

PARADOCU
MENTAR A
HISTÓRIA
DA MODA
DE JAMES
LAVÉR ÀS
BLOGUEIRAS
FASHION

FAUSTO VIANA

PARADOCU
MENTAR A
HISTÓRIA
DA MODA
DE JAMES
LAVER ÀS
BLOGUEIRAS
FASHION

PARADOCU
MENTAR A
HISTÓRIA
DA MODA
DE JAMES
LAVER ÀS
BLOGUEIRAS
FASHION

FAUSTO VIANA

SÃO PAULO • ECA-USP • 2017

DOI 10.11606/9788572051811

eca
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

TP
NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

10

1.

DISCUSSÕES E CONCEITUAÇÕES BASILARES

17

_____ 1.1 POR QUE VESTIR?	21
_____ 1.2 FORMAS RUDIMENTARES DE TRAJE	21
1.2.1 Ötzi e suas 'tatuagens'	27
1.2.2 Ötzi e suas roupas	27
_____ 1.3 O QUE É TRAJE E O QUE É MODA	33
_____ 1.4 COMO CLASSIFICAR TRAJES	42
1.4.1 Traje religioso ou eclesiástico	43
1.4.2 Traje militar	44
1.4.3 Traje civil e suas diversas categorias	47
_____ 1.5 MODA: CULTURA, ARTE E CULTURA MATERIAL	51
1.5.1 Moda e cultura	51
1.5.2 Moda e arte	54
1.5.3 Moda como cultura material	58
_____ 1.6 RAZÕES PARA O ESTUDO DA HISTÓRIA DA MODA E DA INDUMENTÁRIA	60

2.

JAMES LAVER

65

_____ 2.1 DADOS BIOGRÁFICOS	66
2.1.1 Laver e o teatro	69
2.1.2 Enquanto isso, no Victoria and Albert Museum	70
_____ 2.2 O VICTORIA AND ALBERT MUSEUM	78
2.2.1 Primórdios do Victoria and Albert Museum	78
2.2.2 O South Kensington Museum	87
2.2.3 O projeto The Spiral	94
2.2.4 O prédio do museu e sua estrutura em revista	95
2.2.5 A formação da seção de pinturas, desenhos e gravuras do V&A	97

3.

ANÁLISE DOS LIVROS DE LAVER E O USO DE FONTES DOCUMENTAIS

107

_____ 3.1 JAMES LAVER E SUAS REFERÊNCIAS TEÓRICAS	108
_____ 3.2 JAMES LAVER E AS REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	111
_____ 3.3 OBRAS DE LAVER	118
3.3.1 <i>Taste and Fashion: from the French Revolution until Today</i>	123
3.3.2 <i>Style in Costume</i>	126
3.3.3 <i>Dress</i> (The Changing Shape of Things Series)	128
3.3.4 <i>Clothes</i> (Pleasure of Life Series)	134
3.3.5 <i>Costume through the ages</i>	135
3.3.6 <i>Modesty in Dress</i>	136
3.3.7 <i>A Concise History of Costume (World of Art)</i>	136
_____ 3.4 FONTES SUBUTILIZADAS POR LAVER	141
3.4.1 A fase do projeto do traje	144
3.4.2 A fase de desenvolvimento do traje	149
3.4.3 O traje em si como objeto	149
3.4.4 A fase de pós-produção	154
_____ 3.5 FONTES NÃO UTILIZADAS POR LAVER	155
3.5.1 Arqueologia funerária	155
_____ 3.5.1.1 Definições de arqueologia e a arqueologia funerária	155
_____ 3.5.1.2 CASO 1	
A abertura do sepulcro da família Médici, do qual se destacou o traje de Eleonora de Toledo (1522-1562)	158
_____ 3.5.1.3 CASO 2	
A experiência da equipe do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP no caso das freiras que foram encontradas em estado de mumificação nas dependências funerárias dos Mosteiros da Luz, na cidade de São Paulo	161
_____ 3.5.1.4 CASO 3	
A abertura da Cripta Funerária Imperial, no Ipiranga, da qual se destacou o traje da Princesa Leopoldina	165
_____ 3.5.1.5 Laver e a arqueologia funerária	167
3.5.2 As bonecas de moda	171
_____ 3.5.2.1 A lacuna de James Laver com as bonecas	201
3.5.3 Entrevistas	202

