Mode. Historiographie.

1 A IMPORTÂNCIA DE ROLAND BARTHES

A Moda¹ é um objeto em geral pouco valorizado no meio acadêmico. A ideia de que pensar sobre o assunto é uma perda de tempo está ligada ao que Roland Barthes, em 1957, chamou de *o mito comercial da moda* (BARTHES, 2005, p. 258). Com certeza, seria leviano negar que a roupa está intimamente atrelada à cultura de consumo no Ocidente e o autor discutiu de forma brilhante o tema em seus textos. Porém, ficar preso a este ponto é algo ingênuo. Nos trajes entrecruzam-se diversos elementos simbólicos que edificam uma época. As vestes permitem leituras enviesadas que caminham pelas mais diversas esferas do pensamento, da política e da economia.

A História da Indumentária ainda não se beneficiou da inovação dos estudos históricos que ocorreu na França há uns trinta anos: ainda está faltando toda uma perspectiva institucional da indumentária, em termos de dimensão econômica e social da História, de relações entre o vestuário e fatos de sensibilidade [...] (BARTHES, 2005, p. 258).

Os primeiros trabalhos históricos dedicados aos trajes foram escritos no século XIX. Os dois mais marcantes são de Jules-Étienne Quicherat, *Histoire Du Costume en France Depuis les Temps les plus reculés jusqu'à La fin du XVIII siècle* (1875); e de Albert Racinet, *The Historical Encyclopedia of Costume*. Tratam-se de obras que possuem rico levantamento de dados sobre as mudanças das silhuetas, mostrando de maneira descritiva como eram as formas vestimentares de diversos povos. Funcionam como uma espécie de glossário da indumentária. No entanto, carecem de reflexões que estabeleçam relações do vestir com o contexto histórico.

A virada veio nos anos 1950, com o pensador Roland Barthes. Seus estudos podem ser considerados como fundadores das pesquisas sobre Moda em diversos campos do conhecimento: Semiologia, História, Sociologia, etc. Apesar de Paris ser considerada a capital da Moda desde o século XVII, pouco se falou de relevante sobre o assunto nos meios acadêmicos franceses antes dele. De certa forma, sua produção deu à Moda o status de objeto do pensamento. Engana-se quem acredita que seu único trabalho sobre o assunto restringiu-se ao livro *O Sistema da Moda*, publicado pela primeira vez em 1967.

Obras como *Inéditos 3: Imagem e Moda* (1950-1970/2005), *Elementos de Semiologia* (1964/2006) e *Mitologias* (1957/2010) versam sobre a análise de discursos até então pouco valorizados cientificamente, como filmes, propagandas, alimentação e Moda. Esses escritos deram um frescor ao pensamento sobre os fenômenos sociais, visto que abriram uma trilha ímpar sobre o processo de construção, desconstrução e reconstrução de sentidos em objetos que até então eram desvalorizados. Alguns de seus contemporâneos viam em seus trabalhos uma traição ao pensamento científico. Entretanto, ao se fazer um panorama de sua vida, percebe-se que tinha paixão pelo desvio e percebia nas linhas sinuosas os melhores caminhos para se pensar o ser humano.

Percebe-se que seu mais famoso livro, *O Sistema da Moda*, escrito entre os anos 1950 e 1960, apresenta linhas de difícil compreensão, mesmo para aqueles que já estão inseridos em seu universo por meio de outras obras. Uma leitura árdua que, em um primeiro momento, não lembra aquele homem encantado pela provocação e pelos fluxos da paixão. O livro era sua tese de doutorado, orientada inicialmente por Claude

¹ A palavra Moda é escrita com letra maiúscula para se referir ao conceito de Moda enquanto algo que não se restringe às roupas; mas sim à postura e a visão de mundo. Desta forma, o presente texto parte do mesmo princípio de Roland Barthes em *O Sistema da Moda* (2009, p.19): "Escreveremos Moda como maiúscula[...] para podermos manter a oposição entre a Moda e uma moda".

Lévi-Strauss e, depois, por André Martinet, que nunca foi defendida. Talvez, os rigores impostos pela escrita acadêmica tenham gerado linhas tão esquemáticas. Quiçá a autocoerção por parte do autor em realizar um trabalho no qual conseguisse conjugar os pressupostos da linguística de Saussure e a metodologia estruturalista de Lévi-Strauss, sejam as razões para o texto ser considerado por alguns como indecifrável. No entanto, ao se mergulhar com real vontade na obra, rompendo as barreiras iniciais, percebe-se que, o Barthes poético, ali se encontra.

Nos discursos do universo das roupas, o indivíduo se coloca no mundo através de seu corpo vestido. Os trajes que o cobrem são escolhas ou imposições que se constituem em discursos que formam seu visual e, ao mesmo tempo, dialogam com os outros. Desta forma, a Moda forja o sujeito através da construção de uma marca identitária que o relaciona com todos àqueles que o cercam.

Em uma visão superficial, uma roupa não passaria apenas de um traje que cobre o corpo. Seria apenas uma peça ou combinações delas, que as pessoas usam para ficarem parecidas com as outras. Em um olhar semiológico, a indumentária é texto. Pelas tramas dos tecidos leem-se múltiplos discursos que explicitam os anseios pessoais, a expressão de subjetividades, a influência da sociedade sobre o indivíduo e a sua postura política.

Barthes (2005, p.267) distinguiu dois conceitos: *indumentária* e *traje*. O primeiro fundamenta-se como construção social que vai além do indivíduo; já o segundo é individual, por se basear no ato de vestir-se no qual a pessoa apropria-se da indumentária para forjar sua aparência. Esta distinção nos remete aos conceitos semiológicos de *língua* e *fala*.

A indumentária aproxima-se da *língua*. É acima de tudo social. É o ser ligado ao todo por intermédio do que veste. Para Barthes (2006, p.19) a *língua* “[...] Trata-se essencialmente de um contrato coletivo ao qual temos de submeter-nos em bloco se quisermos comunicar; além disso, este produto social é autônomo [...], pois só se pode manejá-lo depois de uma aprendizagem [...]”.

O traje nos remete à *fala*. Mostra-se na forma com que cada ser expressa sua aparência individualmente no contexto social: “[...] é essencialmente um ato individual de seleção e atualização”; já a *fala* constitui-se pelas “[...] combinações graças às quais o falante pode utilizar o código da língua com vistas a exprimir o pensamento pessoal” (BARTHES, 2006, p.18). Essa analogia com a esfera linguística refere-se essencialmente às questões ligadas ao papel da Moda, compreendida como um conjunto que se forma no entrecruzamento entre *indumentária* e *traje*.

O texto *Neste Ano o Azul está na Moda* (Barthes, 2005, p. 307-33) contém as chaves para se compreender as suas reflexões. Nele, mostra o quanto a publicidade produz conceitos artificiais, como, por exemplo, relacionar primavera à leveza e à suavidade de cores; inverno, à sobriedade e tons fechados. As revistas de moda estão repletas de afirmações do gênero: o vestido de corte ajustado que dá o toque sedutor ao *look*; bermudas ajustadas combinadas com camisetas deram o ar descontraído da coleção; a saia rodada que transpira romantismo, dentre outros clichês dos periódicos do ramo. Ou seja, o discurso das tendências de mercado busca naturalizar algo que nada tem de natural. Cria necessidades que levam o público a querer consumir as novidades descartando o que já possuem, mesmo que ainda estejam em condições de uso, pois é preciso ser descontraído, sóbrio ou romântico, de acordo com o que é lançado.

A naturalização de um discurso forjado pela mídia transforma as roupas em objetos mitificados, ou seja, não são vistos como peças a serem simplesmente vestidas, mas sim um conjunto de elementos que tem o potencial de transformar seus usuários em algo mais: a sedutora; a que tem atitude; o descolado; o aventureiro, entre outros. Barthes retoma, de certa forma, alguns dos temas que havia estudado em *Mitologias* (2010), obra clássica na qual faz um estudo dos diversos mitos da sociedade burguesa e as suas táticas de convencimento.

Em *Linguagem e Vestuário*, publicado em 1959, o autor expressa aquilo que será o caminho para sua pesquisa futura. Afirma que a moda impressa, em um ponto de vista semiológico, “[...] funciona como uma verdadeira mitologia do vestuário [...] que, parece-me, deve ser a primeira etapa de uma linguística indumentária” (BARTHES, 2005, p.299). Nesse pequeno trecho, indica porque a Moda estava ausente de forma explícita em suas reflexões anteriores: fenômeno é tão importante, que ele dedicou um livro inteiro a ele, o *Sistema da Moda* (2009), no qual analisa com profundidade o vestuário, procurando entre os recortes do imenso *patchwork* social, encontrar, decodificar e ler os caminhos que as tramas dos fios podem engendrar.

2 A HISTÓRIA SE POSICIONA

A lacuna de um estudo sério e reflexivo sobre a História da Moda, levantada por Barthes em 1957, só foi preenchida na França por Fernand Braudel, em 1967, com a publicação da primeira versão do volume I de *Civilização material, economia e capitalismo- séculos XV-XVIII*: as estruturas do cotidiano, no qual há um capítulo intitulado *Roupa e moda*. Em 1979, o autor lançou a edição revisada da obra e os outros dois volumes: *Os jogos das trocas* e *O tempo e o mundo*. Fernand Braudel foi um dos maiores expoentes da segunda geração dos *Annales* e professor do *Collège de France* a partir de 1949, onde gradativamente tornou-se uma espécie de norteador temático e metodológico para a historiografia francesa e mundial. Um dos principais focos de seu pensamento é o diálogo interdisciplinar entre a História e as Ciências Sociais, a partir da análise dos acontecimentos sob a ótica da *longa duração*; ou seja, a reflexão sobre os contextos históricos na esfera de uma temporalidade que ultrapasse o tempo breve dos episódios. Os fatos em si seriam como a ponta de um gigantesco iceberg que precisa de um mergulho profundo para que se tome a real dimensão de seu tamanho, extensão, escopo, ou melhor, duração.

Em seu texto, faz uma análise sobre a importância da indumentária do final da Idade Média até o século XVIII. Critica a futilidade das camadas abastadas; mas, em contrapartida vê a Moda com olhos bem otimistas. Para ele, a necessidade de mudanças rápidas nas vestes - devido à pressão dos imitadores e a busca de distinção por parte da aristocracia - gerar dinamização comercial, subida na escala social de grupos que antes jamais poderiam almejar um futuro diferente, progresso material e certa melhoria do bem-estar social. Logo, o estudo dessa área tão pouco valorizada pelos historiadores mostrava-se de fato necessário.

A história das roupas é menos anedótica do que parece. Levanta todos os problemas, os das matérias-primas, dos processos de fabrico, dos custos de produção, da fixidez cultural, das modas, das hierarquias sociais. Variado, o traje por toda a parte se obstina em denunciar as oposições sociais (BRAUDEL, 2005, p. 281).

O trecho supracitado demonstra que o historiador francês não encara nas roupas somente as funções de adorno, vaidade, beleza e proteção. Ele as vê como algo que abarca o processo produtivo, as questões culturais, os modismos passageiros das aparências e, acima de tudo, os conflitos entre os grupos sociais, ou seja, a indumentária não pode jamais ser vista como um simples objeto isolado. Dessa forma, percebe-se que propõe uma espécie de modelo para aqueles que pretendem estudar o papel dos trajes na História: as formas vestimentares se remetem às estruturas e às disputas entre camadas sociais. Para se ter a real dimensão do vestuário dentro de uma sociedade ou época, é necessário relacioná-lo com a grande diversidade de elementos que o cercam. A questão central não são os vestidos, acessórios e combinações, mas as relações destes com tudo o que está ao seu redor. Braudel mostra que o estudo das roupas na História não pode ser encarado como uma simples descrição das diferentes silhuetas através do tempo, mas sim como um elemento da cultura material no qual se encontram entrecruzadas as questões econômicas, a mobilidade ou imobilidade dos grupos sociais e os valores culturais.

Em seu trabalho, encontra-se fortemente o binômio da *imitação* e *distinção*, amplamente discutido por sociólogos, como, por exemplo, Herbert Spencer (1883) e Georg Simmel (1911) na virada do século XIX para o XX. Em um trecho interessante de seu texto, apesar de afirmar que se tratam de exceções, não restringe a prática competitiva das aparências somente entre realeza, nobreza e burguesia; afirma que a roupa e os elementos dos modismos também atingem, em algumas poucas ocasiões alguns membros das camadas populares que possuem uma melhor condição financeira, logo os historiadores da indumentária não deveriam limitar-se ao estudo das elites.

As leis suntuárias correspondem, portanto à sensatez dos governantes, mas mais ainda às inquietações das classes altas da sociedade quando se vêem imitadas pelos novos-ricos. Nem Henrique IV nem a sua nobreza poderiam consentir que as mulheres e as filhas da burguesia parisiense se vestissem de seda. Mas, nunca ninguém pode opor-se à paixão arrivista ou ao desejo de usar a roupa que, no Ocidente, é sinal de promoção social. [...] O mesmo se passa nos universos mais medíocres. Em Rumieges, aldeia de Flandres, perto de Valenciennes, em 1696, no dizer do cura, que escreve o seu diário, os camponeses ricos sacrificam tudo ao luxo do trajar, "os jovens andam de chapéus agaloados a ouro e prata [...]; as moças com penteados de um pé de altura e as outras vestimentas a condizer [...]". Mas é uma exceção, como o são, numa representação da festa do patrono de uma aldeia alemã, em 1680, umas camponesas de gola frisada. Habitualmente, andam todos descalços ou quase, e até mesmo no mercado de uma cidade basta uma olhadela para distinguir burgueses de gente do povo (BRAUDEL, 2005, p. 281).

Porém, de maneira muito bem-humorada, afirma que não haveria Moda se no mundo só houvesse pessoas de baixa poder aquisitivo:

As leis suntuárias correspondem, portanto à sensatez dos governantes, mas se assim o fosse, o problema nem sequer se apresentaria. Tudo permaneceria imóvel. Não haveria riqueza, nem liberdade de movimentos, nem mudanças possíveis. Os seus trajes, fossem feios ou bonitos, seriam sempre iguais. Bonito é o traje de festa, muitas vezes transmitido de pais para filhos e que, a despeito da infinita variedade dos trajes populares nacionais e regionais, se mantém ao longo dos séculos igual a si próprio. Feia é a roupa cotidiana de trabalho que utiliza os menos dispendiosos dos recursos locais e muda ainda menos do que o outro (BRAUDEL, 2005, p. 283).

Braudel estabelece uma diferenciação entre os termos *roupa* e *Moda*. O primeiro sempre existiu desde que os homens primitivos - por proteção, vaidade ou pudor - começaram a cobrir seus corpos. Já o segundo é uma prática que aparece no Ocidente

européu com o desenvolvimento comercial e urbano das cidades italianas na passagem da Idade Média para a Moderna, restringindo-se às camadas abastadas. Sua definição do conceito de Moda é bem significativa: “A moda é também a busca de uma nova linguagem para derrubar a antiga, uma maneira de cada geração renegar a precedente e distinguir-se dela [...]” (BRAUDEL, 2005, p. 293). Para ele, a Moda, além de se relacionar ao vestuário, encontra-se intimamente ligada às formas de comer, andar, saudar as pessoas, decorar suas habitações, entre outros elementos.

No entanto, afirma que o fenômeno não teve de seu surgimento, até o final do século XVII, uma abrangência maior. Crê que os ciclos de mudança foram ainda lentos; acredita que foi somente no XVIII, que a loucura e os caprichos obsessivos em relação às aparências tomaram conta do cotidiano da burguesia e da aristocracia. Este é um ponto bem questionável de seu texto. Pensar que a Moda, a partir do início do século XV, tornou-se algo insaciável em todos meios aristocráticos, com certeza, seria tão ingênuo quanto dizer que os ideais humanistas revolucionaram o cotidiano da maior parte da população europeia da mesma época. Porém, como analisar a corte de Henrique VIII deixando de lado o fato de que a influência de suas vestes nas aparências ultrapassava em muito os limites dos territórios que governava? Como não observar que a ostentação de seu poder e de sua virilidade por intermédio de suas roupas, fato muito bem representado nos retratos de Hans Holbein, marcou a época? Seria adequado pensar no reinado de Elizabeth I (1558 a 1603) sem perceber a força que as mudanças no vestuário da rainha exerceram na Inglaterra e em outros locais da Europa? Como refletir sobre a construção da imagem pública de Luís XIV, coroado em 1654, não levando em conta o fato de o monarca ter transformado Paris e, mais exatamente, a corte de Versalhes, em capital da Moda na Europa? Ao mesmo tempo, há uma passagem em que surge uma contradição, pois mostra presença intensa das mudanças das aparências entre os séculos XVI e XVII:

Se compararmos, por exemplo, na Pinacoteca de Munique, um quadro de Pieter Aertsen (1508-1575) e duas telas de Jan Brueghel (1568-1625), todos os três representando o povo dos mercados, é bastante divertido verificar primeiro que, em todos os casos, se reconhecem à primeira vista os humildes vendedores ou pescadores e os grupos de burgueses [...], o traje diferencia-os imediatamente. Mas, a segunda constatação, mais curiosa, é que durante o quase meio século que separa os dois pintores, o traje burguês mudou muito [...], entretanto, o traje popular [...] manteve-se igual [...] (BRAUDEL, 2005, p. 284).

Outra importante constatação feita por ele é que a Moda, vista como um sistema regulado por mudanças constantes é um processo que pertence somente às sociedades ocidentais. No Oriente, entre os séculos XV e XVIII, existe uma riqueza enorme de trajes e elementos simbólicos que ostentam, porém não há mudanças contínuas em suas formas. Cita como exemplo a roupa do mandarim que, desde o século XIII até o XVIII, aparecem nas gravuras com as mesmas silhuetas, combinações e cores. Mesmo com as transformações ocorridas com as invasões tártaras no século XVII, poucas modificações aconteceram nas aparências: “Os novos senhores impuseram aos seus súditos os cabelos curtos (exceto um rabicho) e modificaram um pouco a grande túnica de outrora. Foi tudo: afinal, pouca coisa” (BRAUDEL, 2005, p. 282).

As colocações citadas no parágrafo anterior demonstram que nas sociedades orientais – China, Japão, Índia e Império Turco – citadas por Braudel em sua obra, não havia espaço para a existência da Moda. Nelas, o olhar constante para as posturas e valores herdados dos antepassados era expresso através de vestimentas, acessórios e

gestos que mantinham vivas as tradições, ou seja, as relações de sociabilidade eram legitimadas pelo passado. A lógica das transformações constantes das formas do parecer só encontra espaço em locais onde há o privilégio pelo presente e a busca incessante pela novidade. Sobre o mundo oriental:

Mouradj d'Ohsson, no seu *Tableau Général de l' Empire Ottoman*, editado em 1741, observa que “as modas que tiranizam as mulheres europeias não agitam o sexo no Oriente: lá quase todos andam com o mesmo penteado, o mesmo corte de roupa, o mesmo gênero de tecido” (BRAUDEL, 2005, p. 283).

Para o historiador francês, o estudo dos trajes revela-se duplamente importante. Em primeiro lugar, os materiais que compõem uma roupa, como tecidos, pedraria e corantes, contam toda uma história sobre quem os fabricou e em quais condições trabalharam. Logo, nos dão pistas importantes sobre toda a cadeia produtiva e as questões sociais nela envolvidas. Em segundo, porque nos descortina um amplo universo de posturas. “Esta moda que toca em tudo é a maneira como cada civilização se orienta. É tanto pensamento como o traje, a expressão do sucesso como o gesto de *coquetterie*, a maneira de receber à mesa, o cuidado ao fechar uma carta, é a maneira de falar [...]” (BRAUDEL, 2005, p.296).

O projeto inicial desta brilhante obra partiu nos anos 1950 de Lucien Febvre. Sua ideia era contar a História da Europa entre 1400 e 1800 em dois grandes volumes. Braudel trataria das questões ligadas à vida material e seu parceiro intelectual pesquisaria sobre os assuntos tocantes ao pensamento e às crenças. Febvre não teve tempo de escrever sua parte, pois faleceu em 1956. O autor deixou o livro de lado por alguns anos, todavia retornou a ele e assumiu a ambiciosa empreitada, porém pouca atenção reservou para os temas que seriam abordados por seu companheiro de estrada. O capítulo *Roupa e Moda* texto que se encontra no volume, traz contribuições geniais para o estudo do tema e, além disso, é um marco; pois, pela primeira vez, um historiador europeu lançou um olhar realmente reflexivo que rompeu com a superficialidade da simples narração da evolução das silhuetas.

O historiador francês Daniel Roche dedica-se, desde os anos 1970, ao estudo do consumo, dos trajes e da habitação. Duas de suas obras são de extrema relevância para o objeto aqui estudado: *A cultura das aparências*: uma história da indumentária (Séculos XVII-XVIII), publicada em 1989; e *História das coisas banais* - nascimento do consumo (séculos XVII-XIX), lançado em 1997. Para ele, os trajes são os primeiros veículos da passagem da *civilização dos costumes* para a *civilização de corte*². A Moda sempre funcionou entre dois polos: a liberdade e a sujeição; entre o curvar-se à tendência dominante e à necessidade de expressão da individualidade. Portanto, seu estudo é primordial para a compreensão do intrincado jogo das aparências, nas mais diversas sociedades.

Em *história das coisas banais*: nascimento do consumo séc. XVII-XIX (2000), afirma que o estudo da cultura material como fonte histórica é essencial, pois permite aos pesquisadores estabelecerem ligações entre objetos que antes eram considerados irrelevantes, com as questões sociais, econômicas, religiosas e políticas. Todo artefato carrega em si uma história, seja ele um vestido, um quadro, uma xícara, um prato, entre outros. Os utensílios criam relações humanas que ultrapassam sua materialidade; funcionam não somente como códigos de comunicação e diferenciação social, mas ainda como elementos de uma rede de sensibilidades indispensáveis à compreensão da His-

² ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, Volumes 1 e 2. RJ: Jorge Zahar Editor. 2008. Passim.

tória. “Qualquer objeto, mesmo o mais comum, contém engenhosidade, escolhas, uma cultura” (DAGONET, *Apud* ROCHE, 2000, p.19).

Um saber e um acréscimo de sentido estão ligados a todos os objetos. Vemos isso em seu modo de aquisição, no qual a moral, os princípios que os distinguem, as escolhas pessoais, intervêm na parte do orçamento a ele dedicado, na maneira de sua utilização em que se revelam um ensinamento e uma moral do uso nas normas e nas regras de decoro, no modo de sua posse em que a magnificência e o desperdício dos grandes contrastam com o consumo ostentatório dos burgueses ou com o consumo compulsivo dos novos-ricos (ROCHE, 2000, p. 19).

Em *A cultura das aparências* (2007), reflete sobre o papel da indumentária na corte francesa do Antigo Regime. Aproximando-se de Roland Barthes (2006), considera que o vestuário é a relação entre dois níveis da realidade: o de *vestir um traje* como ato personalizado no qual o indivíduo se apropria dos padrões propostos, porém atribui à roupa elementos de gosto pessoal (*fala*); e o de *vestir a indumentária*, prática na qual a pessoa coloca sobre seu corpo aquilo que lhe é sancionado pela sociedade (*língua*). Para Roche

A moda situa-se no cruzamento do fato de vestir, que um indivíduo pode lançar e generalizar no sistema indumentário, em que ela se torna propriedade comum, com o fato de vestimenta, generalizada numa maneira de vestir e reproduzida em escala coletiva, na alta-costura, por exemplo. As mudanças podem ser compreendidas nessa relação, com o significado da roupa crescendo à medida que se passa do ato pessoal ao gesto comum. A relação entre o indivíduo vestido e a sociedade que propõe o código do vestir pode ser medida nas grandes mudanças, que afetam o sistema indumentário, e, por comparação, nas possibilidades de difusão e recepção (ROCHE, 2007, p. 59).

Em sua obra, ao analisar os trajes da corte francesa, encara a história das roupas por meio de dois caminhos: o da função das peças vestidas e o das transformações da sensibilidade. Afirma que, embora se vestir seja uma necessidade, o historiador não se pode deixar limitar por este viés, pois ficaria apenas na superfície das formas e estilos, não se permitindo mergulhar na complexa teia simbólica construída no universo das aparências. O vestuário indica inclusão e exclusão, hierarquia, imitação, distinção, gosto pessoal, entre diversos outros elementos, logo, é um caminho privilegiado para se ler a sociedade. A Moda expressa valores de sensibilidade e mobiliza sentidos. Através dos tecidos e suas cores, das folgas e apertos, pode-se perceber toda uma linguagem corporal de uma sociedade.

Para uma história da cultura indumentária da Idade Moderna, precisamos traçar a evolução das cores, dos contatos e do status dos tecidos. Como as aparências foram remodeladas será revelado por uma topologia corporal, por mudanças no que podia e não podia ser visto, por redefinições de modéstia e imodéstia e pelas lições de higiene que desafiaram os valores do asseio e do desasseio. As vestimentas modelam o corpo, e o corpo brinca de vestimenta; são meios de socialização, que têm seu rito de passagem. Entre a estabilidade e a mobilidade, as roupas descobrem a moda, que surge no campo das contradições sociais, quando existe uma possibilidade de desejar o que outros desejam (ROCHE, 2007, p. 47).

O cotidiano da *sociedade de corte* (ELIAS, 2001, *passim*) era permeado pela obrigatoriedade dos indivíduos em ser perdulários, por meio do exibicionismo, do luxo das roupas, festas, decoração, alimentação, entre outros. O gasto ostentatório era uma prática compulsória numa esfera social que priorizava a obrigação de esbanjar; uma camada na qual ser discreto ou econômico era quase que sinônimo de delito. Logo, a fu-

tilidade da aristocracia que, para muitos pesquisadores, é um objeto menor nos estudos históricos, para Roche é uma das chaves para a compreensão daquele momento.

Ao se debruçar sobre o consumo e, em especial o dos artigos do universo da Moda, Roche indica que a ostentação do luxo expressa, ao mesmo tempo, o funcionamento das relações sociais e o questionamento das normas comportamentais estabelecidas pela sociedade. O aumento do espaço da burguesia - no mundo aristocrático europeu dos séculos XVIII e XIX, graças ao processo de industrialização e a difusão das ideias iluministas - gerou uma radical transformação nos padrões da cultura das aparências estabelecidos ao longo do Antigo Regime. O sistema indumentário burguês, a partir da Revolução Francesa e ao longo do século seguinte, desestabilizou as estruturas, estabelecendo novas formas para construção das silhuetas e das posturas. Percebe-se que, para o autor, a Moda vai muito além dos esquemas de *imitação* e *distinção*, típicos nas análises encontradas em várias pesquisas sobre o tema; ela funciona como um elemento de construção e desconstrução de significados. Mesmo com a Restauração promovida pelo Congresso de Viena em 1815 ou a existência de monarquias que desejavam resgatar a sociedade de corte, o mundo das aparências nunca mais foi o mesmo.

3 O BRASIL ENTRA EM CENA

Antes do início do século XX, o vestuário não foi objeto de estudo de estudo histórico em território nacional. As publicações sobre o tema estavam restritas aos manuais de etiqueta, aos jornais femininos e aos romances, como os de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. O primeiro livro dedicado à história da indumentária produzida no Brasil foi *Três Séculos de Moda no Brasil*, de João Afonso. O volume, escrito e ilustrado em 1915, foi encomendado pelo governo de Belém, como parte das comemorações do tricentenário da cidade (1616-1916), mas por questões de orçamento só foi publicado em 1923. Seu autor não tinha formação acadêmica, porém se tratava de um homem muito culto, dedicado a escrever em jornais sobre os mais diversos assuntos, o que fez com que ganhasse o *status* de intelectual no norte brasileiro. Não se trata de um texto acadêmico, mas de uma sucessão de descrições sobre a evolução das silhuetas das cortes europeias, em especial a francesa, e de que maneiras influenciaram as formas dos trajes em nosso território, sobretudo, em Belém.

O primeiro pesquisador que abordou o vestuário de uma forma reflexiva e problematizadora foi Gilberto Freyre. Nas obras, *Sobrados e mucambos*, de 1936 e, bem mais tarde, *Modos de homem & modas de mulher*, de 1987, a indumentária aparece como um dos importantes elementos para o estudo da sociedade brasileira. No primeiro trabalho, a roupa ganha destaque nos momentos em que o autor discorre sobre os processos de assimilação dos trajes europeus, em especial no Segundo Reinado. Partindo dos relatos de viajantes e de estudos oriundos da medicina, indica a falta de adequação de tais silhuetas e materiais em território brasileiro, como espartilhos, vestidos longos e pesados, uso da lã e do veludo que eram trajados em pleno verão tropical. A comparação entre as vestimentas femininas e masculinas a partir da posição que cada sexo ocupava na sociedade e também das formas de trajar das mulheres das camadas abastadas em público - impecáveis nas roupas e na postura - e no interior do espaço doméstico - totalmente largadas - fornecem questões de grande relevância para os estudos de gênero. Cinco décadas mais tarde, o sociólogo compila diversos artigos e publica a coletânea *Modos*

de homem & modas de mulher em 1987. Além de retomar as questões do livro dos anos 1930, discute os padrões de beleza da década de 1980, arquitetura, decoração e questões ecológicas. Ao confrontar as posturas entre os dois sexos, confere ao campo das mulheres as questões da *moda*, pois vê na personalidade feminina, construída socialmente, a preocupação com a beleza, com a ornamentação das formas e com a vaidade. Já ao campo do masculino, confere o *modo*; nos homens há a preocupação de serem educados e finos, de apresentarem bons modos, mas no vestir são discretos e sóbrios. Seus argumentos, embora hoje possam ser questionados, expressam muito bem a lógica das aparências construída pela burguesia em ascensão no século XIX.

Em 1950, Gilda de Mello e Souza, sob a orientação de Roger Bastide, apresentou a tese de doutoramento *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*. O trabalho foi publicado no mesmo ano, na *Revista do Museu Paulista*, recebendo apreciações negativas da comunidade acadêmica. O sociólogo Florestan Fernandes publicou uma resenha na qual teceu alguns elogios à autora, porém também a criticou de forma dura:

Tal como se apresenta, o trabalho da Dra. Gilda de Mello e Souza, revela duas coisas. Primeiro: o talento e a extraordinária sensibilidade da autora para a investigação de um fenômeno tão complexo, por causa das diversas facetas de que pode ser encarado e explicado. Segundo, um seguro conhecimento do campo de sua especialização, em um nível que até pouco tempo era raro no Brasil. Essas qualidades se refletem na composição do trabalho, tornando a sua leitura muito amena. Poder-se-ia, porém lamentar a exploração abusiva da liberdade de expressão (a qual não se coaduna com a natureza de um ensaio sociológico) e a falta de fundamentação empírica de algumas das explicações mais sugestivas e importantes. De outro lado, não concordamos com a afirmação da autora, segundo a qual “a moda, como toda manifestação do gosto, é traiçoeira e, quando analisada de perto, esconde suas feições mais características, induzindo o observador a erro” (p.10). A esse respeito, pensamos que uma das vantagens da abordagem sociológica do fenômeno consiste exatamente na possibilidade de compreendê-lo e interpretá-lo, através de técnicas de investigação adequadas, em suas manifestações no mundo em que vivemos, ou seja, como dimensões atuais do acontecer (FERNANDES, 1952, p. 139-140).

A tese somente alcançou um público maior ao ser lançada como livro em 1987, sob o título *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. A pesquisa é de fundamental importância para a historiografia da Moda no Brasil, principalmente, por ser o primeiro estudo acadêmico nacional totalmente dedicado ao objeto. A inovação e a ousadia da autora se mostraram tão grandes naquele contexto, que fez com seu trabalho fosse considerado como “uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo” (MELLO E SOUZA, 1993, p.7). Em seus capítulos, analisa a indumentária por meio das formas, dos tecidos, das cores, das relações de sociabilidade, da distinção social, das representações artísticas e dos estudos de gênero. Realiza um levantamento bibliográfico sobre a área que vai desde a Sociologia – Spencer, Veblen e Simmel – ao campo da literatura, por meio de referências aos textos de Balzac, Proust, Machado de Assis e José de Alencar. A estudiosa demonstra uma grande erudição, não somente por trabalhar com autores e temas tão diversos, mas também por estabelecer articulações entre eles e as transformações das roupas ao longo do século XIX. Apesar de a obra carecer de um recorte temático - a pesquisadora aborda diversas questões, todavia não deixa clara uma delimitação de objeto – trata-se de uma leitura obrigatória por trazer um olhar inédito ao assunto dentro da historiografia brasileira.

Em 1978, Maria Beatriz Nizza da Silva, lançou o livro *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Por meio de um profundo estudo de matérias publicadas na

Gazeta do Rio de Janeiro, a historiadora traçou um perfil amplo, porém de forma alguma superficial, sobre as práticas cotidianas durante o Período Joanino: moradias, festas, cerimônias, arte, escravidão e vestuário são alguns dos temas abordados sobre uma época de grandes transformações na cidade do Rio de Janeiro. A Moda tem no livro uma grande relevância, principalmente, pelo cuidado da autora em explicitar que os trajes representam o lugar do indivíduo dentro do intrincado universo das relações sociais e que, por essa razão, as vestimentas, carregadas de simbolismos, geram naqueles que as portam uma série de posturas, gestos e vocabulário específico.

Em 2002, Maria do Carmo Teixeira Rainho publicou sua dissertação de mestrado, defendida dez anos antes, *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Neste livro, a autora desenha um belíssimo painel sobre as relações entre as transformações do espaço urbano da capital brasileira, em especial no Segundo Reinado, e a apropriação da Moda europeia pela camada social que define como a *boa sociedade*:

[...] no âmbito deste trabalho, estamos qualificando os membros da “boa sociedade” como os homens e as mulheres que civilizaram seus costumes e fizeram da moda um elemento que acentuava as diferenças existentes entre eles próprios e entre eles e os outros estratos da população. São os homens e as mulheres que, ao europeizar seus corpos, passaram a preocupar-se com a correção do vestuário, com o vestir racional e com a adoção de roupas adequadas à posição que ocupavam na sociedade. São, enfim, aqueles que, por meio da aparência e não apenas do dinheiro e do poder, deixavam visíveis as diferenças que marcavam o abismo existente entre a “boa sociedade” e a “sociedade comum” [...] (RAINHO, 2002, p. 17).

A obra é o resultado de uma intensa e inédita pesquisa a partir do estudo de três tipos de fontes: os manuais de civilidade, como, *Entretenimentos sobre os deveres de civilidade colecionados para o uso da puerícia brasileira de ambos os sexos* (1875) e *Escola de política ou tratado prático da civilidade portuguesa* (1845); os periódicos de Moda ou que possuíam seções dedicadas a ela, como *O novo correio das modas* (1852-1855), *O jornal das senhoras* (1852-1855), *A marmota fluminense* (1852-1857), *A mãe de família* (1879-1888) e *O sexo feminino* (1873-1889); além de teses apresentadas à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, como por exemplo, *Considerações acerca da idade crítica da mulher* (1849), *Algumas considerações acerca das vestimentas* (1849), *Da educação Física, intelectual e moral da mocidade do Rio de Janeiro e de sua influência sobre a saúde* (1855) e *Algumas reflexões sobre a cópula, O nanismo e prostituição* (1855).

Partindo de fontes extremamente diversas, a pesquisadora teceu uma ampla teia sobre as múltiplas representações da Moda através dos diversos discursos que a estruturavam, mostrando como a *boa sociedade* incorporava os elementos europeus e, ao mesmo tempo, procuravam estabelecer a sua visão de mundo, valores de certo e errado; em suma, impor o que consideravam como pertencentes à civilização. A partir de fontes de origens muito diferentes, mas que dialogavam entre si, Rainho costurou um panorama da sociedade do Rio de Janeiro por meio da Moda.

Vale aqui destacar a distância temporal entre as pesquisas nacionais supracitadas: Gilberto Freyre (1936), Gilda de Mello de Souza (1950), Maria Beatriz Nizza da Silva (1978) e Maria do Carmo Teixeira Rainho (2002). Esta observação deixa bem clara as grandes lacunas de décadas entre as publicações, o que expressa o desinteresse que tomava conta dos pesquisadores e do mercado editorial sobre o tema.

Apesar de ainda ser tímida, a produção acadêmica na área de História da Moda, em território nacional, passou por uma grande ampliação nos últimos quinze anos. Publicações de grande peso foram feitas, como por exemplo: Camila Borges da Silva – *O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro - 1808-1821* (2010); Geanneti Tavares Salomon – *Moda e ironia em Dom Casmurro* (2010); Rosane Feijão - *Moda e modernidade na Belle Époque Carioca* (2011); Maria Cláudia Bonadio e Maria de Fátima Mattos (org.) – *História e cultura de moda* (2011); Marcelo de Araújo – *Dom Pedro II e a moda masculina na Época Vitoriana* (2012); Maria Cláudia Bonadio – *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960* (2014), Maria do Carmo Teixeira Rainho – *Moda e revolução nos anos 1960* (2014); Mara Rúbia Sant’Anna – *Sociabilidades Coloniais Entre o Ver e o Ser Visto* (2017); Maria Cristina Volpi – *Estilo Urbano. Modos de Vestir na Primeira Metade do Século XX no Rio de Janeiro* (2018), Laura Ferraza de Lima – *Quando a Arte encontra a Moda* (2018) e Joana Monteleone, Camila Borges e Paulo Debom (org.) – *A História na Moda, a Moda na História* (2019).

Em 2005, foi realizado o *Primeiro Colóquio de Moda*, organizado pela Associação brasileira de estudos e pesquisa em Moda (ABEPEM), no qual professores e pesquisadores de Moda de diversas universidades promoveram um encontro nacional de caráter acadêmico sobre o tema. O início foi bem modesto, porém gradativamente o evento cresceu e ganhou visibilidade internacional. Há vários simpósios com temáticas variadas e, no terceiro ano, teve início o simpósio temático *História e Cultura das Aparências*. Em 2010, passou a ser denominado *Moda, Cultura e Historicidade*, em que são apresentados e discutidos trabalhos oriundos das mais variadas universidades brasileiras. Vale destacar que se trata de um evento de profissionais de Moda, no qual participam sociólogos, psicólogos, historiadores, publicitários, designers, empresários, fotógrafos, entre outros e, que dentro dele foi aberto um espaço para um GT (grupo de estudos) dedicado à História.

Em 2007, foi lançado, no encontro da Associação Nacional de História (ANPUH Brasil), um simpósio sobre Moda, porém a iniciativa pioneira não foi à frente por falta do número suficiente de inscritos. Dentre os eventos organizados especificamente na área de História, o primeiro a contemplar um espaço dedicado à História da Moda foi a *Semana de História Política do PPGH-UERJ*, em 2011, com o simpósio Temático *Moda, Imagem & Poder*. Em 2013, o *Congresso Internacional de História do PPH-UEM* também se abriu para o tema com o simpósio intitulado *História das Roupas, da Moda e dos Gêneros*. Entre 2012 e 2019, a Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro promoveu encontros dedicados à área. As edições nacionais da Anpuh Brasil em 2017 e 2019 contaram com o simpósio *Por uma compreensão histórica das aparências: os usos da moda, do vestuário e da visualidade*. Percebe-se que os preconceitos estão gradativamente diminuindo e, com isso, a produção nacional enriquecendo. Diante desse cenário, nota-se que a Moda e o vestuário conseguiram realmente se estabelecer enquanto objetos de estudo e pesquisa no cenário brasileiro.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. Belém: Conselho estadual de Cultura, 1976.

BARTHES, Roland. **Inéditos 3: Imagem e Moda**. São Paulo: editora Martins Fontes, 2005.

_____. **Sistema da Moda**. São Paulo: editora Martins Fontes, 2008.

_____. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: editora Cultrix, 2006.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: editora Difel, 2010.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo - Séculos XV-X-VIII: As Estruturas do Cotidiano**. Volume 1. São Paulo: editora Martins Fontes, 2005.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modas de mulher**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro – Século XIX**. Brasília: UNB editora, 2002.

ROCHE, Daniel. **História das Coisas Banais: nascimento do consumo (séc. XVII-XIX)**. Rio de Janeiro: editora Rocco, 2000.

_____. **A Cultura das Aparências: Uma História da Indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: editora SENAC, 2007.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: editora Nacional, 1978.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

Recebido em: 12/08/2019

Aceito em: 09/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019013>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019027

ENTRE MÉTODOS E PRÁTICAS: AS FONTES HISTÓRICAS APLICADAS À MODA COMO OBJETO DE PESQUISA*

Between methods and practices: the historical sources applied to fashion as a research object

Entre méthodes et pratiques: les sources historiques appliquées à la mode comme objet de recherche

Everton Vieira Barbosa¹

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CAPES.
E-mail: semusico@hotmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3719090115264390> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2480-7397>

* Este artigo é fruto de discussões compartilhadas no curso de inverno “Fontes históricas em sala de aula: a moda como objeto de pesquisa entre métodos e práticas”, ministrada por mim na Universidade Federal Fluminense entre 22 de julho de 2019 e 03 de agosto de 2019. O curso e este artigo contaram com as contribuições dos alunos Anne de Lima Macedo, Delma Pacífico Martins, Isadora de Mélo Costa, Juliana de Assis Bernardino, Marcelle Lopes de Souza, Maria Lucia de Souza Silva, Nelson Ricardo Gomes da Costa, Renan Carvalho Wenderrosck, Wallace Adametz Escarrone, e dos professores Joana Monteleone e Paulo Júnior Debom Garcia, a quem deixo registrada a minha gratidão. Eu também agradeço à professora Mara Rúbia Sant’Anna por aceitar a publicação deste artigo, à professora Giselle Martins Venancio pela leitura e considerações, e à professora Carla Lisboa Porto pelas correções e sugestões feitas no texto.

Resumo

Ao utilizar a moda como objeto de pesquisa, este artigo trata dos diversos tipos de documentos utilizados pela historiografia desde o último quartel do século XX, pensando, analisando e problematizando seus usos e métodos práticos no contexto acadêmico e escolar para a construção do conhecimento. Partindo do pressuposto de que as questões levantadas aos distintos documentos (impressos, digitais, institucionais, inventariais, epistolários, literários, imagéticos, orais, cinematográficos, musicais e materiais) contribuem para a construção de fontes históricas, faremos uma breve reflexão acerca de algumas pesquisas realizadas a fim de ilustrar a gama de perspectivas analíticas que possam contribuir para o diálogo entre a História e a Moda. Esta proposta metodológica permitiu refletir e compreender os cuidados que devem ser tomados na utilização de diferentes documentos históricos, bem como a importância das problemáticas levantadas, possibilitando o cruzamento de fontes e a sapiência na construção de narrativas que deem visibilidade à moda utilizada por indivíduos e grupos, em distintas sociedades, no tempo e no espaço histórico.

Palavras-Chave: Moda. Fontes históricas. Metodologia

Summary

By using fashion as a research object, this article deals of the various types of documents used by historiography since the last quarter of the twentieth century, thinking, analyzing and problematizing its uses and practical methods in the academic and school context for the construction of knowledge. Starting from the assumption that the issues raised in the different documents (printed, digital, institutional, inventory, epistolary, literary, imagery, oral, cinematographic, musical and material) contribute to the construction of historical sources, we will briefly reflect on some research conducted to illustrate the range of analytical perspectives that can contribute to the dialogue between history and fashion. This methodological proposal allowed to reflect and understand the care that must be taken in the use of different historical documents, as well as the importance of the problems raised, enabling the crossing of sources and the wisdom in the construction of narratives that give visibility to the fashion used by individuals and groups, in different societies, in time and in historical space .

Keywords: Fashion. Historical sources. Methodology.

Résumé

En utilisant la mode comme objet de recherche, cet article porte sur différents types de documents utilisés par l'historiographie depuis le dernier quart du XXe siècle, en réfléchissant, analysant et problématisant ses utilisations et ses méthodes pratiques dans le contexte académique et scolaire, pour la construction du savoir. En supposant que les questions soulevés dans les différents sources (imprimés, numériques, institutionnels, inventaires, épistolaires, littéraires, imagétiques, orales, cinématographiques, musicaux et matériels) contribuent à leur construction de sources historiques, nous ferons une brève réflexion sur quelques recherches déjà réalisées afin d'illustrer la gamme de perspectives analytiques qui peut contribuer au dialogue entre l'histoire et la mode. Cette proposition méthodologique a permis de réfléchir et de comprendre les précautions qui doivent être pris pour bien utiliser différents documents historiques, ainsi que l'importance des problématiques soulevées, permettant le croisement des sources et la sagesse dans la construction de récits qui offrent une visibilité à la mode utilisée par les individus et les groupes, dans différentes sociétés dans le temps et l'espace historique.

Mots-clés: Mode. Sources historiques. La méthodologie.

1 INTRODUÇÃO

Na medida em que se ampliaram as pesquisas no Brasil sobre história e moda, percebemos a importância e a necessidade de levantar algumas questões e dar atenção aos cuidados metodológicos acerca deste tema. Para isso, vamos refletir sobre as ferramentas disponíveis para estudar a moda como objeto de conhecimento e, com isso, manter o rigor científico que é requisitado nos trabalhos acadêmicos.

Sob a perspectiva histórica, propomos apresentar, problematizar e analisar os distintos tipos de documentos – impressos, digitais, institucionais, inventariais, epistolários, literários, imagéticos, orais, cinematográficos, musicais e materiais – que podem servir como fonte para a produção de saberes, apreendendo a moda como objeto de pesquisa. A apresentação destes documentos, bem como sua problematização e análise, faz parte do procedimento metodológico adotado neste trabalho, justificado pela ampliação das perspectivas de pesquisa nos campos da história e da moda.

Desta maneira, faremos inicialmente uma breve explanação do campo historiográfico no início deste século, seguido pela apresentação de algumas perspectivas de análise dos distintos documentos utilizados como fontes históricas. De maneira sincronizada, apontaremos os cuidados e as possibilidades metodológicas de utilização destes materiais tomando a moda como ferramenta de análise.

Precisamos salientar que esta proposta não tem a pretensão de se tornar um manual metodológico com a necessidade de ser seguido piamente e nem de servir como um tutorial, instruindo o “passo-a-passo” de uma pesquisa, até porque, este assunto não se esgota nas questões e nas problemáticas aqui levantadas. Portanto, queremos sinalizar e sugerir, com este texto, algumas possibilidades de análise que podem ser utilizadas nos diversos tipos de pesquisas e, assim, contribuir para a ampliação dos estudos e diálogos entre a História e a Moda.

2 O CAMPO HISTORIOGRÁFICO NO SÉCULO XXI: ENTRE DOCUMENTOS E FONTES

Desde fins do século XX, em especial pela crise de paradigmas iniciada na década de 1970, o campo historiográfico vem ganhando novos objetos e novas perspectivas de análise. A principal mudança se deu na possibilidade plural de documentos utilizados pela historiografia para a produção do conhecimento, bem como nas problemáticas, abordagens e objetos que se colocavam sobre estes materiais. Sem deixar de considerar “as estruturas, a longa duração, e os grupos sociais”, Helenice Rodrigues da Silva aponta que a guinada crítica da corrente historiográfica francesa passou a levar em conta “as escalas de análise, os atores individuais e a escrita da História” (SILVA, 2007 p. 169), ilustrada pelo uso da narrativa, da argumentação e da subjetividade na produção historiográfica.

Tal posicionamento deve-se à produção, circulação e recepção das novas correntes historiográficas, que alteraram o posicionamento do historiador frente aos critérios de análise e abordagens das fontes de pesquisa utilizadas, na construção da narrativa histórica. Enquanto o estudo das estruturas de longa duração (BRAUDEL, 1965) foi analisado pela escala da microhistória italiana, os trabalhos sobre os grupos e atores sociais obtiveram visibilidade por meio da abordagem da história social inglesa e pela história do

cotidiano alemão. Deste modo, a escrita da História recebeu novas interpretações sob a perspectiva da virada linguística norte-americana.

Analisando o retorno do sujeito na narrativa histórica, Bernard Lepetit destaca que as modalidades de escalas cronológicas, sem deixar de considerar a longa duração, “revalorizam o curto prazo, o do acontecimento entendido como ação situada” e “o da experiência humana direta ou indireta” (LEPETIT, 2001, pp. 241-242). A ação situada, de que trata o pesquisador, pode ser interpretada como as práticas sociais, as quais Roger Chartier apreende como “complexas, múltiplas, diferenciadas, que constroem o mundo como representação” (CHARTIER, 2002, p. 28).

Preocupados com os sujeitos como agentes de seu devir histórico, as especificidades de análises utilizadas por cada corrente historiográfica foram incorporadas por vários historiadores ao redor do mundo, permitindo a pluralidade de fontes. Na medida em que foram levantadas, novas interrogações e exclamações surgiram sobre a ação humana na escrita da história. O livro *Sujeitos na História: perspectivas e abordagens*, organizado por Giselle Martins Venancio, Larissa Vianna e Maria Verónica Secreto, aponta uma importante mudança na postura do historiador ao querer identificar as ações humanas e suas conexões com os acontecimentos. Nota-se que estes sujeitos estão “inseridos em processos cujos constrangimentos sociais promovem maior ou menor possibilidade de alargamento da liberdade de atuação” (2017, p. 16).