4.		
	OUTRAS FONTES DOCUMENTAIS BIBLIOGRÁFICAS, OUTRAS QUESTÕES	213
_____	4.1 A PREDOMINÂNCIA MASCULINA NA PRODUÇÃO DA BIBLIOGRAFIA DE INDUMENTÁRIA E MODA ATÉ A DÉCADA DE 30	218
_____	4.2 A VISÃO FEMININA DA BIBLIOGRAFIA DA MODA E DA INDUMENTÁRIA	225
_____	4.3 NOVOS RUMOS DA BIBLIOGRAFIA DA HISTÓRIA DA MODA E DA INDUMENTÁRIA	228
5.		
	AS NOVAS FONTES DE DOCUMENTAÇÃO COMO LIDAR COM ELAS? PARA ONDE VAMOS DAQUI?	235
_____	5.1 OS MUSEUS E SUAS COLEÇÕES DE MODA ON-LINE	239
_____	5.2 OS SITES DE MODA	241
_____	5.3 OS BLOGS DE MODA	245
_____	5.4 AS REDES SOCIAIS: FACEBOOK, TWITTER, INSTAGRAM, YOUTUBE E OUTROS	246
_____	5.5 UMA CATÁSTROFE DOCUMENTAL ANUNCIADA PARA A MODA?	248
	CONCLUSÃO E APONTAMENTOS FINAIS	255
	NOTAS	267
	BIBLIOGRAFIA	277
	CRÉDITOS	282

APRESENTAÇÃO

ISABEL ITALIANO

Em sua paixão por pesquisar e escrever, Fausto Viana nos conduz, neste livro, em um fascinante percurso investigativo sobre as fontes de estudo da indumentária e da moda. Vamos transitar pelo passado, presente e futuro das possibilidades de pesquisas de trajes, em uma encantadora jornada, que vai desde múmias a redes sociais e blogs, percorrendo registros de informações e indagações que apenas um pesquisador sério e competente como ele consegue fazer.

Já no início do trajeto, o autor nos leva à pré-história, em um mundo com pouquíssimos registros sobre a indumentária, expandindo o conceito de trajes e acessórios que nos fazem pensar: não somos tão diferentes daqueles homens das cavernas...

Revisita sua importante discussão sobre a classificação de trajes, que evolui e se torna mais ampla a cada nova publicação, mostrando o vasto conhecimento que tem sobre indumentária. Importante tema para quem pesquisa e vive o estudo da indumentária e da moda.

Viana nos apresenta James Laver em suas múltiplas facetas e nos mostra sua forma de trabalhar, seu amor pela arte, sua trajetória no museu Victoria & Albert e suas incursões e publicações sobre a moda. Mas o mais interessante é que o autor descreve Laver com uma familiaridade que transcende a pesquisa histórica e a biográfica: talvez porque ambos tenham escolhido trilhar a vida com os interesses, de certa forma, parecidos, como a arte, a literatura, o teatro, a história dos trajes e da moda, os museus e a necessidade de externalizar todo o conhecimento adquirido: publicações!

Ambos são dotados de um espírito investigativo, daqueles de querer sempre saber mais. Eu me dei conta disso ao ler uma passagem deste livro, em que Laver fala do seu trabalho com a moda, que tomo a liberdade de transcrever aqui: *“Eu me encontrei sendo irresistivelmente conduzido por caminhos de especulação. Tendo estudado o O Que e O Quando, comecei a pensar no Como e no Por que. Ainda estou pensando, mas eu comecei a desenvolver certas teorias”*. Se eu não soubesse que é uma fala de James Laver, diria que é de Fausto Viana!

Sorte nossa, os leitores.

Somos conduzidos aos detalhes das publicações sobre indumentária e moda de James Laver com um misto de informações qualitativas e quantitativas, em exato equilíbrio para nos brindar com uma visão precisa das fontes utilizadas por Laver em suas publicações. Só que não para por aí. Questiona, nos instiga a pensar: por que importantes fontes de informação sobre trajes não foram utilizadas por Laver? A

partir deste ponto, nos faz percorrer um mundo de possibilidades para estudo de trajes. Será que o leitor tem ideia destas tantas perspectivas?

Em um salto tecnológico, transcende as possibilidades físicas de estudo da indumentária e da moda e parte para o mundo virtual: sites de museus, sites e blogs de moda, redes sociais. Viana nos conduz às possibilidades de exploração desta imensa montanha de informações digitais e nos alerta em relação ao futuro.

Farto material iconográfico. Cativante abordagem investigativa. Instigantes questionamentos. Leitura obrigatória para pesquisadores, professores, alunos e todas as pessoas que transitam por este maravilhoso mundo do estudo da indumentária e da moda.

ISABEL ITALIANO *é professora da Universidade de São Paulo, pesquisadora nas áreas de modelagem e alfaiataria histórica e contemporânea, têxteis eletrônicos e computadores vestíveis.*



DISCUSSÕES E
CONCEITUAÇÕES
BASILARES

1.

O que é
MODA?

Moda é
CULTURA?

Moda e
indumentária
são o mesmo?

1.1 **POR QUE VESTIR?**

Ninguém é obrigado a se vestir. Mas as condições climáticas, por exemplo, geram necessidade de proteção: muito frio ou muito calor são fatores que costumam pedir alguma cobertura corporal para que o corpo humano sobreviva nos ambientes em que ele se propõe a viver. As percepções climáticas de frio ou calor variam entre as pessoas e povos e assim vão variar suas coberturas corporais de base. Geralmente, essas proteções são trajés.

De forma prática, essa parece ser a única razão do vestir ligada à natureza biológica, animal, do ser humano.

No entanto, em que pesem as vaidades humanas e também as necessidades sociais, econômicas e políticas, vestir pode significar mostrar fama, fortuna, respeito, hierarquia (social, religiosa, militar e até moral) ou poses. Como citou James Laver, veste-se também por pudor (LAVÉ, 1947).

Vestir-se de determinada maneira permite – ou não – a sua integração a determinados grupos. A tendência seria afirmar que nos grupos com fundamentação religiosa isso é mais forte, como no caso das igrejas evangélicas ou mesmo de castas mais radicais, como os fundamentalistas islâmicos que exigem a completa cobertura corporal. Mas, cada vez mais, a associação de pessoas em grupos, e não só de pessoas muito jovens, pode contribuir para que o vestir seja considerado fator de adesão a uma causa ou a uma associação com temática determinada.

Os neonazistas são um exemplo, a partir do ponto de vista político. Os *bears* são outro, com suas roupas e combinações de cabelos e barbas com outros adereços, já do ponto de vista de uma comunidade com interesses sexuais específicos. Há muitas tribos urbanas, como skatistas, bikers, funkeiros e outros que têm demandas e necessidades de traje específicas.

1.2 **FORMAS RUDIMENTARES DE TRAJE**

A imagem do homem das cavernas recoberto por peles dos animais que ele mesmo abatia ou encontrava é recorrente. No entanto, antes de considerarmos esta como a forma mais primitiva de vestir, há modos de alteração do visual do corpo que são, ao que tudo indica nesse momento, anteriores à vestimenta.