Neste processo de valorização do sujeito, abarcando novos métodos e abordagens de análise, outros objetos de pesquisa receberam a atenção do historiador para a interpretação da sociedade. Dentre estes objetos, podemos mobilizar a moda, considerada nesta pesquisa “como um sistema de significantes, uma atividade classificadora, uma ordem bem mais semiológica que semântica” (BARTHES, 1979, p. 264).

Mas antes de tratarmos a moda como objeto de pesquisa na perspectiva histórica, deve-se considerar que as diversas fontes utilizadas por este campo, e que serão tratadas a seguir, não podem ser assimiladas naturalmente pelo pesquisador. Em outras palavras, antes de se tornarem fontes, elas passam por um processo de reflexão, problematização, levantamento e análise de fundamentos teóricos e metodológicos para a elaboração de uma narrativa. Este processo sistemático e complexo é descrito pela pesquisadora Silvia Hunold Lara como um ato “invenção”, ou seja, o ato de criar meios para estudar e interpretar as fontes a partir das interrogações, dos métodos e das abordagens que são colocadas pelo historiador e por demais pesquisadores nos documentos que tem à sua disposição para análise (LARA, 2008, p. 18). Também é preciso esclarecer que, neste processo, nem todo documento pode ser considerado fonte. Será a partir das questões, das reflexões, das análises, do levantamento teórico e metodológico feito pelo pesquisador e pelo fornecimento de “informações sobre as ações humanas do passado” que o documento tornar-se-á fonte de pesquisa (LARA, 2008, p. 18).

A partir destes esclarecimentos, apresentamos os diferentes tipos de documentos – impressos, digitais, institucionais, inventariais, epistolários, literários, imagéticos, orais, cinematográficos, musicais e materiais – que podem servir como fonte para a construção de saberes. Na medida em que forem apresentados, pontuaremos os cuidados necessários para a produção do conhecimento científico, ao mesmo tempo em que analisaremos distintos trabalhos que utilizaram algumas destas fontes para abordarmos a moda como objeto de estudo.

3 FONTES PARA ESTUDOS DA MODA: ENTRE MÉTODOS E PRÁTICAS

Dentre as fontes mais acessíveis nas pesquisas históricas do século XXI, a imprensa pode ser encarada como protagonista tanto por sua rápida difusão, especialmente na era digital, quanto por tratar de diversos assuntos para os mais variados públicos. Assim, os impressos possuem um leque de possibilidades analíticas, que devem ser questionados criteriosamente, para não tornar o documento um receptáculo de constatações e comprovações já pensadas de modo teleológico. É necessário analisar os documentos a partir das questões levantadas, das análises adotadas, dos procedimentos teórico-metodológicos empregados, a fim de obter respostas para a produção de uma narrativa histórica.

Neste processo de estudo das fontes Tania Regina de Luca apresenta alguns critérios metodológicos que contribuem para pensarmos os questionamentos que podem ser feitos aos documentos impressos. Dentre outros aspectos, está a materialidade dos periódicos. Podemos considerar, por exemplo, sua composição física, seu formato, o tipo de papel, a qualidade da impressão, as cores usadas, e as imagens inseridas. Estes elementos podem sinalizar os acordos tipográficos realizados entre os proprietários do jornal e demais comerciantes, os recursos financeiros mobilizados na produção deste material, seus interesses políticos, econômicos e sociais e as técnicas existentes para a produção daquele tipo de material.

A atenção ao aspecto material dos jornais e das revistas nos leva a pensar em sua tiragem, sua difusão e sua circulação micro e macroespacial, ou seja, nas cidades, estados e demais países onde o impresso foi publicado ou, ainda, por onde circulou. Também é necessário indagar sobre quais os locais de subscrição, os indivíduos envolvidos, direta e indiretamente, na produção deste material, “as funções sociais desses impressos”, e a que público o periódico era destinado (LUCA, 2008, p. 132).

Quando questionamos quem era o público-alvo dos impressos, adentramos em exclamações que perpassam sua textualidade. Pensar o título, o subtítulo, a disposição das colunas e das matérias, o texto-imagem, a quantidade de páginas e os assuntos tratados, ajudam a identificar a qual público este material buscava atingir. Ao mesmo tempo, permite refletir e problematizar os textos escolhidos para serem publicados, e quais os interesses pessoais e coletivos no âmbito econômico, político e social. Deste modo, é preciso contextualizar a produção impressa, ou seja, historicizá-la. Para isso, é importante “ter em conta, portanto, as condições técnicas de produção vigente e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê” (LUCA, 2008, p. 132).

Assim como Tania de Luca, as historiadoras Maria do Rosário da Cunha Peixoto e Heloísa de Faria Cruz também abordam alguns critérios metodológicos que podem ser adotados em pesquisas que utilizam documentos impressos para a produção do conhecimento (PEIXOTO; CRUZ, 2007). A atenção dada à identificação do periódico, ao projeto gráfico-editorial, aos indivíduos e grupos envolvidos, às condições técnicas e econômicas, ao posicionamento político, aos aspectos de produção e distribuição, à circulação e à recepção abrem uma gama de possibilidades analíticas na qual o pesquisador precisará considerar quando tratar de seu objeto de estudo, utilizando a imprensa enquanto fonte de pesquisa.

Ao utilizar a moda como objeto de análise, Ana Cláudia Suriani da Silva “examina o papel da imprensa na divulgação da moda e a natureza transnacional da revista de moda

desde o seu surgimento” (SILVA, 2017, p. 179). A pesquisadora destacou a importância da imprensa no século XIX, enquanto recurso tecnológico eficaz na transmissão de informações sobre a moda para outros países. Caracterizada como um instrutor pedagógico, a imprensa da moda moldava certos hábitos sociais de vestir-se adequadamente em distintos espaços e, com isso, estabelecia determinados gostos entre suas leitoras. Como exemplo, podemos analisar o periódico *O Jornal das Senhoras* (1852-1855) para tratar a moda como objeto de pesquisa. No hebdomadário dominical, publicado por mulheres no Rio de Janeiro, e voltado ao público feminino praticamente 80% de suas edições contaram com ilustrações e descrições de moda parisiense, inseridas no impresso graças a um acordo estabelecido entre as redatoras no Brasil e o redator do periódico francês *Le Moniteur de la Mode* (1843-1913).

O processo de tradução e transcrição dos artigos de moda francesa inseridos em *O Jornal das Senhoras* passava por um processo de mediação, realizada pelas redatoras, que também circulavam pelos estabelecimentos de modistas no Rio de Janeiro, especialmente na Rua do Ouvidor, em busca de informações sobre os tecidos, adereços e demais acessórios necessários para a reprodução da imagem desenhada na estampa de moda francesa (BARBOSA, 2018). Esse procedimento permite pensar as estratégias editoriais utilizadas pelas redatoras brasileiras na organização semanal do jornal e na busca pela manutenção e adesão de novos assinantes, ou ainda, indagarmos quem eram os comerciantes envolvidos neste processo. Deste modo, é possível também, observar como se dava a circulação transnacional de periódicos, tecidos e adereços ligados à criação de vestimentas no Brasil em meados do século XIX.

No caso da circulação transnacional de periódicos de moda, Ana Cláudia Suriani da Silva afirma ter sido uma realidade no século XIX, dado o crescimento do consumo urbano, estabelecido por um novo grupo de pessoas que crescia e se afirmava em suas identidades pessoais e sociais (SILVA, 2017, p. 193). Atenta também aos cuidados e às problemáticas que o uso da fonte impressa apresenta, a pesquisadora demonstra como seus aspectos físicos e econômicos, bem como de sua carga simbólica embutida nos textos e nas imagens que circulam de modo transnacional, contribuíram para materializar o gosto e o consumo da moda europeia no Brasil Oitocentista (SILVA, 2007).

A relação que Ana Cláudia Suriani da Silva estabelece entre moda e literatura para pensar as estratégias tipográficas que mobilizavam o gosto e o consumo das leitoras, por meio da moda europeia e dos textos literários, nos abre caminho para pensar este documento como fonte de pesquisa. Tendo ciência de que a produção literária não possui a mesma preocupação e as obrigações que a produção histórica possui, a respeito das “diferentes formas de apreensão de dimensões igualmente diferentes da realidade”, Maria do Rosário da Cunha Peixoto levanta alguns cuidados para o uso da literatura enquanto fonte para a produção do conhecimento (PEIXOTO, 2011, p. 15).

Além de indagar a contextualização e a historicidade da produção literária e do ambiente na qual os personagens são descritos, é importante questionar quem eram o(s) indivíduo(s) ou o(s) grupo produtor(es) da narrativa, os personagens e quais seus papéis simbólicos, qual o público-alvo, quais os modos de produção, circulação, difusão e recepção da obra literária, e em quais suportes a literatura foi inserida (PEIXOTO, 2011, p. 30).

Tais questionamentos estão vinculados às interrogações que perpassam a criação da narrativa literária. A atenção dada “para a especificidade da linguagem literária”, a “reposição do texto literário nas condições históricas de sua produção”, a análise da “relação fonte/linguagem” que insere o texto no campo ficcional são os principais cuidados e procedimentos metodológicos apontados por Maria do Rosário da Cunha Peixoto para o pesquisador que pretende utilizar a literatura enquanto fonte de pesquisa (PEIXOTO, 2011, p. 32). Estas problemáticas foram tratadas por Geanneti Tavares Salomon ao utilizar a obra *Dom Casmurro* (1899), escrita por Machado de Assis (1839-1908), para analisar a moda e sua relação com os personagens. Para estudar a moda enquanto conceito, a pesquisadora trata este objeto.

como um fenômeno semiológico, histórico e sociológico, capaz de apontar características culturais e sociais de um determinado povo, e mais profundamente, também capaz de demarcar o tempo, expor aspectos da personalidade das pessoas e da época em que viveram, explicitando ainda alterações em suas personalidades ao longo de suas existências, e servindo assim, à construção literária (SALOMON, 2010, p. 18).

Nesta perspectiva, Geanneti Tavares Salomon analisa a obra *Dom Casmurro* como “fonte de informações importante para complementar historicamente o estudo da moda de uma época”, extraindo “além da moda, os costumes, o modo de viver da sociedade, o movimento sutil que ficou perdido em outras fontes” (SALOMON, 2010, p. 45).

Ciente de que a literatura por si só não é capaz de proporcionar à escrita histórica a apreensão da dimensão de verdade, que é própria de seu campo do conhecimento, a pesquisadora realiza o cruzamento de fontes literárias e imagéticas. Ela também analisa estudos acadêmicos sobre o período e o local em que a obra *Dom casmurro* foi produzida, para concluir que a produção literária de Machado de Assis “reflete um momento histórico específico, com as mudanças sociais, políticas, culturais do século XIX, e suas circunstâncias expostas na narrativa por meio de desdobramentos surpreendentes, como a moda” (SALOMON, 2010, p. 186).

As fontes imagéticas utilizadas pela pesquisadora nos direcionam a pensar e analisar os cuidados e os procedimentos metodológicos que devem ser adotados neste documento. Considerar um documento imagético como fonte requer “que o pesquisador se familiarize com as inúmeras variáveis que definem a natureza da imagem e a multiplicidade de significados e papéis que ela pode assumir historicamente” (MENESES, 2012, p. 244).

Nesta lógica, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses considera importante dar atenção à problemática do sentido que perpassa o campo imagético, a fim de superar determinadas perspectivas que fazem uso destas fontes apenas como ilustração ou confirmação de análises, recaindo ao esquema teleológico.

Desta forma, faz-se necessário pensar os efeitos da imagem na produção de códigos, o uso da perspectiva, a disposição dos componentes retratados na tela, o uso das cores, o tipo de tinta ou produto utilizado para criação da imagem. Além disso, deve-se questionar quem pintou a imagem, contextualizar a obra e cruzar outras fontes, inclusive imagéticas, a fim de verificar as correntes artísticas existentes no período e que precederam a obra e o pintor.

Quando analisamos as ilustrações de moda francesa impressas no periódico *Le Moniteur de la Mode* e reproduzidas em *O Jornal das Senhoras* podemos identificar

certos elementos comuns, característicos do momento em que as imagens foram produzidas.

As leis suntuárias correspondem, portanto à sensatez dos governantes, mas Em meados da década de 1830 a maioria das placas representava duas mulheres, na esfera doméstica ou ao ar livre, envolvidas em atividades femininas de classe alta ou média, tais como particular de bailes – incluindo o baile de fantasias para crianças – recebendo uma visita no salão, tocando pianoforte, lendo livros ou revistas, escrevendo ou lendo cartas, fazendo bordado, esboçando, pintando, e passeando nos jardins, parques ou pelas propriedades rurais (HAHN, 2009, pp. 67-68).¹

Pintadas por Jean-Baptiste David (1808-1892), sob a encomenda do redator francês Adolphe Camille Goubaud, as ilustrações eram feitas com o uso de cores vivas a fim de destacar os vestidos, uma vez que as imagens eram inseridas em um periódico de moda, cujo objetivo era instruir as leitoras sobre os distintos espaços de sociabilidade em que cada traje poderia ser utilizado. Dessa maneira, promoveu-se um gosto cultural, um hábito social do consumo e um costume de vestir-se adequadamente para determinadas finalidades.

Assim como as ilustrações pintadas em distintos suportes físicos, as fotografias, com suas devidas especificidades técnicas, possuem certas aproximações nas quais podemos levantar questões ao tratá-las como fonte do conhecimento.

No caso das especificidades técnicas, faz-se necessário pensar no suporte que produziu a fotografia, nos recursos técnicos de luz, sombra, efeitos de brilho, foco, tratamentos, máscaras e toda gama de ferramentas disponíveis para a fixação da imagem construída em um tempo e espaço vivido.

Sob a perspectiva dos sentidos e dos significados atribuídos à fotografia enquanto documento revelador dos aspectos da vida, Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad concebem este material como um “agente do processo de criação de uma memória que deve promover tanto a legitimação de uma determinada escolha quanto, por outro lado, o esquecimento de todas as outras” (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 572).

Assim, as escolhas atribuídas na produção da imagem captada integram um sistema de signos não verbais, ou seja, assimilados pela metalinguagem, atrelada a uma existência autônoma acessada pela lembrança, e relativa à composição da mensagem fotográfica (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 573).

Atenta às fotografias como um recurso não verbal e não textual, mas que conferem sentidos e significados particulares ao espectador, Diana Crane examina as “respostas a representações de gênero nas fotografias de moda e anúncios de roupas entre mulheres jovens e de meia-idade, representantes de diversas etnias e nacionalidades” (CRANE, 2006, p. 414).

De maneira criteriosa, a seleção das fotografias “para representar diversos aspectos da hegemonia” (CRANE, 2006, p. 414) é pensada pela pesquisadora em seus meios técnicos e simbólicos. O meio técnico está voltado para as características de uma fotografia produzida para uma revista de moda, dando visibilidade aos efeitos de luz e sombra, brilho e intensidade no foco, assim como os demais recursos que são mobilizados para produzir uma imagem que seja aceita pelos diretores da revista.

¹ Texto traduzido do original: “By the mid-1830s most plates depicted two women, in domestic ball or outdoor settings, engaged in upper or middle-class feminine activities, such as attending balls – including costume balls for children – receiving a visitor in the salon, playing the pianoforte, reading books or magazines, writing or reading letters, doing embroidery, sketching, painting, and promenading in gardens, parks or at country estates” (HAHN, 2009, pp. 67-68).

Neste processo de aceitação recaem os aspectos simbólicos e que perpassam a escolha da modelo que será fotografada, a produção feita sobre seu corpo, no que tange a maquiagem, ao corte de cabelo e o posicionamento em frente à câmera. Também é pensado o traje que será utilizado, o cenário em que a imagem será forjada e os demais efeitos simbólicos que possam ser inseridos, a fim de agradar as consumidoras de modas.

Consciente de que as fotografias inseridas em revistas de modas visam ao lucro e a publicidade, devendo agradar aos anunciantes e ao público-alvo, Diana Crane considera que elas “expressam as tensões e contradições de uma hegemonia conflitante”, tanto pelas “percepções tradicionais de comportamento pessoal”, quanto pelas “concepções modernas de identidade social”, que moldam “as percepções femininas da cultura pós-moderna” (CRANE, 2006, pp. 450-451).

O conflito existente na produção das imagens, relatado pelas mulheres entrevistadas, denota a atenção que deve ser dada à análise de fotografias e às imagens enquanto fonte de pesquisa, mas também no uso da oralidade para a produção do conhecimento. Ao extrair informações de um grupo de discussão composto por 45 mulheres de diferentes idades, origens raciais e nacionalidades, Diana Crane realizou várias perguntas, “formuladas com o objetivo de detectar as percepções acerca das fotografias e o grau em que as mulheres conseguiam se identificar com as modelos das fotos” (CRANE, 2006, p. 415).

A pesquisadora justificou o procedimento de utilizar grupos de discussão ao invés de entrevistas individuais porque as narradoras não estavam acostumadas a comentar fotos e poderiam ser influenciadas pelas respostas de outras mulheres, em determinadas questões. (CRANE, 2006, p. 414).

Diante das respostas obtidas pelas entrevistadas, Diana Crane compreende a pluralidade de percepções que as mulheres tinham a respeito das fotografias de revistas de modas. Neste sentido, a atenção dada à narrativa, enquanto fonte de pesquisa, deve ser problematizada para que o pesquisador não conduza e nem force determinadas respostas, mas que atue de maneira orgânica, coletando as respostas projetadas pelas entrevistadas de modo natural.

Na década de 1980, ao entrevistar um casal estadunidense afro-americano que vivenciou uma greve na década de 1930, o historiador italiano Alessandro Portelli realizou alguns procedimentos metodológicos que podem contribuir na utilização de oralidades enquanto fonte de pesquisa. O cuidado com a escolha dos entrevistados, o local da entrevista, a liberdade dada ao narrador na produção da oralidade, o suporte utilizado para arquivar a fala e, ainda, as perguntas criteriosamente preparadas e colocadas nos devidos momentos, são de grande importância para a construção de confiança entre o pesquisador e o narrador. Este último é considerado um ponto chave na apreensão de elementos esquecidos e/ou omitidos pelo entrevistado.

Para a interpretação da oralidade, Alessandro Portelli estabelece uma tipologia de modalidades narrativas, classificadas pelos pronomes utilizados no singular ou no plural para determinados tempos e espaços narrados (PORTELLI, 2010, p. 22). Certamente esta tipologia se altera de entrevista para entrevista, porém é um recurso linguístico importante para interpretar e analisar as narrativas organizadas e produzidas no presente sobre os atos que aconteceram no passado e são lembrados pelo entrevistado.

Ao tratarmos de memória, é importante considerar que os conteúdos relatados são evocados e organizados verbalmente no diálogo interativo entre quem fala e quem escuta, não possuindo, portanto, uma obrigatoriedade com o tempo cronológico e o tempo da própria narrativa. Deste modo, respeitar a não linearidade da oralidade e o tempo narrativo do entrevistado é imprescindível para não distorcer os sentidos e os significados da fonte oral, construída a partir das questões levantadas, dos procedimentos teórico-metodológicos adotados e, posteriormente, da sua interpretação e análise.

Em algumas situações, o relato das experiências de vida podem contradizer as construções simbólicas coletivas, forjadas como tradições nacionais. O caso da entrevista de soldados australianos veteranos da Grande Guerra (1914-1918) é emblemático neste aspecto. Alistair Thomson desmitificou a lenda nacional dos *Anzacs* – nome que os soldados receberam – na medida em que as entrevistas coletadas contrastavam entre as experiências de vida dos veteranos e da percepção que o pesquisador possuía sobre a lenda (THOMSON, 1997, p. 55).

Entre lembranças, esquecimentos e silenciamentos, determinadas narrativas se apoiavam na lenda construída coletivamente. Com isso, compunham certas reminiscências que surgiam pelo tempo e pela fragilidade da memória. Neste ato de composição, o pesquisador Alistair Thomson compreende que

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser (THOMSON, 1997, p. 57).

Portanto, é importante que o pesquisador tenha a sensibilidade na interpretação do fato narrado enquanto uma produção da memória sobre a perspectiva do narrador. Afinal, assim como as fontes são criadas a partir das questões colocadas nos documentos, da análise e dos procedimentos teórico-metodológicos utilizados, a narrativa é parte dos resultados obtidos a partir das questões propostas pelo historiador e pelas abordagens escolhidas pelo narrador.

Da mesma forma que a oralidade é produzida a partir do acesso à memória e passa um critério de escolhas entre o que será falada e como será narrada, a fonte epistolar pode ser enquadrada no mesmo molde, tendo algumas especificidades. Enquanto a fonte oral é criada na oralidade e materializada na transcrição em parceria entre entrevistador e entrevistado, a fonte epistolar não é criada em conjunto com o pesquisador, com exceção de analfabetos que precisam ditar as cartas para alguém redigi-las.

Ao tratar das memórias de Aurélia Dias Rolemberg (1863-1952), o historiador Samuel Albuquerque dá visibilidade à atuação de preceptoras no Brasil Oitocentista, bem como denota elementos da moda vivenciada pela memorialista sergipana durante sua adolescência e estadia na cidade do Rio de Janeiro.

A atenção e os cuidados que recaem sobre as cartas, como fonte de pesquisa, estão na contextualização desse registro. Em outras palavras, deve-se questionar quem são remetente e destinatário, a localidade e ocasião da correspondência, em quais tipos de suporte material o documento foi produzido. Neste bojo interrogativo, é importante indagar o conteúdo da missiva e seu contexto, quais pessoas e espaços foram descritos, quais roupas eram utilizadas, e o que pode ter sido omitido ou mesmo esquecido.

Durante sua análise, e em especial no olhar dado à moda, Samuel Albuquerque realiza o cruzamento de diferentes correspondências com produções acadêmicas que

abordam o contexto narrado pela memorialista. Dessa forma, Albuquerque constata que a Rua do Ouvidor era frequentada por Aurélia Dias Rolemberg e sua família, bem como registra o costume feminino de frequentar estabelecimentos de modistas e mandar confeccionar os vestidos visualizados nas ilustrações de moda francesa, presentes nos jornais femininos publicados no Brasil Oitocentista (ALBUQUERQUE, 2015, p. 45).

Diante da falta de recursos técnicos no Brasil, em meados do século XIX, como o computador, a câmera fotográfica, o gravador ou a filmadora, os registros de memória, as ações humanas e os bens adquiridos por distintos indivíduos eram arquivados em missivas, testamentos e outros tipos de papéis públicos e privados.

Enquanto as epístolas adquiriam um caráter privado e eram compostas por desejos, emoções, sentimentos e ações humanas, os testamentos e inventários eram tratados no âmbito público e institucional, uma vez que atribuíam funções e delegava bens de um indivíduo para outro, por meio de heranças, de pagamentos e/ou de outras modalidades. No intento em analisar indumentárias por meio do uso de inventários, Camila Borges da Silva levanta algumas especificidades, análises, procedimentos e questões pertinentes para tratar e construir sua fonte de pesquisa.

Em seu levantamento, a autora destaca que o inventário é um detalhamento dos elementos materiais da vida do falecido no momento em que o documento foi produzido (SILVA, 2018). Isto significa que os bens inventariados não pertenceram ao indivíduo durante toda a sua vida, mas que foram adquiridos ao longo de sua existência.

Levando em consideração que este documento não era uma produção obrigatória naquela época e contexto, e que demandava um custo para sua elaboração, ela circunscreve diferentes classes sociais. Portanto, devemos evitar generalizações ao utilizá-lo, uma vez que os bens pertencentes ao indivíduo poderiam ser omitidos e os valores atribuídos aos produtos inventariados poderiam sofrer alterações, conforme a avaliação feita pelo notário, o que levanta certos cuidados no processo de interpretação e transformação do documento em fonte (SILVA, 2018).

Atenta a estes cuidados, Camila Borges da Silva realiza o cruzamento de três inventários com códigos civis, leis brasileiras, a Ordem Filipina, dicionários de época e obras que tratam do período pesquisado. Desse modo, ela pôde investigar a importância da moda enquanto sistema central no debate sobre a individualidade do gosto e a grande amplitude da coincidência desses mesmos gostos, em um determinado tempo e espaço (SILVA, 2018, p. 152).

Neste sentido, a pesquisadora tem consciência da dificuldade de pesquisar as indumentárias no âmbito da cultura material, uma vez que seu processo de conservação não é simples e nem faz parte da cultura popular a preservação de determinados trajes. Tal dificuldade nos mobiliza a pensar sobre os cuidados e os procedimentos metodológicos ao lidar com este tipo de documento na pesquisa histórica.

Ao considerar a cultura material como todo “segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem” (MENESES, 1983, 112) Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses situa este documento como suporte material, transformado pelo homem para determinada finalidade da vida social.

Este posicionamento mobiliza Marcelo Rede na busca por minimizar o caráter subalterno que as fontes materiais receberam pelos historiadores em detrimento das fontes impressas (REDE, 2012). Levar em conta a materialidade do objeto, enquanto produto

e vetor das relações humanas, permite compreender seu processo de produção, o uso dos elementos que constituem a materialidade e fazer distinção das sociedades que a produziram, em determinado tempo e espaço.

No que tange a moda como objeto de pesquisa, Maria Cristina Volpi denota a importância em observar os distintos produtos utilizados na composição de uma indumentária para compreender a estrutura social construtora desta materialidade (VOLPI, 2018, p. 31). O breve percurso do progresso técnico têxtil feito pela pesquisadora é um caminho metodológico por meio do qual é possível situar determinadas “formas vestimentares”, códigos de conduta social e relações sociais e culturais estabelecidas entre os distintos indivíduos e grupos (VOLPI, 2018).

Assim como foi feito em outras pesquisas, Maria Cristina Volpi realiza o cruzamento de diferentes documentos, vinculados à cultura material, enquanto fonte de pesquisa, com registros imagéticos, impressos, institucionais, orais, bem como dicionários de época e bibliografias que abordam a moda e o contexto brasileiro na primeira metade do século XX.

Dentre as fontes de pesquisa mobilizadas pela pesquisadora, podemos tomar como exemplo alguns registros institucionais para pensar a criação de “formas vestimentares”, utilizadas pelos membros do Ministério das Relações Exteriores. Estes documentos oficiais podem servir de fonte para a produção do conhecimento, conforme as questões, abordagens e métodos utilizados para analisar a moda como objeto de pesquisa.

A análise do Decreto de nº 20.041, de 07 de Maio de 1932, que aprova e manda executar o plano e regulamento para uniformes dos membros dos Corpos Diplomático e Consular, do Decreto de nº 21.498 de 23 de julho de 1946 e o regulamento dos uniformes dos funcionários do serviço exterior, contribuem para pensarmos os símbolos atribuídos ao uso dos trajes, assim como a hierarquia existente entre os membros do corpo diplomático. Identificar a atuação destes indivíduos, em determinados espaços e suas relações de sociabilidade com outros membros oficiais, levanta indagações a respeito do uso do poder simbólico no acesso e na obtenção de determinados benefícios. Do mesmo modo, permite investigar sobre relação entre identidade individual e coletiva, enquanto indivíduo membro de uma instituição nacional com funções internacionais.

Tratar de documentos oficiais requer pensar quem os produziu e quais foram suas intencionalidades, o assunto abordado, em qual condição ele foi elaborado (decreto, lei, regulamento, parágrafo, inciso, etc.) e seu contexto de produção. Ou ainda, qual o trâmite (votação na câmara de deputados, senadores, etc.) e trajeto percorrido pelo documento oficial até ser publicado, e quais pessoas foram, são e/ou serão atingidas por ele.

Deste modo, é certo que as formas de circulação, difusão e recepção do documento oficial só serão compreendidas de maneira sistemática com a utilização de outras fontes. Os impressos periódicos, os programas de televisão e os documentos digitais são exemplos de fontes que, ao serem cruzadas, podem indicar os comentários e a sua repercussão. Neste sentido, podemos perceber que a mobilização de outros documentos para a produção do conhecimento contribui na resolução das interrogações colocadas pelo pesquisador.

Outra maneira de analisar a cultura material de indumentárias e o universo da moda pode ser realizada na utilização do cinema enquanto fonte de pesquisa. Podemos tomar como exemplo o filme *O Diabo Veste Prada* (2006), traduzido do inglês *The Devil Wears Prada* e baseado no livro de mesmo nome, escrito em 2003.

O simbolismo que o filme traz sobre o universo da moda, as indumentárias trajadas, os discursos utilizados pelas personagens, suas formas de se vestir e agir em cena são alguns dos aspectos que precisam ser problematizados ao mobilizar o documento cinematográfico para analisar a moda enquanto objeto de pesquisa.

A partir desta perspectiva, Marcos Napolitano problematiza o contexto e o local na qual a produção cinematográfica é produzida e na qual os personagens estão situados. Também são levantados os enquadramentos da imagem e dos personagens no decorrer das cenas, os jogos de luz e sombra utilizados, as músicas e sonoridades mobilizadas, os figurinos escolhidos e os signos subjetivos que são emitidos aos telespectadores (NAPOLITANO, 2008).

Seguindo um procedimento metodológico parecido, Alexandre Busko Valim problematiza os indivíduos e grupos que contribuíram para a elaboração da produção cinematográfica. Nesta problematização, é importante considerar os interesses sociais, políticos e econômicos, o público-alvo, o processo de produção, os meios de circulação, de divulgação e de recepção, e as formas de repercussão no âmbito nacional e internacional (VALIM, 2012).

Refletir sobre estes apontamentos requer o cruzamento de outras fontes de pesquisa. No caso da análise do filme *O Diabo Veste Prada*, a utilização de fontes impressas ligadas ao cinema permite conferir o posicionamento dos críticos de cinema e demais telespectadores a respeito da produção cinematográfica. Averiguar a cultura material das indumentárias produzidas no mesmo período em que o filme foi produzido permite atestar qual era a moda vigente naquele momento. Analisar as músicas utilizadas na produção cinematográfica permite compreender os signos e códigos atribuídos à narrativa dos personagens.

No caso da música, para além dos signos e códigos produzidos pela canção e melodia na produção cinematográfica, outros elementos podem ser analisados, na medida em que este documento também pode ser utilizado como fonte de pesquisa. Marcos Napolitano denota os cuidados que devem ser tomados ao evitar as fragmentações analíticas, ou seja, as separações feitas entre letra e música, contexto e obra, autor e sociedade, estética e ideologia. Para isso, o pesquisador compreende ser importante considerar as manifestações e os estilos musicais dentro de sua época, a cena musical na qual a obra está inserida, os problemas com as hierarquias de valores herdadas, a questão do gosto musical individual e coletiva, a articulação entre texto e contexto, os procedimentos poéticos e as figuras de linguagem adotadas na canção (NAPOLITANO, 2005).

Os cuidados com as questões técnicas permite pensarmos, problematizarmos e analisarmos o processo de criação da música, a harmonia, a melodia, o ritmo, a interpretação, o arranjo, a altura, o pulso, o timbre, o vocal e os instrumentos utilizados. O autor indaga sobre as implicações comerciais, estéticas e ideológicas na qual a produção musical é produzida e inserida, levantando aspectos ligados à gravação, aos veículos de difusão e legitimação da fama, e ao peso simbólico sobre conceitos de passado, herança cultural, tradição, genialidade e obra-prima (NAPOLITANO, 2005). Diante dos distintos recursos tecnológicos que permitem produzir documentos musicais, devemos considerar tais dispositivos como produtores, mas também como armazenadores sonoros. Problematizar o conteúdo digital seja ele musical, imagético e/ou textual permite considerar estes documentos como fonte de pesquisa.

As questões levantadas acerca da atitude dos pesquisadores frente ao uso de fontes digitais são analisadas por Anaclet Pons a fim de refletir sobre os desafios existentes no século XXI (PONS, 2011). Para tratar dos problemas que o documento digital possui, enquanto fonte de pesquisa, o pesquisador compreende ser necessário considerar que o digital faz parte do cotidiano e do contexto atual da experiência humana. O uso de e-mails, a busca por informações em sites de busca, o pagamento de contas, os recursos de telecomunicação estão nas palmas das mãos, transformando as relações humanas. Considerar a maneira que os indivíduos e as sociedades lidam com os recursos digitais permite compreender os hábitos de leitura e interpretação, assim como as relações sociais e culturais mediadas pelas diversas tecnologias (PONS, 2011).

Deste modo, Anaclet Pons leva em consideração a questão do acesso por parte dos usuários a determinados conteúdos, o processo de digitalização e arquivamento de distintas fontes, as empresas digitais que monopolizam certos recursos, e a construção de efeitos de verdade e de mentira por parte de indivíduos, que são propagados, replicados e que mobilizam novas ações e reações por parte dos demais usuários que recebem estes conteúdos (PONS, 2011). As preocupações levantadas por Anaclet Pons também são questionadas por Célia Cristina da Silva Tavares ao problematizar o acesso, o arquivamento, a disponibilização, o capital simbólico e econômico e as tensões que envolvem os detentores dos conteúdos e os usuários, bem como a falta de domínio sobre o que é salvo ou apagado e a relação da verdade produzida na era digital (TAVARES, 2012).

Cientes de que a produção histórica deste século não pretende narrar a verdade, mas apreender as distintas dimensões de realidades vividas no tempo e no espaço, a análise dos documentos digitais deve conduzir o pesquisador na compreensão das modalidades de verdade que são construídas com distintas finalidades.

Desta maneira, sejam no sentido de compor, sobrepor ou contrapor narrativas históricas que foram legitimadas por outras fontes, os efeitos de verdade produzidos pelas fontes digitais, no século XXI, sinalizam novas abordagens, métodos e problemas que não serão contemplados nesta proposta, por razões metodológicas, mas que se colocam como chave de pensamento nos cuidados necessários para a utilização das distintas fontes e objetos de pesquisa pelo historiador e por demais pesquisadores.

4 CONCLUSÃO

Como destacamos nesta proposta, o estudo das fontes de pesquisa a partir das questões colocadas, das reflexões feitas, dos fundamentos teóricos utilizados e das propostas metodológicas adotadas nos diversos documentos mencionados ao longo deste artigo demanda um esforço hercúleo para o pesquisador que pretende utilizá-los em seu ofício. Ainda que possa parecer uma tarefa árdua, as interrogações e exclamações teóricas e metodológicas feitas às fontes de pesquisa permitem compreender e situar as diversas possibilidades de pesquisa no tempo e no espaço histórico.

Tomando a moda como objeto de pesquisa, levantamos alguns trabalhos que mobilizaram diversas fontes a fim de apresentar, problematizar e analisar alguns dos procedimentos metodológicos utilizados e que podem sinalizar e sugerir múltiplos caminhos de análise para estudar a História e a Moda.

Por fim, nesta proposta foi possível compreender que a guinada histórica, iniciada em fins do século XX, deu margem para pensarmos algumas abordagens, métodos e

problemas que se colocam em nosso século para cruzarmos as distintas fontes históricas na análise da moda enquanto objeto de pesquisa.

Agora que conhecemos as ferramentas e seus usos, podemos contribuir de modo mais efetivo para a construção do conhecimento histórico. Mãos à obra!

FONTES

GOUBAULD, Adolphe Camille. **Le Moniteur de la mode**. Paris: Imprimerie de E. Martinet, 1843-1913.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. **Decreto n. 20.041, de 7 de Maio de 1932**: Aprova e manda executar o plano e regulamento para os uniformes dos membros dos Corpos Diplomático e Consular. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.

_____. **Decreto nº 21.498 de 23 de julho de 1946 e regulamento**: Uniformes dos funcionários do serviço exterior. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

NORONHA, Joanna Paula Manso de; VELASCO, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e; NEVES, Gervasia Nunésia Pires dos Santos. **O Jornal das Senhoras**. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal das Senhoras, 1852-1855.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Samuel. **Nas memórias de Aurélia**: cotidiano feminino no Rio de Janeiro do século XIX. São Cristóvão: Editora UFS, 2015.

BARBOSA, Everton Vieira. **Páginas de sociabilidade feminina**: sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista. São Paulo: Alameda, 2018.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução Lineide do Lago Salvador; revisão e supervisão Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

BRAUDEL, Fernand. **História e ciências Sociais**: a longa duração. Revista de História, nº 65, vol. XXX, ano XVI, abril-junho, 1965, pp. 261-294. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422/> >. Acesso em 14 jul. 2019.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. **História e Imagem**: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro, Campus, 1997, pp. 564-584.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

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

HAHN, H. Hazel. **Scenes of parisian modernity**: culture and consumption in the nineteenth century. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

LARA, Sílvia Hunold. "Os documentos textuais e as fontes do conhecimento histórico". **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008, pp. 17-39. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/7953/4740>>. Acesso em 19 jun. 2019.

LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana**. Seleção de textos, revisão crítica e apresentação Heliana Angotti Salgueiro. Tradução Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSK, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 111-154.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, n. 115, 1983, p. 103- 117. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61796/64659> >. Acesso em 14 jul. 2019.

_____. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Ensevier, 2012, pp. 243-262.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSK, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 235-290.

_____. **História & Música**: 3ª ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2005.

PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Saberes e sabores ou conversas sobre história e literatura. **Revista História & Perspectiva**, Uberlândia, UFU, v.24, n. 45, 2001, pp. 15-33. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/historia_perspectivas/article/view/19401> Acesso em 14 jul. 2019.

PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; CRUZ, Heloísa de Faria. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto História**. São Paulo, nº 35, p. 253-270, dez. 2007. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2221/1322>>. Acesso em 14 jul. 2019.

PONS, Anaclét. “Guardar como”. La historia y las fuentes digitales. **Historia Crítica**. Nº 43, Bogotá, enero-abril, 2011, 260, pp. 38-61. Disponível em <<http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n43/n43a04.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2019.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. Trad. Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

REDE, Marcelo. História e cultura material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Ensevier, 2012, 133-150.

SALOMON, Geanneti Tavares. **Moda e ironia em Dom Casmurro**. São Paulo: Alameda, 2010.

SILVA, Ana Claudia Suriani da. Moda, transferências culturais e história do livro. **Dobras**, vol. 10, nº 22, novembro, 2017, pp. 177-201. Disponível em <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/642/471>>. Acesso em 14 jul. 2019.

SILVA, Camila Borges da. Os inventários no estudo da indumentária. **ACERVO**, Rio de Janeiro, v. 31, nº 02, p. 142-160, maio/ago. 2018. Disponível em <<http://revista.arquivo-nacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/911/942>>. Acesso em 14 jul. 2019.

SILVA, Helenice Rodrigues da. A renovação historiográfica francesa após a “Guinada Crítica”. In: MALERBA, Jurandir; ROJAS, Carlos Aguirre (Orgs.). **Historiografia contemporânea em perspectiva crítica**. Bauru, SP: Edusc, 2007 (Coleção História), pp. 167-186.

TAVARES, Célia Cristina da Silva. História e Informática. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Ensevier, 2012, pp. 301-317.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre história oral e as memórias. **Projeto História (PUCSP)**, n. 15, pp. 51-71, 1997. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11216>>. Acesso em 14 jul. 2019.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Ensevier, 2012, pp. 283-300.

VENANCIO, Giselle Martins; VIANNA, Larissa; SECRETO, Maria Verónica. **Sujeitos na História**: perspectivas e abordagens. Niterói/RJ: Eduff, 2017.

VOLPI, Maria Cristina. **Estilo urbano**: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

Recebido em: 16/08/2019

Aceito em: 13/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019027>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019044

REFLEXÕES ACERCA DOS TESTAMENTOS E INVENTÁRIOS PARA O ESTUDO DO VESTUÁRIO NA AMÉRICA PORTUGUESA

**Reflections on wills and inventories for the study
of clothing in Portuguese America**

**Reflexiones sobre testamentos e inventarios para
el estudio de ropa en portuguese america**

Juliana de Mello Moraes¹

¹ Pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Doutora em História pela Universidade do Minho, Portugal (2010), mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (2003) e graduada (2000) em História pela mesma universidade. Realizou pós-doutorado (2014) na Universidade de Lisboa. Atualmente é docente da Universidade Regional de Blumenau (FURB).
E-mail: jmmoraes@furb.br | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0103009525381966> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9419-1244>

Resumo

O propósito deste artigo é refletir acerca das características dos inventários e testamentos, produzidos entre os séculos XVII e XVIII, e suas potencialidades para o estudo das aparências e temas correlatos na América portuguesa. Além disso, se discute a possibilidade dessa documentação para a análise das conexões materiais, em especial presentes no vestuário, entre os diversos territórios pertencentes à Coroa portuguesa. Avaliar essas vinculações permite acessar as especificidades das diferentes localidades da América portuguesa, tendo em vista suas conexões intercontinentais. Entretanto, constata-se que apesar das inúmeras possibilidades de trabalho com essas fontes, ainda são escassos os estudos sobre as dinâmicas entre aquisição do vestuário, as aparências e as configurações sociais e suas conexões no império português.

Palavras-Chave: Inventários e testamentos. Moda. América portuguesa

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the characteristics of inventories and wills, produced between the seventeenth and eighteenth centuries, and their potential for the study of appearances and related themes in Portuguese America. Furthermore, it is discussed the possibility of using this documentation for the analysis of material connections, especially present in clothing, between the various territories belonging to the Portuguese Crown. Evaluating these links allows us to access the specificities of the different localities of Portuguese America, considering their intercontinental connections. However, it appears that despite the numerous possibilities of working with these sources, there is still little work on the dynamics between clothing acquisition, appearances and social configurations and their connections in the Portuguese empire.

Keywords: Inventories and wills. Fashion. Portuguese America.

Resumen

El propósito de este artículo es reflexionar sobre las características de los inventarios y testamentos, producidos entre los siglos XVII y XVIII, y su potencial para el estudio de las apariencias y temas relacionados en la América portuguesa. Además, se discute la posibilidad de esta documentación para el análisis de las conexiones materiales, especialmente presentes en la ropa, entre los diversos territorios que pertenecen a la Corona portuguesa. Evaluar estos enlaces nos permite acceder a las especificidades de las diferentes localidades de la América portuguesa, considerando sus conexiones intercontinentales. Sin embargo, parece que a pesar de las numerosas posibilidades de trabajar con estas fuentes, los estudios sobre la dinámica entre la adquisición de ropa, las apariencias y las configuraciones sociales y sus conexiones en el imperio portugués aún son escasos.

Palabras Clave: Inventarios y testamentos. Moda. América portuguesa.

1 INTRODUÇÃO

A produção historiográfica sobre a moda avançou consideravelmente nas últimas décadas, em decorrência, principalmente, do crescimento do número de pós-graduações no Brasil (BONADIO, 2010, p. 76; RAINHO, 2015, p. 2). Entretanto, essa expansão não se limita somente ao desenvolvimento das instituições acadêmicas, estando também relacionada às mudanças no próprio fazer historiográfico. Nesse sentido, o estabelecimento da moda enquanto objeto de pesquisa se insere num movimento mais amplo de transformação da própria área da História.

A introdução de novos objetos, abordagens e problemas, como enfatizou a coleção organizada por Jaques Le Goff e Pierre Nora, publicada originalmente em 1974, evidenciava o alargamento das possibilidades de investigação entre os historiadores. Emergiu a preocupação com sujeitos (jovens e crianças), ocasiões (festas, procissões, por exemplo), mentalidades e matérias (cozinha, livro, língua etc.), antes, muitas vezes, ignorados na área.

Dentre os novos objetos de investigação relacionados à cultura material encontram-se aqueles presentes no cotidiano das populações, como a alimentação, os utensílios e objetos do universo doméstico, incluindo o vestuário.

O estudo de Fernand Braudel sobre as estruturas e a vida material no Mediterrâneo, entre os séculos XV e XVIII, por exemplo, enfatiza que “a história das roupas é menos anedótica do que parece” (BRAUDEL, 1995, p. 281). Tal afirmação se baseia na percepção da complexidade que cerca o vestuário, uma vez que permite ao pesquisador elaborar problemáticas distintas a respeito das matérias primas, dos modos e custos de produção e das relações comerciais, bem como “da fixidez cultural, das modas e das hierarquias sociais” (BRAUDEL, 1995, p. 281).

Logo, atentar para a complexidade inerente à cultura material é fundamental, pois, como indica Daniel Roche, “os objetos, as relações físicas ou humanas que eles criam não podem se reduzir a uma simples materialidade, nem a um simples instrumentos de comunicação ou de distinção social” (ROCHE, 2000, p. 13).

No entanto, a ampliação dos objetos de estudo da História significou, paralelamente, o alargamento do conceito de fonte, uma vez que essa expansão suscitou mudanças na epistemologia da própria produção historiográfica. Enquanto os historiadores do século XIX realçaram a importância do documento escrito para a análise histórica, ao longo do século XX, essa noção ampliou-se. Inclusive, o reconhecimento de materiais arqueológicos, iconográficos e orais como fontes foi acompanhado da introdução e validade de outras produções textuais para a pesquisa. Nesse sentido, um documento antes considerado “fantasioso, mítico ou pouco preocupado com a visão empírica do mundo” (KARNAL, TATSCH, 2015, p. 16) tornou-se válido para a análise historiográfica.

A introdução de novos temas e a mudança no conceito de fonte favoreceram a multiplicação das categorias documentais. Assim, para o estudo do vestuário, por exemplo, pode-se recorrer às roupas, aos tecidos, às imagens e à outras fontes características da história familiar, social, econômica, entre outras (ROCHE, 2007, p. 23).

No rol de fontes pertinentes para a análise do vestuário e das aparências nas sociedades ocidentais para o período denominado tradicionalmente de Idade Moderna, destacam-se os inventários e, em menor medida, os testamentos. Com inquestionável valor para a análise dos guarda-roupas de populações e períodos carentes de outras

fontes tanto iconográficas quanto materiais, os inventários e testamentos permitem acessar informações valiosas a respeito das roupas e outros acessórios do passado.

Por isso, o propósito deste artigo é refletir acerca das características dos inventários e testamentos, produzidos entre os séculos XVII e XVIII, e suas potencialidades para o estudo das aparências e temas correlatos na América portuguesa. Além disso, se discute as possibilidades dos inventários e testamentos para sinalizarem as conexões materiais, em especial do vestuário, entre os diversos territórios do império português. Avaliar essas vinculações permite acessar as especificidades das sociedades da América tendo em vista suas conexões intercontinentais.

Se a materialidade em si congrega a complexidade inerente às relações humanas, entende-se o vestuário como um fato social de comunicação, o qual expressa também a cultura, as sensibilidades, as técnicas de produção e o consumo (ROCHE, 2000, p. 13). Enquanto as aparências aqui são compreendidas “enquanto construtora de sociabilidades” (SANT’ANNA, 2016, p. 11), ou seja, pautavam as relações entre os distintos sujeitos históricos.

2 OS INVENTÁRIOS E TESTAMENTOS PARA O ESTUDO DO VESTUÁRIO

Tanto os inventários quanto os testamentos são fontes referentes ao momento da morte de um indivíduo, porém constituem-se num fardo manancial de informações sobre a sua vida. Aspectos materiais e espirituais se revelam a partir dos dados fornecidos por essa documentação. No século XVIII, o inventário era definido como o “registro ou papel em que estão registrados os moveis, os papeis e varias cousas que há em huma casa” (BLUTEAU, 1728, p. 182). Desse modo, consistia num rol dos bens móveis, imóveis e semoventes pertencentes ao falecido (a). Enquanto o testamento indicava as vontades do seu autor e apesar de proporcionar ao testador a hipótese de dispor dos seus bens, na América portuguesa revela principalmente as preocupações com a salvação da alma.

Por isso, mesmo tendo como denominador comum a morte, essas fontes – inventários e testamentos - divergem quanto aos seus conteúdos e intencionalidades.

O testamento manifesta os desígnios do seu autor, interferindo sobre a partilha de bens após a sua morte. No entanto, para ser válido deveria atender alguns requisitos legais, de acordo com a legislação vigente nos séculos XVII e XVIII:

o testamento devia ser escrito por ou na presença de um tabelião, acompanhado de mais cinco testemunhas, livres, varões e maiores de 14 anos de idade. Todos, além do testador, tinham que assinar o documento. Porém, não sabendo o testador escrever, assinava por ele uma das testemunhas e ao lado dessa assinatura ele colocava o seu sinal, sendo o mais comum a cruz (FURTADO, 2015, p. 95).

Em certas ocasiões, algumas dessas exigências poderiam ser suprimidas, porém a necessidade de testemunhas e o registro pelo tabelião mantinham-se, exceto para os soldados mortos em batalha. Esses poderiam testar oralmente ou por escrito diante de somente duas testemunhas.

As apreensões com a salvação da alma ocupavam sobremaneira os testadores, uma vez que dispunham principalmente sobre os ritos fúnebres, a mortalha e outros atos destinados a auxiliar a alma.

Diferentemente do testamento, o inventário ocorria após o falecimento do indivíduo e tinha como finalidade arrolar os bens materiais para posterior divisão entre os herdeiros. Nele registrava-se o tipo, as características e o valor monetário dos bens, bem

como as dívidas ativas e os débitos do defunto. O inventário consistia num dos elementos da partilha do patrimônio, sendo regulado pela legislação. Não obstante, a confecção do inventário judicial durante o período aqui abordado ocorria somente em casos excepcionais, pois os herdeiros poderiam realizar a partilha de modo privado quando amigavelmente acordado. Esses, entretanto, como documentos privados, além de serem difíceis de localizar, em muitos casos não foram preservados, inviabilizando a pesquisa histórica.