2



3



4



5

2. Grupo de bears na Parada Gay do México¹

3. Os skatistas têm no traje diferenciado complementos de segurança para a prática do esporte²

4. Um grupo de funkeiras³

5. Bikers norte-americanos pelas ruas⁴

São tatuagens, escarificações, alargamentos, piercings⁵ e outros que alteram o corpo de seu portador e, como afirma Soares, “se torna interessante perceber que a manipulação do corpo acompanha toda a história e que ela vai se adaptando tempo – espacialmente, ganhando novas roupagens e sobrevivendo secularmente”(2015, p.28).

Claro que as tatuagens não eram feitas como o são hoje, em sua maior parte com agulhas. Eram feitas com espinhos, e nos furos feitos por eles eram inseridos os pigmentos obtidos das plantas. As razões para se ter tatuagens são muitas: decoração (adorno) e proteção contra magia e maus espíritos são as mais conhecidas. Mas Schiffmacher, para quem as tatuagens “causam uma enorme variedade de reações – do interesse, surpresa, admiração e reverência a consternação e aversão”(2005, p.6), lista ainda outras funções da tatuagem: camuflagem durante a caça; a de cunho religioso; ícones de memória para seres amados que já partiram e outras que são partes de ritos de iniciação em determinadas comunidades. Ele cita ainda tatuagens contra mordidas de cobra e de cães; morte por afogamento e até mesmo acidentes de carro, além das tatuagens como ornamento ou atração erótica, “quando combinam texto e imagem para informar a uma parte interessada sobre as preferências sexuais de seu portador”⁶ (2005, p. 14).

Para além das tatuagens, encontram-se os adereços e decorações. Cocheris cita “o ideal – diz com razão Theophile Gautier – atormenta a natureza mais primitiva e o gosto pelo adorno diferencia o ser inteligente do animal; com efeito, nenhum cachorro pensou em usar brincos ou fazer colares com conchas e madeiras coloridas”. (COCHERIS, 1914, p. 42)

Ela vai além, afirmando que “quanto mais estudamos o passado do nosso mundo, mais verificamos o amor pela indumentária”, e que os acessórios, “em vez de serem o apanágio exclusivo da mulher”, foram

inicialmente usados pelo homem como um dos sinais característicos de sua potência. A paixão pelos balangandãs nasceu antes da necessidade da vestimenta. Os contemporâneos dos grandes mamíferos faziam joias reunindo conchas e dentes de animais furados e enfileirados com cabelos de mamute. (*idem*)

E complementa:



6. Australiana adornada com suas tatuagens e seus adereços.

7. Indígena das Ilhas Marquesas.

8. Escarificações no corpo de mulher africana, retratando o desmame de seu filho. ⁷

9. O triângulo rosa com que eram marcados os homossexuais nos campos de concentração nazista na Segunda Guerra Mundial. Pode hoje indicar que seu portador é homossexual ou simpatizante de causas LGBT.





As cavernas que abrigavam os homens da Época da Rena, os dólmãs, as estações lacustres, mostram, através dos diversos objetos ali encontrados, os progressos alcançados nessa segunda era da humanidade na arte da indumentária. Não há a menor dúvida quanto a isso, se examinarmos as jóias daquela época reunidas em nossos museus; são colares, anéis, balangandãs, alfinetes para cabelo, ora de sílex, de nacro, de osso, de vértebras de peixes, ora de pedacinhos de bucardo cuja moda continuou ininterruptamente até a época do bronze. *(idem)*

O exemplo a seguir, do que hoje é a múmia Ötzi, conhecida como *O homem do gelo*, é uma excelente combinação de todos esses fatores: tatuagem, decoração e, finalmente, uma vestimenta ou traje.

O corpo de Ötzi foi encontrado nos Alpes, nos Ötztal Alps, no norte da Itália, fronteira com a Áustria. Foi em 19 de setembro de 1991 e desde então vem provocando a curiosidade de centenas de pesquisadores e do público do mundo todo, que têm ido ao Museu de Arqueologia do Sul do Tirol, em Bolzano, na Itália.