De acordo com a legislação da época, a obrigatoriedade da confecção de inventário judicial acontecia quando o falecido tinha herdeiros com menos de 25 anos, quando não tinha herdeiro, quando solteiro e sem herdeiros presumidos ou nos casos em que indivíduo morria distante da sua residência. Por isso, muitos falecidos mesmo possuindo bens não geravam inventários judiciais.

Além dessas questões, outra distinção importante entre inventários e testamentos consiste na intencionalidade da fonte. Como era elaborado durante a vida do indivíduo, o testamento expressava as vontades e intenções do testador ou testadora em relação a seus bens, aos ritos fúnebres, entre outros. Para as questões religiosas o testador poderia despende até um terço do seu patrimônio, sendo conhecida essa quantia como a “terça”. Nesse sentido, os desígnios do testador quanto ao destino de seus bens e, em especial, dos cuidados para sua alma são relevantes para o estudo das práticas religiosas, das crenças, devoções etc.

Porém, se o testamento é uma fonte voluntária, o inventário é o inverso. Elaborado após a morte, o inventário para a partilha de bens ocorria independentemente do seu protagonista, por isso é considerado uma fonte involuntária. Contudo, testamentos e inventários se relacionam e se complementam, inclusive havia a necessidade de respeitar e transcrever o testamento no início dos autos de inventariação dos bens, como determina o Livro do Provedimento dos Órfãos, o qual vigorou entre 1729 e 1855. Nesse livro consta a forma como deveriam ser elaborados os inventários, determinando que:

- 1) O termo de abertura, em que, entre outros dados, informa-se o local, a data, o juiz responsável e a data do óbito;
- 2) A transcrição do testamento, quando há,
- 3) A designação de tutor, quando há herdeiros menores e o cônjuge sobrevivente é mulher, sendo obrigatória quando o espólio é de valor elevado;
- 4) A inventariação e avaliação dos bens por avaliador designado (bens móveis, destacando-se prata e ouro; bens imóveis; bens semoventes, animais e escravos; dívidas ativas e passivas);
- 5) Partilha dos bens entre os herdeiros;
- 6) Codicilo, quando houver (FURTADO, 2015, p.105).

As disposições legais indicavam o formato do documento, no entanto outros importantes elementos dos inventários dependiam essencialmente de fatores sociais e econômicos do contexto. Esse é o caso do rol composto pelos avaliadores. Responsáveis por apontar os bens e seus respectivos valores, eles deveriam ser juramentados pela câmara municipal da cidade ou vila (FLEXOR, 2005, p. 4) e suas anotações definiam as características e respectivo valor de cada objeto do falecido, resultando na quantia total do espólio. Além disso, os itens arrolados nos inventários possuíam descrição, por vezes, pormenorizada com indicações sobre o estado de conservação e uso. Essas informações resultam num importante recurso para estudar os patrimônios, a cultura material, o consumo e outros aspectos do cotidiano das populações do período.

Como mencionado, os inventários eram elaborados após a morte do indivíduo e se referem a um momento específico na vida das pessoas mais afortunadas. Por isso,

é preciso considerar a idade e o estado sacramental do inventariado(a), uma vez que os bens, incluindo o vestuário, variavam para além das condições financeiras, transformando-se de acordo com o gênero e a condição matrimonial (casada, solteira ou viúva) (SILVA, 2018, p. 145).

Todavia, como não abarcam a totalidade dos proprietários, uma vez que, nos séculos XVII e XVIII, sua elaboração só ocorria em casos de litígio, os inventários possuem uma representatividade social controversa, pois se referem a uma parcela específica da população (ROCHE, 2007, p. 82).

Outra importante característica dessas fontes consiste na possível arbitrariedade dos apontamentos ou do ocultamento de bens motivados por diversas razões. Nesse sentido, toda a pesquisa com base em inventários deve considerar que existem, por vezes, lapsos decorrentes de doações ou ocultação de patrimônio pelos herdeiros, casos relativamente comuns em relação ao vestuário (ROCHE, 2007, p. 98).

Apesar das possíveis imprecisões na descrição dos bens e seus valores, os inventários possuem informações inquestionavelmente relevantes para o estudo da cultura material do passado. Todavia, o seu uso na investigação demanda alguns cuidados, porque, tal como outros documentos, apresentam diversas lacunas.

Porém, a despeito das lacunas e das especificidades, esses documentos são fundamentais para o estudo do vestuário e das aparências, especialmente na América portuguesa entre os séculos XVII e XVIII, pois são raras ou inexistentes outras fontes (por exemplo, imagens ou têxteis) que especifiquem detalhadamente as roupas e adornos. Além disso, os inventários, mesmo possuindo uma representatividade circunscrita, permitem ainda relacionar os guarda-roupas aos distintos grupos sociais do período.

3 AS ESPECIFICIDADES NOS TESTAMENTOS E INVENTÁRIOS DA AMÉRICA PORTUGUESA

Desde o início do século XX, se verifica a existência de pesquisas que utilizam os inventários para investigar a cultura material do passado.

Em seu trabalho sobre a vida cotidiana dos paulistas, por exemplo, Alcântara Machado enfatizou a necessidade de estudar as pessoas comuns, os indivíduos anônimos e os aspectos mais triviais da sua existência (MACHADO, 1980, p. 29). No intuito de se opor à historiografia dedicada aos ilustres, o autor utilizou os inventários e testamentos elaborados entre os séculos XVI e XVII, para sua compor seu trabalho. Publicado em 1929, esse estudo pioneiro tanto no tema quanto no uso das fontes, revela uma sociedade carente de recursos materiais, na qual os utensílios, as moradias e as roupas eram modestos ou escassos. Quanto ao vestuário, o autor sublinha a precariedade do vestir, destacando, todavia, alguma variedade nas peças masculinas e femininas. Os vestidos de gala e as joias compunham os guarda-roupas das mulheres, revelando a preocupação com o consumo de peças indicadoras de status e prestígio. Como esclarece Vainfas, Alcântara Machado “explorou ao máximo os Inventários e Testamentos mandados publicar por Washington Luís, em 1920, e traçou panorama vasto sobre a vida humilde dos bandeirantes” (VAINFAS, 2009, p. 222).

Entretanto, a valorização dos estudos sobre distintos aspectos do cotidiano, incluindo o vestuário das populações de outros tempos, emergiu na historiografia brasileira, sobretudo, a partir da década de 1990 (SCHWARTZ, 2009, p. 182), impulsiona-

da, principalmente, pelas mudanças alavancadas pela nova história francesa (PRIORE, 1997, p. 261-262). Como referido, esse movimento promoveu a visibilidade a sujeitos e objetos antes marginais na historiografia, bem como ratificou o uso dos inventários para o estudo da cultura material de outros tempos.

Dentre os elementos da cultura material, destaca-se a aquisição do vestuário, a qual relacionava-se intimamente com as redes de inter-relações e interdependências dos indivíduos, pois a preocupação com a aparência ocorria em função da necessidade de preservar ou ampliar o status social. Isso fomentava entre as famílias, principalmente das elites, a aquisição de vestuário considerado adequado.

Porém, a análise dos guarda-roupas de um determinado contexto exige o uso de um conjunto vasto de fontes. A historiografia, inclusive, enfatiza a necessidade de contemplar de modo serial inventários e testamentos, uma vez que raramente é possível responder a qualquer problemática a partir de uma dessas fontes isoladamente. Ao mesmo tempo, é fundamental verificar a relação entre a quantidade de inventários disponíveis e a totalidade da população estudada, no intuito de estabelecer a representatividade das fontes. Por isso, a compreensão diacrônica do vestuário e sua relação com os distintos grupos sociais numa determinada localidade exige a análise de um conjunto alargado de inventários.

Como informa sobre o patrimônio, os créditos e as dívidas do defunto, os inventários também revelam dados sobre a circulação dos objetos, incluindo das roupas e outros ornamentos (SILVA, 2015, p. 198). Consequentemente, o estudo dos guarda-roupas encontra, por vezes, nessa documentação dados para aferir as reciprocidades familiares, as transações comerciais, os grupos nelas envolvidos e a abrangência geográfica do comércio. Porém, se os inventários esclarecem sobre a circulação, também podem ocultar outros fenômenos característicos da época, incluindo a revenda, o empréstimo e a reutilização das roupas (ROCHE, 2007, p. 85).

Embora apresente algumas dificuldades, as informações constantes nessa documentação permitem ainda verificar as conexões entre diferentes espaços. Como arrolam o vestuário de homens e mulheres, mencionando as características de cada peça de roupa, é possível observar os atributos e a origem dos materiais, em especial dos têxteis. Para determinar o valor das roupas, os avaliadores apontavam também seu estado de conservação, ou seja, se estava nova, usada, muito usada ou, até mesmo, estragada. Essa característica possibilita avaliar o tempo de uso das peças, as possíveis preferências ou necessidades de roupa do inventariado.

A origem das matérias-primas utilizadas para a confecção de roupas, segundo Daniel Roche, era normalmente local (ROCHE, 2000, p. 264). No entanto, essa premissa minimiza o movimento e as trocas proporcionadas pelas navegações. Se a Europa se apresentava como entreposto comercial do globo, mantendo sua produção e consumo majoritariamente regionais, com poucas exceções, "*the flow of new goods has generally been into, not out of, Latin America*" (BAUER, 2001, p. 8).

Nesse sentido, a circulação de mercadorias no império português ocorria entre distintos continentes, consequentemente eram inúmeros os produtos transportados pelas embarcações. Todavia, dentre as mercadorias oriundas da Europa chegavam à América, principalmente, o azeite, a farinha, o bacalhau, os vinhos, as ferramentas e objetos de ferro, os tecidos de lã e peças como perucas e meias de seda (RUSSELL-WOOD, 2016, p. 182).

O desenvolvimento dos circuitos comerciais incluiu também os contatos entre África e América sem a ligação com Portugal continental, emergindo um comércio português entre continentes sem a vinculação ao centro imperial. Inclusive, a articulação nos territórios da Coroa portuguesa demonstra que o

Atlântico desempenhou o papel de estabelecer os ritmos do império, influenciava a governança, as comunicações, o comércio, a migração, os intercâmbios culturais, os movimentos de flora e fauna e até mesmo como os indivíduos se auto identificavam. Rotas conectavam todos os pontos no Atlântico português e facilitavam o intercâmbio entre a África e a América portuguesas. Os arquipélagos portugueses eram pontos de articulação entre o norte e o sul e entre o leste e o oeste (RUSSELL-WOOD, 2009, p.23).

A extensão e dimensão dessas relações comerciais podem ser avaliadas por meio dos inventários como já indica a historiografia, sendo recorrente a presença na América de têxteis, roupas e adornos das mais variadas procedências, incluindo África, Macau, Índia, Holanda, Bretanha, entre outros (RUSSELL-WOOD, 2016, p. 190; PEREIRA, 2011, p. 339).

Porém, se explicitam as conexões entre territórios longínquos, os testamentos e inventários também sinalizam as especificidades e ritmos locais no que se refere aos materiais empregados na sua confecção, na aquisição e uso do vestuário e outros adornos. Paralelamente, o estudo sincrônico dessa documentação propicia a análise das aparências e o seu papel entre os indivíduos em configurações sociais específicas

4 CONCLUSÃO

Os inventários e testamentos são documentos primordiais para acessar os espólios individuais, pois elaborados no contexto da morte, arrolavam os bens móveis e imóveis para transmissão e partilha entre os herdeiros. As potencialidades dessas fontes permitem aos historiadores avaliarem diversos aspectos do cotidiano e da cultura material de determinado contexto. Embora possua fragilidades, essa documentação é especialmente relevante para o estudo do vestuário e das aparências desde que sejam consideradas as suas especificidades.

Entretanto, apesar de alguns estudos se dedicarem a análise do vestuário e das aparências, permanece ainda precário o conhecimento a respeito das dinâmicas entre aquisição do vestuário, as aparências e as configurações sociais nos diferentes contextos da América portuguesa.

No entanto, as limitações impostas pelas lacunas existentes no registro dos patrimônios não superam as vantagens, especialmente para algumas temáticas, pois “estudos sobre indumentárias podem e devem se valer desses documentos, principalmente os mais antigos, que trazem listados todo tipo de vestimentas, fornecendo pistas sobre cores, tecidos, materiais, adornos, joias, sapatos, fivelas, perucas, etc., permitindo inclusive perceber os efeitos a cada extrato social” (FURTADO, 2015, p. 113).

A escassez de pesquisas sobre o vestuário e as aparências na América portuguesa na área de História contrasta com a ampliação no número de teses e dissertações dedicadas ao tema da moda e afins no país nas últimas décadas. (BONADIO, 2010, p. 73-74; RAINHO, 2015, p. 3-10). Todavia, embora sejam exíguas, as teses e dissertações sobre as temáticas em questão são notáveis pela qualidade e pela variedade de documentação utilizada (MORAES, 2018, p. 7-14). Paralelamente, a partir desses estudos

se confirma a relevância dos testamentos e inventários *post-mortem* para a análise do vestuário e das aparências para o período. Entretanto, isso não exclui o valor de outros documentos produzidos por instituições político-administrativas, como as câmaras municipais, a legislação portuguesa, a iconografia, os relatos de viajantes e outras narrativas e discursos de autoridades para análise do tema.

REFERÊNCIAS

BAUER, Arnold. J. **Goods, Power, History. Latin America's material culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BONADIO, Maria Claudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação no Brasil. **Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte**, v.3, n.3, 2010. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf>. Acesso em 12 de fev. 2018.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV-XVIII. As estruturas do cotidiano**. vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FLEXOR, Maria Helena O. Inventários e testamentos como fontes de pesquisa. **Histedbr**, 2005. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_074.html> Acesso 23 jun. 2018.

FURTADO, Júnia Ferreira. Testamento e inventários. A morte como testemunho da vida. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

KARNAL, L. TATSCH, Flavia G. Documento e História. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

MACHADO, Alcântara. **Vida e morte do bandeirante**. São Paulo: Edusp, 1980.

MORAES, Juliana de Mello. “Prodigiosa mudança das vestiduras”: a historiografia sobre a moda na América portuguesa. In: **Anais do 14º Colóquio de Moda**, Curitiba, ABEPEM, 2018. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2004%20-%20Moda,%20Cultura%20e%20Historicidade/Juliana%20de%20Mello%20Moraes%20-%20PRODIGIOSA%20MUDAN%20C%27A%20DE%20VESTIDURAS%20-%20A%20HISTORIOGRAFIA%20SOBRE%20A%20MODA%20NA%20AM%20C%27RICA%20PORTUGUESA.pdf>> Acesso em 11 jun. de 2019.

PEREIRA, Ana L. C. “Lençóis de linho, pratos da Índia e brincos de filigrana”: vida cotidiana numa vila mineira setecentista. **Estudos Históricos**. v. 24, n. 48, p. 331-350, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862011000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso 10 mai. 2019.

PRIORE, Mary Del. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

RAINHO, Maria do Carmo. A moda como campo de estudos do historiador: balanço da produção acadêmica no Brasil. **Anais do 11º Colóquio de Moda**, Curitiba, ABEPEM, 2015. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT06-MODA-E-CULTURA/GT-6-A-MODA-COMO-CAMPO-DE-ESTUDOS-DO-HISTORIADOR.pdf>> Acesso em: 10 de jun. 2018.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**. Nascimento do consumo séc. XVII e XVIII. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROCHE, Daniel. **A Cultura das Aparências**: Uma história da Indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Editora Senac, 2007.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. **O império português**. 1415-1808. O mundo em movimento. Lisboa: Clube do Autor, 2016.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. Sulcando os mares: um historiador do império português enfrenta a "Atlantic History". **História**, v. 28, n. 1, p. 17-70, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742009000100002&lng=pt&nrm=i-so>. acessos em 05 jul. 2016.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O Brasil por suas aparências**. Sociabilidades coloniais entre o ver e o ser visto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SCHWARTZ, Stuart. A historiografia dos primeiros tempos do Brasil moderno. Tendências e desafios das duas últimas décadas. **História: questões & debates**, n. 50, 2009, p. 175-216.

SILVA, Camila Borges da. Os inventários no estudo da indumentária: possibilidades e problemas. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 142-160, maio/ago. 2018.

SILVA, Luciana da. A circulação de artefatos por meio das disposições testamentárias: apontamentos sobre as vestimentas na vila de São Paulo (1580-1640). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.23. n.1. p. 195-220. jan.- jun. 2015. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27342180008>>

VAINFAS, Ronaldo. História cultural e historiografia brasileira. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 50, p. 217-235, 2009.

Recebido em: 15/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019044>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019054

FONTES PARA O ESTUDO DA JOALHERIA DO SÉCULO XIX: AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

**Sources for the study of 19th Century Jewelry:
The International Exhibitions**

**Sources pour l'étude des bijoux du XIXe siècle:
Les Expositions Universelles**

Valesca Henzel Santini¹

Heloisa Barbuy²

¹ Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS (1997) e graduação em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS (2012). Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS (2012), atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo-USP. Atua desde 2013 como Especialista em Pesquisa e Documentação de Coleções no Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
E-mail: vhsantini@usp.br | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5413318365304530> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0243-8586>

² Docente da Universidade de São Paulo, atuando como Professora Sênior no Museu da Faculdade de Direito. Na mesma instituição, é professora do Programa de Pós-Graduação em História Social, do Programa Interunidades em Museologia e pesquisadora associada da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.
E-mail: hbarbuy@usp.br | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8742815851577473> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6216-1924>

Resumo

Este artigo busca identificar as contribuições das Exposições Universais para a disseminação de padrões na joalheria da segunda metade do século XIX, posto que tais eventos foram palco para demonstrações dos ideais de progresso e avanços tecnológicos vigentes no século XIX, além de terem sido o espelho dos valores e gostos da elite da Europa oitocentista. Analisaremos, sob a perspectiva da Cultura Material, considerando a produção, circulação e usos dos objetos, documentos textuais e visuais das Exposições Universais realizadas em Londres em 1851 e 1862, bem como da Exposição de Paris de 1889. A partir dos relatórios do júri buscaremos identificar quais foram os critérios utilizados para a escolha das joias premiadas em cada Exposição, bem como quem eram os principais joalheiros expositores e suas características. A partir dos catálogos e jornais ilustrados das Exposições buscaremos compreender a visualidade das joias, formas e materiais. Ao utilizarmos as Exposições Universais como fonte para o estudo da joalheria, pretendemos contribuir para uma aproximação interdisciplinar do estudo da história da moda.

Palavras-Chave: Joalheria. Exposições Universais. Cultura Material.

Summary

This article seeks to identify the contributions of the International Exhibitions to the dissemination of patterns in the second half of the 19th century Jewelry, given that those events were the stage for demonstrations of the ideals of progress and technological advances prevailing in the 19th century, in addition to having mirrored the values and tastes of the elite of nineteenth-century Europe. We will analyze, from the perspective of Material Culture, textual and visual documents considering the production, circulation and use of objects of the International Exhibitions held in London in 1851 and in Paris in 1889. From the jury reports we will seek to identify which were the criteria used to choose the awarded jewels in each Exhibition, as well as who were the main exhibiting jewelers and their characteristics. From catalogs and illustrated newspapers of the Exhibitions we will try to understand the visuality of the jewels, shapes and materials. By using the International Exhibitions as source for the study of Jewelry, we intend to contribute to an interdisciplinary approach to the study of the history of Fashion.

Key words: Jewelry. International Exhibitions. Material Culture.

Resumé

Cet article cherche à identifier les contributions des expositions universelles pour la diffusion des tendances dans l'industrie de la bijouterie de la seconde moitié du XIXe siècle, étant donné que tels événements ont représenté une étape de la démonstration des idéaux de progrès et des avancées technologiques du XIXe siècle, en plus d'avoir été le réflexe des valeurs et des goûts de l'élite européenne du même siècle. Du point de vue de la culture matérielle et considérant la production, la circulation et l'utilisation d'objets, nous analyserons des documents textuels et visuels issus des expositions universelles organisées à Londres en 1851 et 1862, ainsi que ceux de l'Exposition de Paris de 1889. À partir des rapports du jury nous essaierons d'identifier les critères utilisés pour choisir les prix décernés lors de chaque exposition, ainsi que les principaux bijoutiers exposants et leurs caractéristiques. Selon les catalogues et quelques journaux illustrés des expositions, nous tenterons de comprendre les aspects visuels des bijoux, leurs formes et les matériaux choisis pour les fabriquer. En utilisant les expositions universelles comme source d'étude des bijoux, nous entendons contribuer à une approche interdisciplinaire de l'étude de l'histoire de la mode.

Mots-clés: Bijoux. Expositions Universelles. Culture Matérielle.

1 INTRODUÇÃO

Frédéric Boucheron, fundador da famosa joalheria francesa que leva seu nome, era filho de comerciantes de tecidos. Inspirado na delicadeza dos materiais têxteis, começou, ainda muito jovem, a fabricar joias de ouro tão flexíveis quanto as rendas da sua infância. Ele seria o primeiro joalheiro a abrir loja na Place Vendôme, em Paris, em 1893, local que iria reunir todas as maiores casas da alta joalheria mundial¹.

Apesar da intersecção entre indumentária e joalheria aparecer de forma clara no universo da moda, o mesmo não ocorre na esfera acadêmica. Costuma-se encontrar referências à joalheria em pesquisas no campo da indumentária e da moda, porém isso ocorre, em geral, de forma acessória ou secundária. De fato, uma das funções da joia é complementar a indumentária, exercendo, por vezes, o papel de prender partes da roupa, como no caso de botões, fivelas ou alfinetes, e é certo que as joias, assim como as roupas, também têm seus ciclos, ainda que menos efêmeros, e mudam ao longo do tempo de acordo com os gostos e os recursos tecnológicos. Algumas peças da chamada joalheria de indumentária² se transformaram ao longo do tempo, acompanhando a mudança da moda. Foi o caso dos chamados *Stomachers ou Devant de Corsage*, que foram criados para cobrir a frente dos corpetes e tornaram-se populares ainda no século XV. Estas peças foram mudando de forma e tamanho de acordo com o recorte dos vestidos, e caíram no esquecimento conforme desapareceram as linhas da cintura, para serem transformados em broches menores para serem usados na altura no peito.

Há na joia, porém, um valor de permanência incompatível com os rápidos ciclos característicos da moda. Tal afirmação fora feita pelo poeta francês Stéphane Mallarmé em 1874³:

Eu aconselharia a uma senhora, que está indecisa quanto a quem confiar o desenho de uma joia preciosa, a pedir este desenho ao arquiteto que construiu sua casa, em vez de pedir à costureira ilustre que traz seu vestido de gala. Tal é, em uma palavra, a arte da joia. (MALLARMÉ, 2016, p. 275).

A partir do sentido de permanência a que se refere Mallarmé, abordaremos neste artigo as fontes para o estudo da joalheria⁴, colocando foco nas contribuições das Exposições Universais para o tema da joia do século XIX. A partir de documentos oficiais das Exposições Universais e da vasta bibliografia produzida sobre o tema, buscaremos identificar os padrões de joias apresentadas naqueles eventos, que acreditamos ser o espelho dos valores reinantes na época. Nossa abordagem será feita sob a perspectiva da Cultura Material, que Thomas Schelereth definiu como “Vasto universo de objetos usados pela humanidade para lidar com o mundo físico, para facilitar a vida social e para criar símbolos e significados.” (SCHELERETH, 1985, p. 13, tradução nossa). Não se trata, porém, dizem Julien e Rousselin, de reduzir o objeto à coisa em si. O que interessa ao campo da Cultura Material é a integração entre o sujeito e o objeto, incluídos aí os gestos que envolvem a execução do objeto, que também estão ligados à construção da cultura.

1 Localizada no IX arrondissement de Paris, a concepção da Place Vendôme data de 1699, porém foi a partir de 1893 que começou a tornar-se polo da alta joalheria. Fonte: https://us.boucheron.com/en_us/the-maison/history.html

2 O termo joalheria de indumentária é utilizado por Gonçalo de Vasconcelos e Souza.

3 O texto do poeta Stéphane Mallarmé foi publicado pela Revista dObra(s) em 2016, com tradução de Izabella Haddad. <https://dobras.emnuvens.com.br>

4 Este artigo é parte de nossa pesquisa de doutorado, cujo tema é a produção, circulação e usos da joia no século XIX em São Paulo, atualmente em andamento no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, sob orientação da Prof. Dra. Heloisa Maria Silveira Barbuy.

A construção da cultura material depende da extrema diversidade de atores que a compõem: as condições de produção social, econômica e política do objeto como portadores de significados, bem como, os espaços sociais de sua produção. (JULIEN; ROSSELIN, 2005, p. 6, tradução nossa).

A pesquisa em Cultura Material pressupõe olhar o objeto em seus diferentes aspectos: produção, circulação e uso, e para isso é indispensável a utilização de diferentes fontes, como diversos fios que se entrelaçam formando uma trama com significado coerente. Para Ulpiano Bezerra de Meneses, nenhum atributo de sentido vem da própria materialidade. Estes atributos são selecionados pelos grupos que o fazem na sua produção, circulação e consumo, por isso, diz Ulpiano “[...] seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos.” (MENESES, 1998, p. 91). A importância da compreensão da materialidade reside em permitir que sejam feitas, através dela, inúmeras leituras sobre seu contexto, técnicas de fabricação e sinais de uso. Para isso, é imprescindível a convergência da utilização de fontes materiais, textuais e visuais.

No caso da joalheria do século XIX, as fontes materiais constituem, essencialmente, coleções de joias de acervos de museus, às quais o acesso costuma ser restrito, além de coleções particulares, na maioria das vezes, inacessíveis à pesquisa. Através da análise material da joia identificamos as formas, os materiais, os tipos de lapidação das gemas e de cravação nos metais. Algumas vezes também é possível verificar nas peças as marcas de ourives e de contrastaria⁵, que fornecem a indicação de autoria e local da produção da peça.

As fontes textuais, por sua vez, nos trazem informações sobre o exercício da profissão dos ourives, comércio e ainda sobre posse e uso de joias. É o caso de inventários, testamentos, regimentos de profissão e registros de importação, além de romances, crônicas ou cartas que contenham descrições de tipos de joias utilizadas no século XIX. Já as fontes iconográficas nos dão pistas sobre o uso das joias, como no caso dos retratos, onde é possível observar como eram utilizados anéis, colares, pulseiras ou adereços de cabelo e de indumentária.

Na segunda metade do século XIX, as Exposições Universais tiveram grande importância para a disseminação de ideias, valores e gostos. Dedicaremos este artigo a analisar documentos textuais e visuais das Exposições Universais, buscando identificar suas contribuições para o universo da joalheria. Analisaremos, principalmente, relatórios e catálogos das duas exposições realizadas em Londres – 1851 e 1862, e da exposição de Paris de 1889, uma vez que julgamos terem sido estas as exposições que, do ponto de vista da joalheria, mais apresentaram novidades em técnicas e materiais. Não deixamos de contemplar, entretanto, informações relevantes de outras exposições, que permeiam este artigo⁶.

2 AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

As Exposições Universais constituem um tema que conta, hoje, com uma bibliografia considerável e pesquisada em profundidade a partir das mais diferentes abordagens⁷. Por essa razão, apresentaremos no presente artigo características gerais que

5 A função da marca de Contrastaria é atestar a qualidade do metal do qual a peça é feita. Cada centro produtor possui sua própria marca, em geral representada pelo desenho de um animal.

6 Além das Exposições analisadas, as principais exposições realizadas, ainda durante a segunda metade do século XIX, foram as seguintes: Paris, 1855; Paris, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Paris, 1878; Chicago, 1893; Paris, 1900.

7 Sobre Exposições Universais, ver; Union Centrale des Arts Décoratifs (1983); Margarida Souza Neves (1986); Pesavento (1994); Schroeder-Gudehus e Rasmussen (1992), Ory (1982).

consideramos necessárias para darem a dimensão da grandiosidade destes eventos, sua forma de organização e divulgação. Era a representação material da evolução tecnológica que o século XIX experimentava (BARBUY, 1999). Eventos grandiosos, de caráter comemorativo, que duravam aproximadamente seis meses, onde diversos países apresentavam ao mundo seus melhores produtos, invenções e avanços tecnológicos, competindo entre si pelas medalhas oferecidas àqueles que se destacassem. Receber uma medalha em uma Exposição Universal significava consolidar posição de destaque em seu segmento. Exibia-se uma profusão de produtos de todas as partes do mundo; de máquinas a chapéus, de algodão a diamantes.

Construíam-se verdadeiras cidades efêmeras, num misto de espetáculo com função didática, destinadas a ensinar a viver no mundo moderno. Para Pascal Ory (2010), as exposições universais se utilizaram de uma fórmula que cumpria as oito funções estabelecidas pelo autor: função de exibição; função econômica; função de feira comercial; função de exercício arquitetônico; função de alavanca urbanística; função de exposição de arte; função de festa de recepção oferecida pela potência anfitriã; função de sociedade das nações; e por fim, função de festa popular.

O legado arquitetônico e urbanístico das Exposições alcança a atualidade e demonstra a dimensão daqueles eventos, marcadas por grandes obras modernas, como o metrô de Paris (primeiro metrô do mundo), construído para a Exposição de 1900, e a Torre Eiffel, erigida para a Exposição Universal de 1889.

As Exposições Universais eram eventos rigidamente regulamentados e organizados, e foram amplamente documentados, tendo deixado grande quantidade de registros oficiais, assim como crônicas e relatos variados, além de abundante iconografia.

Dentre as publicações oficiais, optamos por analisar os relatórios dos júris das classes de joalheria, buscando identificar quais critérios eram utilizados pelos jurados na avaliação das peças, quais joias eram premiadas, quem eram os expositores e os joalheiros, uma vez que os valores que norteavam as escolhas dos jurados seriam os mesmos que a elite europeia utilizava para eleger seus objetos de uso cotidiano, que espelhavam seu estilo de vida. Tais objetos, gostos e ideias eram disseminados internacionalmente através das pessoas que visitavam o evento e também através das imagens das Exposições, que circulavam pelo mundo. Em São Paulo, por exemplo, o jornal Correio Paulistano anunciava, em 1867, a exibição de imagens da exposição universal que estava sendo realizada em Paris naquele ano:

Pode-se viajar em Paris e ver todas as maravilhas da Exposição de 1867 com pouco dinheiro. A Casa Garraux recebeu uma esplêndida coleção de moderníssimas vistas fotográficas para estereoscópios, representando todas as maravilhas, as curiosidades, as belezas, os prodígios, fenômenos, raridades, da Exposição Universal de 1867, em Paris. (CORREIO PAULISTANO, 1867, edição 03472).

Os relatórios dos jurados trazem, em sua grande maioria, a descrição detalhada dos objetos premiados e uma explicação do motivo pelo qual o júri recomendou o prêmio, porém, sem referências de imagens das peças, recorreremos, então, aos catálogos oficiais das exposições, já que estes, além da descrição do que eram consideradas as melhores peças da exposição, apresentam, também, ilustrações que muito nos auxiliam na compreensão dos objetos.

2.1 THE GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS, LONDRES, 1851

A primeira grande Exposição Universal do século XIX, denominada *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, foi realizada em Londres em 1851, em uma grande estrutura de ferro e vidro construída no Hyde Park, contando com o apoio moral e financeiro da casa real britânica. Sandra Pesavento (1997) lembra que a Rainha Victoria comparou a inauguração de 1851 com a sua coroação, de acordo com os registros encontrados em seu diário. De maio a outubro daquele ano, cerca de 6 milhões de visitantes estiveram no Crystal Palace, construído no Hyde Park para abrigar os 14 mil expositores, que apresentaram 30 classes de produtos, distribuídos em 4 grandes grupos: 1) Produtos brutos; 2) Máquinas; 3) Produtos manufaturados; 4) Belas Artes. Neste sistema classificatório, encontramos o setor de joalheria no grupo de produtos manufaturados, na Classe XXIII - *Works in precious metals, jewellery, articles of vertu*.

Figura 1: Abertura da Exposição Universal de 1851, em Londres.



Fonte: Royal Collection Trust (2019).

A respeito do sistema de classificação das exposições universais, Gudehus e Rasmussen (1992) afirmam que a função classificatória tem um papel determinante por duas razões: primeiro, por colocar os objetos em uma ordem, segundo um princípio de afinidades, e depois, porque isto possibilita a comparação dos objetos expostos ao júri. De acordo com a lógica classificatória, que deriva da taxonomia naturalista do século XVIII, cada objeto é descrito pelo lugar que ocupa dentro da série, e no caso das exposições, o lugar ocupado por um objeto determina seu papel no conjunto da atividade humana.

Na equipe de jurados estavam pessoas do ramo da metalurgia, membros da associação de prateiros de Sheffield e Birmingham (regiões da Inglaterra reconhecidas pela produção de prata), um professor de química, um arquiteto, e um especialista em diamantes. A formação desta equipe de jurados é, por si, um indício da importância da excelência técnica como parâmetro de avaliação, o que se confirma ao observarmos os critérios para premiação, descritos no regulamento geral da Exposição:

[...] em objetos manufaturados, será considerada a melhoria da utilidade, melhoria das formas e padrões, ou a alta habilidade de execução, bem como a utilização de novos materiais, e a combinação de materiais, beleza e design, levando em conta seu preço em relação à excelência de produção. (GREAT EXHIBITION, 1852, tradução nossa).

As medalhas concedidas na classe de metais preciosos, da qual a joalheria fazia parte, deixava clara a busca pela inovação. Elkington, Mason and Co recebeu uma *Council Medal*⁸ por ter introduzido na Inglaterra os processos elétricos de douração e prateamento dos metais. Apresentou uma coleção de objetos de variadas formas e tamanhos, executados em sua maioria em cobre, ou em metal com níquel, coberto com uma camada de prata, através do chamado *electrotype process* que combinava eletricidade com sal alcalino de ouro ou de prata. O júri recomendou especial medalha a um conjunto de joias de cobre dourado e esmaltado, ornamentado com retratos da família real pintados sobre porcelana. Apesar da aplicação do *electro-process* não ter passado incólume às críticas de alguns jurados, preocupados com a saúde dos artesãos, devido ao vapor de prata que emanava no processo, outros expositores também foram premiados pelo bom uso do procedimento, bem como pela utilização de ligas metálicas que favoreciam a execução de folhas de metal mais finas, possibilitando melhor trabalho de cinzelamento⁹ em comprometer a aparência do ouro.

A Exposição Universal deveria ser o centro das maravilhas do mundo, e no segmento da joalheira uma das grandes atrações de 1851 foi a exibição do diamante *Koh-i-noor*, o maior do mundo, com 360 quilates. No Jornal *The Illustrated Exhibitor*, o convite anunciava: “Este diamante está agora no Hyde Park, e pode ser visto por qualquer trabalhador do país por 1 *shilling*” (THE ILLUSTRATED EXHIBITOR, 1851, tradução nossa), reforçando a ideia de que a Exposição seria uma oportunidade única para as massas adquirirem conhecimento.

O *Koh-i-noor*, apesar de ter “a pureza da água”, tinha uma lapidação ruim, principalmente à luz do dia. A solução encontrada foi:

Ele é agora cercado com um tipo de isolamento coberto com um pano vermelho. Toda a luz do dia é retirada do seu interior, e se colocam jatos de gás sobre a gema, em torno da qual estavam posicionados refletores metálicos, fazendo com que o diamante parecesse mais bonito. (THE ILLUSTRATED EXHIBITOR, 1851b, n.6, p.159, tradução nossa).

Outro grande ganhador de uma *Council Medal*, a joalheria Garrard, R. and S., and Co, situada no Haymarket, Londres, apresentou uma coleção extremamente rica, provando a imensa extensão da habilidade inglesa nos trabalhos de ouro e prata (GREAT EXHIBITION, 1852). Garrard recebeu muitos elogios do júri pelo bom gosto das suas peças em pérolas, opalas e safiras, bem como pelo tamanho e pureza dos seus diamantes. No relatório, o júri aponta seu veredito: “A pureza e o tamanho de seus diamantes, rubis e pérolas, bem como a qualidade da sua mão de obra, levou o júri a indicar a Casa Garrard ao maior prêmio da Exposição, por conduzir ao progresso a indústria nacional”. (GREAT EXHIBITION, 1852, p.513, tradução nossa).

A Casa Garrard foi fundada em 1735 e está em funcionamento até hoje, sendo que, em 1843, recebeu o título de primeira joalheria oficial da Rainha Victoria. A sólida re-

⁸ A *Council Medal* era a distinção mais alta oferecida na Exposição de 1851, recomendada para aqueles que demonstravam uma invenção ou inovação que contribuísse para a evolução do setor ao qual pertenciam. As outras categorias de prêmios eram a *Prize Medal*, para peças com excelência de qualidade e execução, e a *Menção Honrosa*, para aqueles que apresentavam mérito incontestável, porém sem justificativa para a recomendação de uma medalha.

⁹ Cinzelamento é uma técnica de trabalhar os metais, que consiste em utilizar ferramentas (cinzel) para dar formas ao metal.

lação com a Casa Real britânica vem de longa data. Em 1841, a Garrard criou um broche de safira com diamantes, que o Príncipe Albert deu de presente para a Rainha Victoria, para que usasse na cerimônia do casamento como o “seu algo azul”¹⁰. Tal broche teria sido a inspiração para que em 1981, exatos 150 anos depois, a própria Garrard criasse o anel de noivado do Príncipe Charles com a Princesa Diana, o mesmo que recentemente voltou à cena real com o noivado do Príncipe William e a Duquesa de Cambridge, em 2010, quando réplicas do anel foram vendidas por toda a Inglaterra, e também no Brasil. Foi também a Casa Garrard responsável pela relapidação do diamante *Koh-i-noor*, que foi novamente exposto ao público britânico alguns anos mais tarde, na Exposição Internacional, realizada novamente em Londres em 1862. A tradição de mais de duzentos anos de atividades e suas relações com a casa real inglesa ainda hoje têm papel relevante na imagem da empresa, que produz joias inspiradas na joalheria da realeza, e informa aos clientes que a empresa “[...] vem servindo cada monarca britânico desde 1841.” (GARRARD, 2019).

Ainda na esteira das novidades da Exposição de 1851, surgem as pérolas artificiais exibidas pelo Sr Constant Valès. Diz o relato do júri:

O juri observou com satisfação as pérolas artificiais exibidas por M. Constant Valès, que demonstrou grande habilidade em superar as dificuldades de execução, e produziu uma imitação superior de pérolas naturais. Eles o premiam com uma Prize Medal”. (GREAT EXHIBITION, 1852, p. 518).

Valès não foi o único a receber prêmios por imitações; o mesmo ocorreu com o joalheiro francês Truchy, que levou uma medalha por apresentar uma perfeita imitação de pérolas negras, além dos Srs. Savary & Mosbach, também franceses, que levaram medalhas pela qualidade de suas pedras de imitação, principalmente esmeraldas e diamantes. Hunt and Roskel, joalheria britânica fundada em 1843, também recebeu uma *Council Medal*, por ter apresentado “Um buquê de diamantes, tão rico quanto elegante, do qual podem ser retiradas peças, até as pétalas das flores, para limpeza, ou para transformar em 7 broches. Uma peça que desafia as críticas”. (GREAT EXHIBITION, 1852, p. 513).

Os joalheiros Hunt e Elkington aparecem novamente na Exposição Universal seguinte, realizada em Londres, em 1862, dessa vez como membros do júri, além de expositores. Dizia o regulamento que os expositores que fossem também jurados não poderiam competir na mesma classe da qual fossem avaliadores.

3 THE INTERNATIONAL EXHIBITION, LONDRES, 1862

A International Exhibition, foi realizada de maio a novembro de 1862, poucos meses após a morte do Príncipe Albert, que havia sido o Presidente da Exposição de 1851. Desta vez, 25 mil expositores estavam divididos em 4 grandes sessões e 40 classes de produtos, sendo que a joalheria continuou associada aos objetos de metal e outros ligados às artes decorativas, como cerâmica e vidro.

De acordo com matéria publicada em 2014 pela revista inglesa *The Decorative Arts Society*, sob o título *Jewellery at the 1862 Exhibition*, havia “um oceano” entre a joia que havia sido apresentada na Exposição Universal de 1851 e a que entraria em cena no evento de 1862. Além de apresentar novamente o diamante *Koh-i-noor* relapidado para proporcionar maior brilho, a exposição de joias de 1862 foi marcada pelas joias arque-

¹⁰ A tradição surgida na Inglaterra no século XIX, e que depois se espalhou pelos Estados Unidos, diz que toda noiva deve usar algo antigo, algo novo, algo emprestado e algo azul.

ológicas, camafeus, e peças ao estilo Holbein – que foram assim chamadas por terem sido inspiradas em retratos do pintor alemão Hans Holbein, do século XVI. Esta mudança de gosto teria introduzido uma nova percepção da joalheria, não como commodity, mas como um meio de arte.

Figura 2: Joias estilo Holbein, expostas na Exposição Universal de 1862.



Fonte: The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition, 1862.

3.1 AS JOIAS ARQUEOLÓGICAS

As descobertas arqueológicas, ocorridas na década de 1850, foram responsáveis por espalhar pela Europa o gosto pelas coisas antigas. As joias encontradas nas escavações foram inspiração para que joalheiros ingleses, como Robert Philips, recriassem joias com motivos antigos, e também com o uso de besouros como adornos.

Vale ressaltar que artefatos feitos com besouros, inclusive com espécies originárias do Brasil, já haviam circulado na Exposição de 1851, conforme consta na lista de expositores do Catálogo Geral daquela Exposição: “Major, C.T. Esq. 21 Billiter Street, Londres – folhas e borboletas feitas de asas de besouros, por Henrique José da Silva, Rio de Janeiro”. (GREAT EXHIBITION, BRAZIL, p. 208). Alguns anos depois, por ocasião da Exposição de 1876, realizada na Philadelphia, o Império brasileiro produziu um catálogo com o objetivo de promover o país e os produtos nacionais que seriam apresentados na exposição. No capítulo que descreve os insetos, observamos o seguinte: “[...] na ordem dos coleópteros, há insetos que apresentam lustros metálicos e cores variadas, que são empregados na manufatura dos mais bonitos ornamentos, flores, grinaldas, colares, brincos e muitos outros artigos elegantes.” (THE EMPIRE..., 1876, p. 43).

As joias que circulavam nas Exposições Universais, que representavam os gostos e ideais da elite europeia, ultrapassavam as fronteiras dos seus locais de origem e alcançavam territórios em outras partes do mundo. No acervo do Museu Paulista, em São Paulo, encontramos um conjunto de joias feitas com besouros, composto por pulseira, abotoaduras, broche e brincos, que remete ao mesmo tipo de besouro de lustro metálico citado no catálogo de 1876. O conjunto não possui marcas, nem foram encontrados até o momento documentos que atestem sua procedência, podendo ter sido trazido da Europa, mas tendo utilizado besouros brasileiros ou ter sido fabricado no Brasil.

Figuras 3 e 4: Conjunto de joias de besouros em seu estojo e broche do conjunto.



Fonte: Acervo do Museu Paulista. Fotos de Helio Nobre.

3.2 AS JOIAS DO DUKE DE DEVONSHIRE

Outra tipologia de joia premiada na Exposição de 1862 foram os camafeus. Faces esculpidas em gemas ou materiais orgânicos, como marfim ou coral, deram à joalheria contornos de arte, onde a habilidade do artista em esculpir era mais apreciada que o valor intrínseco do material.

Os camafeus mais famosos premiados na Exposição de 1862 são os que compõem o conjunto de joias do Duke de Devonshire¹¹, composto por 7 peças: pente, *stomacher*, *bandeau*, colar, diadema, coroa e bracelete, criado pelo joalheiro londrino Mess. Hancocks & Co, sob encomenda do então Duke de Devonshire, para que sua sobrinha Condessa de Granville usasse na coroação do Tsar Alexandre II, em Moscou, em 1856. Ao todo, são 88 camafeus esculpidos em safiras, esmeraldas e rubis. Um catálogo especial chegou a ser produzido para descrever detalhadamente o desenho de cada camafeu integrante do conjunto e o que ele representa. O *stomacher* pertencente ao conjunto chama a atenção pelas suas dimensões, cobrindo praticamente toda a frente do corpete, do peito à cintura. Uma peça rígida com tais dimensões aplicada ao corpete provavelmente limitasse os movimentos do corpo, talvez até impedindo que a pessoa pudesse se sentar. (ILLUSTRATED ..., 1857)

No Brasil também foram usados os camafeus em diferentes materiais. No acervo do Museu Paulista, por exemplo, verificamos dois broches de camafeus, sendo um esculpido em madrepérola, e outro em azeviche¹², que por ter a cor preta, era provavelmente utilizado como joia de luto.

¹¹ Atualmente, o conjunto de joias de Devonshire faz parte do acervo da Chatsworths House, castelo da família Cavendish, na região central da Inglaterra. Imagens atuais do conjunto de joias do Duke de Devonshire estão disponíveis em: <https://www.sothebys.com/en/articles/treasure-of-the-week-the-devonshire-parure>

¹² O Azeviche é uma substância mineral de cor muito negra, que tem origem em um tipo de carvão fossilizado.

Figura 5 e 6: Broches de madrepérola e ônix.



Fonte: Acervo do Museu Paulista. Fotos de Helio Nobre.

As joias de luto tornaram-se populares com a viuvez precoce da Rainha Victória em 1861. A partir da morte do Príncipe Albert, a Rainha, então com 42 anos, usou luto até o fim da vida, em 1901. Joias de luto eram feitas em geral de materiais escuros, como azeviche, ônix e ametistas.

4 A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIS, 1889

Chega o final do século XIX, e a grande atração da Exposição de Paris de 1889 foi a iluminação elétrica, que permitiu que a exposição fosse visitada também durante a noite. No setor de joalheria, o espetáculo das luzes valorizava as vitrines. A Exposição, comemorativa do centenário da Revolução Francesa, reuniu 61 mil expositores, divididos em 9 grupos e 83 classes de produtos.

A joalheria estava na classe denominada *Tecidos, Vestimentas e Acessórios*, o que indica que a joia estava definitivamente associada à sua função, e não mais à sua matéria prima, como ocorria nas primeiras Exposições, quando o segmento da joalheria estava inserido na classe dos metais.

No relatório do júri percebemos a referência aos termos bijouteria e joalheria, sendo o primeiro relativo às joias feitas em metal dourado ou prateado, e o segundo referente às peças com diamantes e pedras preciosas. A descoberta das minas de diamantes na África do Sul na década de 1870 inundou o mercado europeu desse tipo de pedra e baixou seu preço, passando-se, então, a valorizar um bom desenho feito com arte e perfeitamente executado. Formas de difícil execução eram muito apreciadas: flores e folhagens para cabelo e para indumentária, além de formas fantasiosas como galinhas, borboletas, dragões, sereias e tartarugas. Além disso, a preparação dos metais também deveria ser feita com arte; esmaltes, niellos¹³, filigranas¹⁴ e mosaicos seriam elementos essenciais para uma boa joia.

Os quatro grandes prêmios da joalheira de 1889 foram para joalheiros franceses. Destes, Mme. Veuve Savard e fils foi premiada por bijuterias de ouro para exportação (produto do qual o Brasil era um dos principais clientes), e MM. Topart et Ruteau receberam igual distinção pela fabricação de excelentes pérolas de imitação.

¹³ Niello é uma liga metálica de cor negra composta por enxofre, cobre, prata e por vezes chumbo, usada como preenchimento de linhas de contorno em peças de ourivesaria.

¹⁴ Filigrana são fios de ouro ou prata que formam desenhos, como rendas.

Os relatórios oficiais dão conta de que havia grandes esforços para se produzir artificialmente as pedras preciosas, porém “as tentativas existentes ainda estavam restritas aos laboratórios, como M. Feil, que tentou imitar as gemas através da fusão em altas temperaturas dos elementos que as compõem” (PICARD, 1892, p. 549). Entretanto, se as reproduções artificiais ainda não estavam em domínio industrial, as imitações eram objetos de comércio importante. Vidros coloridos por um óxido metálico, apresentando um aspecto análogo às gemas, além do largo uso do *strass*¹⁵ no lugar do diamante.

Apesar de termos notícias de imitações de pérolas desde a Exposição de 1851, somente nos relatórios de 1889 o processo de fabricação foi descrito detalhadamente, indicando que se tornara, então, uma prática mais corrente. De acordo com o relatório, pérolas de imitação têm uma enorme produção, seja para a indumentária ou para a joalheria. Um só fabricante chega a empregar 1.700 pessoas. O documento informa ainda que na Exposição de 1889 foi apresentado um novo método de execução de pérolas falsas:

Vidro com uma camada perolada, mais uma camada de verniz, preenchido com pasta derretida [até então fazia-se o preenchimento com goma arábica ou cera quente]. Este novo método, apesar de proporcionar menor brilho, suporta a imersão em água quente. (PICARD, 1892, p. 549).

Com a joalheria cada vez mais se aproximando do universo das artes, outro francês ganhador do Grand Prix de joalheria foi a então já famosa casa francesa de Frédéric Boucheron, com a qual iniciamos este artigo, que criou um colar totalmente inovador, que não necessitava de fecho, por possuir uma mola escondida que envolve o pescoço, e que assim como uma obra de arte, ganhou até mesmo um título: “Colar Ponto de Interrogação”, devido ao seu formato. Depois que o primeiro colar com esse sistema foi apresentado na Exposição Universal de 1889, outros com a mesma forma foram criados pela marca, tornando-se uma peça icônica da Maison Boucheron. (BOUCHERON, [201?]).

5 CONCLUSÃO

Com o objetivo de contribuir para uma aproximação interdisciplinar da história da moda, dedicamos este artigo a refletir sobre as fontes para estudo da joalheria do século XIX a partir da perspectiva da cultura material. Utilizamos como objeto de análise fontes textuais e visuais sobre as Exposições Universais da segunda metade do século XIX, visto que as Exposições tinham, entre outras funções, o papel disseminador de gostos, ideias e hábitos reinantes entre a elite europeia, que acabavam por se espalhar por outros territórios, chegando, inclusive, ao Brasil.

Analisamos os relatórios dos júris das classes de joalheria das Exposições realizadas em Londres em 1851 e 1862, e também em Paris em 1889, a partir dos quais buscamos identificar os critérios para premiar as joias expostas.

Identificamos, primeiramente, que a formação da equipe de jurados atesta a preocupação constante da organização das exposições com as questões técnicas e de inovação. Na primeira grande exposição universal realizada em Londres, em 1851, os prêmios mais altos da categoria foram recomendados para os joalheiros que desenvolveram os processos de douração eletromagnética dos metais, recurso que possibilitava o barateamento das peças. Joalheiros que tinham tradição e proximidade com a casa real britânica também se destacaram na exposição, não só pela opulência das peças

¹⁵ Strass são pedras de vidro revestidas com metal na parte inferior, para imitar o brilho do diamante.

apresentadas, que em muitos casos eram de propriedade de nobres ingleses ou mesmo da Rainha Victoria, mas também, pela pureza dos diamantes e o equilíbrio entre o tamanho das gemas e a quantidade dos metais que compunham as joias, ao que o júri chamou de leveza.

Os anos seguintes à Exposição de 1851 foram um período de importantes descobertas arqueológicas no Egito, fazendo surgir o gosto pelas joias da antiguidade. O joalheiro inglês Robert Philips foi protagonista no desenvolvimento da chamada joia arqueológica, inspirada em joias egípcias, que utilizavam besouros na sua confecção. As joias arqueológicas foram destaque na Exposição Universal de 1862, realizada também em Londres, juntamente com os camafeus – joias de materiais orgânicos esculpidas com figuras da antiguidade, além do chamado Holbein Style, inspirado em retratos do pintor do século XVI Hans Holbein.

Apesar de identificarmos que os critérios de premiação variavam de uma exposição para outra, podemos observar uma tipologia de joia que recebeu prêmios em todas as exposições do século XIX: as imitações, tanto de pérolas como de gemas coradas, fizeram sucesso por serem bem executadas e, assim como os processos de douração dos metais, barateavam as joias.

Já no final do século XIX, na Exposição de 1889 em Paris, a primeira exposição com iluminação elétrica, o grande destaque da joalheria foi para o espetáculo das luzes, já que era possível iluminar as vitrines de forma a potencializar o brilho dos diamantes. A joia ganhou contornos de obra de arte, onde o desenho, a forma e a excelência da execução passaram a ser fundamentais. Neste contexto, a joalheria francesa Boucheron levou o *Grand Prix* de 1889 com o “colar Ponto de Interrogação”, o primeiro colar confeccionado sem fecho, que veio a se tornar peça icônica da marca.

REFERÊNCIAS

BOUCHERON. [2019]. Disponível em: https://us.boucheron.com/en_us/the-maison/history.html. Acesso em 06 set. 2019.

GERE, Charlotte; RUDOE, Judy. Jewellery at the 1862 exhibition. **The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present**, n.38, 2014, p. 82-105.

GREAT EXHIBITION LONDON. **Official catalogue of the great exhibition of the works of industry of all nations, 1851**. London: Spicer brothers, 1851a. <https://catalog.hathitrust.org/Record/011633058/Home>. Acesso em 06 set. 2019.

GREAT EXHIBITION LONDON. **Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided**. London: Spicer Brothers; wholesale stationers; 1852. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100234836/Home>. Acesso em 06 set. 2019.

GREAT EXHIBITION LONDON. **The Illustrated Exhibitor: a tribute to the world's industrial jubilee**. London: J. Cassell, 1851b. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175001860983&view=1up&seq=159>. Acesso em 06 set. 2019.

ILLUSTRATED AND DESCRIPTIVE CATALOGUE OF THE CELEBRATED DEVONSHIRE GEMS, 1857. Disponível em <https://archive.org/details/CatalogueDevonshireGems/page/n4>. Acesso em 06 set. 2019.

JORNAL CORREIO PAULISTANO. Edição 0472, Ano 1867. Disponível em bdigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano/090972. Acesso em 06 set. 2019.

JULIEN, Marie-Pierre; RUSSELIN, Céline. **La culture matérielle**. Paris: Éditions La Découverte, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. **La Dernière mode**: gazette du monde e de la famille. Tradução de Izabel Haddad. Revista Dobras, Paris, v. 9, n. 20, 2016. Disponível em <https://dobras.emnuvens.com.br>. Acesso em 06 set. 2019.

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

ORY, Pascal. Les expositions universelles, de 1851 à 2010: les huit fonctions de la modernité. In: MEI, Duanmu; TERTRAIS, Hugues (orgs.). **Temps croisés I**. Paris: Maison des Sciences de l'homme, 2010. p. 225-233.

PESAVENTO, Sandra Jatayh. **Exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PICARD, Alfred. **Exposition universelle internationale de 1889 à Paris**: rapport général par M. Alfred Picard. Mobilier, tissus, vêtements. Paris: Impr. nationale Paris, 1892. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56566972.textelimage>. Acesso em 06 set. 2019.

ROYAL COLLECTION TRUST. 2019. Disponível em <https://www.rct.uk/collection/search#/17/collection/452380/the-opening-of-the-great-exhibition-1851>. Acesso em 06 set. 2019.

SCHLERETH, Thomas J. **Material culture**: a research guide. Kansas: University Press of Kansas, 1985.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RASMUSSEN, Anne. **Les fastes du progrès**: le guide des expositions universelles, 1851-1992. Paris: Flammarion, 1992.

SOUZA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Percursos da joalheria em Portugal**: século XVIII a XX. 2010.

THE ART JOURNAL ILLUSTRATED CATALOGUE OF THE INTERNATIONAL EXHIBITION, 1862. London: J.S. Virtue, 1862. Disponível em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101078300884&view=1up&seq=175>. Acesso em: 06 set. 2019.

THE EMPIRE OF BRAZIL AT THE UNIVERSAL EXHIBITION OF 1876 IN PHILADELPHIA. Rio de Janeiro: Typ. e lithographia do Imperial Instituto Artístico, 1876. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015028000316>. Acesso em 06 set. 2019.

Recebido em: 30/07/2019
Aceito em: 06/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019054>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019068

DA COLEÇÃO AO ARQUIVO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACERVO DE RUI SPOHR

**From the collection to the archive: notes about
Rui Spohr's personal collection**

**De la collection au dossier: considérations
concernant l'acquis de Rui Spohr**

Renata Fratton Noronha¹

¹ Doutora em História pela PUCRS e Mestre em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Foi estagiária do Museu Galliera durante período de realização do Master em Mode et Création na Université de la Mode- Lumière Lyon 2. É professora do curso de Moda da Universidade Feevale.

E-mail: ffratton@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/77110532275762424> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2838-2405>

Resumo

Neste artigo, retomo alguns pontos abordados em minha tese de doutorado, que buscou compreender como o costureiro gaúcho Rui Spohr (1929-2019) construiu sua imagem e seu espaço de atuação a partir de Porto Alegre. Levando em consideração o trabalho de enquadramento da memória, conforme Michael Pollak, busco demonstrar como o processo de organização da narrativa e da autoimagem de Rui Spohr se relaciona à constituição de seu acervo pessoal, um lugar de memória que, revisitado, se abre a novas possibilidades.

Palavras-Chave: Moda. Memória. Arquivos de moda. Rui Spohr.

Abstract

In this paper, some point from my PhD thesis are revisited. As it's aim was to which comprehend how Rui Spohr (1929-2019), a couturier from the South Brazil, built his image and a fashion field from Porto Alegre. Taking into account the concepts from Michael Pollak, I demonstrate how Rui Spohr's process of building a personal memory, as well as his self-image, is related to the organization of his personal collection, a place of memory that, revisited, opens up to new possibilities.

Key-words: Fashion. Memory. Fashion archives. Rui Spohr.

Resumé

L'objectif de cette article est revenir dans certains points abordés sur ma thèse de doctorat. La thèse a eû comme but comprendre comment Rui Spohr (1929-2019) a forgé son image de couturier au sud du Brésil, à Porto Alegre - ville où il vit et travaille jusqu'à nos jours. Ayant comme pont de départ les idées de Michael Pollack, c'est possible de vérifier le travail d'encadrement de sa mémoire ainsi que les dialogues qu'il établit spécialement pour contituer une collection privée, comprise de différents documents qui témoignent également, sa trajectoire. Cette collection est un lieu de mémoire qui permet aussi une ouverture vers des nouvelles possibilités de recherche et aussi de création.

Mots-clés: Mode. Mémoire. Archives de mode. Rui Spohr

1 INTROUÇÃO

No universo da moda, a palavra coleção é utilizada para designar, conforme Doris Treptow (2013), a reunião ou conjunto de peças de roupas e acessórios que possuam alguma relação harmônica entre si – do ponto de vista estético e comercial. Além disso, as coleções têm fabricação e entrega previstas para uma determinada época do ano, e são elaboradas tendo em vista, geralmente, um público-alvo específico.

Coleção também é um termo associado à definição e organização do espaço dos museus. Reúne objetos de diferentes naturezas – artísticos, historiográficos, botânicos, zoológicos – que compõem esses espaços, abertos ao público e voltados para aquisição, estudo, exposição e transmissão de patrimônios materiais e imateriais.

Aproximar os dois termos, que pertencem a ambientes aparentemente distantes, além de ajudar a perceber a moda em sua dimensão material, oferece indícios a respeito da organização do acervo, no caso em análise, de Rui Spohr. O costureiro gaúcho, que ganhou visibilidade nacional ao participar das ações da Rhodia durante a FENIT, ao longo da vida catalogou, organizou, classificou – sempre com a ajuda da esposa, Doris Spohr – materiais e documentos que funcionaram como um registro da carreira.

Dessa forma, o objetivo deste artigo é perceber como este acervo constitui um lugar de memória, que ajuda a sustentar a narrativa que Rui constrói para si, assim como traz à tona outras histórias – e possibilidades. É possível, ainda, destacar peculiaridades, assim como o tratamento dispensado a determinados eventos e objetos.

A seguir, serão examinadas algumas das coleções e documentos que embasaram minha pesquisa de doutorado. Tais registros reforçam os discursos autobiográficos de Rui e, ao mesmo tempo, proporcionam uma abertura promissora: como fontes de pesquisa, podem assumir uma nova performance à medida que remetem não apenas aos tempos de Rui, mas também aos tempos da sociedade onde viveu e do campo em que atuou.

2 A IMPORTÂNCIA DO ARQUIVAMENTO NA NARRATIVA DE RUI SPOHR

Rui Spohr teve uma atuação longa. Se o objetivo fosse transformá-lo em um verbete, pontuando datas e eventos importantes conforme uma ordem cronológica, isso poderia ser feito da forma que segue.

Batizado como Flávio Spohr, nasceu na cidade de Novo Hamburgo, em 1929. No final dos anos 1940, passou a assinar uma coluna sobre moda na *Gazeta de Novo Hamburgo*. Em 1949, apresentou o seu primeiro desfile em um baile local da União dos Estudantes.

Em 1952, após a morte do pai, partiu para Paris, onde estudou nas escolas da *Chambre Syndicale de la Haute Couture e Guerre-Lavigne* (atual Esmod). Retornou ao Brasil em 1956 e instalou-se em Porto Alegre. Entre 1957 e 1958, manteve a coluna “O que há de novo” no jornal A Hora. Em 1960, casou-se com Doris Uhl, então sua assistente. Entre os anos de 1962 e 1964, integrou o time de costureiros da Rhodia Têxtil, cujo conjunto de ações publicitárias buscavam promover a cultura nacional, associando sua produção à criação de uma moda brasileira.

Nos anos 1970, inaugurou loja própria na Rua Miguel Tostes, em Porto Alegre, misto de boutique e atelier, onde passou a oferecer *prêt-à-porter* com sua assinatura,

além de roupas sob medida. No final da década de 1980, iniciou atividades de docência em um curso de estilismo voltado para o setor coureiro-calçadista.

No início dos anos 1990, comemorou quarenta anos de carreira com uma exposição fotográfica e comandou desfiles-show abertos ao público. A partir dos anos 2000, seu trabalho passou a figurar em mostras e exposições, tornando-se alvo de pesquisas acadêmicas e homenagens: os testemunhos de sua carreira ultrapassam sua ação contemporânea e o transformam em referência. Em 2015, lançou uma coleção-cápsula e um livro para colorir, que retomam seu passado e sua imagem de sucesso. Em 2017, deu termo às atividades da alta-costura. Em 2018, a loja da Rua Miguel Tostes foi fechada, encerrando sua carreira de maneira definitiva. Faleceu em 30 de abril de 2019.

Em 1997, Rui Spohr lançou sua autobiografia, *Memórias alinhavadas (1997) SUGIRO REFERENCIAR*, escrita em parceria com Beatriz Viegas-Faria. O livro conduz, inicialmente, à experiência de Rui como estudante em Paris – detalhes de sua chegada, com duas malas ao exíguo quarto de “*5ème étage, sans ascenseur*”, em Montparnasse, onde morou; sua instalação definitiva em Porto Alegre; e a construção de seu espaço profissional. Por fim, evoca fatos significativos de sua infância.

Existe ainda, nessa obra, a preocupação de relatar episódios tidos como importantes ou inusitados, tais como a influência da figura de Evita Perón, então primeira-dama argentina e vestida por Dior; a participação nos desfiles promovidos pela Rhodia na década de 1960; ou, ainda, a história da noiva que dizia: “O meu véu vai cair!”. Por vezes, Rui se preocupa em informar o leitor, em tom pedagógico, sobre suas visões acerca do papel de profissional da moda – o que chama de “a minha verdade” –, assim como registrar desabaços e conselhos. A autobiografia de Rui, ao aglutinar um discurso que já vinha sendo consolidado ao longo de sua carreira, delimita marcos e alude a “fatos de memória” – os quais, segundo Michel Pollak (1992), são “[...] expressões que remetem mais a noções de memória, ou seja, a percepções da realidade, do que à factualidade positivista subjacente a tais percepções” (POLLAK, 1992, p. falta número de página). Esses fatos de memória passam a ser constantemente retomados, possibilitando um processo de enquadramento. A memória enquadrada, ensina Pollak, é mais específica do que a memória coletiva: não é construída de maneira arbitrária, produz um discurso organizado. Ainda para Pollak (1989, p. falta número de página), “[...] o trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas”.

Alessandra Vaccari (2015), no âmbito da História e da Teoria da Moda, defende que os discursos produzidos pelos *designers* de moda sejam utilizados como fonte de pesquisa, pois, se reconhecidos de maneira crítica, ajudam a compreender como esses profissionais escrevem e subscrevem uma história da moda, para além de contar aspectos da própria vida.¹

Dessa forma, a autobiografia de Rui, encarada como fonte de pesquisa, funciona como um lugar de memória – no qual a totalidade de sua história de vida se encontra condensada. Conforme a perspectiva proposta por Vaccari, relatos autobiográficos podem ser compreendidos para além de uma seleção de fatos que, narrados, ajudam a consolidar uma imagem de si. O gesto de escrever, organizar e tornar públicas as me-

¹ Philippe Artières considera a autobiografia como prática de arquivar a própria vida, ressaltando que “[...] não só escolhemos alguns acontecimentos como os ordenamos em uma narrativa; a escolha e classificação dos acontecimentos determinam o sentido que queremos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 9).

mórias é também um processo de arquivamento. A seleção, ordenação e classificação dos acontecimentos em uma narrativa determinam o sentido a ser dado à própria vida.

No caso de Rui, fica ainda evidente que arranjos e rearranjos desta narrativa são embasados nos registros e documentos que compõem seu acervo pessoal. Os materiais arquivados, ao mesmo tempo em que ajudam a desvelar o processo de construção de uma imagem de si no campo simbólico, através de traços materiais (documentos, roupas, fotografias) constituem uma espécie de memória física que ratifica a veracidade daquilo que é relatado em sua autobiografia. Revisitados, os registros ajudam a criar novas camadas para esta narrativa já constituída e conhecida.

A organização desses materiais arquivados segue uma lógica mais ou menos intuitiva: pastas classificam, ano a ano, os modelos executados sob-medida e também registros fotográficos, artigos da imprensa e correspondências. Somam-se a esse material roupas, acessórios, aviamentos e uma vasta coleção de revistas.

A partir do interesse de pesquisadores de diversas áreas, o acervo Rui Spohr passou por um levantamento detalhado e, dessa forma, foi dividido em quatro coleções: coleção objetos, coleção textual, coleção iconográfica e coleção têxtil. A coleção de objetos se constitui de materiais em metal, madeira e tecido. A coleção textual é formada por documentos em suporte papel de diversas origens, como, por exemplo, recortes de jornal, livros, cadernos, revistas, folders, folhas avulsas e pastas. A coleção iconográfica compreende desenhos feitos em lápis grafite e pastel, além de fotografias preto e branco e coloridas – referentes ao período decorrido entre a década de 1940 e os dias atuais.

Dessa forma, o conjunto de coleções pode ser encarado como um arquivo de fontes diversificadas, integrando sua história de vida à história da sociedade em que viveu e atuou. Apesar de a seleção dos objetos ter-se iniciado pela vontade do próprio Rui, a organização passou a ser tarefa de Doris Spohr, sua esposa. Como guardiã, ajudou a elaborar um discurso acerca dos objetos guardados que acabou sendo incorporado à “história oficial” de Rui.²

3 O ACERVO COMO (AUTO)REFERÊNCIA

Alessandra Vaccari observa que, nos últimos anos, as empresas de moda vêm valorizando seus arquivos – que, muitas vezes, passam a ser utilizados com o objetivo de reforçar uma imagem corporativa ou, ainda, alimentar o processo criativo de seus designers (VACCARI, 2012).

Um exemplo pode ser visto no documentário *Dior and I*, de 2014, dirigido por Frédéric Tcheng. Nele, o trabalho criativo de Ralf Simons – em sua estreia na *maison* Christian Dior – ganhou protagonismo, deixando evidentes algumas diferenças: Dior entrou para a história da moda como costureiro-criador que se abastecia das memórias da infância no jardim da família, em Granville, – com seus desenhos, “transformava as mulheres em flor”. Já Simons, diretor artístico, em nenhum momento traçou um croqui. Ordena seu referencial criativo às imagens constituídas pelo próprio Dior.

Em dado momento, Ralph Simons observa um conjunto de fotografias, ou ainda faz desfilar uma modelo, portando originais de Dior, criados em 1950. Ao visitar uma

² Como observa Angela do Castro e Gomes, guardião ou mediador da memória atua como: “[...] um ‘narrador privilegiado’ da história do grupo a que pertence e sobre o qual está autorizado a falar. Ele guarda/possui as ‘marcas’ do passado sobre o qual se remete, tanto porque se torna um ponto de convergência de histórias vividas por muitos outros do grupo (vivos e mortos), quanto porque é o ‘coleccionador’ dos objetos materiais que encerram aquela memória” (GOMES, 1996, p.23).

exposição no Centre Georges Pompidou, não hesita em telefonar para o artista Sterling Ruby e pedir permissão para transformar sua obra em tecido. Aos poucos, a primeira coleção de alta-costura de Ralf Simons para Christian Dior se revela a partir dos arquivos que compõem a memória da marca. Elin e Colin Renfrew (2010) chamam esse processo – que consiste em analisar coleções anteriores, ou mesmo antigas, em busca de inspiração – de arquivismo. É uma maneira de atualizar a marca, a partir de suas próprias referências estéticas ou modelos marcantes.

Guardadas as proporções, em outubro de 2015 houve uma iniciativa de reatualização da marca Rui, onde se observou processo muito semelhante ao exibido no documentário que registrou o trabalho de Ralf Simons para Dior: elementos de arquivo foram trazidos à tona para incorporar criações no presente. (FIGURA 1)

Figura 1: Coleção Cápsula Croquis. Ricardo Lage, 2015.



Fonte: Acervo Rui Spohr.

A linha foi composta por um lenço, uma camiseta e um livro para colorir, evidenciando justamente aquilo que aproxima o costureiro do gestual do artista: seus croquis. Os desenhos utilizados como estampa foram os que ilustraram os primeiros anos da colaboração de Rui no jornal *Correio do Povo*.³ Especialmente para a camiseta, foi adaptada uma modelagem do período, enfatizando o conceito de releitura.

As peças foram comercializadas pela Loja Pandorga, espaço destinado a criadores e pequenas marcas de moda, design e artes visuais em início de trajetória (BORTHOLUZZI, 2015). Ao se colocar ao lado dos jovens criadores, Rui acenou para a vanguarda e também para o público jovem. A série de imagens produzidas para o lançamento⁴ dos produtos integrou passado e presente ao apresentar novas proposições a partir de pe-

³ Rui manteve uma coluna semanal no referido jornal entre os anos de 1996 e 2017.

⁴ O conjunto de iniciativas foi coordenado pelo publicitário Eduardo Vanoni. A Loja Pandorga ocupava dois endereços na cidade, um na Rua Miguel Tostes, pouco distante da maison de Rui, e outro no Instituto Ling – Centro Cultural cujo edifício foi projetado pelo arquiteto Isay Weinfeld. A Pandorga encerrou suas atividades em dezembro de 2017.

ças conservadas no acervo de Rui. Tratou-se de uma maneira de dizer que seu posto de referência como profissional da moda local permanecia – e teria continuidade.

Apesar dos esforços, Rui Spohr encerrou definitivamente a produção de seu *prêt-à-porter* em 2017. No ano seguinte, encerrou também as atividades dos ateliês de roupas sob medida. Mesmo sem ter nomeado um sucessor, as referências estilísticas de Rui seguiram sendo atualizadas sob o olhar de alunos das faculdades de moda.

O curso de Design de Moda da Uniritter, em Porto Alegre, estimula seus alunos a adotar uma marca local como referência para o desenvolvimento de seus projetos criativos, seguindo metodologias projetuais orientadas para a moda.⁵ Nesse contexto, em 2014, a designer Melissa Assis buscou referências no acervo de Rui Spohr para realizar sua coleção para a disciplina Projeto de Moda II. As peças fizeram parte do desfile DNA Sul, promovido por aquela Universidade (FIGURA 2).

Figura 2: Desenvolvimento de coleção inspirada em Rui. Melissa Assis, 2014.



Fonte: Arquivo pessoal Melissa Assis.

Em seu processo criativo, a designer buscou traços marcantes do estilo de Rui que, recombinaos com suas preferências estilísticas, resultaram em novos arranjos que congregavam o estilo de ambos. A vanguarda encontrou a tradição, para, juntas, criarem novas possibilidades (FIGURA 3).

⁵ Este conjunto de metodologias fundamenta o ensino do Design de Moda atual e leva em consideração aspectos técnicos, mercadológicos e também criativos na produção de novos modelos. A pesquisa de imagens, composta por referências e tendências de moda, podendo misturar informações de arquivos e da imprensa, por exemplo, é fundamental na etapa criativa – que envolve um estudo de viabilidade dos modelos.

Figura 3: Modelo de Melissa Assis, 2014.



Fonte: Arquivo pessoal Melissa Assis.

4 UM ESPAÇO PARA (OUTRAS) HISTÓRIA(S)

Além de espaço para consulta de designers de moda, o acervo de Rui passou a receber pesquisadores de diferentes áreas. Revelou, assim, não apenas as histórias inseridas em uma narrativa ligada à trajetória de Rui, mas também outras, que se organizam em torno de suas criações.

Essa possibilidade ficou evidente na pesquisa que originou a dissertação da antropóloga Aline Lopes Rochedo. Ela biografou um vestido criado por Rui, que pertenceu a Heloisa Pinto Ribeiro. O vestido, adquirido em 1971, foi usado novamente por Heloisa em seu aniversário de 80 anos, em 2011. Além disso, a peça foi indicada por Rui como representativa de seu trabalho para integrar a exposição *Moda*, realizada no Museu de Arte Brasileira (MAB), da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP-SP), em 2012. Rochedo, além de observar as mudanças de *status* do vestido, viu que o ingresso em um espaço museológico encorajou Rui a reivindicar seu lugar como artista, potencializando disputas em torno do objeto (ROCHEDO, 2015).

Apesar de não integrar o acervo, o vestido “da Heloisa”⁶ é representativo de uma série de outras peças que, no contexto, remetem a suas usuárias ou possuem uma espécie de história própria. Nesse sentido, podem ser observados, por exemplo, o vestido “da Célia” ou ainda o vestido “da Madi”, que estão ambos inventariados no acervo de Rui Spohr.

O vestido “da Célia” foi vestido pela jornalista Célia Ribeiro no início dos anos 1960. Chama mais atenção pelo seu material do que pelo seu desenho: é um modelo preto, estilo *foureaux*⁷, feito com uma espécie de palha utilizada na confecção de chapéus. Esse material foi doado por uma cliente (fazia parte do antigo estoque de sua mãe, que era chapeleira⁸) e posteriormente transformado em vestido. Em 2013, o modelo foi

⁶ Fato curioso, também abordado na pesquisa de Rochedo, é que no acervo de Rui há outro modelo, criado à mesma época do vestido “da Heloisa”, feito com o mesmo material e semelhante em estilo. Porém, sua importância ficou preterida uma vez que não foi vendido – ou seja, não teve usuária – e ainda não passou por todas as instâncias de consagração do modelo biografado. Em resumo: não teve uma vida social marcante.

⁷ Vestido com modelagem reta e ajustada, que pode ser longo ou curto. (N. A.)

⁸ Conforme Doris SPOHR, a chapalaria teve origem no final do século XIX, funcionando em uma casa, na Rua Fernando Machado, 513. Em 2011, a referida casa abrigou a Casa M, que integrava o circuito de atividades da 8ª Bienal do Mercosul. Os materiais importados ficaram guardados até serem reencontrados na década de 1960 e doados a Rui. Além do vestido, foram feitas saias e outros modelos, porém apenas o vestido “da Célia” retornou ao acervo.

fotografado para uma edição especial do caderno feminino “Donna”, do jornal *Zero Hora*, que homenageou Rui Spohr. Na legenda da imagem, lê-se: “este vestido de gala tem sua originalidade no material: palha preta, usada para fazer chapéus. Rui ganhou de uma chapeleira que havia fechado sua produção”. Ou seja, além de levar a assinatura do Rui, a distinção de sua usuária e a raridade do material criaram novas camadas de valores e temporalidades ao modelo (FIGURA 4).

Figura 4: Vestido usado por Célia Ribeiro, 2013.



Fonte: Jornal Zero Hora.

Já o vestido “da Madi” foi uma criação de Rui para o evento *Agulhas da Alta Moda*, no ano 2000. Idealizado por Jô Clemente em benefício da APAE de São Paulo, o evento reuniu mais de 50 costureiros de todo o Brasil. Do Rio Grande do Sul, Rui e Luciano Baron foram os representantes convidados. O modelo preto, com corpete colorido, bordado com uma técnica chamada “pintura de agulhas” chama a atenção pelo movimento de 143 roletês, que substituem mangas longas.

Figura 5: Rui Spohr e Madeleine Muller, 2000.



Fonte: Revista CARAS.

O vestido foi usado pela modelo Madeleine Muller⁹ (a Madi) no mesmo ano, em uma matéria para a Revista Caras (FIGURA 5).

À época, Muller disse sentir “que o vestido a escolheu”, pois foi convidada a desfilá-lo em vários momentos de sua carreira e também da carreira de Rui:

Cada vez que eu entrava no vestido, eu era uma outra mulher. E parece que eu ia se transformando, acompanhando as minhas mudanças identitárias e sempre me representando de alguma forma. Aquele vestido tem uma vida própria. Eu me sentia parte dele e ele parte de mim também.

Ao refletir sobre as roupas, seus usos e sua circulação, o antropólogo Peter Stallybrass, em *O casaco de Marx* (2004), toma como ponto de partida o casaco de seu falecido amigo, Allon White. Para Stallybrass, habitadas pelos nossos corpos, as roupas nos constituem, de certa forma, como indivíduos: portam memórias e fazem pensar sobre a relação entre as coisas como objetos de uso.

Como observa o também antropólogo Daniel Miller, a forma como a nossa sociedade se organiza em relação às roupas, principalmente antes da Revolução Francesa,

⁹ Madeleine Muller começou a desfilhar para Rui aos 17 anos. Segundo ela, Rui foi o responsável pelo seu cabelo curto (estilo Louise Brooks). Tornou-se uma modelo conhecida no circuito local, chegando a ser selecionada para uma apresentação de Paco Rabanne em Porto Alegre, no final dos anos 1990. Além da carreira de modelo, atua como produtora de moda e, recentemente, dedica-se à área acadêmica, em estudos que versam sobre moda e sustentabilidade. Madeleine Muller é, também, mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Fernando Pessoa e autora do livro *Admirável moda sustentável – vestindo um novo tempo* (2018).

são determinantes para elas serem tratadas de maneira a corresponder a uma identificação ou a conter um significado. Essa forma corroborou, inclusive, para que a abordagem da indumentária, como maneira de compreender as sociedades e seu modo de vida em determinada época, fosse julgada como superficial:

O conceito de pessoa, a percepção do eu e a experiência de ser um indivíduo são radicalmente diferentes em tempos diferentes e em lugares diversos, e parcialmente em relação às disparidades de indumentária [...]. O vestuário desempenha papel considerável e atuante na constituição da experiência particular do eu, numa determinação do que é o eu (MILLER, 2013, p. 63).

Retomando as ideias de Stallybrass para aproximá-las às de Miller, é possível dizer que vivemos em uma “sociedade de roupas”, ou seja, os valores de troca assumem a forma de roupas. Elas passam a funcionar como um meio de incorporação e sua necessidade ultrapassa um caráter funcional: é também simbólica.

Dessa forma, o vestido “da Madi”, apesar de não lhe pertencer, acabou por carregar também memórias que se misturam à sua atuação como modelo: guarda uma espécie de história própria e oculta. Ao integrar o acervo, os registros dão conta especialmente da participação de Rui naquele evento. Apesar de o vestido ter sido usado por outros modelos, a relação de Madi com ele ultrapassa esse espaço narrativo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A constituição do acervo Rui Spohr contém suas intenções de arquivar a própria vida, zeladas por Dóris Spohr, sua esposa. Como lugar de memória, reforça a narrativa condensada em sua autobiografia, *Memórias alinhavadas* (1997), uma vez que os materiais guardados foram retomados quando da escrita do livro. Pelo fato de a autobiografia ser uma seleção de fatos, ordenados de maneira a dar sentido a uma história de vida, o conjunto de materiais guardados também faz parte deste processo seletivo.

Na construção de uma imagem de si, Rui gerenciou uma série de discursos, o que colaborou para o trabalho de enquadramento de sua memória, pois reordenou suas referências, atualizou fatos e incorporou a materialidade de suas criações. Quando a história de sua vida passa incorporar novas histórias, amplia os significados das próprias ações, atribuindo à sua atuação uma força mítica.

Ao dar conta da história de Rui, o acervo acaba por reunir documentos e objetos que ultrapassam sua trajetória. As memórias nele contidas não são apenas de Rui, mas se relacionam a ele. Os objetos e documentos oferecem uma abertura: podem se tornar pontos de partida para novas investigações traçadas a partir do vestir – e de suas memórias. Podem ainda adquirir novos sentidos se reordenados e incorporados ao processo criativo de outros profissionais.

REFERÊNCIAS

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 05 set. 2019.

BORTHOLUZZI, Juliana. O consumo acelerado direcionando o sistema da moda: o cluster criativo Pandorga loja coletiva. MODA DOCUMENTA – MODA E SOCIEDADE: percursos diversos, 5., São Paulo. **Anais eletrônicos [...]**. São Paulo: MIMO, 2015. Disponível em: http://www.modadocumenta.com.br/anais/5-Moda-Documenta_07-Sessao-Temati

ca-Moda-e-Sociedade-percursos-diversos.php. Acesso em: 05 set. 2019.

GOMES, Angela de Castro. A guardiã da memória. **Acervo**: revista do arquivo nacional, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1-2, p. 17-30, jan./dez. 1996. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/538.pdf. Acesso em: 05 set. 2019.

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

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 21 fev. 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 21 Fev. 2019.

RENFREW, Colin; RENFREW, Elinor. **Desenvolvendo uma coleção**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ROCHEDO, Aline Lopes. **Do croqui à academia: a biografia cultural de um vestido**. 2015 Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131647>. Acesso em: 05 set. 2019.

SPOHR, Rui; VIEGAS-FARIA, Beatriz. **Memória Alinhavadas**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

STALLYBRAS. Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória e dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TREPTOW, Doris. **Inventando Moda: planejamento de coleção**. São Paulo: ed. da autora, 2013.

VACCARI, Alessandra. Arquivos, arquivismo e design de moda: uma experiência prática. **Revista dObras**, Florianópolis, v.5, n.12, 2012, p.50-57.

VACCARI, Alessandra. Autobiografias de designers de moda como ferramenta para pesquisa histórica. **Modapalavra**, Florianópolis, ano 8, n. 16, p. 8, jul-dez 2015. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/1982615x08162015005/4636>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Recebido em: 06/08/2019

Aceito em: 20/08/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019068>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019080

DOCUMENTAÇÃO DE COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS DE VESTUÁRIO: CLASSIFICANDO UMA ROUPA HÍBRIDA NA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

**Museum documentation of costume collections:
classifying a hybrid garment from UFPA's
amazoniana art collection**

**Documentation de collections museologiques
de vêtements: classement d'un vêtement
hybride dans la Collection d'Art Amazonienne de
l'Université Fédérale du Para**

Susanne Pinheiro Dias¹

Mariano Klautau²

¹ Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura (Universidade da Amazônia). Bacharel em Moda (Universidade da Amazônia).
E-mail: susannepinheiro@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6122062740937223> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6091-9623>

² Doutor em Artes Visuais (Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo). Mestre em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia.
E-mail: marianokf@uol.com.br | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8786771910755876> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0061-135X>

Resumo

Tomando como base as ações de documentação dos objetos da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, este artigo objetiva discutir e propor alternativas de classificação de uma peça de vestuário de autoria da marca brasileira 'André Lima'. Ao misturar as estruturas de vestuário aberto (próprio das saias e vestidos) e fechado (próprio de calças, bermudas, calcinhas etc.), tal objeto desestabiliza uma lógica classificatória que pressupõe categorias e nomenclaturas estáveis para cada item pertencente a uma coleção. Como identificá-lo em termos museológicos? Para pensar essa questão, buscamos, primeiramente, relacionar os principais aspectos que envolvem a documentação museológica de objetos de vestuário. Em um segundo momento, apresentamos os processos de documentação dessa tipologia de objeto na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Por fim, desenvolvemos uma análise da peça a partir do método interpretativo de objetos de moda concebido por Mida e Kim (2015). Mais do que atender a uma demanda interna da coleção em questão, o estudo desse objeto reflete particularidades da gestão de acervos de moda no Brasil, além de apontar chaves de compreensão do pensamento criativo do estilista André Lima e da moda contemporânea brasileira.

Palavras-Chave: Documentação museológica. Moda contemporânea. André Lima

Abstract

Based on documentation practices adopted by the Fashion section of UFPA's Amazoniana Art Collection, this article aims to discuss and propose alternatives for the classification of an article of clothing by the Brazilian fashion brand 'André Lima'. By mixing clothing structures that are both open (such as skirts and dresses) and closed (pants, shorts, panties etc.), this object destabilizes a classification logic that assumes infallible categories and nomenclatures for each item of a collection. What should it be called in museological terms? To answer this question, we first sought to relate the main aspects that are involved in the museological documentation of clothing. Next, we explained UFPA's Amazoniana Art Collection documentation practices for this type of object. Finally, we developed an analysis of the piece using the interpretive method of fashion objects developed by Mida and Kim (2015). Besides meeting an internal demand by the collection in question, the study of this object reflects the particularities of managing fashion collections in Brazil. Also, it points out keys to understanding the creative thinking of the designer André Lima and contemporary fashion in Brazil.

Key-words: Museum documentation. Contemporary fashion. André Lima.

Resumé

En partant des actions de documentation des objets de la section de Mode de la Collection d'Art Amazonienne de l'Université Fédérale du Para, cet article propose à la fois une discussion sur une pièce de vêtement créée par la marque brésilienne 'André Lima' et une mise en revue des possibilités pour la classer. Lorsque l'on mélange les structures de vêtements ouverts (des jupes et des robes, par exemple) aux structures de vêtements fermés (des pantalons, des shorts, des culottes etc.), on déstabilise la logique de classification qui suppose des catégories et des nomenclatures stables pour chaque article d'une collection. Comment classer ces articles dans un cadre muséologique? Pour réfléchir à cette question, il nous faut d'abord mettre en relation les aspects majeurs de la documentation muséologique des objets vestimentaires. Ensuite, il sera temps de présenter le processus de documentation de la typologie d'objets dans la Collection d'Art Amazonienne de l'UFPA. Nous procéderons enfin à une analyse de la pièce en question à travers l'interprétation d'objets de mode, une méthode conçue par Mida et Kim (2015). Plus que répondre à une demande interne de la collection en question, cette étude reflète les particularités de la gestion des collections de mode au Brésil. Elle offre également des outils pour la compréhension de la pensée créatrice du designer André Lima ainsi que de la mode contemporaine brésilienne.

Mots-clés: Documentation muséologique. Mode contemporaine. André Lima.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta um recorte da dissertação *Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*¹. Considerando o controle terminológico como um dos eixos norteadores da documentação museológica, a pesquisa teve como objetivo principal analisar e propor alternativas de classificação de três objetos de vestuário pertencentes a Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Ao sugerirem múltiplas funções, estarem inacabados e/ou apresentarem uma estrutura híbrida, tais objetos embaralhavam uma lógica de classificação arbórea, recusando categorias e nomenclaturas estáveis. Como nomeá-los em termos museológicos? Nesse recorte, compartilhamos a análise e o processo de classificação do objeto registrado na referida coleção como 'RTM.AL.I.17'.

Eram meados de 2015 quando tive o primeiro contato com o acervo da Seção Moda da Amazoniana. Havia sido convidada para atuar como colaboradora no projeto de extensão "Ações de curadoria de acervo na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA". Depositado em uma das reservas técnicas da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, o acervo encontrava-se em processo de arrolamento. Cerca de um ano antes, o estilista paraense André Lima havia fechado seu ateliê na cidade de São Paulo e doado uma amostra considerável dos objetos abrigados em seu espaço de criação para a *Amazoniana*. Com a doação, a coleção universitária, voltada originalmente para a arte contemporânea na/sobre Amazônia, abria, em 2015, uma seção dedicada a moda.

A cada caixa aberta durante o processo de arrolamento, a sensação era a de estar adentrando os universos "sampleados, dramáticos, místicos, selvagens, sofisticados, femininos e às vezes andróginos" (SOUZA, 2013, p. 9) concebidos por um dos estilistas mais conhecidos da moda contemporânea brasileira. Entre cartelas de cores, fichas técnicas, vestidos com metros e metros de tecido, brincos gigantes, fui fisgada pelo objeto 'RTM.AL.I.17'. A peça provocava questionamentos quanto à sua identificação ao apresentar uma estrutura de construção que combinava os sistemas aberto (próprio de saias e vestidos) e fechado (próprio de calças, shorts, calcinhas etc.). Não havia nenhum termo que a descrevesse na publicação *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (ICOM COSTUME/BENARUSH, 2014), adotada como base terminológica dos objetos de vestuário e acessórios da Seção Moda. Como classificá-la?

Para pensar essa questão, dividimos o artigo em três partes. Primeiramente, buscamos delinear os principais aspectos que envolvem a documentação museológica de coleções de vestuário. Em um segundo momento, expomos as ações de documentação voltadas para objetos de vestuário na Seção Moda da *Amazoniana*. Por fim, analisamos as características intrínsecas e extrínsecas do objeto 'RTM.AL.I.17' para que, com base nisso, apontemos possibilidades de classificação da peça que atendam tanto a lógica documental da Seção Moda quanto aos conceitos e narrativas engendradas pelo estilista André Lima em seu processo criativo.

Em termos metodológicos, o estudo do objeto é guiado pelo método interpretativo de objetos de moda idealizado por Mida e Kim (2015). Entendendo que um objeto de

¹ A pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia, sob orientação do Prof.Dr. Mariano Klautau. Foi defendida em 2018.

vestuário carrega tanto aspectos materiais quanto simbólicos que – quando vistos em contexto – apontam para narrativas pessoais e culturais de um tempo, tal método apresenta três estágios de análise: 1. Observação; 2. Reflexão; 3. Interpretação.

O primeiro estágio compreende a observação e a descrição detalhada dos elementos construtivos da peça, dos materiais empregados, das cores, medidas, assim como a verificação de etiquetas, outros documentos relacionados a peça, marcas de desgaste e/ou alterações tais como manchas, puimentos e recosturas.

Já a fase da reflexão enfoca a experiência sensível e singular do sujeito-pesquisador diante do objeto estudado. O objeto apresenta alguma imagem? Faz barulho? É pesado? É brilhoso? Tem cheiro? Que tipo de sensações o objeto provoca? Esse estágio também inclui a compilação e análise de outras fontes relacionadas ao objeto em si, ao criador/fabricante e/ou ao dono, tais como peças semelhantes, fotografias, ilustrações, vídeos, revistas, artigos acadêmicos etc².

Por fim, o terceiro estágio consiste no cruzamento e na síntese dos dados levantados pelo pesquisador nas etapas anteriores com as teorias, propósitos e perguntas da investigação. O que há de diferente no objeto analisado? A que tipos de tendências estético-culturais ele se conecta? Trata-se, nesse momento, do exercício de interpretação dos resultados, ou seja, da articulação da experiência empírica com os horizontes teóricos e as informações obtidas durante todo o processo de análise do objeto.

2 DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE COLEÇÕES DE VESTUÁRIO: CONSIDERAÇÕES BÁSICAS

Todo objeto, ao ser musealizado, passa a ser visto “em função de seu potencial de testemunho, ou seja, pela qualidade das informações (indicadores) que ele pode trazer para a reflexão dos ecossistemas ou das culturas que se deseja preservar” (DES-VALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 70), assumindo a condição de objeto-documento, de evidência material ou imaterial da vasta rede de relações possíveis entre seres vivos, coisas, tempos e lugares.

Sendo assim, ao ser adquirido por uma instituição museológica, cada objeto passa a ser descrito sob duas circunstâncias: sua vida útil antes de fazer parte do museu e depois, quando ganha novos usos e sentidos dentro do espaço de salvaguarda (PADILHA, 2014). Nesse sentido, Ferrez (1994) aponta que as ações de documentação e conservação desenvolvidas nos museus – isto é, aquelas voltadas para a identificação e manutenção da informação contida em um acervo e para o tratamento físico dos objetos – são as bases que impulsionam as outras etapas do ciclo museológico: a pesquisa e a comunicação.

De acordo com Padilha (*ibid.*), a documentação museológica classifica-se em documentação das práticas administrativas e documentação dos objetos. A documentação das práticas administrativas corresponde “a toda documentação de cunho administrativo produzida pela equipe do museu, que objetiva registrar tudo o que envolve o processo oficial da instituição” (*ibid.*, p.55). Diz respeito, portanto, a elaboração e gestão de documentos tais como termos de doação, termos de empréstimo, laudos técnicos, fichas de campo, termos de pesquisa, termos de permuta, termos de transferência e termos para transporte de objetos.

² Os dois primeiros estágios de interpretação do objeto são guiados por um formulário de sessenta questões dividido em nove eixos: características gerais; construção; tecido; etiquetas; uso, alteração e desgaste; material de apoio; reflexos sensoriais; reações pessoais; informações contextuais.

Já a documentação do objeto volta-se para a “compilação dos dados e do tratamento informacional extraídos de cada objeto adquirido pelo museu” em um movimento que envolve “a seleção, a pesquisa, a interpretação, a organização, o armazenamento, a disseminação e a disponibilização da informação” (*ibid.*,p.35). Ou seja, trata da transformação dos objetos de “fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento” (FERREZ, 1994, p.1).

Nesse sentido, Padilha (*ibid.*) destaca que a atividade de documentação dos objetos envolve desde o levantamento e identificação geral de um acervo/coleção até a análise das características intrínsecas (aspectos físicos) e extrínsecas (aspectos contextuais) de cada objeto. Dessa forma, a fim de garantir a recuperação e o uso da informação de maneira mais eficiente possível, cada objeto incorporado a um acervo museológico deve ser registrado em um Livro Tombo, receber um número de identificação individual, ser classificado de acordo com uma classe, subclasse e um termo (nome), além de ser catalogado a partir de uma ficha individual que compile todas as informações relacionadas a ele.

Para a elaboração de um sistema de documentação eficiente, Cândido (2006, p.36) aponta alguns critérios e medidas básicas a serem seguidos:

Clareza e exatidão no registro dos dados sobre os objetos, sejam textuais, numéricos (códigos de identificação) ou iconográficos; definição dos campos de informação integrantes da base de dados do sistema (código do objeto, seu nome, origem, procedência, datação, material e técnica, autoria, entre outros); obediência a normas e procedimentos pré-definidos, os quais devem estar consolidados em manuais específicos (práticas de controle de entrada e saída de objetos, de registro, classificação, inventário, indexação, etc.); controle de terminologia por meio de vocabulários controlados (listas autorizadas para campos, tais como: nome do objeto, material, técnica, tema, assunto, etc.); elaboração de instrumentos de pesquisa diversos (guias, catálogos, inventários, listagens), visando identificar, classificar, descrever e localizar os objetos dentro do sistema, favorecendo a recuperação rápida e eficiente da informação; previsão de medidas de segurança com relação à manutenção do sistema, garantindo-se a integridade da informação.

No que tange a documentação de objetos de vestuário em específico, as diretrizes do Comitê Internacional de Museus e Coleções de Vestuário do ICOM³ (ICOM-COSTUME) orientam que, no ato de aquisição de um objeto, sejam reunidas a maior quantidade de informações possíveis: Qual o nome e endereço do doador, cedente ou vendedor? Que tipo de relação o objeto tinha com o proprietário original? Qual o nome do estilista, marca e/ou fabricante? Existe iconografia disponível relacionada ao objeto? Quando foi adquirido pelo proprietário original? Qual o preço original? Onde foi adquirido? Qual o valor monetário atual? Qual o histórico de uso? Qual a data de confecção?⁴ Como foi usado?

Sobre o processo de catalogação de peças de vestuário, o ICOM-COSTUME (*ibid.*,p.3) determina que a ficha catalográfica apresente essencialmente as seguintes informações: “número de registro; nome do catalogador e data; data do objeto; dimensões; cor; forma (formato); material; técnica (tecido plano, malha, bordado, feito à mão, feito à máquina) e desenho, croqui ou fotografia (na horizontal ou montados em manequins)”. Recomenda, ainda, que a ficha seja duplicada e armazenada em mais de um local e/ou em suportes diferentes.

3 Disponível em <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/costume/pdf/guidelines_portuguese.pdf>. Acessado em 21 de julho de 2019.

4 O ICOM COSTUME destaca que a datação por século não é suficiente. Deve-se indicar datas mais precisas.

Nesse sentido Bickley (2013)⁵ destaca alguns pontos importantes que devem ser considerados no ato de catalogação de vestuário: fazer o possível para identificar todos os materiais, partindo dos mais utilizados para os acabamentos e aviamentos; medir cuidadosamente as principais partes da peça; descrever as partes básicas do objeto e depois os detalhes; caracterizar alterações e/ou reparos (caso haja); indicar a localização e o conteúdo de etiquetas, transcrevendo o texto e identificando os símbolos de conservação têxtil; registrar a localização do objeto e mencionar cada vez que ele mudar de lugar, destacando os motivos da mudança e o local para onde foi movido; descrever os contextos em que a peça foi usada.

No que diz respeito ao controle terminológico, COFFEY-WEBB (2016, p.51, tradução nossa) observa que a documentação de coleções de vestuário apresenta dois desafios em particular:

Os termos que se referem as roupas geralmente são difíceis de codificar devido principalmente ao fato de que eles acompanham as tendências da moda e a linguagem do cotidiano. A cada estação, novos nomes são criados para designar objetos e cores muito semelhantes. Por exemplo, nós dizemos “hip-hugger”, “dropped-waist” ou “low-slung”? [os três termos significam “cintura baixa” em inglês]. Além disso, as roupas podem ser vestidas de diferentes maneiras. Se um xale é usado como um cachecol, uma faixa ou mesmo um sarongue, ele ainda pode ser considerado um xale ou não? Então, como pode ser chamado?