As pesquisas no corpo mostram que Ötzi provavelmente foi um pastor de ovelhas ou guardador de animais, mas isso não é um consenso ainda. Ele morreu vítima de uma flechada na região do pescoço, no lado esquerdo. O ferimento não teria sido fatal, mas a flecha perfurou o osso do ombro e ficou a apenas dois centímetros dos pulmões. O dr. Eduard Vigl disse que “órgãos vitais não foram atingidos, mas a flecha danificou vários vasos sanguíneos e destruiu os feixes neurovasculares do braço esquerdo, o que deve ter causado sangramento intenso e possível paralisia do braço. O Homem do Gelo provavelmente sangrou até a morte em questão de minutos”⁸.

A mesma investigação mostrou que, em função de marcas físicas, ele havia participado de algum embate físico horas ou dias antes de sua morte. Há também indícios de um trauma no crânio, com sangramento.

O fato é que Ötzi morreu há cerca de cinco mil anos⁹ e isso faz dele uma das múmias mais antigas da história. De acordo com as pesquisas, foi um homem de 1,60 metro de altura e pesava cerca de 50 quilos. Tinha aproximadamente 45 anos quando morreu, o que também faz dele um recordista em longevidade. Na múmia, o cabelo caiu, mas tudo indica que além do cabelo ele tivesse barba. Testes de DNA revelaram que seus olhos eram castanhos e seus cabelos, ondulados.

O mais interessante é que Ötzi é um tipo de múmia chamada “múmia úmida”, ou seja, ele entrou em processo natural de mumificação em contato com gelo¹⁰. Não houve nenhuma interferência externa, como costuma acontecer nos processos de mumificação egípcios, por exemplo, quando são empregados produtos químicos e vísceras são retiradas. Tudo indica que ele estava na água, morreu e seu corpo foi coberto por uma geleira que só viria a descongelar em 1991, quando foi encontrada.

O Museu de Arqueologia do Sul do Tirol lembra que a morte de Ötzi aconteceu “600 anos antes que o Faraó Quéops do Egito mandasse construir a pirâmide que ostenta seu nome [*cerca de 2.500 antes de Cristo*]. E que Stonehenge na Inglaterra seria construída algumas centenas de anos depois [*o primeiro edifício em Stonehenge também data de cerca de 2.500 antes de Cristo*]”¹¹. Historicamente, era o início da Era do Cobre, que causou grandes mudanças econômicas e sociais.

1.2.1 _____ ÖTZI E SUAS “TATUAGENS”

Foram descobertas no corpo de Ötzi 61 “tatuagens”. “Elas têm o formato de grupos de linhas ou cruzes. Ao contrário dos métodos de tatuagem modernos, as tatuagens não foram produzidas com agulhas e sim por meio de incisões finas nas quais o carvão era esfregado¹² [*ver figura 11*].

A maior parte das tatuagens de Ötzi estão localizadas em partes do corpo que devem ter causado dor durante sua vida por degeneração ou por alguma doença¹³ [*ver figura 12*].

O que chamou a atenção no caso destas tatuagens foi a sua localização em áreas que correspondem às linhas da acupuntura, uma “arte de cura que só surgiria 2.000 anos mais tarde, na Ásia”, explica o site do museu.