Considerando essa problemática, o ICOM COSTUME⁶ recomenda que a atribuição de termos a um vestuário se dê da seguinte forma: 1. Termo genérico; 2. Termo secundário (identificação do modelo e/ou o formato de maneira mais detalhada); 3. Se necessário, um terceiro item identificando uma variante do termo anterior. Sobre os termos contemporâneos e/ou regionais, indica, ainda, que estes apareçam como segundo, terceiro ou quarto termo entre parênteses, colchete, aspas ou outra convenção estipulada pela instituição a qual o objeto pertence.

Ainda sobre os desafios terminológicos relacionados a documentação de vestuário, vale destacar que o Comitê vem trabalhando, desde 1971, em busca de um “entendimento comum dos termos empregados na descrição do vestuário e seus acessórios” (DRUESEDOW, 2014 *apud* ICOM/BENARUSH, 2014). Com base nos modos de vestir europeus, o Comitê apresentou, em 1978, a primeira versão de um vocabulário com termos básicos para catalogação de vestuário feminino. Dois anos mais tarde, uma lista de termos relacionados ao vestuário masculino foi divulgada, sendo seguida pela lista de termos de roupas infantis em 1981.

Atualmente, o site do ICOM-COSTUME apresenta versões do vocabulário em inglês, alemão, francês e espanhol⁷. A versão em língua portuguesa foi publicada em 2014, a partir da parceria do ICOM-COSTUME com a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro e projeto do Museu da Moda Brasileira – Casa da Marquesa de Santos (ICOM/BENARUSH, 2014). A produção brasileira organiza os objetos de vestuário, acessórios, materiais e técnicas em quatorze classes, sendo: Vestuário principal; Vestuário externo/ de proteção; Componentes das roupas; Vestuário íntimo; Vestuário doméstico; Acessórios de cabeça, tronco e cintura; Acessórios para braços e mãos; Acessórios para pernas e pés; Acessórios portáteis; Acessórios de adorno; Acessórios de cuidado da roupa; Acessórios do fazer roupa; Materiais; Técnicas.

5 In: BICKLEY, Anthea. Clothes tell stories (Documentation). Disponível em: <<http://www.clothestellstories.com/index.php/working-with-clothes/documentation>>. Acesso em 20 de junho de 2019.

6 Disponível em: <<http://network.icom.museum/costume/publications/terminology/>>

7 Disponível em: <<http://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/>>

3 AÇÕES DE DOCUMENTAÇÃO DE VESTUÁRIO NA SEÇÃO MODA DA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

Idealizada e curada por Orlando Maneschy, a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA foi fundada em 2010 com o propósito de constituir uma coleção de arte contemporânea na/para a UFPA que refletisse o lugar de diferença do artista amazônico “longe dos grandes centros culturais do país” e que fosse “atenta às questões de suma importância para uma região esquecida e oprimida pelo poder público e pela força do capital” (MANESCHY, 2017, p.2).

Depositada no Museu da UFPA e nas Reservas Técnicas do Laboratório de Conservação Preventiva do Patrimônio Móvel da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, a *Amazoniana* divide-se atualmente em três seções:]Arquivo[, Arte e Moda. A seção Arte envolve cerca de 50 artistas nacionais e internacionais que englobam diversas expressões artísticas tais como pinturas, instalações, vídeos e fotografias. Já o]Arquivo[reúne documentos, publicações de artistas, teses, dissertações, além de materiais audiovisuais. Por fim, a seção Moda agrega os objetos doados por André Lima.

A história da Seção Moda começa em 2014 quando o estilista paraense fecha seu ateliê, mantido desde 2002, na capital paulistana e articula a doação de uma parte significativa de seu arquivo pessoal para a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. A seleção dos objetos é feita por André Lima conjuntamente com Yorrana Souza – pesquisadora que, anos antes, desenvolvera sua dissertação voltada para o processo criativo do estilista⁸. Sobre esse processo, Souza (2015) expõe que o critério básico que orientou a escolha do que viria a ser adquirido pela *Amazoniana* foi o de compor um conjunto de objetos que abrangesse as trajetórias do estilista desde o início de sua carreira nos anos 1980 em Belém até o último desfile da marca *André Lima* na temporada Verão 2013 da São Paulo Fashion Week.

Diante da diversidade de tipologias dos objetos adquiridos, Orlando Maneschy e Yorrana Maia enxergam a necessidade de formar uma equipe interdisciplinar para que os objetos fossem tratados. Configura-se, assim, o projeto de extensão *Ações de curadoria de acervo na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, por meio de uma parceria entre a *Amazoniana*, o Bacharelado em Moda da Universidade da Amazônia e o Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará. Desse modo, as atividades de documentação da Seção Moda começam em 13 de abril de 2015 com a realização do *I Workshop de Conceitos Básicos e Práticos de Curadoria em Reserva Técnica: Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*.

Sob coordenação das professoras Marcela Cabral (Museologia/UFPA) e Yorrana Souza (Moda/Unama), o processo de arrolamento se estende até 2016. Para cada vestido criado por André Lima, para cada par de brincos, para cada pasta de imagens de inspiração, o registro no livro tombo, um código de registro, uma etiqueta identificadora, uma ficha a ser preenchida e algumas fotografias. Diante de cada objeto, algumas interrogações: Do que se trata? Quais os materiais e as técnicas utilizadas? Qual o estado de conservação? Apresenta fungos, traças ou larvas? Perdas de material? Há alguma indicação da data de produção?

O arrolamento dos objetos de vestuário, em específico, foi acompanhado por uma ficha de diagnóstico preliminar com os seguintes campos: número de registro do objeto;

⁸ Ver referências.

título; nome comum do objeto; descrição física; imagens; estado de conservação [Bom, regular ou ruim; Manchas? Descosturas? Rasgos? Pragas? Perdas de materiais?]; observações; responsáveis técnicos (CABRAL, SANTOS, 2016).

Ao final do processo de arrolamento dos objetos doados, foram contabilizados 1050 objetos /conjuntos de objetos, sendo: 256 objetos de vestuário; 56 amostras de estampa e tecidos; 239 acessórios; 382 itens de acervo documental e 117 aviamentos. A partir daí, criou-se um sistema de codificação para a identificação individual dos objetos. Formado por quatro partes, o sistema concebido alterna letras, algarismos romanos e indo arábicos, segundo a lógica: 'RTM – abreviação de Reserva Técnica de Museologia; AL – abreviação de André Lima; I, II, III, IV ou V – indica a categoria do acervo (I- Vestuário/ II – Amostras de estampa e tecidos/ III – Acessórios/ IV – Acervo documental/ V- Aviamentos); numeração sequencial dos objetos pertencentes a uma mesma categoria. Em caso de desdobramento, uma quinta parte é adicionada: letras minúsculas indicando a quantidade de itens do conjunto (a;b;c...). Assim, para registrar um par de brincos, por exemplo, procede-se da seguinte maneira: 'RTM.AL.III.001.a' e 'RTM.AL.III.001.b'.

Em 2017, após a conclusão desse reconhecimento inicial e da tomada de medidas básicas de conservação preventiva e curativa, elaborou-se o inventário da coleção para, em seguida, ser dado início ao processo de catalogação. Tendo em vista a complexidade envolvida em cada categoria da Seção Moda, decidiu-se priorizar a catalogação dos acervos documental e de vestuário. Sendo assim, Sammya Santos e Bernardo Conceição – na época, graduandos em Museologia da UFPA – dedicaram seus trabalhos de conclusão de curso para a organização documental dessas duas categorias.

Assim, com objetivo de constituir um sistema documental que facilitasse a interoperabilidade com outras instituições/coleções que salvaguardam tipologias semelhantes, a equipe de trabalho da Seção Moda optou por utilizar as publicações *Thesaurus para acervos museológicos* (FERREZ; BIANCHINI, 1987)⁹ e *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (ICOM COSTUME/BENARUSH, 2014) como bases classificatórias e terminológicas. Dessa forma, Santos (2017) fundamentou-se nessas publicações para elaborar o esquema classificatório e ficha catalográfica da categoria Vestuário.

Conforme observa-se na tabela abaixo, o esquema classificatório desenvolvido para os objetos de vestuário adotou a classificação e subclassificação engendrada pelo *Thesaurus para acervos museológicos* (FERREZ, BIANCHINI, 1987) enquanto a padronização dos termos de identificação dos objetos de vestuário se deu pela publicação *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (ICOM COSTUME/BENARUSH, 2014).

Tabela 1 – Esquema classificatório da categoria (I) Vestuário.

Classe	Subclasse	Termos (nomes dos objetos)
Objetos pessoais	Vestuário	Bermuda, blusa, calça, camisa, macacão, short, saia, vestido, blazer, bolero, capa, casaco, colete, jaqueta, paletó, suéter, calcinha, cinta-liga, combinação, corpete, sutiã, estola, xale, maiô e biquíni.

Fonte: Autora com base em Santos (2017).

Com relação à ficha catalográfica de vestuário, Santos (*ibid.*) propôs 35 campos de preenchimento divididos em quatro partes, conforme a tabela abaixo:

⁹ Idealizado por Helena Ferrez e Maria Helena Bianchini, o *Thesaurus para acervos museológicos* (1987) objetivava de início abranger o universo dos objetos do Museu Histórico Nacional (MHN), porém acabou se tornando uma obra de referência largamente utilizada pelos museus brasileiros (PADILHA, 2014).

Tabela 2 – Estrutura da ficha catalográfica de vestuário.

Partes	Campos de preenchimento
(1) Identificação do objeto	Coleção; número de registro; termo; classe; subclasse; título; autor; data; data de aquisição; origem; procedência; material; técnicas; modo de aquisição; dimensões [altura; largura]; localização; imagem do objeto; descrição do objeto; dados fotográficos.
(2) Análise de conservação	Conservação [bom; ruim; regular ou péssimo]; perda de material [sim; não]; intervenções [sim; não]; recomendações; descrição do diagnóstico de conservação.
(3) Análise histórica	Dados históricos; publicações; características iconográficas; características estilísticas; referências arquivísticas e bibliográficas
(4) Dados de preenchimento	Responsável pelo preenchimento/ data; revisor/ data

Fonte: Autora com base em Santos (2017).

4 RTM.AL.I.17: PENSANDO A CLASSIFICAÇÃO DE UMA ROUPA HÍBRIDA AÇÕES DE DOCUMENTAÇÃO DE VESTUÁRIO NA SEÇÃO MODA DA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

Entre os 1050 itens/conjuntos de itens doados pelo estilista paraense André Lima à Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, o objeto de nosso estudo foi o 17º a ser arrolado na categoria de vestuário, conforme consta em seu registro 'RTM.AL.I.17'. Em um primeiro contato com o objeto, é possível perceber a combinação entre as estruturas de construção de vestuário aberto e fechado. A parte da frente da peça é constituída por três elementos: corpete, saia e calcinha costurada na barra da saia. Já a costa, é composta por duas partes: um corpete branco e uma calcinha preta.

Figura 1 – Frente e costa do objeto 'RTM.AL.I.17'



Fonte: Dias, 2018.

O objeto apresenta decote do tipo tomara que caia e recortes geométricos que formam no centro-frente um padrão de doze triângulos retângulos que se alternam em preto e branco. Quatro barbatanas dão sustentação ao corpete: duas na frente e duas nas costas. Nove botões encapados e um zíper invisível no centro-costas fecham a peça. Observamos, também, atrelada ao objeto, uma *tag* de papel com o logotipo da marca 'André Lima', um adesivo com um código de barra e a indicação de que se trata de uma peça de desfile (tamanho 38).

No avesso, a peça apresenta três etiquetas. A primeira, costurada próximo ao decote das costas, identifica a marca (lê-se: "André Lima"). A segunda, localizada na

lateral esquerda do corpete, apresenta dados referentes ao processo de confecção, tiragem e tamanho. Lê-se: “Esta é uma peça de edição limitada e produzida artesanalmente. Seguir corretamente as instruções de lavagem para sua perfeita conservação/ 38”. A terceira, também na lateral do corpete, exibe os dados jurídicos da marca ‘André Lima’, a composição têxtil da peça, um código de referência, a origem, além de sete símbolos que indicam a melhor maneira de conservar o objeto. Lê-se: “IMPÉRIO; CONFECÇÕES LTDA-ME; CNPJ: 03.998.818/0001-33; Tecido: 100% seda; Forro: 100% poliéster; Ref: 2225470; Não deixar de molho; FEITO NO BRASIL”. Os sete símbolos de conservação têxtil expostos na etiqueta indicam: não fazer lavagem doméstica a máquina ou manual; não alvejar; não secar em tambor; passar o ferro até 110oC, risco a “vapor” ou “prensa”; limpeza a seco profissional P, suave¹⁰.

Figura 2 – Tag e etiquetas atreladas ao objeto RTM.AL.I.17.



Fonte: Dias, 2018.

Comparando os dados apresentados nas etiquetas sobre a composição têxtil com as características físicas da peça, percebemos uma discordância. Observa-se que tanto o direito quanto o forro do objeto foram confeccionados com o mesmo material. Possivelmente, o poliéster indicado em uma das etiquetas como material do forro corresponde a dois tipos de entretela que reforçam a peça: entretela termocolante (aderida ao direito da peça) e entretela costurável (entre as camadas do direito e do forro)¹¹.

Após esse reconhecimento inicial do objeto, consultamos o livro *André Lima da Coleção Moda Brasileira* (2008), além de vídeos e fotografias¹² dos desfiles realizados pela marca, a fim de saber quando a peça havia sido feita. Verificou-se, assim, a partir de fotografias do desfile¹³ realizado em 21 de junho de 2018, na São Paulo Fashion Week,

10 Os símbolos de conservação têxtil que aparecem na etiqueta foram identificados a partir da publicação Normalização: Caminho da qualidade na confecção (2012), elaborada pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e pelo Serviço Brasileiro De Apoio Às Micro E Pequenas Empresas. Ver referências.

11 Foi possível perceber que havia dois tipos de entretela empregados na peça através de uma área de descostura de cerca de 7 cm, localizada na junção da calcinha à barra da saia no avesso da parte da frente do objeto.

12 Nesse momento da pesquisa, foram verificadas as fotografias que compõem a Seção Moda da Amazoniana, além de vídeos e fotografias dos desfiles do estilista disponíveis no arquivo do Portal UOL. Links: <<https://ffw.uol.com.br/desfiles/andre-lima/>>; <<https://www.uol.com.br/mov/busca/?q=andr%C3%A9%20lima%20desfile>>. Acesso em 29 de junho de 2019.

13 Fotografias disponíveis em <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2009-rtw/andre-lima/128_8/colecao/thumbs/>. Acesso em 27 de junho de 2019.

que um exemplar da peça analisada compunha o look 5 da coleção¹⁴ Verão 2009 *André Lima*. Notou-se, ainda, no 10º look, a presença de uma peça de estrutura semelhante.

Figura 3 – Looks 5 e 10 do desfile da Coleção Verão 2009 *André Lima*, 2008.



Fonte: FFW¹⁵.

Entre os 23 looks desfilados, observou-se uma coleção de estilo maximalista pautada por sucessivos exercícios de decomposição geométrica tais como sobreposições de pregas, laços gigantes, dobraduras e pontas que saltam do corpo das peças. Em termos de silhueta, percebeu-se o predomínio da cintura marcada, de mangas estruturadas e volumosas em vestidos de base reta – elementos que remetem ao *power dressing* dos anos 1980 (MACKENZIE, 2010; HAYE; MENDES, 1999). Um outro aspecto que se destacou na coleção Verão 2009 *André Lima* foi a forte presença da combinação preto-branco nas roupas. O jogo cromático apareceu, não só no objeto 'RTM.AL.I.17', mas também em outras seis peças apresentadas no desfile.

14 Vale destacar que, para a moda, 'coleção' se refere a uma reunião de peças de vestuário e/ou acessórios que guardam certos aspectos em comum organizadas segundo critérios estabelecidos por um designer/uma marca (SEIVEWRIGHT, 2015, 172). Já em termos museológicos, a palavra coleção diz respeito a "um conjunto de objetos materiais ou imateriais (...) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.32).

15 Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2009-rtw/andre-lima/1288/colecao/th_umbs/>. Acessado em 29 de junho de 2019.

Figura 4 – Looks 3, 13, 14 e 3 do desfile Verão 2009 *André Lima*.



Fonte: FFW¹⁶.

Ao expandirmos o olhar para outras coleções concebidas por André Lima, perceberemos que esse padrão positivo-negativo é recorrente em suas criações. Seja em estampas e/ou em recortes, encontramos a utilização desse jogo visual em coleções como as das temporadas Inverno 2004, Verão 2010 e 2013. Já em termos conceituais, o padrão aparece, por exemplo, no desfile 'Um desejo só não basta' (Verão 2005) por meio de referência ao princípio taoísta Yin-Yang.

Figura 5 – Combinações preto-branco nas coleções Inverno 2004, Verão 2010 e 2013 da marca *André Lima*.



Fonte: FFW¹⁷.

De volta ao espaço da reserva técnica da Amazoniana, olhamos para os recortes geométricos do objeto 'RTM.AL.I.17' e enxergamos a lógica do Yin-Yang: a dualidade presente em todos os níveis de existência; o eterno conflito de forças opostas e complementares; a ideia de que ao mesmo tempo em que há um ponto preto no branco, há um

¹⁶ Disponível em <<https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2009-rtw/andre-lima/1288/colecao/thumbs/>>. Acessado em 29 de junho de 2019.

¹⁷ Disponível em <<http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/andre-lima/>>. Acessado em 29 de junho de 2019.

ponto branco no preto. Vemos um objeto que aponta, a partir de sua estrutura híbrida e do jogo visual produzido pelos seus recortes, para uma lógica que sugere o uso da conjunção “e” ao invés de “ou”.

Com esse pensamento em mente, buscamos outros objetos da coleção Verão 2009 André Lima constituintes da Seção Moda da *Amazoniana*. Encontramos no *clipping* do mês de setembro de 2008, algumas páginas da edição 473 da revista *IstoÉ Gente*, nas quais a atriz Grazielli Massafera figura em um ensaio fotográfico, vestida com um exemplar da peça estudada. No ensaio, a roupa é identificada como ‘maiô-corselet’.

Figura 6 – Páginas da Revista ISTOÉ Gente, Ano X, No473, 29.09.2008.



Fonte: Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (RTM.AL.IV.56).

Mais adiante, temos acesso ao *clipping* referente ao mês de outubro de 2008. Em um editorial de moda da revista de moda *L'official – BR*, aparece a peça que compôs o *look* 10 do desfile da coleção Verão 2009 e que apresenta estrutura semelhante ao objeto ‘RTM.AL.I.17’. No editorial, tal peça é descrita como um ‘maiô’.

Figura 7 – Editorial de moda com peça integrante do *look* 10 do desfile Verão 2009 *André Lima*.



Fonte: FFW¹⁸.

Embora as publicações não tenham o compromisso de seguir uma terminologia controlada, nota-se uma divergência quanto aos termos atribuídos a peças de construção semelhante. Enquanto a primeira sugere um nome que evidencia a mistura entre duas peças (maiô-corselet), a segunda emprega um único termo (maiô). Segundo Catellani (2003), *corselet* se refere a um corpete justo que vai até a cintura, utilizado comumente na moda íntima feminina para modelar o corpo. Já o maiô, de acordo com a publicação *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (ICOM/BENARUSH, 2014, p.11), é uma “peça de banho feminina única, aderente ao corpo, com ou sem alças”.

Sendo assim, notamos que os termos empregados pelas revistas desconsideram o saio que cobre os quadris na parte da frente do objeto analisado. Apesar disso, é possível enxergar que a peça estudada guarda relações estruturais com o maiô, com o corselet e com a saia. Nesse sentido, apesar de seu material não ser apropriado para banho, o objeto ‘RTM.AL.I.17’ nos remete às transformações das roupas de banho ao longo da história e, sobretudo, aos primeiros modelos de peça única criados e difundidos ao longo da primeira metade do século XX.

Callan (2007) expõe que, até o final do século XIX, as roupas de banho eram compostas por duas peças: um tipo de túnica comprida com mangas e um *knickers* (calção folgado), que, combinadas, cobriam o corpo quase que por inteiro. A autora relata que os primeiros trajes de banho inteiros começam a aparecer na virada do século XIX para o XX, sendo utilizados inicialmente somente por homens.

Em 1907, a nadadora australiana Annette Kellerman enfrenta a sociedade da época e introduz o uso da peça única pelas mulheres. Anos depois, a marca americana *Jantzen* lança seus trajes de banho inteiros para mulheres e a peça começa a se popularizar. Delgado (2016) relata que essas peças costumavam ser formadas por uma espécie de maiô com um short interno ou com um saio sobreposto, que ocultava o entrepernas – um modelo muito semelhante ao objeto ‘RTM.AL.I.17’.

¹⁸ Disponível em <<http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/andre-lima/>>. Acessado em 29 de junho de 2019.

Figura 8 – Traje de banho da marca *Jantzen*, c. anos 1950.



Fonte: Victoria & Albert Museum.¹⁹

Diante, portanto, do estudo das características intrínsecas do objeto 'RTM.AL.I.17', da investigação das narrativas vestíveis criadas por André Lima na coleção Verão 2009, da análise das nomenclaturas empregadas pelos ensaios fotográficos encontrados na *Amazoniana* e da percepção da semelhança do objeto com os trajes de banho criados no início do século XX, indicamos dois caminhos classificatórios para a peça: 'maiô-saia' e 'maiô-vestido'.

Apesar das orientações do *ICOM Costume* sobre terminologia²⁰ não citarem explicitamente a possibilidade de atribuição de um termo híbrido a um objeto, nota-se que a publicação *Termos básicos para a catalogação de vestuário* traz termos como 'vestido-aventil', 'vestido-casaco' e 'saia semi-godê' (2014, p.11-12). Enxergamos, dessa maneira, uma estratégia de classificação para o objeto 'RTM.AL.I.17' que respeita tanto suas especificidades materiais e conceituais quanto a lógica de documentação da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Baseados, assim, nas definições estabelecidas pela publicação *Termos básicos para a catalogação de vestuário* (*ibid.*, p.11), consideramos que o objeto 'RTM.AL.I.17' pode ser visto como uma mistura entre um maiô e uma saia – “peça de forma e comprimentos variados, cobrindo da cintura para baixo” (*ibid.*, 11) -, gerando o termo maiô-‘saia’. Ou, ainda, como um vestido – “peça de forma e comprimento variáveis, que pode constituir-se de uma só peça inteira ou dois elementos que se integram, um cobrindo a parte superior do corpo, exceto a cabeça, e outro, das ancas para baixo” (*ibid.*, p.12) – de comprimento micro, que também expõe a estrutura de um maiô, originando o termo ‘vestido-maiô’.

Comparando as duas possibilidades classificatórias, compreendemos que o termo ‘vestido-maiô’ contempla as características do objeto 'RTM.AL.I.17' de uma maneira ainda mais específica, já que os materiais empregados na peça não são apropriados para uso na água. Retornando ao contexto do desfile da coleção Verão 2009 *André Lima*, consideramos, ainda, que o estilista procurou embaralhar as noções de roupa de praia e roupa de festa.

¹⁹ Disponível em <<http://collections.vam.ac.uk/item/O11718/bathing-costume-jantzen/#>>. Acessado em 21 de junho de 2019.

²⁰ Disponível em: <<http://network.icom.museum/costume/publications/terminology/>>. Acesso em 21 de junho de 2019.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início dessa trajetória, tínhamos como objetivos fundamentais discutir e propor alternativas de classificação do objeto 'RTM.AL.I.17' no âmbito da lógica documental da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Sendo assim, buscamos, em primeiro lugar, relacionar as principais demandas envolvidas na documentação de coleções museológicas de vestuário, desde o processo de aquisição até a catalogação dos objetos. Em seguida, expusemos as ações de documentação de vestuário desenvolvidas na Seção Moda da Amazoniana desde a aquisição dos objetos advindos do ateliê do estilista André Lima. Por fim, chegamos ao momento crucial do estudo quando analisamos o objeto 'RTM.AL.I.17' e sugerimos a utilização do termo 'vestido-maiô'.

Assim, por meio do método interpretativo de objetos de moda idealizado por Mida e Kim (2015), foi possível delinear um caminho transversal de pesquisa marcado por idas e vindas, aproximações e afastamentos entre o objeto estudado, os manuais de terminologia, as histórias da moda e os universos imaginados por André Lima em seus desfiles e coleções. Esse movimento zigzagueante nos permitiu interrogar o objeto de diversas maneiras e confrontar visões de diferentes disciplinas, fornecendo, dessa maneira, uma percepção expandida das questões que instauraram o estudo.

Considerando que o processo de catalogação é contínuo e que todo processo de classificação guarda algo de arbitrário, procuramos, a partir do termo classificatório indicado, estabelecer um certo equilíbrio entre a lógica dos manuais de terminologia adotados atualmente pela Seção Moda, a estrutura da peça e as propostas de André Lima para a coleção Verão 2009.

Ao ampliarmos o olhar para outras coleções idealizadas pelo estilista, verificamos que a utilização do padrão positivo-negativo era recorrente. A referência ao Yin-yang na coleção Verão 2005, nos fez pensar no princípio taoísta como um possível eixo norteador do trabalho criativo do estilista André Lima – questão a ser trabalhada em pesquisas futuras. Com relação ao objeto 'RTM.AL.I.17', concluímos que, tanto estruturalmente quanto conceitualmente, a peça traz consigo uma lógica que não divide, mas multiplica, uma lógica que não separa, mas conjuga.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS; SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. **Normalização:** Caminho da qualidade na confecção. Rio de Janeiro: ABNT; SEBRAE, 2012. Disponível em <<http://portalmpc.abnt.org.br/bibliotecadearquivos/>>. Acessado em 23 de junho de 2019.

BICKLEY, Anthea. Documentation. In: ICOM COSTUME COMITEE (org.). **Clothes tell stories:** working with costumes in museums, 2013. Disponível em: <<http://www.clothes-tellstories.com/index.php/working-with-clothes/documentation>>. Acesso em 20 de junho de 2017.

CABRAL, Marcela G.; SANTOS, Sammya D. P. Moda, patrimônio e curadoria de acervos museológicos: uma perspectiva da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte. In: **Anais do 6º Seminário Moda documenta e 3º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda.** Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

CALLAN, Georgina O'Hara. **Enciclopédia da moda de 1840 à década de 1990.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: **Caderno de diretrizes museológicas 1**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição. p.31-90.
- CATELLANI, Regina M. **Moda Ilustrada de A a Z**. Barueri, SP: Manole, 2003.
- COFFEY-WEBB, Louise. **Managing Costume Collections: an essential primer**. Texas Tech University Press, 2016.
- DELGADO, Valéria. **Senai Cenário: Praia**. Rio de Janeiro: Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro/Sistema FIRJAN, 2016.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (editores). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DIAS, Susanne P. **Documentação museológica de moda contemporânea: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, 2018.
- FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: MINC/ SPHAN/PróMemória, 1987. (v.1; v.2)
- FERREZ, Helena D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **Cadernos de Ensaio n. 2**, Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN, p. 64-74, 1994.
- HAYE, Amy de la; MENDES, Valerie. **20th century fashion**. London: Thames & Hudson, 1999.
- ICOM COSTUME. **Diretrizes do Comitê de Indumentária – ICOM**. Versão em português. Rio de Janeiro: Governo do Rio de Janeiro / Instituto Zuzu Angel. Sem data. 8p. Disponível em <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minis_ites/costume/pdf/guidelines_portuguese.pdf>. Acessado em 21 de julho de 2019.
- ICOMCOSTUME; BENARUSH, Michelle. **Termos básicos para a catalogação de vestuário**. Tradução de Michelle Benarush. Rio de Janeiro: Casa da Marquesa de Santos – Museu da Moda Brasileira, 2014.
- MACKENZIE, Mairi. **Ismos: para entender a moda**. São Paulo: Globo, 2010.
- MANESCHY, Orlando. Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, desafios, processos e subversões para um campo alargado e decolonialista. In: **Anais do 3º Seminário Brasileiro de Museologia**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2017.
- MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion**. London/New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2015.
- PADILHA, Renata C. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.
- QUEIROZ, João R.; BOTELHO, Reinaldo (orgs.). **André Lima** (Coleção Moda Brasileira). São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SANTOS, Sammya D. P. D. **Documentação de acervos museológicos: um estudo de caso do acervo de vestuário do estilista André Lima na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal do Pará, Bacharelado em Museologia, 2017.

SEIVEWRIGHT, Simon. **Fundamentos do design de moda**: pesquisa e design. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

SOUZA, Yorrana P. M. Da roupa ao processo: reflexões sobre o acervo do estilista paraense André Lima. Congresso Internacional de História, 7., 2015, Maringá. In: **Anais do VII Congresso Internacional de História**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2015. P.2071-2083. Disponível em <<http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1410.pdf>>. Acesso em 25 maio/2019.

SOUZA, Yorrana P. M. **Cartografia de si**: territórios particulares e compartilhados do processo de criação do estilista André Lima. Dissertação – Universidade da Amazônia, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, 2013.
TERMINOLOGY. **International Committee for Museums and Collections of Costume**, [20??]. Disponível em: <<http://network.icom.museum/costume/publications/terminology/>>. Acessado em 21 de junho de 2019

Recebido em: 14/08/2019

Aceito em: 25/08/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019080>

**ABERTURAS
TRANSVERSAIS**

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019099

ENSINO DE ARTES E CURRÍCULO: DERIVAÇÕES NA EDUCAÇÃO BÁSICA*

Art education and curriculum: derivations in
basic education

Educación y curriculum de arte: derivaciones en
la educación básica

Christiane de Faria Pereira Arcuri¹

Marco Antonio da Silva²

Bianca da Fonseca Costa³

Jandira da Silva Oliveira⁴

Caroline Greco Gioia⁵

Ana Clara Souza Gomes⁶

¹ Professora Adjunta de Artes Visuais e História da Arte - Instituto de Aplicação / CAP; Mestrado Profissional de Ensino em Educação Básica / PP-GEB; Instituto de Artes / IART da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ. Coordenadora Projeto de Iniciação Científica / PIBIC (2018-2020) "Arte e currículo – percursos dialógicos".

E-mail: arcuriarte@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5702844883631502> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6554-3282>

² Licenciando em Artes Visuais / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista PIBIC.

E-mail: marco.silva@live.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6962188113397460> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4169-0410>

³ Licencianda em Artes Visuais / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista PIBIC.

E-mail: bianca.fonseca.costa@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/4311391103273523> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2119-7119>

⁴ Licencianda em Artes Visuais / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista PIBIC.

E-mail: jandira.solveira@outlook.com | <http://lattes.cnpq.br/2193935835938583> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3763-208X>

⁵ Licencianda em Artes Visuais / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista PIBIC.

E-mail: carolggioia@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3489825797592484> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0379-4550>

⁶ Licencianda em Artes Visuais / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista PIBIC.

E-mail: growclara@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/241915137722342> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7705-8425>

* Esse artigo conta com número maior de autores do que previsto nas normas desta revista por autorização dos editores do periódico. O que se justificou por se tratar de bolsistas de Iniciação Científica que desenvolveram o trabalho relatado.

Resumo

O artigo Ensino de artes e currículo: derivações na educação básica estuda os programas curriculares na área de Artes Visuais vigentes em instituições públicas de ensino das secretarias municipal, estadual, federal e também em (algumas) instituições privadas na cidade do Rio de Janeiro. O entendimento acerca dos programas curriculares de Artes Visuais torna-se pertinente para a formação e interesse acadêmico-profissional de pesquisadores envolvidos na Iniciação Científica (PIBIC) de uma universidade pública. Os currículos institucionais são percebidos nas respectivas escolas através de alguns vieses: a historiografia da arte nacional e a cultural visual do cotidiano são elencados?; A abordagem metodológica dos docentes enfatiza projetos e pesquisas autorais? Os resultados aqui por ora apresentados prosseguem para que outros docentes de Artes Visuais também reconheçam a importância de dinamizar os currículos institucionais em consonância com as especificidades das comunidades escolares e as urgências do imaginário cultural dos discentes.

Palavras-Chave: Currículo. Artes. Educação Básica.

Abstract

The article Art teaching and curriculum: derivations in basic education studies the curricular programs in the Visual Arts area in force in public teaching institutions of the municipal, state, federal departments and also in (some) private institutions in the city of Rio de Janeiro. Understanding about the curriculum of Visual Arts becomes relevant to the formation and academic-professional interest of researchers involved in the Scientific Initiation (PIBIC) of a public university. Are the institutional curricular perceived in the respective schools through some biases: are the historiography of national art and the visual cultural of daily life listed?; Does the methodological approach of teachers emphasize projects and authorial research? The results presented here continue for other Visual Arts teachers to recognize the importance of streamlining the institutional curricular in line with the specificities of the school communities and the urgencies of the students' cultural imagination.

Key-words: Curriculum. Arts. Basic education.

Resumen

El artículo Enseñanza de arte y currículum: derivaciones en educación básica estudia los programas curriculares en el área de Artes Visuales vigentes en las instituciones públicas de enseñanza de los departamentos municipales, estatales y federales y también en (algunas) instituciones privadas de la ciudad de Río de Janeiro. La comprensión sobre el plan de estudios de Artes Visuales se vuelve relevante para la formación y el interés académico-profesional de los investigadores involucrados en la Iniciación Científica (PIBIC) de una universidad pública. ¿Se perciben los currículos institucionales en las respectivas escuelas a través de algunos sesgos: se enumeran la historiografía del arte nacional y la cultura visual de la vida cotidiana?; ¿El enfoque metodológico de los docentes enfatiza proyectos e investigación de autor? Los resultados presentados aquí continúan para que otros maestros de Artes Visuales reconozcan la importancia de racionalizar los currículos institucionales de acuerdo con las especificidades de las comunidades escolares y las urgencias de la imaginación cultural de los estudiantes.

Palabras Clave: Currículum. Artes. Educación básica.

1 INTRODUÇÃO

O artigo traz um estudo crítico acerca dos programas curriculares de Artes Visuais para a educação básica em vigência (nos últimos anos letivos) nas instituições públicas de ensino das secretarias de educação do Rio de Janeiro: redes Municipal / SME; Estadual / SEEDUC e Federal (Colégio Pedro II). E também em três instituições da esfera privada que foram priorizadas porque são reconhecidamente relevantes no que diz respeito ao programa curricular que seguem em Artes e também porque representam distintas comunidades escolares.

A iniciativa da pesquisa surge com o projeto de Iniciação Científica (PIBIC) “Arte e Currículo – percursos dialógicos” com alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ. O projeto tem como um dos objetivos principais estudar os currículos de Artes Visuais institucionalizadas nas escolas de educação básica e as derivações artístico-metodológicas dos seus respectivos docentes.

De imediato, levantamos algumas hipóteses que margeiam a pesquisa, tais como: Tais programas curriculares contemplam a historiografia da arte nacional tensionada com a cultura visual do cotidiano?; Os conteúdos curriculares de Artes Visuais estão voltados à pesquisa estética e incentivam narrativas autorais dos docentes?

A relevância da pesquisa se deve a compreensão que tais currículos vêm muito timidamente sendo ampliados e atualizados no que tange aos conteúdos e às metodologias de artes visuais (FERRAZ E FUSARI, 1993) haja vista que os programas curriculares institucionalizados, recorrentemente, são muito amplos, o que dificulta a promoção de projetos autorais dos docentes da educação básica. O mesmo ocorre nas escolas particulares, quer dizer, com a pesquisa, constatamos que os currículos adotados são recursivos até mesmo nas escolas pesquisadas, o que desconsidera as particularidades socioculturais, ou mesmo a diferenciada localização geográfica, por exemplo.

Desde os anos de 1990, tanto a inter como a multidisciplinaridade, junto às novas tendências teórico-metodológicas – a interculturalidade, o multiculturalismo, a estética do cotidiano, a cultura visual (HERNÁNDEZ, 2007) – e, ainda, considerando-se a Abordagem Triangular (BARBOSA, 2012; 2006), vêm sendo assimiladas por inúmeros professores de Artes, sem dúvida. Em contrapartida, sabe-se que nos recorrentes programas curriculares na área de Artes, os princípios norteadores descritos nos Parâmetros Curriculares Nacionais / PCNs perpassam pelo entendimento crítico acerca dos fundamentos ligados à estética, à criatividade e à diversidade de manifestações culturais e artísticas (BRASIL, 1998; 2000). Esse artigo volta-se, todavia, a relatar alguns indícios de articulação entre os currículos definidos pelas instituições de ensino e as incipientes trajetórias metodológicas adotadas por seus docentes – situando o ensino das Artes no contexto da Lei de Diretrizes e Bases, de 1971; e também conforme desdobramentos em 1996 que trata da legislação vigente para a educação no contexto atual.

As questões que permeiam o texto aqui, por ora, consideram como principais objetivos expor tais currículos adotados (nas instituições em estudo) enquanto referências artístico-pedagógicas indispensáveis à promoção de outras/novas narrativas docentes que emergem no cotidiano escolar (ALVES, 2003); e também registrar tais conteúdos curriculares como balizadores metodológicos coletivos para a formação crítico-estética dos discentes no ensino de Artes.

Percebemos que, de algum modo, as aulas de Artes são guiadas por um devir absorto dos docentes, isto é, a partir do vasto programa curricular definido por tais instituições de ensino, o docente “tudo pode”, porém nem sempre consegue entender como articular a teoria na prática (CERTEAU, 2009). Em outras palavras, como os procedimentos e estratégias metodológicos são infindáveis, invariavelmente, se esvaem em recursivas propostas pedagógicas para os docentes.

Contudo, acredita-se que a disciplina de Artes na escola aponta para um espaço de experiências visuais subjetivas mediante a intensa diversidade curricular (PILLAR, 1999). As aulas de Artes na escola devem dialogar com a historiografia da arte, com o cotidiano e com as expectativas estéticas dinamizadas em via de mão dupla, isto é, entre docentes e discentes.

2 ARTES VISUAIS. CURRÍCULOS. ENSINOS.

O ponto de partida para essa “viagem acadêmica” acerca dos currículos de Artes Visuais e das orientações pedagógicas das instituições de ensino elencadas se deve não somente à própria curiosidade dos docentes sobre a diversidade dos currículos desenvolvidos em tais escolas, mas também ao questionamento acerca do quão são propícios para os docentes desenvolverem extensões estéticas e expansões de pesquisas autorais que dialoguem com as demandas da atualidade (CANDAU, 2015; OLIVEIRA, 2013).

Para tanto, prontamente, os sites oficiais das secretarias de educação foram os mais acessíveis como instrumentos de conhecimento sobre os programas curriculares atualmente disponibilizados para os professores das redes públicas de ensino.

Nas escolas particulares, os pesquisadores conversaram com um docente de cada instituição. Em cada escola, numa conversa informal, foi possível conhecer a base curricular e as expectativas dos seus docentes para o ensino de Artes Visuais na educação básica.

2.1 AS ORIENTAÇÕES CURRICULARES DAS REDES PÚBLICAS DE ENSINO

2.1.1 Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro / SME

As “orientações curriculares” (2010-2015) para o ensino fundamental II em Artes Visuais disponibilizada pela Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro (SME), trazem as práticas educativas pautadas na “perspectiva da leitura de imagens”. Com o objetivo de proporcionar um ensino reflexivo e crítico – sobre e a partir – da visualidade através de conceitos como “Estética da Imagem”, “Texto Imagético” e “Elementos de Visualidade” (2016, p. 4). Os conteúdos são divididos em três eixos principais: “Abordagens Estéticas”, “História das Imagens” e “Novas Visualidades” (2016, p. 8), alinhados às perspectivas da Cultura Visual e da Interculturalidade. Desse modo, o desenvolvimento de projetos significativos e contextualizados à realidade dos alunos e ao cotidiano escolar são apontados como estratégias de abordagem para a disciplina.

O que se percebe é que ao estimular os alunos a participarem do processo de construção de conhecimento – partindo da imaginação e da sensibilidade –, espera-se o desenvolvimento de uma leitura e crítica reflexiva das imagens estudadas em sala e também daquelas que se encontram no cotidiano. O objetivo em destaque nas orientações curriculares é que os alunos tornem-se “fruidores” (2016, p. 4-5), e não meros reprodutores de informações visuais.

Esse modelo de planejamento aponta para uma “proposta pedagógica aberta” (2016, p. 6), ou seja, elabora uma lógica de abordagem “não-linear” dos conteúdos para cada etapa da aprendizagem (2016, p. 8), e permite a construção mais dinâmica de projetos. Em outras palavras, entendemos que o aluno é o protagonista do processo de construção de conhecimento juntamente ao professor que tem autonomia para escolher propostas mais adequadas a partir dos conteúdos indicados no currículo. São atitudes que vislumbram tais caminhos que se relacionam “às necessidades socioculturais de cada grupo-turma” e também aproveitam as “possibilidades interdisciplinares e interculturais presentes em cada realidade escolar” (2016, p. 6-9).

Tomada como um norte para a disciplina, a Arte Brasileira¹ é a pauta para a escolha dos conteúdos a serem trabalhados em sala. Outras culturas e movimentos artísticos são abordados através das “Conexões Estéticas” (2016, p. 9), responsáveis por promover o diálogo também com o contexto brasileiro – além da realidade dos alunos.

Uma ferramenta disponível aos professores é a plataforma online e colaborativa “Educopédia”², onde projetos de trabalho são elaborados e compartilhados. Os alunos também utilizam a plataforma para realizar exercícios considerados como atividades extraclasse que complementam e auxiliam o processo de aprendizagem. As atividades compartilhadas nessa plataforma contam com a articulação dos conceitos e competências provenientes nas orientações curriculares como temas preconizados pela SME. O uso de conteúdos multimídia (textos, imagens, vídeos, podcasts, simuladores e jogos) e das novas tecnologias é uma tentativa de melhorar a qualidade da experiência educacional, adequando-a às demandas dos alunos que se encontram cada vez mais familiarizados com tais tecnologias e os derivados usos.

2.1.2 Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro / SEEDUC

2.1.2.1 Ensino Fundamental II

O “currículo mínimo” de Artes (2013-2016) proposto pela Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro / SEEDUC para o Ensino Fundamental II, elenca alguns temas principais para o ano letivo: “Artes e suas matrizes”, para o 6º ano; “Artes e história”, para o 7º ano; “Artes e contemporaneidade”, para o 8º ano; e “Artes e sociedade”, para o 9º ano.

Inicialmente, o 6º ano apresenta o tema “Artes e suas matrizes” e desdobra-se nos seguintes tópicos de estudo: “Artes e linguagem”, no 1º bimestre, o qual propõe que os alunos reconheçam a Artes e suas diversas linguagens como meio de expressão - e sejam capazes de se expressarem através dessas linguagens em atividades práticas; “Matrizes culturais e estudo da cor”, no 2º bimestre, o qual os alunos deverão ser capazes de perceber a contribuição da cultura indígena na constituição da cultura brasileira, assim como compreender a utilização da cor luz e cor pigmento ao longo da história da Artes; “Matrizes culturais e elementos da visualidade”, no 3º bimestre, que traz como questão a importância da Arte africana e a compreensão quanto a utilização dos elementos visuais – ponto, linha e formas geométricas – para a produção artística; e, por fim, no 4º bimestre, “Matrizes culturais europeias”, quando reflexão e prática artística voltam-se à influência da cultura europeia nas Artes visuais.

¹ Como Arte Brasileira entende-se “Arte Popular”; “Arte Moderna” e “Arte Contemporânea”; “Arte Indígena” e “Arte Africana”, todos conteúdos obrigatórios nos diferentes anos de escolaridade (2016, p. 11).

² Disponível em <<http://www.educopedia.com.br/Login.aspx>> Acesso: 10/11/2018.

Quanto ao 7º ano, o tema “Artes e história”, traz os seguintes desdobramentos: “Contextualização histórica”, no 1º bimestre, o qual visa estimular a compreensão do aluno quanto a inserção da Artes num contexto histórico, assim como a apreciação de imagens de diferentes épocas e contextos; “Escultura como corpo”, no 2º bimestre, o qual propõe o debate, a reflexão e a prática sobre a representação da figura humana e o conhecimento dos artistas que utilizam da temática em suas obras; “Olhar fotográfico”, no 3º bimestre, o qual aborda as características, a história e os artistas da fotografia, além de incentivar os alunos à prática da fotografia; e, no 4º bimestre, “Patrimônio Cultural”, o qual propõe o conhecimento do patrimônio local e regional, assim como o incentivo à pesquisa sobre o tema.

Já no 8º ano, o tema “Artes e contemporaneidade” tem como tópicos: “Arte Pública”, no 1º bimestre, o qual propõe ao aluno compreender a Arte pública como um elemento valorizador do espaço urbano e vinculado à memória; “Globalização”, no 2º bimestre, o qual incentiva a reflexão sobre a influência da globalização nas Artes visuais, na Música, e no comportamento humano; “Hibridismo”, no 3º bimestre, o qual propõe perceber a interdisciplinaridade da Arte contemporânea e sua integração e estimulação com diversas linguagens; e por fim, no 4º bimestre, o tema é “Material na Arte contemporânea”, que visa à reflexão e à criação com base nos materiais recorrentes na Arte contemporânea.

Ao 9º ano, o tema “Artes e Sociedade”, subdivide-se em “Artes, sociedade e cotidiano”, no 1º bimestre, o qual permite que os alunos venham a compreender a importância das Artes Visuais na sociedade, assim como suas manifestações no cotidiano; “Movimento Modernista”, no 2º bimestre, o qual traz a análise e contextualização histórica do movimento com vistas à prática artística e à apreciação de imagens igualmente sobre o tema; “Mobilização Social”, no 3º bimestre, o qual aborda a questão da Arte como instrumento de mobilização social - e propõe o fazer artístico a partir de técnicas como *hip-hop*, grafite e também intervenções no ambiente escolar; e, por fim, “Fotografia e Representação Gráfica”, no 4º bimestre, o qual propõe a discussão, reflexão e criação a partir dos processos de elaboração e reprodução da imagem fotográfica.

O que se percebe diante o currículo mínimo proposto para o ensino fundamental na rede estadual de ensino carioca é um grande elenco de temas e conteúdos respaldados na historiografia da arte, é certo, mas que não exatamente trazem subsídios metodológicos para que o docente articule projetos de pesquisa em Artes Visuais – principalmente o docente recém formado ou recém chegado a uma escola, por exemplo. Acreditamos que a escolha por determinados assuntos e a experientiação de procedimentos artísticos seja um caminho escolhido individualmente por cada docente juntamente aos seus alunos e à realidade escolar. E que o caminho pelo processo criativo seja dinamizado constantemente na sua trajetória em sala de aula.

2.1.2.2 Ensino Médio

Já o “currículo mínimo” do Ensino Médio apresenta-se em eixos temáticos divididos pelos quatro bimestres. Tais eixos são responsáveis por orientar os professores de artes acerca dos conteúdos e práticas a serem trabalhados ao longo do ano letivo. Cada eixo temático visa ser explorado com base na Abordagem Triangular desenvolvido por Ana Mae Barbosa, ou seja, um enfoque cíclico e ininterrupto que se ampara em três

eixos principais: a contextualização imagética na historiografia da arte, a apreciação estética e a experimentação artística. É importante destacar que este estudo volta-se para a abordagem dos temas do currículo institucional em decorrência das respectivas habilidades e competências que o aluno possa vir a desenvolver no decorrer dos bimestres.

No primeiro bimestre, o tema indicado para o ensino médio é “Artista, sociedade e cotidiano”. A partir desse tema, os alunos devem ser capazes de compreender a relação entre Artes, cultura e sociedade, além de identificar artistas como agentes sociais de diferentes épocas e culturas. Para a produção artística, a indicação é o tema “realidade social” com registros pessoais de experiências artísticas com produção audiovisual.

No segundo bimestre, o tema é “Movimento pós-modernista”. A partir dos manifestos artísticos, devem compreender histórica e socialmente o movimento pós-modernista também no Brasil. Para tanto, os alunos devem exercitar a leitura de obras de Artes com temática sobre a denúncia e a crítica social - assim como levantar discussões sobre a realidade cultural da atualidade. Como sugestões de prática artística, a criação de vídeos e músicas que referenciem expressões culturais de matrizes indígenas, africanas e ameríndias.

No terceiro bimestre, o tema proposto é “Artes, tecnologia e novas mídias”. Questões acerca da cultura de massa, consumo, globalização e tecnologias são propostos para discussões. Obras artísticas relacionadas à filosofia, à indústria cultural e à mídia na sociedade atual são correspondidas às proposições artísticas com diferentes recursos tecnológicos e materiais reutilizáveis.

No último bimestre, o tema é “Cinema como Artes”. A relação entre cinema e seu contexto cultural, social e histórico. Como prática artística, indica-se a criação de um vídeo ou a composição coletiva de trilhas sonoras.

Com uma abordagem ampla, percebe-se que o currículo aposta em grandes eixos temáticos que podem ser articulados tanto à historiografia da arte como às demandas estéticas da atualidade. Mas que nem por isso garantem ao docente uma efetiva articulação com projetos e pesquisas artísticas – inclusive porque na grande maioria das escolas não há sala de aula específica para Artes e nem mesmo materiais plásticos.

2.1.3 Secretaria de Ensino do Governo Federal - Colégio Pedro II

O Colégio Pedro II é uma tradicional instituição pública que oferece turmas desde a Educação Infantil até o Ensino Médio Regular e Integrado, além da Educação de Jovens e Adultos (Proeja). Conta com 14 unidades, sendo 12 no município do Rio de Janeiro, além das unidades nas cidades de Niterói e Duque de Caxias - e um Centro de Referência em Educação Infantil, localizado em Realengo.

Para a pesquisa contamos com o estudo do Projeto Político Pedagógico Institucional, disponibilizado no site, e também com entrevista com uma professora de uma das unidades desde o ano de 2014. Achamos conveniente não expor o nome da referida professora.

Mediante ambas as fontes constata-se que, no ensino fundamental, o recurso material são apostilas e, no ensino médio, o livro *Por Toda Parte*, da Editora FTD. No entanto, como a maioria das aulas é expositiva, o livro torna-se um material de apoio. A professora entrevistada destaca que a experiência dos alunos se diferencia no decorrer dos segmentos. Por exemplo, no primeiro seguimento, os alunos têm experiências mais

livres e experimentais; já no segundo segmento, o currículo conteudista de História da Arte distancia os alunos de aulas práticas. Porém, no ensino médio, o contato com a Arte contemporânea incentiva a participação dos alunos em projetos de iniciação artística (com fomento do governo federal, inclusive).

Ainda no primeiro segmento do ensino fundamental, o ensino da Artes é orientado a partir de uma abordagem intercultural, destacando-se as Artes Indígena, Africana e Afro-brasileira; as manifestações populares e a relação entre Artes e mitologia – com reflexões e diálogos com a arte Contemporânea. Discussões sobre questões raciais, étnicas, de gênero e de sexualidade são garantidas; assim como os temas sobre saúde, ecologia, cultura popular brasileira e arte contemporânea também são circulantes em todos os anos de escolaridade, ou seja, os temas recorrentes são ampliados nos planejamentos desenvolvidos pelas equipes pedagógicas conforme as demandas dos alunos.

No segundo segmento do ensino fundamental, o objetivo é construir conhecimentos a respeito das Artes Visuais e da cultura visual, compreendendo-as e discutindo-as acerca da construção e significação de objetos de Artes nas diversas formas e ideias ao longo da história da humanidade. Através de experiências e ações artísticas, a instituição incentiva a criação, construção e elaboração de objetos, formas, ações e pensamentos artísticos.

No primeiro ano do ensino médio, o objetivo é promover possibilidades artísticas aos estudantes para que criem produções estéticas e sejam capazes de contextualizar tais proposições artísticas experienciadas em diferentes linguagens - que vão da video-arte à performance; das intervenções monumentais no espaço público às representações efêmeras. Deste modo, os alunos podem perceber as particularidades culturais das linguagens artísticas da contemporaneidade em relação, inclusive, à produção de épocas artísticas anteriores. Os docentes têm esta iniciativa amparados pelo Projeto Político Pedagógico Institucional (2017-2020)³, no qual consta o seguinte sobre a disciplina de Artes:

É nesse contexto que Artes Visuais, como disciplina nos currículos escolares, promove a valorização de saberes prévios e amplia as possibilidades de acesso a acervos culturais e artísticos, individuais e coletivos, assim como seu intercâmbio; enriquecendo, desse modo, vivências que se estabelecem a partir do contato com as múltiplas produções realizadas ao longo dos séculos, desde a arte rupestre até os desdobramentos visuais contemporâneos. Nesse sentido, o ensino de Artes Visuais configura-se como espaço de resistência ao padrão hegemônico, que sustenta uma visão desigual no que se refere a reconhecimentos e compartilhamentos histórico, artístico e culturais. (Projeto Político Pedagógico Institucional, 2017-2020, p. 199).

Cada ano de escolaridade tem seu programa fixo e todas as unidades do colégio seguem o mesmo programa curricular. O programa curricular utilizado na instituição contribui, de certa forma, com o âmbito pedagógico uma vez que age como um guia muito bem escrito e detalhado. Porém, conta-nos a professora entrevistada, “o professor não tem tanta liberdade para desenvolver projetos autorais ou interdisciplinares que sejam adequados aos diferentes contextos escolares, no que tange à realidade cultural e faixa etária das suas turmas”. Percebemos que isto se deve ao fato do currículo ser alinhado às outras unidades escolares – inclusive porque as questões das provas aplicadas são concomitantes aos conteúdos desenvolvidos nos planejamentos. Sendo assim, as alterações são ínfimas devido ao grande número de professores e coordenadores envolvidos no mesmo processo pedagógico da instituição.

³ Disponível em <<https://www.cp2.g12.br/>> Acesso: 06/12/2018.

2.2 OS PROGRAMAS CURRICULARES DAS INSTITUIÇÕES PRIVADAS DE ENSINO

Como os currículos das instituições particulares selecionadas na pesquisa não são disponibilizados na rede, recorreremos às entrevistas com alguns docentes. É importante que seja dito, a seleção das escolas particulares⁴ teve como base alguns critérios definidos pelos autores: apresentam um programa curricular vigente na área de Artes Visuais; são reconhecidamente proeminentes para / na sociedade carioca; têm um corpo docente predisposto a conversar acerca dos temas pertinentes à pesquisa.

A propósito, para essa conversa informal, um questionário qualitativo foi elaborado como instrumento de aproximação entre as práticas metodológicas do professor voltadas à orientação curricular adotada por sua respectiva escola. Tal questionário foi aplicado como instrumento de aproximação para o desenrolar de uma conversa informal - apesar de consistente para a pesquisa. A questão inicial do questionário volta-se à experiência de trabalho, à formação acadêmica e à concepção profissional do docente; em seguida, o questionário infere acerca do programa curricular vigente na escola e demais questões que tratam sobre a regência de turma e, ainda, processos metodológicos adotados pelo(a) professor(a) em sala de aula. O que de fato constata-se é que os docentes entrevistados sentiram-se à vontade para relatar suas experiências na escola em que lecionam; assim como demais questões acerca de interdisciplinaridade; e também temas transversais, educação continuada e a perspectiva da disciplina de Artes frente as demais disciplinas / outros professores.

2.2.1 Escola Pop Art

A escola *Pop Art* tem seu nome inspirado na obra *O que torna as casas de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956), do artista Richard Hamilton (Reino Unido, 1922-2011). Acharmos conveniente fazer essa correlação com a obra ao indagarmos: o que faz essa instituição ser tão distinta das demais no campo das Artes? Tal como a Pop Art nos anos 50 fez uso de signos estéticos da sociedade de consumo através de uma profusão de recursos materiais, esta escola dispõe de uma estrutura com diversidade de meios tecnológicos e recursos plásticos adequados ao ensino visual, o que proporciona aos alunos uma contínua produção artística através de oficinas extracurriculares e exposições artísticas. A disposição e a filosofia de trabalho seguem os preceitos do método de Maria Montessori (1870-1952), com espaço amplo, móveis adaptados às diferentes linguagens artísticas e materiais organizados por cores. A sala ainda conta com cavaletes para pintura, mesas para prática em grupo e um lugar reservado para brincadeiras.

Somado a isso, trata-se de uma instituição de ensino bilíngue onde as aulas são lecionadas predominantemente em inglês; e voltada a famílias de classe socioeconômica alta para os padrões nacionais. A formação escolar engloba desde a educação infantil, passando pelo ensino fundamental e chegando até o ensino médio. Os alunos têm aulas de Artes em todos os anos de escolaridade. Foram entrevistadas duas professoras de Artes nesta instituição, uma do ensino fundamental e outra que leciona no ensino médio. A partir do 5º ano inicia-se um rodízio de disciplinas e, no Ensino Médio, os alunos passam concluir todo o conteúdo de Artes estipulado em até dois bimestres

⁴ Por uma questão de respeito ao princípio da segurança da informação, realizou-se a substituição dos nomes das instituições pesquisadas por outros nomes fictícios; do mesmo modo, as identidades dos respectivos docentes entrevistados não são reveladas.

(intensivos), alternando o horário com outra disciplina como educação física, música ou teatro nos bimestres seguintes.

Outro interessante diferencial dessa escola é a oferta de três currículos distintos: (1) o “currículo brasileiro”, de acordo com carga horária especificada pelo MEC e que, ao término do curso, proporciona um diploma reconhecido em todo território nacional; (2) o “currículo internacional”, conhecido como International Baccalaureate, que oferece a especialização em uma área específica e conta com o aprofundamento de até três disciplinas em nível avançado e o estudo de outras três em nível padrão. As disciplinas são escolhidas dentre seis grupos: “primeira” língua (inglês, italiano ou alemão); “segunda” língua (inglês, francês, espanhol, alemão ou chinês); Ciências (Biologia, Química e Física); Matemática; Artes (Música, Teatro e Artes Visuais); e “Indivíduos e Sociedade” (História, Geografia, Psicologia, Negócios e Gestão); (3) o currículo “Norte Americano” que segue as normas estabelecidas pela National Coalition for Core Arts Standards (NCCAS) algo como “Coalisão Nacional para Núcleo Padrão de Artes”, quer dizer, uma coalisão formada por diversas entidades estadunidenses envolvidas com a promoção e o ensino de Artes - e que define as prerrogativas que devem encaminhar o ensino para as escolas americanas. No ano de 2017, dos 200 alunos concluintes do ensino médio, apenas 5% seguiu os estudos no Brasil. A maioria dos alunos, 69%, foi estudar em universidades estadunidenses; enquanto outra parcela seguiu os estudos na Europa.

Os professores de Artes definem os pontos chave para os bimestres, mas em geral os conteúdos podem ser alterados seguindo o andamento da turma e questões culturais, como as datas comemorativas. O currículo tem “quatro níveis básicas do processo artístico”: Criando; Performando/Produzindo/Apresentando; Reagindo; Conectando”.⁵ Esses processos são avaliados, segundo Anchor Standards, como “Padrões de Ancoragem” e estabelecem os objetivos a serem atingidos em cada processo artístico. A professora do ensino fundamental relata que as recomendações são bastante abrangentes, o que possibilita a dinamização de conteúdos e estratégias metodológicas: “O plano de aula nasce de pesquisas e ideias que acabam se conectando. É um processo de constante aprendizagem”. Afirma também que os livros didáticos não oferecem tanto sentido para a dinâmica das aulas, o que a leva a buscar novas metodologias e adaptá-las ao processo criativo que a impulsiona a lecionar. O que se pôde perceber é que a professora tem muitos questionamentos culturais/artísticos, levando-a a experienciar sua criatividade juntamente aos alunos.

2.2.2 Escola Abaporu

A escola *Abaporu* recebe esse nome fictício pela semelhança simbólica com a obra da Tarsila do Amaral (São Paulo, 1886-1973) à época do modernismo no Brasil, no ano de 1928. Em outras palavras, as relações alegóricas entre a obra de arte e a instituição se dão através da valorização da cultura nacional no ensino de Artes se relacionarmos o *Abaporu* enquanto símbolo do Movimento Antropofágico que absorve conceitos estéticos / culturais internacionais para lançar as bases de uma identidade nacional.

A instituição, exclusivamente para o ensino médio, tem qualificação profissionalizante voltada à mão de obra técnica do mercado de trabalho no Brasil. A dimensão de sua estrutura favorece a oferta de oficinas e cursos preparatórios. Ainda que sejam

⁵ Os processos artísticos são: “Creating – Performing/Producing/Presenting – Responding – Connecting”.

cultivadas referências vanguardistas no currículo de Artes com procedimentos e metodologias inovadoras, a predominância curricular é de conteúdos da arte brasileira, onde se incluem elementos da cultura popular.

Como é uma escola afastada do centro urbano, comporta uma grande diversidade de alunos vindos do norte ao sul do país – alojando uma espécie de “babel” cultural brasileira. Embora seja uma escola jovem, com um pouco mais de uma década de existência, apresenta metodologia e estrutura curricular num plano anual composto por ementa, objetivos, conteúdo programático e bibliografia recomendada - conforme consta nas informações do plano anual da escola disponibilizados pelo docente entrevistado. Paralelamente às aulas de Artes do componente curricular obrigatório, há a oferta de muitas oficinas como instrumentos musicais; Artes Plásticas; desenho; arte contemporânea; teatro; palhaçaria, para citar algumas.

No 1º ano do Ensino Médio, propõe-se como conteúdo programático, na disciplina de Artes Visuais, a “reflexão sobre os conceitos fundamentais de Artes e estética”, e também a discussão das “ferramentas da História da Artes, como as análises formal e iconográfica, com foco nas noções de estilo e de simbologia”. Já no 2º ano, “a disciplina discute o conceito de alteridade a partir de uma perspectiva sociológica da Artes no Brasil”. Enquanto que no 3º ano do ensino médio cabe, à disciplina, “comparar a Artes ao longo da história com a nova realidade a partir do desenvolvimento das questões modernistas que levaram ao fenômeno das vanguardas do século XX”; assim como desenvolver o pensamento que “analisa a experimentação e a exploração de novas possibilidades expressivas como elementos norteadores da arte moderna e, posteriormente, da arte contemporânea”.

Apesar do plano anual ser considerado uma matriz curricular balizadora, o docente especialista na área tem liberdade para criar uma metodologia de ensino autoral, “realizar alterações, caso julgue necessário”, uma vez que o programa é flexível – conta-nos o docente entrevistado. O tema “Patrimônio”, no 2º ano, por exemplo, se deve ao incêndio do Museu Nacional⁶ (vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ), uma vez que se trata de um “tema urgente e atual – e que estava previsto apenas para a 3ª série”, lembra o docente.

Quanto à utilização de materiais didáticos, a escola Abaporu não faz uso de um livro específico, cabe ao professor produzir as apostilas como aporte teórico e, sobre esse assunto, o docente discorre: “a escola conta com uma biblioteca com bom acervo de Artes. Muitas vezes os alunos participam da confecção do material de estudo.” Pode-se perceber que o aluno é o coautor das aulas. Nesse sentido, o ensino das Artes Visuais dispõe de certa horizontalidade, retirando a responsabilidade exclusiva do docente de ser o único a gestar a metodologia para a condução das aulas. A partir das próprias palavras do docente, percebemos que a escola valoriza as metodologias ativas. O professor participa do processo como mediador, conduzindo os temas relacionados com total liberdade de criação. Nas discussões, as estratégias de criar problemas desafiadores para serem resolvidos costuma envolver os estudantes, com forte valorização de pesquisa como construção do conhecimento.

⁶ O Museu Nacional / UFRJ, localizado na Quinta da Boa Vista, São Cristóvão, Rio de Janeiro, é uma instituição autônoma vinculada ao Ministério da Educação e com vocação para pesquisa acadêmica-científica. O resultado dessa produção de conhecimentos é difundido por meio de exposições com temáticas da história da instituição e também das áreas de ciências naturais e antropológicas. No dia 02 de setembro de 2018, ano em que completou 200 anos de existência, o Museu foi devastado por um incêndio de grandes proporções. Uma irreparável perda dos vestígios do passado, da memória cultural e científica do país.

Em relação aos temas transversais e à interdisciplinaridade, tendências teóricas-metodológicas são reforçadas pela metodologia americana de integração dos conteúdos a partir da composição de projetos multidisciplinares. Denominada STEAM (*Science, Technology, Engineering, Arts and Math*), a escola Abaporu também corrobora com essa filosofia educacional. É fato que há uma potente valorização do ensino das Artes nesta instituição posto que, anualmente, há reformulação curricular com lacunas para metodologias autorais dos docentes em contínuo diálogo com o corpo discente e em busca da produção de conhecimentos de modo horizontal pertinente ao ensino-aprendizagem no campo da Artes.

2.2.2 Escola *Autorretrato carioca*

A escola que se segue é atribuída com esse nome devido a algumas relações simbólicas com um óleo sobre tela do artista Ismael Nery (PA, 1900 – RJ, 1934) chamado *Autorretrato* (1927). Na obra, a representação de um homem e duas cabeças voadoras se encontram nos céus do Rio de Janeiro – indícios de um mundo urbano onírico. Temática de dualidades: antigo e moderno. A instituição dispõe de um monumental conjunto arquitetônico tombado pela prefeitura da cidade, o que nos leva a supor que a estrutura física também contribui positivamente para o desenvolvimento de propostas pedagógicas em proveito da formação integral dos alunos com predominante formação católica. Tais propostas curriculares conjugam temas atuais com certa tradição curricular. As aulas de Artes são oferecidas nos anos iniciais do Ensino Fundamental até o seu final. Já no Ensino Médio, somente o 1ª ano tem aulas de História da Arte, e integralmente teórica.

As associações entre obra de arte e tal escola seguem quando entende-se que a instituição (da rede particular de ensino) tem uma trajetória educacional que se confunde com o próprio percurso histórico do ensino brasileiro e, especialmente, o fluminense – assim como a trajetória artística de Nery. A menção à obra também se deve às referências ao Rio de Janeiro, em especial ao pão-de-açúcar, monumento cartão postal da cidade e um dos elementos da obra. Aos demais elementos da obra relaciona-se o plano de aprendizagem anual da escola com muitas etapas a serem seguidas: um objetivo geral juntamente a um diagnóstico da turma fornecido pelo professor que lecionou no ano anterior; indicações bibliográficas a serem adotadas; os conceitos a serem abordados; as competências a serem alcançadas; as aprendizagens esperadas; indicação metodológica; pré-requisitos para os conteúdos abordados e avaliação - todos descritos para cada trimestre. O currículo parece bem delineado, segundo conta-nos a docente, “o programa é bem flexível e a coordenação da área de Artes solicita que a disciplina realize projetos integrados com outras disciplinas. O professor tem liberdade para alterar os objetivos a partir do andamento da turma”.

Os conteúdos programáticos nos três trimestres no fundamental, são: Arte rupestre e diversidade cultural; Arte egípcia; e Arte grega, respectivamente. Quanto ao tema diversidade cultural, há uma proposta metodológica de integração com as disciplinas de Inglês, História e Geografia. A recorrência da interdisciplinaridade se confirma mais uma vez nas palavras da professora quando diz que “o grito da natureza”, por exemplo, é uma atividade interdisciplinar que está sendo realizada em parceria com Inglês e Ciências, no sexto ano do Ensino Fundamental. Conta-nos, a professora, que nas aulas de Ciências os estudantes pesquisaram sobre os elementos biótico e abiótico a fim de trazê-los para

a aplicação em uma composição artística, bi ou tridimensional - o artista Franz Krajcberg foi o inspirador para esse trabalho já que, nas suas obras, o artista aborda questões sobre preservação da natureza.

Na contramão da flexibilidade do programa curricular, da liberdade para desenvolver os temas em sala de aula e do trabalho interdisciplinar promovido frequentemente, a docente entrevistada aponta um conjunto de problemáticas imbricadas devido a certas escolhas da instituição. E relata-nos que o grande problema que vê nessa instituição é o pouco tempo de aulas de Artes, 50 minutos por semana; e o quantitativo de alunos, uma média de 38 por turma. Essa dupla de fatores influencia drasticamente na produção artística das crianças. O desafio é trabalhar com as questões teóricas e práticas, fruição da Artes, engajamento crítico, observando o desenvolvimento artístico individual de cada estudante, tendo essa dinâmica cruel de tempo e quantidade de alunos. Outro aspecto bastante complicado nessa dinâmica é a questão das notas, uma vez que é uma escola tradicional e rigorosa academicamente - os números decimais tomam lugar mais alto que a própria experiência prático-sensorial.

Podemos inferir que a escola apresenta condições profícuas e valoriza a disciplina de Artes. Conforme salientado no projeto político pedagógico, nesta escola, vê-se a flexibilização do projeto curricular pela equipe de Artes; e há a integração de projetos com equipes de outras áreas de ensino para o desenvolvimento dos processos criativos e do pensamento estético-crítico. Por outro lado, a escola não fraciona as turmas em grupos menores, por exemplo, o que acarretaria num melhor aproveitamento das experiências artísticas em sala - replicando o mesmo rigor avaliativo das demais disciplinas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa procurou relatar os currículos vigentes nas principais redes de ensino na cidade do Rio de Janeiro nos últimos anos. Percebeu-se que tais currículos são positivamente amplos. Porém genéricos. Quer dizer, trazem muitos conteúdos e temas pertinentes à historiografia da arte, variavelmente os mesmos, mas que não garantem correspondências metodológicas articuladas com as demandas cotidianas da Arte e do processo educacional. Sem dúvida, cabe ao docente a busca (incansável) em dinamizar os programas curriculares para que haja uma autonomia nos processos críticos visuais condizentes com as demandas educacionais da atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, N. G. Cultura e Cotidiano Escolar. In: **Revista Brasileira de Educação**. Maio/Jun/Jul/Ago 2003, Nº 23. Disponível em <http://www.ia.ufrj.br/ppgea/conteudo/conteudo-2009-2/Educacao-MII/2SF/Cultura_e_Cotidiano.pdf> Acesso: 07/11/2018.

BARBOSA, A. M. **A imagem no ensino da Artes: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. (org.) **Artes/educação contemporânea – Consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2006.

BRASIL. MEC. **Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino médio)**, 2000. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/blegais.pdf> Acesso: 10/07/2018.

_____. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.

CANDAU, V.; KOFF, A. A didática hoje: reinventando caminhos. In: **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 329-348, abr./jun. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175> Acesso: 19/09/2018.

Colégio Pedro II. **Projeto Político Pedagógico**, 2001. Disponível em <<http://www.cp2.g12.br/cpii/legislacao.html>> Acesso: 10/09/2018.

Currículo mínimo – Artes Visuais. Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro / SEEDUC, 2013-2016. Disponível em <http://www.rj.gov.br/web/seeduc/exibeconteudo?article-id=5776111> Acesso: 10/12/2018.

FERRAZ, M. H.; FUSARI, M. R. **Artes na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **Metodologia do ensino da Artes**. São Paulo: Cortez, 1993.

HERNÁNDEZ, F. **Catadores da Cultura Visual**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.

OLIVEIRA, I. B. Currículo e processos de aprendizagemensino: políticaspráticas educacionais cotidianas. In: **Currículo sem Fronteiras**, v. 13, n. 3, p. 375-391, set./dez. 2013. Disponível em <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol13iss3articles/oliveira.pdf> Acesso: 19/09/2018.

Orientações Curriculares - Artes Visuais. Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro / SME, 2016. Disponível em <<http://www.rioeduca.net/blogViews.php?bid=20&id=5265>> Acesso: 19 Setembro 2018.

PILLAR, A. D. (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

Recebido em: 19/08/2019

Aceito em: 12/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019099>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019113

GRUPO TEATRAL DESENCANTO DE TRINDADE, GOIÁS: ENTRE CENAS, REUSO E SUSTENTABILIDADE

DESENCANTO FROM TRINDADE THEATER GROUP, GOIÁS: between scenes, reuse and sustainability

GROUPE DE THÉÂTRE DE DÉSENCHANTEMENT DE TRINDADE-GOIÁS: entre scènes, réutilisation et durabilité

Poliene Soares dos Santos Bicalho¹

Nélia Cristina Pinheiro Finotti²

Josana de Castro Peixoto³

¹ Doutora em História Social pela Universidade de Brasília (UEG). Docente pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER/UEG).
E-mail: poliene.soares@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8387718307836391> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8324-8743>

² Mestranda no programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado. Universidade Estadual de Goiás (UEG), especialista em docência Universitária pela Universo-Goiás, Graduada em Design de Moda pela Universo-Goiás. Participante do grupo de estudos GEFOPÍ.
E-mail: neliaueg@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/275330576250579> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4946-651X>

³ Doutora em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente pelo Programa de Pós-graduação em Território e Expressões culturais do Cerrado (TECCER-UEG) e Programa de Pós-graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente (PPG STMA-UniE-VANGELICA).
E-mail: josana.peixoto@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1480725200366013> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3496-1315>

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar como as ações de sustentabilidade são utilizadas no processo de produção dos figurinos do Grupo Teatral Desencanto. Este grupo iniciou suas atividades no ano de 1988 e, desde então, organiza os principais movimentos culturais da cidade de Trindade, em Goiás, apresentando-se em eventos regionais, nacionais e internacionais. O Desencanto trabalha com várias questões sociais, seja nos processos de construção das vestimentas, nas apresentações culturais ou na qualificação profissional. O problema deste artigo se desenrolou em torno da seguinte questão: como as ações de sustentabilidade são utilizadas no processo de produção dos figurinos do Grupo Teatral Desencanto? A metodologia seguiu a abordagem qualitativa e interpretativa, associada à pesquisa bibliográfica e ao estudo de caso. A relevância da pesquisa situa-se na perspectiva de fomentar reflexões que contribuam para uma melhor compreensão da sustentabilidade na construção de figurinos teatrais. A análise permite afirmar que, durante o processo de criação e produção dos figurinos, acessórios, alegorias e cenários, o Grupo desenvolve ações sustentáveis – em sua maioria, de forma inconsciente, já que as praticam tendo em vista o viés financeiro, direcionado à economia de recursos.

Palavras-Chave: Grupo Teatral Desencanto. Vestimentas. Sustentabilidade.

Abstract

This paper aims to analyze how sustainability actions are used in the production process of the Desencanto Theater Group costumes. This group started its activities in 1988, since then, organizes the main cultural movements of the city of Trindade, Goiás, and performs at regional, national and international events. The Desencanto group works with various social issues, whether in the construction process of clothing, cultural presentations or professional qualification. The problem of this article was developed around the following question: how are sustainability actions used in the production process of Desencanto Theater Group costumes? The methodology followed the qualitative and interpretative approach, associated with bibliographic research and case study. The relevance of the research lies in the perspective of fostering reflections that contribute to a better understanding of sustainability in the construction of theatrical costumes. The analysis allows us to state that, during the process of creating and producing costumes, accessories, allegories and scenarios, the group develops sustainable actions, mostly unconsciously, as it practices them in view of the financial bias for the economy of resources.

Key-words: Desencanto Theater Group. Clothes. Sustainability.

Résumé

Cet article vise à analyser la manière dont les actions de développement durable sont utilisées dans le processus de production des costumes du groupe de théâtre Desencanto. Ce groupe a commencé ses activités en 1988 et, depuis lors, organise les principaux mouvements culturels de la ville de Trindade, Goiás, lors de manifestations régionales, nationales et internationales. Le Desencanto fonctionne avec diverses questions sociales, que ce soit dans le processus de construction de vêtements, de présentations culturelles ou de qualifications professionnelles. Le problème de cet article s'articule autour de la question suivante : comment les actions de développement durable sont-elles utilisées dans le processus de production des costumes du groupe de théâtre Desencanto? La méthodologie a suivi l'approche qualitative et interprétative, associée à la recherche bibliographique et à l'étude de cas. La pertinence de la recherche réside dans la perspective de susciter des réflexions qui contribuent à une meilleure compréhension de la durabilité dans la construction de costumes de théâtre. L'analyse nous permet d'affirmer que, dans le processus de création et de production de costumes, accessoires, allégories et scénarios, le Groupe développe des actions durables - la plupart inconsciemment, telles qu'elles sont pratiquées compte tenu de leur prédisposition financière à l'économie des ressources.

Móts-clés: Groupe de théâtre Desencanto. Vêtements. La durabilité.

1 INTRODUÇÃO

Trindade. Metodologicamente, delimitamos para este artigo o recorte temporal de 2018 a 2019.

Neste sentido, o problema central da pesquisa está assim formulado: como as ações de sustentabilidade são utilizadas no processo de produção dos figurinos do Grupo Teatral Desencanto?

A metodologia centrou-se nas abordagens qualitativa e interpretativa, paralelamente à pesquisa bibliográfica e ao estudo de caso. Para Severino (2007, p. 121), estudo de caso é “pesquisa que se concentra no estudo de um caso particular, considerado representativo de um conjunto de casos análogos, por ele significativamente representativo”. Assim, o estudo de caso se centrou no Grupo Teatral Desencanto, com delimitação nas ações realizadas no “Carnaval de Rua – Escola de Samba Acadêmicos de Trindade”. (2019) O levantamento e a construção dos dados se deram por meio de quatro instrumentos distintos: I – levantamento de imagens dos figurinos produzidas pelo grupo *in loco* e de documentos, como jornais, fotos do acervo do grupo etc.; II – observação e registros fotográficos dos processos de construção das vestimentas para análise do uso das técnicas sustentáveis em sua produção; III – elaboração e realização de 07 (sete) entrevistas semiestruturadas com os componentes do grupo que planejam e desenvolvem os figurinos; e IV – a produção de um relato de experiência do próprio Grupo Teatral, no qual foram apresentadas as teias de produção e o reaproveitamento dos figurinos do grupo. A pesquisa foi realizada nos meses de novembro de 2018 a março de 2019. Resaltamos que a análise dos dados se deu ao longo do processo e as informações foram analisadas à luz das teorias que sustentam a pesquisa.

Para as contribuições teóricas, utilizou-se o estudo de moda e sua relação com a sustentabilidade, de Berlim (2016), apoiando nas questões de sustentabilidade e suas ações na produção de produtos de Fletcher e Grose (2011); a análise de uma ideia geral do que é sustentabilidade e seus desafios, novas maneiras de entender o processo de construção de produtos de moda e o que é moda ética para Salcedo (2014); a discussão do tema de desenvolvimento de produtos sustentáveis a partir da fase de conscientização acerca da centralidade estratégica da sustentabilidade ambiental, dos estudos de Manzini e Vezzoli (2016); conceitos de história da indumentária, vestimenta, moda e cultura para Barthes (2005); contribuições sobre teatro e traje de cena de Viana e Muniz (2012); e Viana e Bassi (2014); e sobre o carnaval, os estudos de Da Matta (1997).

Para melhor compreensão dos figurinos produzidos pelo grupo Desencanto, vamos fazer uma apresentação dos conceitos de moda, indumentária, vestimenta, roupa, traje e figurino. Nesse ínterim, abordar conceitos de sustentabilidade, técnicas e ações possíveis para serem consideradas sustentáveis na conceptualização da moda e como pode ser vista na construção de figurinos.

No contexto do figurino, este pode ser visto de forma bem permanente e não passageiro, como a moda, pois estes utilizam recursos de aproveitamentos de vestimentas e produtos que foram moda em alguma época da história. Ou mesmo a traje social pode tornar se traje de cena a partir do momento que ele é utilizado como representação teatral. Assim, observam-se relações estreitas entre vestimenta, traje de cena e corpo.

Ao final da pesquisa, a análise nos permitiu afirmar que, durante o processo de criação e produção dos figurinos, acessórios, alegorias e cenários, o Grupo Desencanto

desenvolve ações sustentáveis, em sua maioria de forma inconsciente, considerando que as pratiquem levando em conta o viés financeiro.

2 HISTORICIDADE DO GRUPO TEATRAL DESENCANTO DE TRINDADE-GOIÁS

Para melhor compreensão do objeto e da discussão proposta, faz-se necessário apresentar o Grupo Teatral Desencanto, que surgiu da ideia de três jovens idealistas, liderados por Amarildo Jacinto, em 1986. Logo de início, começaram a colocar em prática suas ideias, desenvolvendo suas encenações em forma de pequenos laboratórios, brincadeiras e, empiricamente, construindo seus figurinos. A estreia aconteceu no dia 05 de fevereiro de 1988, com a principal peça teatral intitulada “Por Ironia do Destino”.

Na sequência, o grupo percebe que precisa se organizar como uma empresa, ou seja, precisa ter registro, pois até o momento era, somente, um grupo teatral, sem identificação jurídica. Percebendo que precisavam se fortalecer, os integrantes decidiram se registrar como uma associação cultural que tem por base um grupo de teatro que a movimentava completamente.

Atualmente, o Desencanto é uma associação composta pela diretoria, formada por 23 (vinte e três) pessoas, as quais movimentam o dia a dia da associação, a qual, por sua vez, é formada por 186 (cento e oitante e seis) pessoas diariamente. Além disso, há mais 1.214 (um mil e duzentos e quatorze) pessoas cadastradas em atividades diversas. Destas fazem parte integrantes do processo de realização, de criação de figurinos e de cenários estético-teatrais das referidas festividades da cidade.

Segundo informações obtidas em entrevista realizada com o diretor Amarildo Jacinto, em 16 de novembro de 2018, na sede do Grupo Desencanto, em Trindade Goiás, o Desencanto é o maior grupo cultural voluntário do Estado de Goiás e é um dos maiores do Brasil. Possui um acervo de obras de arte (pinturas e esculturas) produzidas por eles, além de objetos, cenários, recursos cênicos e estrutura organizacional inigualável, que foi construída ao longo dos 30 (trinta) anos de trabalho. O Grupo realiza trabalhos expressivos, mobilizando parte significativa da comunidade local na construção de vestimentas, figurinos, acessórios, adornos, artes (escultura e pintura), carros alegóricos e demais alegorias.

Um dos maiores espetáculos do Desencanto é a encenação da Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo, realizada na Rodovia GO-060, conhecida como Rodovia dos Romeiros, entre Goiânia e Trindade. Na encenação, conferem cenários gigantescos, realizados em um palco inusitado, contendo painéis pintados pelo artista Omar Souto e estendidos pelos 17 Km de Rodovia. As cenas acontecem na Sexta-feira da Paixão, com cerca de 600 (seiscentos) atores, figurantes e técnicos, dentre estes, atores, bailarinos, músicos e artistas plásticos de diferentes faixas etárias, nível de escolaridade e classes sociais. Com atores do povo para o povo, encenando em uma mistura de arte e fé, como relata o diretor de arte Amarildo Jacinto, em entrevista de 2018, ao afirmar que “esta forma de encenação é única no mundo”.

A partir da Associação, o Grupo passou a oferecer à sociedade cursos, oficinas de teatro, danças, produção de esculturas e pinturas (com o intuito de realizar ações sociais sem fins lucrativos). Também são desenvolvidos os textos, as criações, a produção dos cenários e das vestimentas, momentos em que acontece uma rede de sociabilidades

que envolvem toda a comunidade no processo de construção destes figurinos.

Dentre as múltiplas atuações do grupo, fizemos um recorte, para a nossa investigação, no Carnaval de Rua da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade, que pertence ao Grupo Desencanto, e iniciou suas encenações em 1988, em forma de brincadeiras, como descreve Amarildo Jacinto, em entrevista: “a cidade não possuía um carnaval para que a comunidade pudesse brincar. Neste contexto, organizamos umas fantasias e o Grupo foi para as ruas para apresentar um carnaval”, ou seja, o grupo estava ali se apresentando, pois não havia nenhuma pretensão de ser uma escola de samba submetida a avaliações ou premiações no sentido carnavalesco, mas sim com o objetivo de levar arte e cultura para a comunidade, onde todos poderiam participar; além do objetivo de proporcionar um espetáculo teatral participativo entre atores e comunidade.

Assim, na sequência, o texto busca expor as diferenciações entre moda, indumentária, vestimenta e figurino, de modo a evidenciar que o vestuário faz parte das mais variadas atividades do grupo teatral em estudo, entre outros, sejam elas tradicionais ou cotidianas.

3 MODA, INDUMENTÁRIA, VESTIMENTA E FIGURINO

Ainda é plausível apreender a roupa como uma vestimenta, que é investigada pela indumentária de uma época na qual se tornou obsoleta diante da moda. Estas estão ligadas ao corpo, ao ser humano, seja por uma representação, necessidade, desejo ou simplesmente pelo poder. Ainda é possível fazer uma relação entre moda e figurino, sendo que o figurino está ligado ao corpo real e a moda a corpo ideal, mas estes configuram como objeto de comunicação, representação de imagens e mensagens visuais.

Ao pensarmos nas roupas, normalmente a primeira ideia que surge faz referência à moda, no entanto, o vestuário possui usos diversos. Ao se pensar a roupa como documento, deve-se atentar para os diversos papéis que ela assume na sociedade. Assim sendo, neste texto, busco apresentar os conceitos dessas variadas nomenclaturas que cobrem o corpo, a fim de melhor compreender suas funções e significados na elaboração do espetáculo estudo, do Grupo Teatral Desencanto.

Ao analisar a história da moda, usos e costumes de vários países, há algo em comum entre os figurinos do grupo, ou seja, das mais primitivas às mais modernas servem para comunicar elementos pessoais e sociais, assim como destaca Sant’Anna (2016, p. 10) quando diz que “a compreensão historiográfica da moda ultrapassa a visão superficial da mesma e a entendemos enquanto um *ethos* presente entre os sujeitos sociais, fazendo-os pautar suas relações a partir da aparência”.

Esteticamente, essas vestimentas emitem sinais e muitas possuem significados simbólicos que facilitam a compreensão de um determinado povo e de uma época. Quanto a isso, complementa Viana e Bassi (2014, p. 19), “a construção da indumentária permite vislumbrar a cultura da qual saiu ou está inserida”. Ainda vale ressaltar a contribuição de Carlyle (s/a, *apud* SVENDSEN, 2010, p. 09), que aponta que

...tudo quanto existem, tudo que representa Espírito para Espírito, é propriamente uma Roupa, um Traje ou Vestimenta, vestida para uma estação, e a ser posta de lado. Assim, nesse importante assunto das ROUPAS, devidamente compreendido, inclui-se tudo que o homem pensou, sonhou, fez e foi: todo o universo exterior e o que ele contém nada é senão Vestimentas; e a essência de toda Ciência reside na filosofia das ROUPAS.

Neste contexto, infere-se que, apesar de sua importância, as roupas demoraram a se tornar de interesse dos pesquisadores, mas, ainda assim, tem sido retratada e debatida como um subsídio para diversas áreas do conhecimento. Quanto ao Grupo Teatral Desencanto, busca-se, por meio dessa pesquisa, apresentar os contextos históricos e sociais inerentes às suas encenações, que retratam acontecimentos importantes para a história da humanidade.

De acordo com Laver (1989), a relevância em compreender as roupas é antiga, pois começou a partir do Antigo Egito. A indumentária estabelecia uma diferenciação entre classes sociais, política e religiosidade, características estas que sobreviveram por vários períodos e que se mantém concisa até os dias de hoje. Também é caracterizada por transformações periódicas que afetam os setores da vida social, tanto o vestuário quanto política, religião, artes e estética.

O fenômeno chamado moda teve seu início no século XV, quando o homem percebe o seu valor individual e a necessidade de se diferenciar um do outro. Partindo de uma necessidade de diferenciação, o homem criou diversos tipos de vestimentas para se destacar, usando os tecidos de várias formas, misturando cores e, sem saber, criando uma moda para cada época. Até os anos 1990, a moda era conhecida e diferenciada por uma década específica, mas, a partir dos anos 2000, passou a ser compreendida por uma multiplicidade de estilos. Também passou a evidenciar uma diversidade de usos e modos de agir, seja de um povo, de um lugar, de uma determinada cultura ou sociedade.

Neste contexto, Barthes (2005, p. 257) contribui ao relatar que, “até o início do século XIX, não houve história da indumentária, propriamente dita, mas apenas estudos de arqueologia antiga ou recensões de trajes por qualidade”. O autor ainda explicita que

...os trabalhos propriamente científicos sobre indumentária apareceram por volta de 1860; são trabalhos de eruditos, de arquivistas, em geral medievalistas; seu principal objetivo é retratar a indumentária como uma soma de peças, a peça indumentária e, sim, como uma espécie de acontecimento histórico, convindo, antes de tudo, datar seu aparecimento e dar sua origem circunstancial. (BARTHES 2005, p. 258).

Barthes (2005) ainda esclarece que a indumentária teve origem romântica e que fornecia aos artistas, pintores e teatrólogos da época as informações figurativas da “cor local, necessária para suas obras, os pesquisadores queriam [...] estabelecer alguma equivalência entre a forma da indumentária e o espírito geral de um tempo ou de um lugar, caráter moral, ambiência, estilo etc” (p. 257-258).

A roupa e a história estão interligadas. Ao discorrer sobre as vestimentas, é preciso voltar ao passado e analisar a história dos seres humanos e de como estes se vestiam. No início, as pessoas apenas cobriam o corpo, seja por pudor ou proteção, mas, a partir do século XV, surge o termo moda, segundo Palomino (2003). Anteriormente, havia somente as terminologias vestimentas e indumentárias, ainda que, indubitavelmente, estas transitem lado a lado, pois estão ligadas ao corpo, à pele. Ainda é possível inferir que nada está tão próximo ao corpo como a roupa, podendo ser aclamada como uma segunda pele.

O vestuário não pode ser analisado por si só ou fora do seu uso cotidiano, pois possui vários adjetivos e não pode ser considerado como algo insignificante ou meramente inocente, pois traz consigo objetivos a serem atingidos. Assim apresenta Müller (2000), afirmando que quem o interpreta o faz segundo uma época, a expressão de uma

ideia, a crítica de uma sociedade. O Grupo Desencanto apresenta em seus figurinos e cenários objetos de valor atribuídos em contato com o corpo físico, passando, por sua vez, a dialogar; ou, como afirma Cidreira (2005), o vestuário é um prolongamento da morfologia, uma incorporação do corpo.

Ainda, assegura-se que a vestimenta, por ser um símbolo iconográfico e uma ampliação corporal, impõe a quem a usa uma “lei informal”. Logo, pode-se dizer que o vestuário faz o corpo passivo ao seu discurso. Desse modo, entende-se que a vestimenta é uma maneira de comunicação que vai além do indivíduo para sociedade, pois que se torna um discurso do corpo com a simbologia da roupa. Conrado (2010, p. 25) corrobora com tal definição ao pontuar que

Vestir-se é uma maneira de produzir discursos a respeito de si mesmo. Quando nos vestimos há, inclusive, um diálogo entre nosso corpo e a roupa que vestimos. Não é fato que a mesma roupa pode se ajustar perfeitamente bem em uma pessoa e parecer ridícula quando vestida por outra? O modo como nos vestimos nos faz parecer mais solenes, se usamos roupas mais solenes, ou mais esportivos, se dessa forma nos vestimos. Quando nos vestimos, assim como quando escrevemos uma carta, oferecemos ao mundo “chaves” de leitura e interpretação.

E perceptível que a vestimenta é o ato de vestir, cobrir o corpo; a roupa é, pois, o que vestimos ou com o que cobrimos o corpo. Dessa forma, é possível afirmar que a roupa tem uma representação estética, cultural, sendo ela direcionada para um fenômeno sociológico universal. Na compreensão de Godart (2010, p. 29),

...a moda, pelo fato de emergir de tensões no cerne da dinâmica social, e porque ela contribui para a solução, torna-se então uma “matriz”, por meio da qual podemos compreender os fatos sociais, em vez de vê-la apenas como um epifenômeno superficial do vestuário.

Assim, é plausível inferir que, a partir do momento em que o indivíduo sente o corpo coberto com determinada vestimenta, ele detém o domínio e o poder por ela expressa, seja por estilos estéticos, seja por representações sociais e culturais; independente se se refere a uma alegoria ou a um figurino para representação ou um look de moda individualizado. Leon-Potilha (2012 apud BICALHO, 2018, p. 91) corrobora com tal inferência ao afirmar que “a vestimenta é abordada como expressão artística, não só pela beleza, mas também pelo preciosismo e pelos sentidos diversos inerentes ao processo de criação e produção destes”.

Percorrendo este caminho, tem-se o termo indumentária, que, historicamente, surge antes do termo moda. Até o Renascimento não havia o terno moda e sim indumentária, que, segundo Simili e Vasques (2013), trata-se de um conjunto de vestuário que caracteriza uma sociedade em um determinado período; diferente do traje, que diz respeito somente à roupa. Nesse sentido, ainda conceitua Conrado (2010, p. 23): “a indumentária, nesse caso, seria o componente normativo do vestuário. Aquilo que indica um grupo, um modo de vestir codificado, anterior à própria experiência particular do indivíduo”. Essas vestimentas estão ligadas ao corpo, ao ser humano, seja por uma representação, necessidade, desejo ou simplesmente pelo poder.

Ainda é necessário relatar outra categoria da roupa, vestimenta, indumentária ou moda, seja de uma época passada ou atual: trata-se daquela que é utilizada com outro valor, ou seja, é representativa de todos estes anteriores, o figurino, o traje de cena ou o traje de folguedo. Para uma melhor compreensão, Viana e Bassi (2014, p. 11) destacam que

...o traje de cena é definido como a indumentária das artes cênicas”. O termo é mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, performance, shows e espetáculos. [...] O traje de folgado é a indumentária usada nas festas, nas brincadeiras de caráter popular, entra aqui os trajes folclóricos, festas populares cristãs, afro-brasileiras e ibéricas.

E notável a multiplicidade de estilos e nomeclaturas para as vestimentas das artes cênicas. Mas elas têm um mesmo objetivo: comunicar-se, expressar algo, conforme esclarece Castilho (2014 *apud* VIANA; BASSI, 2014), ao pontuar que em cada cultura se observam formas de organizações e produções de imagens que ganham significados socioculturais e de representações das raízes de pensamentos, e estes se constituem no imaginário e se revelam nos elaborados trajes e adornos como modos de narrar e representar histórias e valores. Ainda segundo a autora, essas representações são das mais variadas culturas, formas de marcar, pintar, vestir ou adormar o corpo, de modo que há “[...] uma rede de significados extraordinários que ganham singularidades e se expressam por meio de trajes culturais, trajes típicos, trajes festivos ou ainda folclóricos ou de foguedos” (p. 09).

Nesta mesma vertente, Bustamante (2008 *apud* LINKE, 2013, p. 43)¹ esclarece que

...o figurino é mais do que um simples traje, mais que uma roupa, pois ele possui uma bagagem, um repertório, um conjunto de mensagens implícitas visíveis e que não ultrapassa o limite sobre todo o panorama do espetáculo, além de possuir funções específicas dentro do contexto e perante o público.

A arte de vestir-se, aqui representada por figurino ou traje de cena, é uma expressão artística que nos possibilita conhecer parte da nossa história, dos valores de nossa cultura. Nesse sentido, ser parte integrante do Grupo Teatral Desencanto, ou mesmo seus expectadores, é também uma maneira de compreender um pouco as histórias e os valores da cultura do povo goiano, especialmente os que habitam a região de Trindade, e também a região conhecida como Grande Goiânia, que compreende os municípios circunvizinhos muito próximos à capital goiana.

O figurino pode ser compreendido como um conjunto das vestimentas e acessórios, ou tudo que compõe aquele personagem a ser interpretado. A maquiagem, assim como o cenário, deve complementar o traje de cena. Neste contexto, Abrantes (2001, p. 09) observa que “o figurino apresenta características sugestivas indispensáveis para manter o clima plástico que os elementos cênicos instauram no palco”. Os figurinos têm função de seduzir a plateia, ou seja, apresentar, por meio das vestimentas, o contexto que está sendo encenado, pois estão carregadas de elementos que possibilitam a compreensão de um período histórico, social e econômico. Para Berthold (2014, p. 2), “o encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar seu segredo pessoal”. Ainda sobre o figurino, acrescenta Leite (2012, *apud* VIANA; MUNIZ, 2012, p. 293), afirmando tratar-se de “um sistema vestimentar com regras próprias, referente a diversos sistemas vestimentares, os quais estão relacionados com culturas presentes e passadas”. Sobre o vestuário, esclarecem Viana e Muniz (2012, p. 293):

...nos diversos sistemas de vestuário, passados e presentes, a utilização social e simbólica do vestuário está presente na especialização do traje pelo gênero e pelas idades da vida; o status social se afirma pelas categorias de trabalho e intercâmbio, e também pela ritualização do cotidiano, expressa através dos

¹ http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/188_trabalho.pdf

acontecimentos sociais: ritos de passagem, expressão de sentimentos, saúde, festas, lazer, esporte, entre outras.

Neste argumento, infere-se que a roupa, independente da função a ela destinada, apresenta um contexto social e, nesse sentido, a sustentabilidade é um desmembramento desse contexto sobre o qual não se pode deixar de pensar. Este assunto pode ainda não estar disseminado entre os criadores, principalmente para os trajes de cena, mas é indubitável que a sustentabilidade é um desafio para o momento de criação e produção dos trajes.

3.1 SUSTENTABILIDADE: UM DESAFIO PARA A CRIAÇÃO DE FIGURINOS

O Conceito de sustentabilidade, no amplo universo de criação dos figurinos, é um assunto que pode ser apreciado por diversos autores do campo da moda, pois, no quesito sustentabilidade em figurinos, há uma escassez de bibliografias específicas; embora o figurino, de diferentes maneiras, resulte de várias ações sustentáveis em seu contexto histórico, visto que a reutilização de trajes é hábito antigo do teatro ocidental. Ainda hoje a reutilização é prática corrente em diversos grupos de teatro, principalmente com a utilização dos três erres: reduzir, reciclar e reutilizar. Deste modo, faz-se necessário uma breve discussão sobre o surgimento da sustentabilidade na moda para compreendermos a sustentabilidade nos figurinos.

O termo sustentabilidade surgiu durante as décadas de 1960 e 1970, quando os ambientalistas passaram a dar voz às suas preocupações acerca do impacto e devastação provocados pela sociedade consumista; e, assim, surgiu o interesse em se descobrir alternativas mais sustentáveis para a produção e o consumo (GWILT, 2014). É clara a importância do termo sustentabilidade para o desenvolvimento de produtos, pois não é apenas a exploração do meio ambiente que está em questão; pode-se compreender para além, como elucidada Jatobá (2014, p. 9): “sustentabilidade, literalmente, significa ‘manter alguma coisa viva e conectada com seu meio’. Todos os seres e os elementos vivos tem a capacidade de se sustentar e conviver”. É necessário, pois, pensar em medidas para prevenir e mitigar impactos, associados ao equilíbrio adequado das alterações ambientais fatais.

Para uma melhor compreensão do termo, Salcedo (2014, p. 14) salienta que “sustentabilidade é o desenvolvimento que satisfaz as necessidades do presente sem comprometer a satisfação das necessidades das gerações futuras”. A sustentabilidade pode ser compreendida por muitos criadores pelos seus discursos vazios, pois, geralmente, é tratada como **marketing** para agregar valor aos seus produtos e, normalmente, não estão efetivamente desenvolvendo ações de sustentabilidade, que minimizem o impacto que o consumo exacerbado tem provocado, principalmente no mercado da moda. Nesta vertente, Berlim (2016, p. 24) enfatiza que “sem o conhecimento e os estudos necessários para discutir a questão, e diante da emergência do tema, o risco de nos depararmos com discursos vazios é grande”. A autora ainda acrescenta que, neste sentido, “[...] novas formas de consumo estão se estabelecendo por meio de interações não mais entre consumidores e empresas, mas entre usuários, criadores e designers” (p. 57).

É preciso, então, uma reflexão mais profunda calcada na efeméride da moda; na simples rotina do cotidiano; no questionamento sobre a durabilidade do produto; na questão do ciclo deste produto; o que se veste; o que se consome, ou seja, deve-se

pensar em alternativas para o desperdício e o descarte. Sobre a escassez de recursos naturais, Gwilt (2014, p. 20) observa que “uma estratégia de design sustentável pode ser empregada por um designer com o objetivo de colaborar na redução dos impactos ambientais e/ou sociais associados à produção e ao uso de descarte de um produto”.

Destarte, é proeminente a importância de conhecer técnicas que possam minimizar esses impactos causados pelas vestimentas mediante nossas ações, para o que Jatobá (2014) afirma existirem técnicas a serem desenvolvidas, tais como: *Zero Waste* (desperdício Zero), reciclagem, o reaproveitamento e o *upcycling* (reutilização de materiais). Corroborando com esta ideia Manzini e Vezzoli (2016, p. 55), ao emitirem a seguinte observação:

...para que tudo isto possa surtir efeito no quadro de redução dos consumos materiais que, todavia, vai ser necessária, é preciso que sejam transformados os juízos de valores e os critérios de qualidade que interpretam a ideia de bem-estar. Para delinear o nosso cenário neste terreno é, pois, necessário imaginar que haja uma profunda mudança na cultura até aqui dominante.

Contudo, a mudança de cultura não acontece de forma rápida, posto que há uma tendência de soluções que possam definir requisitos gerais considerados sustentáveis. Para as autoras Fletcher e Grose (2011), há uma grande preocupação no que tange às matérias primas utilizadas na produção de vestuários e com a quantidade de energia e produtos químicos utilizados no cultivo das fibras. A exploração de materiais tem sido o ponto de início para a maior parte da inovação sustentável na moda. Pode-se afirmar que há estudos que indicam à urgência de se trabalhar a sustentabilidade. Para Lipovetsky (2003), os produtos de moda, talvez, sejam aqueles de menor e mais frágil vida útil, pois são geridos dentro da lógica da moda, um sistema que dignifica o presente e a efemeridade, sendo o temporal que produz a modernidade e a sociedade de consumo; a faceta de sua lógica é a efemeridade e um dos seus fundamentos é a obsolescência.

Os figurinos do Grupo Desencanto também podem ter um descarte muito rápido, ou uma rotatividade de personagens e adequações de tamanhos. Nesta conjuntura, surge a necessidade e as possibilidades de reaproveitamento destes figurinos, pois, como defende Berlim (2016, p. 25), “é necessário que exista consciência do impacto das nossas escolhas, e observar o consumo desenfreado da sociedade, pois vestimos plantas, pelos de bichos, saliva de lagartas e petróleo”.

Diante da pesquisa realizada, inferimos que as ações de sustentabilidade são de caráter interdisciplinar e, dentro desta conjuntura, é de responsabilidade de todos que estão inseridos nos ciclos de produção desenvolver e utilizar os figurinos conscientemente. Para além, é preciso considerar, com maior amplitude, qual é seu papel (deste grupo em estudo e dos tantos outros inseridos no mundo, seja na produção de figurinos e/ou de moda) diante destas mudanças. Nesta perspectiva, torna-se cada vez mais intensa a ideia de que somente com atitudes e ações éticas será possível à construção de uma sociedade sustentável, e a educação tem um papel basilar nisso.

Neste ínterim, na próxima seção, passa-se à narrativa de como são produzidos os figurinos do Grupo Teatral Desencanto para o carnaval de rua de 2019, dentro do prisma da sustentabilidade, fazendo sempre um paralelo entre sustentabilidade e figurinos.

4 RESULTADOS

A aplicabilidade empírica de nossa pesquisa aconteceu entre os meses de novembro de 2018 e março de 2019, consistindo em acompanhar o processo de criação

e desenvolvimento dos figurinos para o Carnaval de rua do ano de 2019. Para além, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com 7 componentes do grupo², sendo: 1. Amarildo Jacinto, Diretor de Artes e fundador do grupo; 2. Rodrigo Gomes Magalhães da Cunha, Diretor-Presidente que está no grupo desde 1991; 3. Romilda Aparecida Souza, que faz parte de todo o processo de construção dos figurinos desde 1986; 4. Maria Helena Gomes Magalhães, bordadeira do grupo desde 1986; 5. Leandro Carvalho Arantes, responsável pela área de comunicação e que está no grupo desde 1998; 6. Juliana A. Mendanha, que produz as vestimentas e participa desde 2015; e 7. Walisson Domingos da Silva, que produz as vestimentas e está no grupo desde 2016. Os entrevistados participam tanto dos processos de desenvolvimento do figurino como das encenações enquanto atores.

O Grupo Desencanto apresenta, na avenida principal da cidade, a encenação do Carnaval de Rua da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade. Todos os anos, a partir do mês de agosto, tem início o planejamento para a construção dos figurinos na sede do Grupo, que se transforma em uma fábrica de sonhos e fantasias. São criados enredos ricos em detalhes quando os componentes do grupo e a comunidade local se unem para transformar as pesquisas em ideias; e estas começam a ganhar vida com desenhos, modelagens e peças pilotos, transformando a ideia inicial em realidade, por meio de bordados com miçangas, paetês e lantejoulas; confecção de adornos; dentre outros. O Carnaval é celebrado com estilo e beleza, produzindo um toque especial na avenida e o tornando um evento de arte e cultura.

O idealizador da Escola de Samba Acadêmicos de Trindade, Amarildo Jacinto (2019)³, relata que a estreia nas ruas foi em 1988 e que, a cada ano, o tema que dá origem ao enredo é encenado por diversas alas em carros alegóricos, e vivido por participantes e produtores. Os adornos e os carros alegóricos são elementos que promovem o encanto da referida escola com seus estilos diversificados. O grupo busca, em seus temas, apresentar uma inspiração que seja cultural, de interesse da comunidade e que possa informar, questionar ou simplesmente brincar, conforme corrobora Treptow (2003, p. 86), enfatizando que o “tema é a história, o argumento, a inspiração de uma coleção”.

No ano de 2018, o Grupo trouxe um enredo que se referia às atividades de arte e cultura da escola dos últimos 30 anos, trabalhando as cores da escola, vermelho e dourado, com o tema “Desencanto 30 anos de Arte e Cultura”, uma homenagem entre brilho, cores e tambores. O samba contou o enredo “A Deus, nosso agradecimento maior, 30 anos se passaram”, constituindo-se em uma simbologia representativa do local. Neste sentido, como apresenta Da Matta (1997), o Carnaval é tomado como rito nacional, fundado na possibilidade de dramatizar valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade. O autor afirma que “o rito das asas ao plano social e inventa, talvez, sua mais profunda realidade” (p. 31). Para dar vida e cor aos figurinos, a escola contou com a participação dos integrantes do grupo e da comunidade para o desenvolvimento dos figurinos e de todos os blocos do Carnaval. A escola apresentou 8 (oito) alas, 6 (seis) carros alegóricos e a comissão de frente, mostrando os grandes eventos do grupo.

No ano de 2019, o Grupo homenageou as questões folclóricas brasileiras, pois, em entrevista, Amarildo Jacinto relata que “o folclore brasileiro de todas as regiões foi

² A pesquisa passou pelo Conselho de Ética da Universidade Estadual de Goiás, obtendo aprovação para que fossem realizadas as entrevistas com os componentes do grupo. Os entrevistados assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para que pudessem ser divulgados seus relatos e nomes.

³ Entrevista no dia 29 de janeiro de 2019 na sede do Grupo Desencanto em Trindade Goiás.

valorizado em suas formas e ritmos. Foram divididas em blocos, como: frevo, maracatu, samba de roda, fogaréu, cavalhadas, dentre outros”. Como esclarece Amarildo, é realizada uma reunião para definição do tema a ser trabalhando e, na condição de diretor de artes, ele instiga os demais a pesquisar. Com o tema “Expressão Popular - Arte do Povo” começaram os trabalhos, que são divididos em vários blocos, com um responsável para cada ação a ser executada.

Pensando em reaproveitar os materiais já existentes no acervo do Grupo, os envolvidos no processo criativo buscam possibilidades a serem apresentadas e discutidas entre os componentes, como aponta Rodrigo, Diretor-Presidente (2019)⁴, ao enfatizar que, no desfile, para o carro da cavalhada, foram utilizados materiais alternativos, como caixas de papelão para cobrir toda a base do veículo.

Foi observado *in loco* que o Grupo Desencanto cria seguindo uma metodologia para o planejamento e desenvolvimento dos figurinos e alegorias; e, nestes processos, desenvolvem ações sustentáveis, mesmo que de forma inconsciente, no que tange a um conhecimento teórico prévio sobre o tema. Para tanto, é necessário seguir algumas etapas de planejamento e desenvolvimento do figurino: ter um projeto, planejamento, pesquisas diversas, ou seja, um *briefing*. De acordo com Seivewright (2015, p.10), “Briefing é o início de qualquer projeto criativo, e o projeto é um conjunto de atividades que, normalmente, segue um cronograma. O objetivo [...] é, em essência, inspirar e delinear as metas e as premissas requeridas.”

A criatividade é um fator essencial para o reaproveitamento dos figurinos, assim, Munari (1998) complementa ressaltando que a criatividade não significa improvisação sem método, deve ser exercitada a partir de várias formas e fontes, de várias ordens. A criatividade envolve pesquisa, conhecimentos de algo novo ou do passado, obtido após leituras, visitas ou observações e, sobretudo, com registros de informações. Ainda sobre a criatividade, Berzbach (2013, p. 09) corrobora com essa ideia, enfatizando que “psicólogos definem criatividade como produção de ideias novas e apropriadas, em todos os âmbitos da atividade humana”.

Na fase das pesquisas do Desencanto, as informações são colocadas em painéis imagéticos, que, para Martin (2012), são necessários para selecionar as linhas e os temas a serem explorados, ou seja, para dar vida à ideia é preciso passá-la para o papel. A partir das informações dos painéis, começa o processo de criação dos figurinos, os esboços, de tal modo que as ideias vão se formando e tomando vida por meio dos desenhos. Tudo o que compõe o figurino deve ser retratado para mostrar adequadamente as qualidades básicas do que se destina a representar, ou seja, devem ser detalhadas as silhuetas, cores, texturas, materiais, entre outros. Nesta fase, é necessário pensar o que se tem para reaproveitar, quais as técnicas sustentáveis podem ser utilizadas; logo, há uma necessidade de especificações técnicas para começar a produção do figurino. Para Martin (2012), é na ficha técnica que são incluídas várias opções de cores ou amostras de tecidos, aviamentos e demais matérias e detalhes que serão utilizados no figurino.

Estes processos são realizados para os produtos de moda, contudo, para os figurinos não são diferentes, desta forma, o processo de construção se inicia após as pesquisas, quando são construídos os desenhos e passa-se à aprovação pelo Diretor de

4 Entrevista no dia 29 de janeiro de 2019 na sede do Grupo Desencanto em Trindade Goiás.

Artes e, em seguida, começa o processo de construção. Mesmo não apresentados anteriormente, existem outros processos fundamentais, como: modelagem, corte, costura, acabamentos e superfícies bordadas, como relata a entrevistada Romilda costureira. O Grupo Desencanto, por meio da Associação, desenvolve seus figurinos manualmente, com horas de trabalho e dedicação, seja interna ou externamente.

Em relação aos figurinos, faz parte da construção: desenhar, angariar materiais, modelar, costurar, bordar ou reciclar o que se tem no acervo do Grupo. Neste sentido, Rodrigo, Diretor-Presidente, esclarece que dessa construção fazem parte professoras, costureiras, artistas, donas de casa, enfim, membros da comunidade que são integrantes do Grupo. Diante de pesquisa *in loco*, evidenciou-se que, em sua maioria, são utilizados materiais recicláveis ou adquiridos com o patrocínio da Prefeitura e doações de empresas que garantem a realização dos eventos. De acordo com a entrevistada Maria Helena, bordadeira, eles reaproveitam materiais disponíveis, recicláveis e figurinos antigos para a produção dos atuais.

Para a análise das técnicas de sustentabilidade, foram eleitas 3 (três) categorias: acessórios de cabeça, vestimentas e carro alegórico. Quanto aos acessórios de cabeça, o entrevistado Leandro elucida que todos são reaproveitados; não jogam nada fora e tudo que é utilizado pelo Grupo é guardado para ser reutilizado em outros momentos de encenação. Há vários elementos no acervo do Grupo, tal como a plumária, que é um elemento riquíssimo para os figurinos.

As plumagens utilizadas pelo Grupo são naturais, ou seja, são penas de animais, armazenadas em um acervo das mais variadas cores e tamanhos. De acordo com a quantidade em estoque, como informou o Diretor-Presidente, há muito tempo não são compradas mais penas, de modo que as existentes vêm sendo reutilizadas nos últimos 30 anos, e ele acredita serão utilizadas por muitos mais anos ainda. Porém, aos poucos o Grupo tem buscado outros materiais que deem um efeito similar, a exemplo das penas sintéticas, que podem ser pintadas com produtos naturais. Amarildo explica que estão utilizando outros materiais para fazer a representação das penas, como a pena de faisão feita de TNT, retalhos ou o que tiver disponível de material; aproveitam estampas, bordados, recortam e depois pregam em palitos. Nesse ano, a porta bandeira não utilizou nada de penas de animais, pois estas foram construídas com os materiais mencionados, como pode ser visto na Figura 1, que expõe a utilização de penas artificiais em vários elementos dos figurinos.

Figura 1 – Penas artificiais, confeccionadas de materiais alternativos.



Fonte: Arquivo do Grupo Desencanto (2019).

Neste contexto, Amarildo ressalta: “vamos trabalhar ecologicamente, não comendo mais penas de animais, fazendo pesquisa para apresentar um trabalho interessante, bacana, e que não contribuem para a destruição do meio ambiente”. O Grupo tem mostrado a preocupação ecológica também no reaproveitamento de elementos utilizados em outros desfiles, como alguns adereços de cabeça do Carnaval de 2018 reutilizados em 2019, conforme ilustra a Figura 2 e 3.

Figura 2 – Acessórios de cabeça utilizados em desfile de 2018.



Fonte: Arquivo do Grupo Desencanto (2019).

A Figura 2 apresenta uma estrutura de cabeça das bailarinas do bloco da Comissão de Frente, com penas amarelas e roxas, durante a apresentação em 2018. Em 2019, este acessório foi aproveitado em dois momentos do desfile: as penas roxas foram colocadas no figurino do frevo, conforme a Figura 3; e a base do adereço foi aproveitada tanto no frevo quanto no acessório de cabeça das baianas, conforme a Figura 4.

Figura 3 – Bloco do Frevo com reaproveitamento de acessórios de cabeça.



Fonte: Arquivo do Grupo Desencanto (2019).

Figura 4 – Acessórios das Baianas.



Fonte: Arquivo do Grupo Desencanto (2019).

O Diretor-Presidente, Rodrigo, esclarece que o acessório de cabeça das baianas, em 2019, foi reaproveitado de dois acessórios de cabeça do ano anterior. Como pode ser observado na Figura 4, a estrutura da frente, utilizada em 2018, tornou-se a estrutura da parte traseira das baianas; e a base da parte da frente é a mesma estrutura apresentada na Figura 3 e utilizada pelas bailarinas da Comissão de Frente. É perceptível, tanto pela pesquisa *in loco* quanto pelas imagens de arquivo, que o Grupo Desencanto faz uso de várias ações sustentáveis em seus processos de criação e construção de figurinos e cenários.

Nas vestimentas também se aproveita muito de outras já usadas, como alega o Diretor de Arte Amarildo. A peça apresentada na Figura 5, por exemplo, está há nove anos na peça teatral Caminhada da Fé e, a cada ano, ela passa por reciclagem. Este ano, a peça veio para o Carnaval, o que demonstra o trânsito dos figurinos em outros espaços, ou seja, entre várias atividades do Grupo, pois não há uma separação rígida destes figurinos, podendo estar em várias representações. Amarildo elucida, neste sentido, que “tudo para todas as encenações é reaproveitado, reciclando ou simplesmente trazendo a peça para outro contexto, na qual não se percebe a repetição destes elementos pelo público”.

Figura 5 – Reaproveitamento das vestimentas.



Fonte: Arquivo do Grupo Desencanto (2019).

Amarildo destaca ainda que, quando se trabalha com cultura há um movimento grande de aproveitamento em todos os sentidos, enfatizando que

...busco ideias, transformo tudo, de forma que consigo resolver toda a situação de falta de recursos para as representações do grupo. Também não fico com estoque grande sem ter uso, não descartamos praticamente nada, pois acreditamos que vamos utilizar, seja qual for o material ele é guardado e pensado no momento de desenvolver um figurino para cada encenação.

Outro entrevistado, Wallison, que produz os figurinos, anuncia que os carros alegóricos, em suas bases, são todos reaproveitados, ou seja, sua estrutura é mantida e o restante é reelaborado. Para a reconstrução, pode ser utilizado mais material alternativo, pois não estão diretamente em contato com o corpo. O Grupo tem pensado várias estratégias para reconstruir esses carros alegóricos que precisam ficar esteticamente apresentáveis, de modo a brilhar aos olhos dos espectadores. Para além, buscam alternativas econômicas para a construção, pois, em sua maioria, são peças muito grandes e que necessitam de muito material para serem adornados. Neste sentido, são buscados materiais alternativos que, geralmente, são reciclados e reaproveitados, como acrescenta Amarildo, destacando que “vamos aproveitar aquilo que vai para o lixo, estamos buscando estes materiais a algum tempo, tem muitas pessoas contribuindo”.

Para este ano, foi utilizado o papelão para cobrir toda a base dos carros; copos descartáveis para dar estrutura; marmitas de alumínio para dar o efeito do brilho; garrafas plásticas foram transformadas em flores; palhas de milho se transformaram em cobertura e acabamento; e o capim também foi utilizado como forro para os demais ornamentos, como está apresentado na Figura 6.

Figura 6 – Carro alegórico com material reciclado.



Fonte: Arquivo do Grupo Desencanto (2019).

Diante do exposto, pode-se compreender que o Grupo Desencanto utiliza várias técnicas sustentáveis no processo de produção de seus figurinos. Ficou perceptível que essas técnicas, que são utilizadas também na moda, são por eles desconhecidas do ponto de vista teórico; porém, eles fazem usos delas tais, como *Upcycling*, que consiste no reaproveitamento de objetos e materiais para criar novos itens, muitas vezes com funções diferentes, sem alterar as principais características do objeto original. Inferimos que o Grupo trabalha com a técnica do *slow fashion*⁵, pois trabalham com a forma lenta de descarte, quase nula, ou seja, seus produtos são construídos por eles mesmos, tornando-se elementos de afetividade, com vida prolongada e não para o simples descarte, conforme destaca Amarildo, alegando que “preciso de materiais que tem vida longa, deve ser utilizado muitas vezes, de várias maneiras, um material que me dê segurança, que terei por muito tempo”.

⁵ Moda lenta.

Em relação à reciclagem, o Grupo desenvolve várias peças teatrais a partir de material reciclável, lixo reciclável e resíduo reciclável, estes são transformados em materiais úteis, reciclados tecnologicamente ou manualmente, para que se tenha uma nova função dentro do processo criativo, dando uma nova vida útil ao produto que seria descartado, como também agregam a ele valor estético. *In loco*, percebe-se que a estética de um figurino, independente de qual função exerça, é o primeiro item a ser visualizado, mas quando são utilizadas técnicas sustentáveis, é preciso maior análise, pois o lixo precisa virar luxo. Desse modo, as pessoas envolvidas no projeto demonstram satisfação ao desenvolver um figurino novo com base nos velhos. Nesta perspectiva, Carli e Venzon (2012, p. 87) relatam que a sustentabilidade

...analisa e mede a eficiência dos processos produtivos, considerando as tendências de maior geração de benefícios, com menor uso de recursos. As três dimensões comprometem-se nas suas ações, a conjugar os três Rs da sustentabilidade: reduzir, reutilizar e reciclar, engajando-se no desenvolvimento econômico sustentável.

Essa percepção sustentável e as demais questões ambientais não são alheias ao Grupo Desencanto, pois a equipe está inserida nesse contexto e passou a valorizar e refletir sobre o impacto social de suas ações. Contudo, não é uma percepção consciente, posto que, em entrevista, os sete participantes do Grupo, ao serem perguntados se conheciam e praticavam técnicas sustentáveis na produção dos figurinos, todos responderam que não. Ao serem questionados sobre as ações sustentáveis que praticam, relataram que fazem o processo de reaproveitar simplesmente por questões financeiras.

Ao questionar o Diretor de Arte, Amarildo, se as pessoas que trabalham com ele no processo de desenvolvimento dos figurinos possuem consciência do reaproveitamento por questões ambientais, ou se simplesmente o fazem por falta de materiais novos, ele relatou que

...estas questões ambientais são muito novas para eles, temos uma discussão muito antiga de reaproveitar. Vejo que o mundo hoje está muito difícil, mesmo que inconscientemente temos que trabalhar com as questões de reaproveitar tudo, é necessário começar a fomentar estas questões no grupo.

Amarildo ainda observa, nesse sentido, que “falar que o grupo é 100% consciente das questões ambientais, não é, mais existe atualmente uma discussão em cima destas questões”.

Ao se estabelecer um paralelo entre figurino e moda, observa-se que neste último campo há um diálogo entre as questões ambientais, principalmente por se tratar a moda como algo efêmero, passageiro, onde o descarte acontece de forma rápida e a oferta de novos produtos é constante no mercado capitalista, que precisa girar. Quanto à construção de um figurino, percebe-se que a sustentabilidade acontece de forma contrária, quase que de forma involuntária, ou seja, as ações de sustentabilidade, tão almejadas na moda, na elaboração do figurino é recorrente em suas encenações, seja por razões ambientais, sociais e/ou econômicas.

Assim, a pesquisa aponta que as ações de sustentabilidade, utilizadas no processo de produção dos figurinos do Grupo Teatral Desencanto, acontecem ainda de forma prática e não totalmente consciente, visto que o Grupo utiliza várias técnicas sustentáveis, embora não à luz de uma conscientização teórica relativa à sustentabilidade prioritariamente, mas sim por questões financeiras direcionadas à economia de materiais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ponderar sobre a história do Grupo Desencanto e a predominância do conteúdo analisado por meio do Carnaval de rua, é perceptível o gestar de uma identidade cultural e social por meio das vestimentas; e, para além, em seus processos de construção dos figurinos utilizando técnicas sustentáveis.

As performances realizadas pelo Grupo estão em constante mudança e transitam entre vários lugares e espaços. Portanto, há uma necessidade de reaproveitar e, entre os diversos tipos de apresentações do Grupo, há duas em destaque: a Caminhada da Fé e o Carnaval de Rua. Nessas apresentações, os figurinos transitam de uma para outra, tendo em vista a dinamicidade da criatividade humana, do reciclar, além da busca por excelência no trabalho a baixo custo de produção.

Para muitos participantes, o conceito de sustentabilidade ainda não é muito claro quando se fala em figurino, pois, ao ser questionado sobre sustentabilidade a maioria sempre coloca questões relacionadas à moda, que foi tratada aqui apenas para estabelecer algumas conexões e paralelos com o figurino, que é o objeto central da pesquisa e análise. Entretanto, o Grupo Desencanto experiencia este conceito ao praticar ações de sustentabilidade em suas produções. Para além, os integrantes do Grupo poderão produzir um novo discurso sobre estes movimentos ambientais, de modo a tomar consciência e valorizar estas atividades, se autoconscientizando sobre a importância do que estão fazendo para o mundo ao contribuir para minimizar os impactos ambientais no nosso planeta; e que é possível reaproveitar sempre, independente da técnica, tanto no figurino quanto na moda.

É perceptível que o Grupo se reinventa por meio das redes de sociabilidades, no processo de construção dos figurinos e de encenações. Diante disso, entende-se que o ser humano cria formas infundáveis de transformação de si e do seu meio, tudo isso entrelaçado com o social, que também se ressignifica o tempo todo.

Ressalta-se, ainda, que o Desencanto executa ações de sustentabilidade inconscientemente, visto que são os fatores econômicos que os motivam originalmente, por falta de recursos financeiros, o que os levam a reaproveitar tudo, logo, não partem de uma consciência racionalmente construída relativa à sustentabilidade. E, tendo em vista a sustentabilidade, é possível fazer uma relação entre figurino e moda? Ficou evidenciado que as técnicas que são utilizadas na moda são utilizadas também no figurino, porém, é importante destacar que a moda e o figurino só conseguem construir relações quando estamos falando de técnicas de sustentabilidade, ou no caso de um figurino para uma encenação atual, contemporânea. Mesmo assim seria uma relação com características distintas, pois o figurino não possui compromisso com o sistema da moda.

Portanto, esperamos que essa pesquisa possa trazer ao Grupo e à comunidade inserida neste movimento uma clareza de que estão sendo utilizadas técnicas, consideradas por muitos autores, como sustentáveis; e, assim, fomentar este conceito entre os pares. Dessa forma, espera-se agregar valor aos figurinos por eles desenvolvidos, seja esse valor de consciência ambiental ou de melhorias para o mundo, nos aspectos que vão além do social e do econômico, porque suas técnicas de sustentabilidade no processo de produção dos figurinos vão muito além das questões econômicas, resultando em práticas também de sustentabilidade, efetivamente.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Samuel. **Heróis e Bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.
- BARTHES, Roland. **Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERLIM, Lilyan. **Moda e sustentabilidade: uma reflexão necessária**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 6ed. São Paulo: perspectiva, 2014.
- BICALHO, Poliene Soares dos Santos. **Se pinta e se veste: segunda pele indígena**. 2018. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras> | e-ISSN 2358-0003. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.
- CARLI, Ana Mery S. de; VENZON, Bernadete L. S. **Moda, sustentabilidade e emergências**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2012.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. **O Sentido da Moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.
- CONRADO, Guido. **Conceitos de Moda / Guido Conrado, Vânia Polly, Lu Caitora**. Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 2010.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 6º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FLETCHER, Kate; GROSE, Linda. **Moda e Sustentabilidade, design para mudança**. Editora Senac. São Paulo, 2011
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Tradução Lea P. Zylberlicht. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.
- GWILT, Alison. **Moda sustentável: guia prático**. 1. ed. São Paulo: GG.2014.
- JATOBÁ, Waldick. **Desafios do design sustentável brasileiro**. São Paulo: Versal Editores, 2014.
- LAVAR, James. **A roupa e a moda: Uma história concisa**. São Paulo: Schwarcz, 1989. LINKE. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/188_trabalho.pdf. Acesso em 15 de janeiro de 2019.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. 2. Ed. Companhia das Letras. 2003.
- MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- MARTIN, Macarena San. **Curso Prático: Designer de Moda**. Escala Ltda; São Paulo, 2012.
- MÜLLER, Florence. **Arte & Moda**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PALOMINO, Erika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2003.
- SALCEDO, Helena. **Moda ética para um futuro sustentável**. São Paulo: GG, 2014.

SANT'ANNA, Maria Rubia. **Sociabilidades Coloniais:** entre o ver e o ser visto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SEIVEWRIGHT, Simon. **Pesquisa e design - Fundamentos de design de moda.** Porto Alegre: Bookman, 2015.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 23 ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SIMILI, Ivana Guilherme; VASQUES, Ronaldo Salvador. **Indumentária e moda:** caminhos investigativos. Maringá: Ed. Universidade Estadual de Maringá, 2013.

SVENDSEN, Lars. **Moda uma filosofia.** Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda:** planejamento de coleção. Brusque: D. Treptow, 2003.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de pesquisadores:** Traje de Cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina, Rosane. **Traje de Cena, Traje de Folgado.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Recebido em: 30/07/2019

Aceito em: 19/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019113>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019134

UMA REFLEXÃO ACERCA DOS FARDAMENTOS MILITARES FEMININOS: ENTRE O JUSTO DA CULTURA E AS CATEGORIAS ERGONÔMICAS DE CONFORTO

A reflection about female military uniforms: between the fair of culture and the ergonomic categories of comfort

Una reflexión sobre los uniformes militares femeninos: entre la feria de cultura y las categorías ergonómicas de confort

Flávia Zimmerle da Nóbrega Costa¹

Júlia Atroch de Queiroz²

Iris Fideliz da Silva³

1 Doutora em Administração | PROPAD - UFPE; Mestre em Gestão Empresarial | FBV; Especialista em Moda e Comunicação em Design de Moda | UAM. Docente na Graduação em Design – UFPE | CAA. Docente Permanente do PPGIC | UFPE. Docente Colaboradora dos Programas de Pós-Graduação: PROPAD | UFPE; PGCDs | UFRPE.
E-mail: flaviazimmerle@hotmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5484105489714622> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9210-7889>

2 Mestre em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social | UFRPE; Bacharel em Design | UFPE.
E-mail: julia.atroch@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1206569775934198> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5617-5227>

3 Graduanda em Design | UFPE.
E-mail: iris.deliz@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2953836369457479> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2746-3569>

Resumo

Os uniformes têm por função demarcar sentidos simbólicos e atividades laborais, além de proteger corpo do profissional, proporcionando bem-estar e auxiliando o seu desempenho. Sua adequação ao corpo depende de considerar suas dimensões e proporções, além de características do posto de trabalho, tais como os riscos próprios ao ambiente e a extensão e dinâmica dos movimentos da articulação motora exigidas pelas tarefas. Contudo, observamos que na Polícia Militar feminina, as calças são ajustadas e marcam as formas do corpo. Considerando as categorias do conforto para o vestuário. À luz do pensamento de Bourdieu, a questão nos levou a refletir acerca dos motivos e das possíveis consequências do desenvolvimento do gosto por tal estética, que nos parece ser pertinente ao país como um todo. Nossos resultados apontaram que o gosto, uma questão cultural, afeta e pode colocar em risco a segurança da usuária em sua atividade laboral.

Palavras-Chave: Fardamento Militar Feminino. Conforto. Gosto.

Abstract

The uniforms have the function of demarcating symbolic senses and work activities, besides protecting the body of the professional, providing well-being and helping their performance. Its adequacy to the body depends on its dimensions and proportions, as well as the characteristics of the workplace, such as the risks to the environment and the extension and dynamics of the movements of the motor articulation required by the tasks. However, we note that in the female military police, the pants are fitted and mark the body shape. Considering the categories of comfort for clothing, in the light of Bourdieu's thought, the question led us to reflect on the reasons and possible consequences of the development of taste for such aesthetics, which seems to us to be pertinent to the country as a whole. Our results indicated that taste, a cultural issue, affects and can endanger the safety of the user in her work activity.

Key-words: Women's Military Uniform. Comfort. Like.

Resumen

Los uniformes tienen la función de demarcar los sentidos simbólicos y las actividades laborales, además de proteger el cuerpo del profesional, proporcionar bienestar y ayudar a su desempeño. Su adecuación al cuerpo depende de sus dimensiones y proporciones, así como de las características del lugar de trabajo, como los riesgos para el medio ambiente y la extensión y dinámica de los movimientos de la articulación motora requeridos por las tareas. Sin embargo, notamos que en la policía militar femenina, los pantalones están ajustados y marcan la forma del cuerpo. Teniendo en cuenta las categorías de confort para la ropa, a la luz del pensamiento de Bourdieu, la pregunta nos llevó a reflexionar sobre las razones y las posibles consecuencias del desarrollo del gusto por tal estética, que nos parece pertinente al país en su conjunto. Nuestros resultados indicaron que el gusto, un problema cultural, afecta y puede poner en peligro la seguridad del usuario en su actividad laboral.

Palabras Clave: Uniforme militar femenino. Comodidad. Como.

1 INTRODUÇÃO

A partir de uma curiosidade empírica: o quão justo, em geral, são as calças do uniforme da Polícia Militar feminina, e considerando o nosso entendimento de que um uniforme precisa ser construído em adequação a um padrão de corpo e a uma atividade laboral, buscamos refletir acerca dos motivos e consequências dessa condição recorrentemente encontrada no cotidiano do país.

Em julho de 2016, a Polícia Militar de Pernambuco – PMPE apresentou para o Núcleo Gestor da Cadeia Têxtil e de Confecção – NTCPE as principais necessidades e expectativas relacionadas aos uniformes em uso pelos policiais, com o propósito de solicitar um apoio técnico-científico para a melhoria e regularização técnica desses produtos. A convite do NTCPE, tivemos a oportunidade de participar de algumas fases desse projeto, momento em que coletamos vários dados em reuniões estabelecidas com um grupo de policiais, então designados para nos acompanhar.

Na ocasião, coube ao nosso grupo de pesquisa produzir os padrões de modelagens dos uniformes femininos e masculinos que foram, posteriormente, confeccionados para esse pequeno grupo, bem como construídas suas fichas técnicas operacionais. Entendendo a modelagem como uma das etapas produtivas mais importantes para qualidade técnica do vestuário (SPPER; TEIXEIRA; COSTA, 2018), que precisa seguir critérios ergonômicos em relação às dimensões do corpo (SANTOS; REZENDE; ARAÚJO, 2014), estabelecemos três tabelas de medidas, formando um padrão a ser seguido, caracterizamos e contemplamos três tipos de corpos diferentes, e pensamos na mais ampla possibilidade combinatória dos elementos da modelagem para propiciarmos uma melhor adequação às diferenças de medidas corporais individuais.

O grupo de policiais encarregados de nos fornecer as informações e as medidas corporais iniciais foi constituído por oito homens e sete mulheres. Na ocasião, utilizamos a técnica da entrevista conversacional para entender como esses indivíduos consideravam sua experiência com o uniforme em uso (em termos de conforto), quais e como eram suas atividades laborais cotidianas, bem como quais as expectativas que tinham em relação ao novo padrão a ser desenvolvido. Segundo Godoi e Mattos (2006, p.304), esse é um tipo de entrevista livre, e “acontece em torno de um tema”, sendo que as perguntas surgem no curso natural da interação, bem como as reações por elas promovidas. Na ocasião, uma única usuária queixou-se do não atendimento ao conforto térmico, o que esperava, fosse resolvido como nossa intervenção.

No entanto, a riqueza da experiência empírica nos levou a várias indagações que ultrapassaram o problema do desenvolvimento das modelagens em si, sendo uma delas alvo dessa reflexão. Levantamos, por exemplo, que grande parte das policiais precisa adquirir peças produzidas para o corpo masculino e necessitam adequá-las para suas dimensões e proporções, uma vez que a versão feminina não é fabricada em todas as numerações. Assim, quando fazem suas próprias modificações no fardamento, verificamos que é comum o ajuste demasiado das peças ao corpo, e que tais ajustes são efetuados de modo caseiro. O fato nos preocupou, pois, assim efetuados, sofrem o grave risco de não contemplar os aspectos técnicos de qualidade e segurança, em geral atendidos pelos processos industriais de montagem.

Frente ao entendimento de que um uniforme deve ser projetado para responder aos fatores simbólicos e práticos do uso (DIAS, 2017; LURIE, 1997) e, L reconhecendo

que a proteção é elencada como um dos aspectos mais relevantes para esse tipo de vestuário, acreditamos que a análise de uma adequação ampla ao bem-estar desse usuário deve envolver o conforto em seus aspectos objetivos e subjetivos (ALENCAR; BOUERI, 2012; BROEGA; SILVA, 2010; DIAS, 2017; SPELIĆ; BOGDANIĆ; SAJATOVIĆ, 2018).

Sendo a segurança uma condição primordial para um uniforme adequado e o conforto classificado em quatro categorias: psicoestético; ergonômico; sensorial de “toque”, e termo fisiológico (ALENCAR; BOUERI, 2012; BROEGA; SILVA, 2010), supomos que a preferência comum por essa estética embasa-se na sobrevalorização do conforto psicoestético em detrimento do conforto ergonômico, pois essa nos parece ser uma questão de gosto, de ordem cultural, que existe associada ao bem-estar social dos usuários, ou nas palavras de Bourdieu (2007), é um *habitus*, pois se refere às disposições de agentes em reconhecer e acatar “as regras do jogo” no interior de um campo ou microcosmo social.

Partindo dessa suposição e entendendo que essa é uma condição que se reproduz em outros Estados brasileiros (Vide Fig. 1), as condições encontradas no campo empírico abriram um leque de questionamentos a partir da demanda de produção das modelagens e estabelecimento de especificações mais rígidas para a construção de um fardamento. Entendendo que o vestuário tem, principalmente, a função de proteção (BROEGA; SILVA, 2010), refletimos, por exemplo, até que ponto o ajuste excessivo dessas peças propicia ou coloca em risco a segurança dessa usuária? Se o vestuário deve ser pensado em relação aos critérios ergonômicos, principalmente em relação à função de uso, o que envolve materiais, o corpo e as atividades (SANTOS; REZENDE; ALENCAR, 2014), o conforto ergonômico, assim, diretamente comprometido é capaz de propiciar a eficiência no posto de trabalho?

O fazer projetual é pautado em critérios técnicos objetivos (ALENCAR; BOUERI, 2012) e não se recomenda privilegiar apenas a estética e a harmonia, mas contemplar o conforto total, ou seja, aperfeiçoar o desempenho em termos de conforto, mobilidade, caimento e segurança que tais artefatos oferecem (BROEGA; SILVA, 2010; SANTOS; REZENDE; ARAÚJO, 2014). Em nosso caso empírico, sendo o conforto psicoestético tão determinante para a usuária, como o designer deve enfrentar o desafio de propor novas condições de forma, aqui inversas ao padrão de uso e gosto, mesmo entendendo que essas sejam fundamentais para que o artefato cumpra suas funções de uso? A formação desse profissional tem auxiliado no desenvolvimento da sensibilidade para lidar com uma questão tão determinante como o gosto do usuário quando esse é avesso aos fundamentos teóricos? Na perspectiva do docente, não se torna fundamental trazer a experiência prática para sala de aula e, a partir de um estudo de caso, construir argumentos sólidos quando se trata de propor mudanças dessa ordem? Enfim, diante de nossas próprias dificuldades, como podemos melhor capacitar nossos discentes para propor soluções nesse tipo de processo?

Figura 1 – Imagens de Policiais fardadas em duas regiões do País



Fonte: Disponível em:
<<https://newsba.com.br/2017/11/30/policiais-militares-femininas-treinam-krav-maga/>> Acesso em: 07/09/2019.



Fonte: disponível em: <<https://ndmais.com.br/noticias/em-agosto-202-policiais-militares-femininas-vaao-se-formar-em-santa-catarina/>>
Acesso em: 07/09/2019.

Nesse artigo, concentramo-nos em refletir acerca dos motivos do gosto feminino por uma estética que se estende para roupas profissionais, à luz do pensamento de Bourdieu. Assim, essa pesquisa tem por objetivo geral compreender como uma questão cultural se estabelece e afeta a principal funcionalidade de um artefato. Como objetivos específicos, buscamos entender os dois conceitos primários e entrelaçados de Bourdieu: as teorias do *habitus* e do campo; analisar o corpo como o principal depositário de inscrições culturais; relacionar o conforto com os fatores objetivos e subjetivos do uso; e, por fim, estabelecer uma compreensão de como tal condição de gosto pode interferir na segurança da usuária.

2 DESENVOLVIMENTO

Essa seção de fundamento caminha da forma como nossa reflexão se construiu: apresentamos os sentidos e necessidades da produção de um fardamento; detemo-nos no caso particular dos uniformes femininos da Polícia Militar de Pernambuco; tratamos

da importância do corpo como construção cultural; e, por fim, trazemos os conceitos primários do pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu.

2.1 FARDAMENTO: SENTIDOS E NECESSIDADES

O uniforme pode ser projetado para assumir sentidos simbólicos. É um tipo de roupa que obedece e, portanto, expressa padrões e regras socialmente estabelecidos, representa valores e tradições de uma instituição ou de um grupo, indicando que seu usuário é parte de certa categorização funcional. Lurie (1997) analisa que, ao portá-lo, o indivíduo assume certo discurso oficial e, assim, deve abdicar do direito de agir por si mesmo, uma vez que é no uso que o portador incorpora, representa – transmite – qualidades e valores, tais como dignidade e confiança. Ressaltamos que, se por um lado, o uso do uniforme pode ser entendido como indicativo da participação do indivíduo em um grupo social, promove, portanto, o sentimento de pertença e gera representatividade; por outro, sob um olhar mais político, a “pretensa igualdade”, promovida por esse uso, pode ser analisada a partir de sua função de condicionar corpos, padronizar posturas, gestos, atitudes e comportamentos (BECK, 2015). Afinal, trata-se de imagem e uniformidade.

Contudo, o fardamento também deve ser fundamentalmente projetado para atender à sua função prática de uso. A questão é relevante para definir as condições em que acontece o exercício laboral, auxiliando a atingir resultados eficazes no cumprimento das tarefas. Garantir a proteção do usuário é uma das mais importantes funções do vestuário (BROEGA; SILVA, 2010), portanto, do uniforme e, para atendê-la, torna-se necessário respeitar as características físicas do portador, bem como considerar o ambiente e as especificidades das atividades do posto de trabalho. Dias (2017) analisa que a proteção dada pelo uniforme depende do uso constante e adequado, o que implica que o bem-estar propiciado por esse uso torne-se uma qualidade fundamental. Podemos entender esse bem-estar de forma ampla, como uma condição complexa que envolve aspectos objetivos e subjetivos do uso (BROEGA; SILVA, 2010; SPELIĆ; BOGDANIĆ; SAJATOVIC, 2018), ou seja, como uma questão de conforto. Este é definido como um “estado agradável de harmonia fisiológica, psicológica e física entre o ser humano e o ambiente” (BROEGA; SILVA, 2010, p.2).

Broega e Silva (2010) entendem que o conforto pode ser classificado em quatro categorias: conforto psicoestético; conforto ergonômico; conforto sensorial de “toque”, e o conforto termo fisiológico. O conforto psicoestético existe associado ao sentimento de bem-estar social dos usuários, estabelecendo-se, segundo os autores que os elementos estéticos do produto atendam ao modelo de comportamento vigente na sociedade à qual pertencem (DAS; ALAGIRUSAMY, 2011; BROEGA; SILVA, 2010). O conforto ergonômico se refere à liberdade de movimento e envolve indicadores, como as costuras, os cortes, a modelagem, o tipo e estrutura dos materiais utilizados (ALENCAR; BOUERI, 2012; DIAS, 2017). O conforto sensorial de toque se refere às respostas dadas pelo corpo aos estímulos emitidos pelos tecidos quando em contato com a pele, dependendo, portanto, diretamente das propriedades mecânicas do produto têxtil (MENEGUCCI, SANTOS FILHO, 2012). Por fim, o conforto térmico refere-se à capacidade de a roupa permitir e/ou proporcionar equilíbrio térmico ao corpo (DAS; ALAGIRUSAMY, 2011).

Dias (2017) salienta que, no processo de criação e produção de uniformes, cabe ao design preocupar-se com os fatores objetivos e subjetivos do uso. Assim, devem ser

consideradas as várias condições produtivas e a adequação de materiais e processos, pois essas visam a garantir a qualidade da peça e a segurança como propriedade ergonômica. A autora entende que tal propriedade inclui a preocupação com o ajuste da peça ao corpo estático – envolvendo o peso e caimento do tecido, o modelo e o corte escolhidos – e ao corpo dinâmico, abrangendo a flexibilidade, a elasticidade e o conforto.

Desse modo, sendo o fardamento representativo de um grupo ou instituição e uma ferramenta para o cumprimento adequado de uma função laboral, a sua confecção e uso devem seguir especificações rígidas (MARANEZI, 2017; BOTTINI, 2016; ALMEIDA, 2003).

2.2 O FARDAMENTO FEMININO DA POLÍCIA MILITAR DE PERNAMBUCO

De modo geral os fardamentos são rigidamente normalizados. No Brasil, as Forças Nacionais (policiais federais e estaduais) delegam a regulamentação desse artefato têxtil ao Ministério da Justiça, o qual determina, através do Decreto 5.289/2004, art. 10, inciso VII, que eles devem ser definidos “[...] de acordo com a legislação específica em vigor, os sinais exteriores de identificação e o uniforme dos servidores policiais mobilizados para atuar nas operações da Força Nacional de Segurança Pública” (BRASIL, 2004).

Apesar de a confecção e uso dos uniformes precisarem seguir especificações rígidas (MARANEZI, 2017; BOTTINI, 2016; ALMEIDA, 2003), e em Pernambuco serem regulamentados pelo Decreto nº 26.26/2003 (GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2003), identificamos a inexistência de padrões femininos de modelagem para confecção do Uniforme Operacional e de Instrução do Batalhão de Polícia da Rádio Patrulha – Polícia Militar de Pernambuco. Contudo, notamos que, mesmo com a falta de uma padronagem para todas as numerações do corpo feminino, as peças, de modo geral, seguem certo padrão na forma: no cotidiano da cidade de Recife, constatamos que a Polícia Militar feminina adota, em especial, as calças do fardamento bastante ajustadas ao corpo, uma característica comum no país.

Partindo do entendimento de que as peças ajustadas marcam as formas do corpo feminino porque refletem uma prática cultural, analisamos o corpo como um objeto social de desejo e sedução, detentor histórico de marcas da cultura. Na próxima seção, indicamos como o corpo materializa temporalmente uma forma de beleza e informa, no interior de um campo de trabalho historicamente masculino (Batalhão da Polícia Militar), padrões culturais que evocam o que é ser feminina (GOLDENBERG, 2006; KLANOVICZ, 2008; LANA; CORRÊA; ROSA, 2012; MENDES; GONÇALVES, 2014; PERLIN; KISTMANN, 2018).

2.3 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO FEMININO NO BRASIL

O corpo é depositário de inscrições culturais, é produzido na e pela cultura; ser mulher e ser feminina são construções culturais (GOELLNER, 2007; KLANOVICZ, 2008). Lana, Corrêa e Rosa (2012) analisam que a condição perpassa por uma prova visual em que se demarcam e desvelam algumas partes do corpo, dentro de um campo de forças formador do rigoroso controle social do que se pode ou não ser mostrado. O uso do vestuário como parte de uma prática cultural reflete valores sociais vigentes e define o que é ou não é belo.

Para Mendes e Gonçalves (2014) os corpos, como objeto de desejo e sedução, são parte de um crescente erotismo tornado um valor atrelado à cultura brasileira; para os autores, essa é uma responsabilidade dos discursos midiáticos presentes principalmente nas novelas e na publicidade, tendo em vista seu poder de influenciar hábitos, estilo e gostos sociais.

Assim, no Brasil, o corpo feminino foi historicamente produzido associado à sensualidade, notando-se uma preferência em destacar, nesse corpo, as formas dos quadris e das nádegas (KLANOVICZ, 2008; LANA; et al., 2012). Goldenberg (2006) analisa que o gosto feminino pelas roupas passa não apenas pela valorização de partes de seu corpo, mas também pelo rejuvenescimento do mesmo e, especialmente no país, o corpo da mulher sofre um alto grau de controle social em relação à sua aparência. Segundo a autora, o corpo da brasileira deve ser cuidado, moldado e exibido, pois sua aparência jovem é um capital social no sentido de Pierre Bourdieu. Lana et al. (2012) corroboram com esse entendimento, quando analisam que, graças à histórica dominação de gênero em nossa cultura, o corpo feminino tem suportado um maior controle e exposição do que o corpo masculino. Para Perlin e Kistmann (2018), isso se deve a certa superioridade da condição masculina sobre a feminina estabelecida em nosso modelo de sociedade (patriarcal), difundindo uma visão classificatória e apoiadora de mecanismos de poder e diferenciação que se desvelam em relações e posições sociais historicamente determinadas.

Desse modo, a partir dos autores, podemos compreender que as roupas justas exalam uma ideia de sensualidade e jovialidade, indicam um corpo “bem cuidado”, marcando o que é ser feminina na cultura brasileira.

2.4 O CORPO COMO CAPITAL

O pensamento de Pierre Bourdieu, um importante sociólogo do século XX, propicia uma sólida base para compreensão de dinâmicas nos espaços sociais. Para Bourdieu (2007), todo fenômeno social provém da interação entre agentes e instituições e acontece sob uma lógica histórica de condicionantes estruturais.

Bourdieu toma como conceitos primários e entrelaçados as teorias do habitus e do campo (THIRY-CHERQUES, 2008). Enquanto o campo é o lócus de toda dinâmica social, um espaço de lutas entre grupos com posicionamentos diferentes, relativamente independentes e dirigidos por regras próprias (SETTON, 2002), o habitus se refere às disposições específicas de agentes em seu interior. O habitus: “[...] é um sistema de disposições, modos de perceber, de sentir, de fazer, de pensar, que nos levou a agir de determinada forma em uma dada circunstância” (THIRY-CHERQUES, 2008, p.169). Setton (2002) avalia que tais disposições são estruturadas por partirem do campo social; e estruturantes, por constituírem esquemas de pensamento individuais e adquiridos pelas experiências práticas no agir cotidiano, numa troca permanente e recíproca entre os mundos objetivo e subjetivo das individualidades.

A valorização das formas e jovialidade do corpo da mulher brasileira é um fenômeno social passível de ser refletido à luz do pensamento de Bourdieu. A prática do gosto por um modo de vestir e a preferência de ressaltar formas do corpo são práticas sociais compartilhadas e reproduzidas, portanto podemos entender que refletem certos capitais culturais herdados e adquiridos, são habitus. Os grupos que compartilham o mesmo

habitus estão dispostos às mesmas condições de existência, suas práticas tornam-se classificáveis, produzem mecanismos de distinção influenciados por questões sociais e econômicas (THIRY-CHERQUES, 2008).

O habitus produz uma lógica a partir das interações, classificando-as e organizando-as. Ele condiciona nossa maneira de agir e determina o julgamento e as percepções sobre a vida e o mundo, é obtido por aprendizagem e funciona como um esquema para ação dos agentes (então produto de estruturas profundas) que, em determinado campo, reconhecem e reproduzem “as regras do jogo”. Assim, “percebemos, pensamos e agimos dentro da estreita liberdade dada pela lógica do campo e da situação que nele ocupamos” (THIRY-CHERQUES, 2008, p.171).

O que conforma e indica o habitus é o campo (BOURDIEU, 2007). Esse é designado pelo espaço relacional, formado por “microcosmos sociais” com valores (capitais e cabedais), objetos e interesses específicos. Tal espaço é constituído por “relações objetivas entre indivíduos, coletividades ou instituições, que competem por um cabedal específico” (THIRY-CHERQUES, 2008, p.173).

3 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

A abordagem dessa pesquisa é de cunho qualitativo e insere-se no paradigma interpretativista (DENZIN; LINCOLN, 1994), uma vez que objetivamos a compreensão de um fenômeno social – entender como o gosto de mulheres por calças ajustadas pode interferir na segurança que um fardamento tem por função propiciar.

O método selecionado para coleta de dados foi a observação participante, em que o pesquisador “mantém uma relação direta com os interlocutores no espaço social da pesquisa, na medida do possível, participando da vida social deles, no seu cenário cultural, mas com a finalidade de colher dados e compreender o contexto da pesquisa” (MINAYO, 1994, P.70). Essa técnica foi acompanhada da entrevista conversacional, seguindo as três condições essenciais indicadas por Godoi e Mattos (2006): deixar que o entrevistado se expresse livremente, que a ordem de perguntas não prejudique essa expressão, e que o pesquisador possa inserir novas questões nas oportunidades surgidas no contexto.

Para análise de dados, seguindo Gill (2002), utilizamos a análise de discurso para entender como as coisas foram ditas, considerando as pausas (silêncios) e também aquilo que não foi dito. Assim, produzimos essas leituras ao mesmo tempo em que estabelecíamos uma estreita comparação com a observação das peças (calças) vestidas pelas policiais, na ocasião fotografada.

Assim, nosso corpus foi formado por imagens fotográficas de policiais fardadas para o exercício de suas funções laborais, acompanhadas de sua livre expressão de fala acerca do conforto promovido por seu fardamento. Nossa coleta se deu em dois estágios: o primeiro com o grupo das sete policiais envolvidas no projeto de modelagem, e num segundo momento com cinco policiais atuantes no Agreste de Pernambuco, outra região do Estado, no intuito de estabelecer diferenças e/ou similaridades.

4 ANÁLISE DOS RESULTADOS

Tanto na primeira coleta (7 entrevistadas) como na segunda (5 entrevistadas), buscamos relacionar a nossa observação acerca da peça vestida com o entendimento

de conforto da usuária. A percepção do conforto é sempre subjetiva (ALENCAR; BOU-ERI, 2012) e quando questionadas se as calças do fardamento eram confortáveis, 11 delas acreditam que sim, mas admitem que fizeram ajustes para adaptá-las ao corpo, conquistando esse conforto. Os trechos de fala abaixo ilustram a questão:

#PM4 - E em relação ao conforto, a calça sim, é confortável. Confeccionada como fardamento é confeccionada como utilização geral, né, tanto masculino como feminino, e nós feminino, nós ajustamos questão de tamanho, questão... Alguns pequenos ajustes não é nada extraordinário não. Só pequenos ajustes pra melhorar, na questão do conforto. Mas na questão do material, do modelo, tudo isso aí em si, é proporcional sim.

#PM7 - Com relação ao conforto da calça pra o serviço, a gente acha ideal por conta que é mais composta, questão de algum ajuste nós fazemos porque como nós somos femininas e a calça é feita num padrão só, aí às vezes a gente faz algum ajuste, questão de largura, tamanho, mas apenas detalhes, mas pra o serviço questão de locomoção é bem confortável e bem composta, quanto a isso a gente só tem a elogiar.

Acreditamos que o ajuste efetuado de modo caseiro e individualizado coloca em risco direto a segurança da usuária, pois além de não permitirem, por exemplo, movimentos que exijam uma maior flexibilidade e rapidez, já que o tecido não contém elástico; ainda, tais movimentos podem romper as costuras, deixando a pele exposta às condições por vezes não favoráveis do ambiente de atuação; isso ocorre tanto pelo material utilizado (qualidade de linhas, tipos de agulha etc.), como pelo próprio processo de junção das partes aplicadas às peças (como tamanho de pontos, máquinas e tipos de fechamento etc.).

Ainda na primeira fase de coleta, o conforto térmico foi citado por uma das respondentes. A policial se queixou de que o uniforme fazia muito calor no verão, ocasião em que se registram temperaturas elevadas na capital: entre 27 e 30 graus. Também, na prova das peças por nós construídas, ainda nessa fase, notamos certo desconforto velado entre o grupo de mulheres em relação às folgas pensadas para atender ao uso do uniforme. A Figura 2 apresenta a calça por nós construída.

Figura 2 – Modelagem proposta para a calça



Fonte: Autora, 2017.

Na segunda fase, uma das respondentes mostrou-se bastante insatisfeita com a nova remessa dos fardamentos e, quando questionada acerca do conforto ela comentou:

#PM12 - De certeza, são todas, todas, todas sem exceção, muito mal feitas. Certo! A gente não gostou, mudou o fardamento agora, o fardamento é novo e essas empresas credenciadas estavam fazendo, fizeram nas pressas fizeram de um jeito que a gente não gostou, de antemão é isso.

A respondente se referiu especificamente à questão de montagem do fardamento – as costuras e a má qualidade de apresentação da peça. O sentido da visão, responsável pela apreciação estética e harmonia, foi aqui privilegiado no quesito conforto, da mesma forma como ocorreu no trecho de fala da respondente PM7, quando a mesma cita que a peça é “bem composta”, portanto confortável. Nesse caso, a sensação de estar composto no ambiente laboral bem singular, uma vez que peça não desnuda o corpo (proteção, segurança), mas revela, ao marcar suas formas. Porém, marcar o corpo apresentou-se algo natural, é um gosto ou habitus, seguindo Bourdieu (2007). Embora, por contraste, vestir um uniforme seja assumir simbolicamente uma posição em que se abdica do direito de agir individualmente por questões profissionais, portanto, deveria ser discreto e sugerir convencionalidade (LURIE, 1997).

O privilégio, inferido dos aspectos sensoriais da visão para falar de conforto, nos confirma que essa importância tem suas bases sediadas na cultura. Como vimos, marcar o corpo é uma prática natural da mulher brasileira. Seguindo Goldenberg (2006, p.120), em nossa cultura o corpo tornou-se um capital. Ele é mais importante que a roupa, é ele quem entra e sai de moda, pois “a cultura da beleza e aparência física, a partir de determinadas práticas, transforma o corpo ‘natural’ em um corpo distintivo”. Esse capital é parte de uma racionalidade ou campo (discursos de sensualidade que designam o ser mulher e o ser feminina) que conforma o habitus – o gosto ou preferência por peças mais justas, que demarcam as partes valoradas do corpo.

Esse campo é composto de forças estruturadas e estruturantes, tais como a influência dos discursos da mídia e da moda, que corroboram e recorrentemente reforçam essa construção (MENDES; GONÇALVES, 2014), estruturando os capitais: social e cultural (o corpo saudável e bem cuidado) que, quando agregados às potencialidades do capital econômico (mercado e produtos), foram capazes de produzir capital simbólico (BOURDIEU, 2007) para esse espaço social. Assim, o campo relacional regulamenta uma estética: vincula o corpo da mulher à sensualidade e, por conseguinte, à feminilidade; esse é composto por muitas forças de atuação histórica. Para além da construção midiática, vale destacar o próprio estabelecimento da superioridade da expressão masculina em relação à feminina, numa forma social patriarcal, em que a mulher tornou-se um objeto de desejo (KLANOVICZ, 2008; LANA; et al., 2012; PERLIN; KISTMANN, 2018). Desse modo, a policial militar que convive num ambiente convencionalmente vinculado à força e à violência masculinas, demarca sua diferença, se afirma mulher, feminina e mostra-se “bem cuidada” por meio das peças ajustadas de seu uniforme.

Assim, as respondentes, tanto na primeira como na segunda fase da coleta, não relacionaram o conforto com os fatores ergonômicos que tratam das dimensões do corpo (SANTOS; REZENDE; ARAÚJO, 2014), ou das condições que os mesmos propiciam em termos de liberdade de movimentos (ALENCAR; BOUERI, 2012; DIAS, 2017). Como antecipamos, apenas na primeira fase mostraram desconforto com as folgas da calça que propomos. A Figura 1 (trecho de fala e imagem) a seguir ilustra esse entendimento.

Figura 3 – Respondente 8.



Fonte: Autora, 2019.

Assim, a calça ajustada ao corpo é considerada “bem confortável”, pois esse é o padrão da mulher feminina na nossa cultura. Trata-se, portanto, da priorização do conforto psicoestético, aqui tratado por Alencar e Boueri (2012) e Broega e Silva (2010).

Por fim, ainda na primeira fase do projeto, levantamos informações acerca das atividades laborais que essas policiais exercem em seu cotidiano. De acordo com suas respostas, são tarefas laborais rotineiras para um(a) policial as ações efetivas de policiamento nas ruas/vias públicas cotidianas, sejam essas feitas em viaturas, cavalos, ou mesmo a pé, quando não, à permanência em locais insalubres (presídios) ou em postos policiais desempenhando ocupações e assumindo posturas desconfortáveis. A exposição ao perigo, a necessidade de um rápido e/ou difícil deslocamento nos pareceu ser sempre iminentes em sua rotina.

Nesse sentido, embasados nos autores aqui utilizados, entendemos que a falta de uma preocupação com as especificações ergonômicas, ou ainda, com o conforto total (BROEGA; SILVA, 2010; SANTOS; RESENDE; ARAÚJO, 2014) só tende a acentuar a precarização, a desorganização e a eficiência do trabalho. De forma mais contundente, tais fatores ameaçam fortemente a saúde da profissional. As peças certamente comprometem a mobilidade, podem rasgar durante a atividade, possibilitando a exposição da pele aos riscos do ambiente, e até podem impedir o desempenho eficiente da atividade. O uso de uniformes específicos e adequados é imprescindível para a realização desse tipo de tarefa de forma eficiente e precisa (ALENCAR; BOUERI, 2012; BROEGA; SILVA, 2010; DIAS, 2017).

5 CONCLUSÕES

Nossa reflexão acerca da estética do Uniforme de Operações da Polícia Militar feminino em Pernambuco aponta que o mesmo carece de especificações rígidas em ter-

mos de propriedades ergonômicas para sua construção, o que reverbera numa forma do uso que coloca em risco a segurança da profissional. No momento em que a instituição não fornece os fardamentos adequados ao padrão de corpo feminino, possibilita que as condições culturais de gosto (aqui entendidas como conforto psicoestético) prevaleçam em relação às demais questões de conforto, e, quando não atendidas, minimizam as garantias de segurança para a usuária, colocando em risco sua mobilidade e a própria proteção de seu corpo no desempenho das atividades. Tal entendimento se deu à luz da teoria do habitus e do campo, dois conceitos entrelaçados do pensamento de Bourdieu que permitiram entender o gosto como uma questão histórico-cultural produzida numa forma social. A partir desse pensamento, entendemos como o corpo tornou-se um capital e relacionamos esse entendimento com os fatores objetivos e subjetivos do conforto do vestuário para o usuário.

Ainda, além das propriedades ergonômicas de uso discutidas, constatamos que os tecidos são grossos, duros, ásperos e não apresentam nenhum conforto térmico, nem permitem uma fácil mobilidade do corpo.

Por fim, analisamos que, como as policiais trabalham em um ambiente historicamente dominado pelo gênero masculino, ao menos em relação ao uniforme, sua presença nesse ambiente parece ainda não ter despertado na instituição a necessidade de adequação ao seu biótipo; apesar de a PMPE solicitar um apoio técnico-científico para a melhoria e regularização técnica desses produtos, na ocasião, a busca ainda se limitava à definição de padrões de construção mais rígidos, que garantissem a reprodução estética do fardamento em grande quantidade, efetuadas por qualquer fornecedor.

A ausência de um estudo e desenvolvimento ergonômico para seus uniformes certamente é responsável pela priorização do conforto psicoestético (o justo da cultura) em prol do conforto ergonômico, do conforto sensorial de toque e do conforto térmico no fardamento feminino (citado apenas uma vez), fatores que diariamente colocam em risco a segurança do próprio corpo da policial no exercício de sua atividade laboral.

Acreditamos que futuros estudos possam explorar um número maior de usuárias e assim entender com mais profundidade o gosto por essa estética, o entendimento do usuário acerca do conforto, bem como identificar e analisar concretamente os fatores de risco e as consequências desses no ambiente de trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao Núcleo Gestor da Cadeia Têxtil e de Confecções em Pernambuco – NTCPE pela parceria, apoio técnico e disponibilização de estrutura para realização da pesquisa. Agradecemos ainda as relevantes contribuições efetuadas pelos avaliadores dessa revista para melhoria do trabalho.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, C.; O.; C.; BOUERI, J. O conforto no vestuário: uma análise da relação entre conforto e moda. In: Colóquio de Moda, VIII, 2012, Rio de Janeiro. Anais [...] Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 17 a 20 de setembro de 2012, p. 1-8.

ALMEIDA, A. J. Uniformes da Guarda Nacional (1831-1852): a indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada. Anais do Museu Paulista. v. 8, n. 9, São Paulo, p. 77-147, 2003.

- BECK, D. Q. Uniformes escolares: delineando identidades de gênero. Revista HISTEDBR (On-Line), v. 14, n. 58, p. 136-150, 2015.
- BRASIL **Decreto nº 5289**, de 29 de novembro de 2004. Brasília, 2004.
- BROEGA, A. C.; SILVA, M. E. C. O Conforto Total do Vestuário: Design para os Cinco Sentidos. **Actas de Diseño**, v. 9, p. 59-64, 2010.
- BOTTINI, E. C. **Análise das Propriedades Têxteis dos Tecidos para Vestimenta Militar**. 2016. 84 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Mecânica) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- DAS, A.; ALAGIRUSAMY, R. **Science in Clothing Comfort**. New Delhi: Woodhead Publishing, 2011.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Handbook of qualitative research**. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.
- DIAS, S. F. P. **O fardamento na indústria: desenvolvimento do fardamento na empresa Celtejo**. 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado em Design de Vestuário e Têxtil) - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, ESART, Castelo Branco, Portugal, 2017.
- GILL, R. Análise do discurso. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.
- GODOI, C. K.; MATTOS, P. L. C. L. Entrevista qualitativa: instrumento de pesquisa e evento dialógico. In: GODOI, C. K.; BADEIRA-DE-MELLO, R.; SILVA, B. S, (Orgs.). **Pesquisa qualitativa em Estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos**. São Paulo: Saraiva, 2006.
- GOLDENBERG, M. O corpo como capital: para compreender a cultura brasileira. **Arquivos em Movimento**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-123, julho/dezembro, 2006.
- GOELLNER, Silvana V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Decreto nº 26.261, de 22 de dezembro de 2003**. Lex: Regulamento de Uniformes da Polícia Militar de Pernambuco. Recife, 2003.
- KLANOVICZ, L. R. F. Moda na saia justa. **Caderno Espaço Feminino**, v. 20, n. 2, p. 183-2017, 2008.
- LANA, L. C. C.; CORRÊA, L. G.; ROSA, M.G. A cartilha da mulher adequada: ser piriquete e ser feminina no Esquadrão da Moda. **Contra Campo**. Niterói/ RJ, v. 24, n. 1, p. 120-139, 2012.
- LURIE, A. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MARANEZI, F. B. A moda e os uniformes e seu contexto comportamental: uma reflexão aos usos sociais e significados simbólicos. In: Congresso Internacional de História, VIII, 2017, Maringá. **Anais [...]**. Maringá, 2017.
- MENDES, T. B.; GONÇALVES, M. Meta representação da sexualidade feminina nas mídias sociais digitais: universo das piriquetes nas telenovelas da Rede Globo. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, XIX, 2014, Vila Velha – ES. **Anais [...]**. Vila Velha, 2014.

MENEGUCCI, F.; SANTOS FILHO, A. G. Materiais Têxteis: uma discussão sobre os atributos táteis nos tecidos. In: Colóquio de Moda, 8, 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Senai/Cetiqt, 2012.

MINAYO, M. C. S. Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. In: MINAYO, M. C. S. (org.) **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 61-77.

PERLIN, R. L.; KISTMANN, V. B. A percepção da moda sem gênero na visão do público. **Estudos em Design**, (on-line), Rio de Janeiro: v. 26, n. 1, p. 5-28, 2018.

SANTOS, H. N. S.; REZENDE, E. J. C.; ARAÚJO, D. I. S. A influência do design no desenvolvimento de vestuário hospitalar para pacientes. **Estudos em Design**, on-line, Rio de Janeiro: v. 22, n. 2, p. 63-79, 2014.

SETTON, M. G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Rev. Bras. Educ.** n. 20, Rio de Janeiro, p. 60-70, 2002.

SPELIĆ, I.; MIHELIĆ-BOGDANIĆ, A.; SAJATOVIĆ, A. H. **Standard Methods for Thermal Comfort Assessment of Clothing**. Boca Raton, FL: CRC Press/Taylor & Francis, 2018.

SPPER, S. L.; TEIXEIRA, F. G.; COSTA, T. N. Modelagem sob medida: parametrização do traçado de moldes básicos para calça feminina. **Design & Tecnologia**, v. 15, p. 96-109, 2018.

THIRY-CHERQUES, H. R. **Métodos estruturalistas: pesquisas em ciência de gestão**. São Paulo: Atlas, 2008.

Recebido em: 04/09/2019

Aceito em: 19/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019134>

Dossiê 5

As fontes de pesquisa para moda. Uma aproximação interdisciplinar e arquivista da história da moda: pesquisa e ensino.

DOI: 10.5965/25944630332019149

CONSIDERAÇÕES SOBRE DIVERSIDADES, CURRÍCULO E AÇÕES AFIRMATIVAS NO ESPAÇO ACADÊMICO

**Considerations on curriculum, diversities and
affirmative actions in the academic space**

**Consideraciones sobre diversidad, currículum y
acción afirmativa en el espacio académico.**

Maria Aparecida Clemêncio¹

¹ Possui Graduação em Pedagogia pela Fundação Educacional do Sul de Santa Catarina (1985), Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000) e Doutorado em Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2017). Filiada à BPN - Associação de Pesquisadoras e Pesquisadores Negras e Negros.

E-mail: maria.clemencio@udesc.br | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8668225940983297> | Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4451-3572>

Resumo

O presente artigo discute possíveis interseções entre diversidades, currículo e ações afirmativas no espaço acadêmico. O ponto de partida, são os novos sujeitos, presentes nas instituições públicas de ensino superior, com a institucionalização da política de ações afirmativas por meio das cotas. São corpos, culturas, valores e identidades circulando num espaço e tempo que antes era de certo modo restritivo para estes sujeitos. As ações afirmativas surgem no sentido de superar desigualdades, que têm se mantido para alguns indivíduos, como raça, sexo, deficiência, influenciando sobremaneira na definição de oportunidades no ingresso e desempenho educacional, no mercado de trabalho, no progresso na carreira e na participação na vida política e de gestão pública. As reflexões foram norteadas com base na bibliografia e documentos sobre o tema. Como resultado, observa-se um campo em constantes disputas entre as construções, desconstruções do currículo normatizado e as alterações epistemológicas, na produção de conhecimento nos diferentes cursos de formação universitária.

Palavras-Chave: Diversidades. Currículo. Ações afirmativas.

Abstract

This article discusses possible intersections between diversity, curriculum and affirmative action in the academic space. The starting point, are the new compounds, presents the public institutions of higher education, with the institutionalization of affirmative action policy through quotas. They are bodies, cultures, values and identities circulating in a space and time that was previously somewhat restrictive for these subjects. Affirmative actions appear meaningless to overcome inequalities that suffer if sustained by some cases, such as race, gender, disability, major influence on the definition of opportunities for entry and educational performance, the labor market, career progress and participation in political life. of public management. As reflexes were guided based on the bibliography and documents on the subject. As a result, we observe a field in constant disputes between constructions, deconstruction of standardized curriculum and epistemological changes, in the production of knowledge in different university education courses.

Key-words: Diversities. Curriculum. Affirmative actions.

Resumen

Este artículo analiza las posibles intersecciones entre la diversidad, el currículo y la acción afirmativa en el espacio académico. El punto de partida son los nuevos temas, presentes en las instituciones públicas de educación superior, con la institucionalización de la política de acción afirmativa a través de cuotas. Son cuerpos, culturas, valores e identidades que circulan en un espacio y tiempo que anteriormente era algo restrictivo para estos sujetos. Surgen acciones afirmativas para superar las desigualdades que han persistido para algunas personas, como la raza, el género, la discapacidad, que influyen en gran medida en la definición de oportunidades de ingreso y rendimiento educativo, el mercado laboral, el avance profesional y la participación en la educación. vida política y gestión pública. Las reflexiones fueron guiadas en base a la bibliografía y documentos sobre el tema. Como resultado, hay un campo en disputas constantes entre construcciones, desconstrucciones del currículo estandarizado y cambios epistemológicos, en la producción de conocimiento en diferentes cursos de educación universitaria.

Palabras Clave: Diversidades. Reanudar. Acciones afirmativas.

1 INTRODUÇÃO

Mais recentemente, com as políticas de ação afirmativa as reivindicações por direito a diversidade na educação têm tencionado os currículos nas instituições de ensino superior público. A política de cotas raciais traz tensões curriculares quando adentram as instituições, novos coletivos: alunos negros, negras, indígenas, estudantes de periferia, do campo, quilombolas, LGBTs. Estas populações têm reivindicado o seu reconhecimento, provocando tensões, ao se articularem em prol de seus valores, estéticos, étnicos, de saberes, conhecimentos, linguagens, formas de pensar o real e de pensar-se, por vezes não presentes nos currículos dos Cursos seja nas licenciaturas ou nos bacharelados.

A política de ações afirmativas, na modalidade de cotas, é resultado de muitos anos de luta do movimento negro e indígena e de diferentes grupos da sociedade civil brasileira, em defesa da escola pública e gratuita. Contou também com o apoio de universidades, de governos e do poder judiciário. Foi um processo lento, marcado por várias resistências. A Universidade do estado da Bahia – UNEB (2002) e a Universidade de Brasília – UnB (2004), foram pioneiras na implantação das cotas no ensino superior federal. Vale dizer, que somente posterior a uma decisão do Superior Tribunal Federal, em 2012, é aprovada a Lei 12.711/2012, que permitiu o ingresso por meio de cotas em instituições Federais de Ensino (médio e graduação). Tonava-se difícil continuar ignorando a exclusão racial nas universidades, em meio a pressão do movimento negro e de indígenas as universidades públicas passaram a aderir ao sistema de cotas raciais. Iniciava-se uma grande transformação no meio acadêmico, abria-se um campo de debates e de politização, compelindo o ambiente acadêmico à tomada de um posicionamento. Tratava-se de um direito histórico negado que se consolidara por meio de uma política pública. Com isso, tinha início o processo de reconhecimento dos “outros”, formadores da história e da cultura brasileira. A implantação das ações afirmativas, por meio das cotas, nas instituições universitárias públicas, exigiu que estas expressassem sua função social, questionando o perfil racial em seu interior. Para Carvalho, (2005, p. 9), as cotas permitiram a inclusão dos excluídos do meio universitário e têm contribuído para que no futuro se possa alcançar a verdadeira democracia.

Refletir sobre as diversidades no espaço acadêmico, considerando o impacto das políticas de ação afirmativa na forma de pensar a formação de professores e de profissionais, nas diferentes áreas do saber, contribui para produção e ressignificação do conhecimento, considerando fatores socioculturais, econômicos e políticos.

Quando adentram a Universidade grupos diferenciados até então subrepresentados no ambiente acadêmico, seja no sentido cultural, étnico-racial, de gênero e até mesmo histórico, há que se repensar as estruturas epistemológicas de conhecimento, as metodologias e os currículos para que estes novos integrantes sejam contemplados e representados nessa nova realidade.

Entende-se que o currículo deva contribuir na construção da identidade dos alunos a medida que ressalta a individualidade e o contexto social que estão inseridos. O currículo deveria ser o reflexo da realidade da vida cotidiana (GOMES, 2012). Além de ensinar um determinado assunto, ressaltar as potencialidades e a criticidade dos alunos. Até porque, as questões curriculares são marcadas por discussões sobre conhecimento, verdade, poder em diferentes contextos. Não é um simples processo de transmissão de conhecimentos e conteúdo. Possui um caráter político, cultural, racial e histórico e cons-

titui uma relação social, no sentido da produção de conhecimento nele envolvido, que se realiza por meio de uma relação entre pessoas.

Com as ações afirmativas, presume-se que o reconhecimento da diferença e das diversidades nos currículos escolares e de formação profissional, principalmente no que tange aos currículos de formação de professores, nas licenciaturas e também no bacharelado deva ser uma preocupação emergente. Pensar que no currículo são corporificadas questões tão importantes quanto imprescindíveis, para uma análise dos aspectos subjetivos, referentes à sua concepção construída ao longo da história da educação brasileira. Há necessidade de um trabalho pedagógico que vise à transformação de visões de mundo e mentalidades que favoreçam o respeito às diferenças, o reconhecimento das práticas culturais e sociais dos alunos e da comunidade, como consequente superação do currículo monocultural - eurocêntrico.

Pensando na valorização e reconhecimento das diversidades, dos novos sujeitos no ambiente acadêmico, que promoveremos neste texto uma reflexão sobre em que medida a entrada destes sujeitos tem impactado os currículos dos cursos de graduação e pós-graduação.

Para dar sentido a nossa reflexão, tomamos por base estudos de Carvalho (2005), Munanga (2007), Silvério (2007), Marçal (2012), Gomes (2012) e Silva (1995) na perspectiva das ações afirmativas, currículo e diversidade. O texto se divide em três momentos: uma breve introdução sobre a temática das diversidades no espaço acadêmico, com a implementação das cotas, seguida de reflexões sobre diversidades e currículo; as ações afirmativas no espaço acadêmico e, por fim uma breve conclusão.

2 DIVERSIDADES E CURRÍCULO: NOVOS SUJEITOS NO AMBIENTE ACADÊMICO

A diversidade é inerente a condição humana, é resultado de diferentes produções culturais da humanidade. Por ser inerente à humanidade, contribui para que a sociedade se reconheça como igual e, ao mesmo tempo, diferente. A humanidade nos iguala, mas não tão pouco nos torna homogêneos, ao contrário, a diversidade nos diferencia e nos qualifica. Socialmente, equivocadamente temos sido padronizados, em que se reforça um modelo idealizado de homem e de sociedade onde a maioria da população não se encaixa. O movimento negro, assim como outros movimentos sociais, a muito, tem reivindicado o direito a diversidade na educação, a partir dos anos iniciais do século XXI, esse modelo monocultural tem sido amplamente questionado. São desafios colocados para educação brasileira, que precisa pensar políticas de reconhecimento e valorização das diversidades que nos constituem como humano e que até então, tinham sido negadas, silenciadas e até mesmo excluídas. Estas reflexões têm permeado os debates educativos, que ao questionar nosso modelo de educação exigem que sejam promovidas revisões curriculares, de conhecimentos e posturas pedagógicas, para que possamos superar o mundo social presente nos currículos tradicionais dos diferentes cursos de formação ainda vigentes.

O currículo por sua vez, na cultura escolar, tem servido para dar sentido a uma produção de conhecimento que corrobora com esta visão colonial, unicista. Visto dessa forma, urge alterar a concepção de currículo que enxerga todas/os a partir de uma mesma lente. Gestores públicos, professores precisam estar atentos às experiências de

exclusão, negação de direitos e silenciamento das vozes e singularidades, presenciadas em diversos processos educativos formais.

Inexiste neutralidade curricular, este possui um caráter político e histórico e também constitui uma relação social, no sentido da produção de conhecimento nele envolvida que se realiza por meio de uma relação entre pessoas;

Silva (1995, p.195) adverte que:

As narrativas contidas no currículo trazem embutidas noções sobre quais grupos podem representar a si e aos outros e quais grupos sociais podem apenas ser representados ou até mesmo serem totalmente excluídos de qualquer representação. Elas, além disso, representam os diferentes grupos sociais de forma diferente: enquanto as formas de vida e a cultura de alguns grupos são valorizadas e instituídas como cânon, as de outros são desvalorizadas e proscritas. Assim as narrativas do currículo contam histórias que fixam noções particulares de gênero, raça e classe – noções que acabam também nos fixando em posições muito particulares ao longo desses eixos.

Entender que inexiste neutralidade no currículo, é fundamental, uma vez que o espaço educativo é constituído de diferentes diversidades sociais, culturais de raça/etnia, gênero e classe e que estas precisam estar representadas no currículo. Precisa-se rever a vertente universalista da educação, que mesmo tendo ciência da diversidade sociocultural e étnico-racial, insiste em seguir na manutenção de currículos proscritos, pouco flexíveis. Com o acirramento dos debates sobre a diversidade do mundo e com as pressões por justiça social e combate as desigualdades raciais e de gênero no Brasil; estas tem consequentemente permeado o campo educacional. Novos limites e indagações sobre a teoria educacional, provocadas pelo acirramento da entrada de novos sujeitos nas universidades brasileiras, com a ampliação e democratização do acesso ao ensino superior, por meio da política de ação afirmativa - cotas, tem atingindo diretamente os currículos.

Para Gomes (2012, p. 99):

Vivemos um momento ímpar no campo do conhecimento. O debate sobre a diversidade epistemológica do mundo encontra maior espaço nas ciências humanas e sociais. É nesse contexto que a educação participa como um campo que articula de maneira tensa a teoria e a prática. Podemos dizer que, embora não seja uma relação linear, os avanços, as novas indagações e os limites da teoria educacional têm repercussões na prática pedagógica, assim como os desafios colocados por essa mesma prática impactam a teoria, indagam conceitos e categorias, questionam interpretações clássicas sobre o fenômeno educativo que ocorre dentro e fora do espaço escolar. Esse processo atinge os currículos que, cada vez mais são inquiridos a mudar. Os dilemas para os formuladores de políticas, gestores, cursos de formação de professores e para as escolas no que se refere ao currículo são outros: adequar-se as avaliações standartizadas nacionais e internacionais ou construir propostas criativas que dialoguem, de fato, com a realidade sociocultural brasileira, articulando conhecimento científico e os outros conhecimentos produzidos pelos sujeitos sociais em suas realidades sociais, culturais, históricas e políticas? Compreender o currículo como parte do processo de formação humana ou persistir em enxergá-lo como rol de conteúdos que preparam os estudantes para o mercado ou para o vestibular? E onde entra a autonomia do docente? E onde ficam as condições do trabalho docente, hoje, no Brasil e na América Latina? Como lidar com o currículo em um contexto de desigualdades e diversidade.

Percebe-se que são muitas as indagações! Mas afinal de contas o que fazer diante de situação tão complexa? No tocante a condição de raça: negros e negras, indígenas, a questão que se coloca é como aumentar o contingente desse grupo, no ensino superior universitário de modo geral, sem, contudo, estar atento a necessidade de trazer para o interior dos currículos sua história, sua cultura. No caso dos demais sujeitos con-

siderados diferentes, pessoas com deficiências, quilombolas, comunidades tradicionais, povos do campo, LGBTQs, migrantes, refugiados, dentre outros grupos histórica e socialmente subalternizados no âmbito acadêmico, pedagógico, institucional, social, político e econômico, o desafio está em lidar com toda essa diversidade respeitando e valorizando seus contextos. Há urgência na reestruturação da política de formação, frente à demanda crescente do ingresso dos alunos oriundos destes contextos. Até porque, considerando-se a ampliação do direito à educação, seja no ensino básico ou no ensino superior, maior a entrada no espaço acadêmico de “sujeitos antes inviabilizados ou desconsiderados como sujeitos de conhecimento”. Estes trazem “conhecimentos, demandas políticas, valores, corporeidade, condições de vida, sofrimentos e vitórias” (GOMES, 2012, p.99). Têm questionado os currículos e reivindicado novas epistemologias, novas práticas pedagógicas. Situação que atinge as universidades atinge os currículos, os campos de conhecimentos, os professores e suas práticas, convidando-os a uma renovação pedagógica visando o atendimento dos novos sujeitos sociais presentes no ambiente acadêmico.

A realidade vivida no ambiente acadêmico, no universo de diversidades e sua ausência no currículo, suscita muitas contestações acerca da necessidade de um projeto educativo. Os professores estão sendo levados a pensar sobre currículo, homogeneidade e diversidade. A ausência de diversidade no currículo tem tensionado e desafiado às universidades, sobretudo as públicas que passaram a questionar seus cursos de formação e também a competência e formação de seus professores. Pensar as tensões e complementariedades do currículo ortodoxo em prol de uma inovação pedagógica deve ser preocupação constante da educação porque esta não pode estar reduzida ao ensino, por meio de uma prescrição obrigatória curricular e tão pouco de um engessamento cultural e étnico-racial. Se os sujeitos são diferentes, como insistir em currículos homogêneos.

Há que se olhar os novos coletivos que adentram ao ensino superior, não como inferiores; respeita-lo e considera-lo na sua singularidade, na sua história e cultura, seus saberes e valores assegurando sua presença positiva no espaço acadêmico, valorizando sua produção intelectual, cultural, artística e literária. Vale uma apreciação que permita prosseguirmos, no sentido de compreender mais profundamente esta nova realidade que atinge a educação como um todo e, sobretudo no âmbito acadêmico universitário, às dinâmicas culturais, indenitárias e políticas. Questionar os lugares de poder, a relação entre direitos e privilégios arraigados e naturalizados socialmente e que se refletem no ambiente acadêmico, sobretudo no espaço universitário que até então se manteve enquanto reduto de um só grupo.

3 AÇÕES AFIRMATIVAS NO ESPAÇO ACADÊMICO

O Brasil é uma nação constituída por povos de diferentes raças, etnias, culturas e inúmeros pertencimentos indentitários. No entanto, essa representatividade nem sempre se faz presente nos mais diferentes setores sociais, econômicos, cultuais e educacionais, sendo um deles o ensino superior. As desigualdades raciais têm sido a marca maior da sociedade brasileira e no ensino superior não é diferente. Estudando o negro e a universidade brasileira, Queiroz (2004), identificou similaridades na distribuição dos segmentos raciais entre o contingente populacional negro, em diferentes estados e sua

representação em universidades brasileiras por ela pesquisadas, constatando que a universidade brasileira é um território predominantemente branco, inclusive nos estados de maioria negra entre a sua população.

Para reverter esse quadro, são introduzidas no ensino superior, as ações afirmativas no intuito de minimizar situações de discriminação e desigualdades que se mantiveram ao longo de décadas na universidade. É certo que as universidades brasileiras datadas das décadas de 1920 e 1930 do século XX, contribuíram para reprodução da ideia de um Brasil sem conflitos raciais, corroborando com a teoria Freyriana de democracia racial.¹

Contrariando essa ideia, os organismos de planejamento do governo, confirmam um quadro inequívoco e assustador de desigualdade étnica e racial. As estatísticas de cor ou raça produzidas pelo IBGE² identificam que o Brasil ainda está distante de se tornar uma democracia racial. Em média, os brancos têm os maiores salários, sofrem menos com o desemprego e são maioria entre os que frequentam o ensino superior. Os indicadores socioeconômicos da população preta e parda, assim como os dos indígenas, costumam ser bem mais desvantajosos. Uma herança do longo período colonial e da ausência de políticas de inserção dessa população na sociedade de classes no pós-abolição. Como se pode verificar na figura 1.

Figura 1 – Estatística de cor ou raça.



Fonte: IBGE, 2018.

¹ Gilberto Freyre, considerado um dos maiores sociólogos do século, XX, autor do livro Casa Grande e Senzala, responsável por perpetuar a ideia de um Brasil mestiço e por isso sem conflitos, introduzindo a pseudo ideia de que por isso vivíamos numa democracia. Considerado dentre os grandes pensadores brasileiros, complexo, difícil e contraditório.

² <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/21206-ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade>. Acesso em 25/05/2019.

Importante considerar neste caso, fatores socioculturais, econômicos e políticos, que provocaram um imobilismo estrutural histórico para estas populações, por um lado pela divisão do trabalho excludente e por outro, o impedimento a bens sociais pela difusão de uma cultura racista.

As universidades são instituições destinadas a formação de quadros importantes, para o desenvolvimento econômico, social e político do país, e têm formado desde o século XX uma maioria branca. Para Carvalho (2005), um percentual de até 98% de estudantes brancos tem sido formado nas carreiras de mais alto prestígio social, contra 4% de estudantes negros. Acrescenta o autor que essa exclusão também se mantém entre os docentes do ensino superior, sendo 99% brancos, em um país com uma população de maioria negra. Passados 131 anos de abolição, ainda é muito difícil para a população negra ascender economicamente no Brasil. Sem falar dos indígenas, com exclusão quase que absoluta.

Este quadro provocou um movimento em favor das ações afirmativas - entendidas também como ação compensatória, discriminação positiva, criadas por meio da política de cotas, no ensino público universitário, em benefício de alunos negros, indígenas e pobres, esclarece Munanga (2007). As políticas de ações afirmativas são entendidas como compensatórias, porque identificadas como intervenções do Estado, oriundas de demandas da sociedade civil, para cumprir direitos sociais, não cumpridos integralmente na sociedade. Também porque contribuem através de programas, remediando problemas gerados pela ausência e/ou por políticas de estado ineficientes “[...] políticas preventivas anteriores ou devido à permanência de mecanismos sociais de exclusão [...]”. Outra característica desta política é que têm duração definida, deixando de existir a medida que os mecanismos de exclusão social que as originaram, cessem. As ações afirmativas também funcionam como um mecanismo social importante com qualidades ético pedagógicas à medida que respeitam as diversidades, sejam elas raciais, étnicas, culturais, de classe, de gênero ou de orientação sexual. (SILVÉRIO, 2007, p. 21).

Ressalta-se que no Brasil, historicamente, as políticas públicas universalistas e/ou assistenciais não foram suficientes para erradicação da pobreza e combate às desigualdades raciais. Motivo pelo qual, tem-se acirrado as lutas de diferentes grupos sociais, frente às questões de raça, gênero, classe, deficiência e outros mais por direitos a diferença na igualdade de oportunidades. O investimento nas ações afirmativas por meio da educação, via políticas de cotas, sustenta-se no contexto de desigualdades onde a educação parece ocupar posição proeminente, porque acaba estando vinculada a todas as outras.

Diz-se que os negros não conseguem bons empregos e bons salários porque não tiveram acesso a uma boa educação e que não tiveram acesso a uma boa educação porque seus pais são pobres. Neste beco sem saída entre educação, pobreza e mobilidade social, a discriminação racial nunca é considerada como uma das causas das desigualdades. E esta falta de consideração da discriminação racial como uma das variáveis na discussão sobre cotas se constitui como complicadora, quando as chamadas cotas raciais ou étnicas são interpretadas como introdução do racismo no sistema educativo brasileiro, em vez de considerá-la como uma política para corrigir e reduzir as desigualdades acumuladas ao longo dos séculos (MUNANGA, 2007, p. 7).

A pertinência desta discussão está nas respostas à condição afirmativa de que a sociedade brasileira é racista, consenso tanto na academia, através da conclusão de suas pesquisas que na contemporaneidade têm apontado desigualdades raciais signifi-

cativas, também é consenso para o IBGE e IPEA, ao apresentarem em suas pesquisas um quadro alarmante das desigualdades raciais entre brancos e negros no Brasil (MUNANGA, 2007).

Sabe-se que as condições de desenvolvimento dos países são marcadas por investimentos massivos na educação e por isso, conseqüentemente elevam seus índices de desenvolvimento humano. Diferentes países do mundo, a exemplo da Índia e dos Estados Unidos, que apresentavam sociedades segregacionistas, também lançaram mão de ações afirmativas, no sentido de corrigir tais disparidades, portanto esta medida não é exclusiva do Brasil. São introduzidas com vistas à necessidade de promover a mobilidade e representação de grupos subalternizados, para conferir-lhes acesso a determinados bens sociais e econômicos. Na maioria das vezes são transitórias, cessando à medida que haja equiparação horizontal entre os diferentes grupos raciais e sociais.

O quadro atual do Brasil relativo às ações afirmativas se polariza da seguinte forma: de um lado os defensores de programas racialmente neutros, afinados com os programas de combate à pobreza e elevação da qualidade do ensino público, como solução para melhoria do acesso menos desigual ao ensino universitário. Os defensores desta proposta acreditam que estudantes em desigualdade socioeconômica e os negros conseguiriam se beneficiar igualmente. Ora, entende-se que isso só seria fato se não houvesse mais o racismo. Poder-se-ia vislumbrar uma melhoria geral nas oportunidades de acesso ao ensino superior, porém, as desigualdades acumuladas ao longo de mais de um século, considerando os dados de pesquisa do IPEA, os alunos negros levariam por volta de trinta e dois anos para atingir o atual quadro dos alunos brancos (MUNANGA, 2007). Do outro lado, temos as entidades do movimento negro propondo cotas para estudantes de escolas públicas, combinado com o critério socioeconômico e racial ou étnico (negro e índios). Neste caso, concordamos com Munanga (2007, p. 18), quando entende que esta seria a melhor proposta, na medida em que:

atenderia os dois lados da questão; melhoraria, por um lado, as oportunidades de ingresso do negro na universidade e, por outro lado, diminuiria as desigualdades acumuladas ao longo de séculos, pois considera a especificidade do negro duplamente excluído pela condição econômica e pela discriminação racial.

Observa-se que apesar dos discursos favoráveis ou contrários, em prol da validade das ações afirmativas, elas têm até o presente amparo legal. É verdade que não se tem uma condição majoritária em prol de sua aplicação, mas o mais importante é que as ações afirmativas têm garantido que um contingente importante de estudantes negros e negras, indígenas e pobres amplie seu percentual no ambiente acadêmico, em diferentes instituições de ensino superior do país. Ao contrário do que muitos pensavam, pesquisas apontam que os estudantes cotistas têm apresentado bons rendimentos ao longo do curso, muitas vezes superando e surpreendendo no bom desempenho acadêmico. Outro fator extremamente positivo vem da maior universidade do país a Universidade de São Paulo - USP que no ano de 2017, adotou o sistema de cotas. As cotas raciais e sociais foram aprovadas pelo Conselho Universitário da USP em 2017, reservando 37% das vagas aos alunos cotistas em 2018, 40% em 2019, com previsão de ampliação em mais 5% em 2020 e, para 2021 atingir 50% do total de vagas oferecidas por curso e turno de ensino. As vagas devem ser distribuídas entre alunos de escolas públicas e que se declaram como pretos e pardos ou indígenas.

Não é possível dizer se as cotas, enquanto um dispositivo das ações afirmativas vá contribuir para erradicação das discriminações sociais e raciais. Porém é possível afirmar que têm contribuído para promover o acesso ao ensino superior de uma parcela da população, alunos e alunas, negros e negras; indígenas, e brancos pobres, que ao adentrarem ao ensino superior público e de qualidade, tem adquirindo mobilidade social à medida que amplia sua condição de competição na sociedade. Provavelmente isso não teria sido seria possível de outro modo.

Vale dizer também, que esta política não pode ser vista como uma resolução de problemas, esta possibilita a construção de uma nova representação destes problemas que implementam as condições sócio-políticas de seu tratamento, pela sociedade e sua estrutura (MARÇAL, 2012). A medida que a partir das tensões provocadas pelos novos coletivos no espaço acadêmico contribui para que matrizes cognitivas e/ou paradigmas, sistemas de crenças e referências e/ou estrutura mental, sejam questionadas e resinificadas possibilitando as pessoas uma nova compreensão e ação no mundo, por meio da ascensão de outras, novas epistemologias, que possibilite a representação e visibilidade de grupos antes subrepresentados e subalternizados.

5 CONCLUSÃO

Há muito tempo se tem lutado por mudanças no campo da educação, no sentido da promoção de um ensino mais plural que contemple as diversidades. Esta tem sido a tônica do movimento negro, de indígenas, do movimento de mulheres, dos LGBTs, dentre outros movimentos que historicamente têm sido preteridos de participação nos aportes epistemológicos e curriculares dos cursos de formação universitária. Pode-se dizer que se mantém forte na educação a formação a partir de uma história e cultura única. Ainda que já se tenha avançado em alguns pontos, considerando o estabelecimento de algumas políticas para diversidade, estas se arrastam quanto a sua implementação. Promover ações institucionais, pedagógicas e acadêmicas de valorização da diversidade, do acompanhamento das ações afirmativas e de políticas de inclusão tem sido uma luta constante.

Espera-se em médio prazo uma mudança cultural no campo curricular e epistemológico, nas instituições de ensino superior que rompa com a estrutura ainda bastante engessada dos cursos de formação universitária. Os movimentos sociais com destaque para o movimento negro, de mulheres, de indígenas e LGBTs têm exercido pressão, reivindicando das instituições mudanças de paradigmas, no que tange a formação de docentes.

Acredita-se que o tema aqui abordado seja uma oportunidade para se pensar mais seriamente sobre saídas possíveis que rompam com o ciclo de discriminações e desigualdades que se perpetuam por gerações. Esperamos ter contribuído de alguma forma para as reflexões daqueles que sensíveis ou não a causa, dedicam-se ao estudo do assunto e provoquem alterações em suas práticas de ensino e produção de conhecimento. Que contribua também para ampliar e desenvolver ações destinadas à criação, implementação e acompanhamento de uma cultura de respeito às diferenças e valorização das diversidades na universidade. O ensino superior necessita de medidas que garantam uma mudança estrutural em seus currículos de licenciatura e bacharelado, assim como um investimento massivo na formação continuada de seus docentes.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Jorge José de. **Inclusão Étnica e Racial no Brasil: a questão das cotas no ensino superior.** São Paulo, Attar Editorial., 2005.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. In: **Currículo sem Fronteiras**, v.12, n.1, pp.98-109, Jan/Abr. 2012.

Jornal da USP, 07/02/2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/usp-aumenta-o-numero-de-vagas-para-cotistas/> . Acesso em 20/02/19.

MARÇAL, José Antonio. **A formação de intelectuais negros (as):** políticas de ação afirmativa nas universidades brasileiras. Belo Horizonte, Nandyala, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Considerações sobre as Políticas de Ação Afirmativa no Ensino Superior. In: PACHECO, Jairo Queiroz, SILVA, Maria Nilza da (Org). **O negro na universidade: direito à inclusão.** Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

QUEIROZ. Delcelene Mascarenhas. O Negro e a Universidade Brasileira. **Revista História Actual Online**, Bahia, n. 3, p.73-82, 2004.

Revista Retratos. **IBGE mostra as cores da desigualdade.** Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-ticias/noticias/21206-ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade>. 2018. Acesso em 25/05/2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. "Currículo e identidade social: territórios contestados". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula.** Petrópolis: Vozes, 1995. p. 190-207.

SILVÉRIO, Valter Roberto. Ação Afirmativa: uma política pública que faz a diferença. In: PACHECO, Jairo Queiroz, SILVA, Maria Nilza da (Org). **O negro na universidade: direito à inclusão.** Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

Recebido em: 30/04/2019

Aceito em: 29/09/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630332019149>