1.2.2 _____ ÖTZI E SUAS ROUPAS

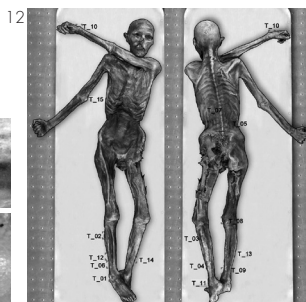
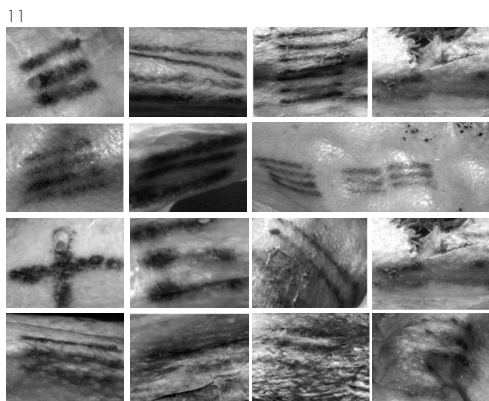
A descoberta de uma múmia com seus aparatos de trabalho e seus trajes é um evento que pode revolucionar o pensamento sobre tudo o que acontece em uma determinada região. O material de Ötzi, por exemplo, indica que ele poderia ficar distante do seu núcleo habitacional por um longo período, se desejasse, e que ele poderia ser bastante independente, pois até alguns remédios carregava.



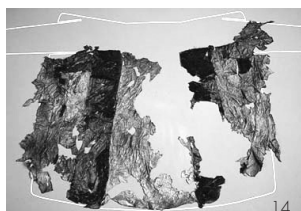
10. Uma recriação do corpo de Ötzi. Uma possível representação feita pelos artistas holandeses Adrie e Alfons Kennis. Foi baseada nas últimas descobertas sobre a múmia.

—————A descoberta de
uma múmia com
seus aparatos de
trabalho e seus trajes
é um evento que
pode revolucionar
o pensamento
sobre tudo o que
acontece em uma
determinada região.

TEXTO DESTACADO DA PG.27



11. As tatuagens no corpo de Ötzi¹⁴
 12. Indicações dos lugares das tatuagens no corpo de Ötzi.



13. Capa de palha?
 14. Casaco de pele de cabras domesticadas
 15. Tanga ou tapa-sexo
 16. Boné de pele de urso
 17. Perneiras
 18. Sapatos
 19. Cinto e algibeira
 20. Disco de dolomita
 21. Kit de primeiros socorros de Ötzi

Na Figura 13, os pesquisadores têm dúvida se isso seria uma capa feita de palha, bastante comum em diversos países do mundo e que seria usada por cima da cabeça e amarrada para não cair. Se fosse uma capa, não teria mangas. Eles pensam também que pode ser uma espécie de colchonete ou parte de alguma mochila de carregar nas costas. O que chama a atenção aqui é o trançado feito na palha.

No casaco da Figura 14, no lado interno, há muitas marcas de raspagem, que os pesquisadores acreditam terem sido feitas no processo de limpeza da pele. Essa pele era curtida usando gordura animal e fumaça. Depois de curtidas, eram costuradas juntas, com pontos em formato de cruz. A costura era feita com fibras obtidas dos tendões de animais. O casaco era vestido com o lado peludo da pele para fora. O museu ainda acredita que as faixas escuras de pele eram alternadas com as mais claras para produzir um efeito mais chamativo. Não há nenhum fechamento, o que indica que o casaco era usado aberto. O que deveria fechá-lo, quando necessário, era uma espécie de cinto. O casaco traz ainda muita sujeira, o que indica que era velho, e tem remendos feitos com pedaços de palha e grama.

A tanga da Figura 15 era, de acordo com o site do museu, uma peça retangular com 33 cm de largura e cerca de um metro de comprimento. Foi feita com tiras de pele de cabra costuradas com fibras de tendões animais retorcidas. Era passada entre as pernas e amarrada na cintura com um cinto.

O boné de pele de urso (*figura 16*) foi encontrado perto da cabeça da múmia e é uma peça admirável, feita com pedaços retangulares de pele de urso, costurados juntos. Na parte de baixo, traz duas alças de amarrar no queixo, mas elas provavelmente já estavam rasgadas antes da morte de seu proprietário.

As perneiras da Figura 17 seguem o mesmo esquema das outras roupas. Tiras de pele de cabra costuradas lado a lado, com pontos em formato de cruz, com fibras de tendão animal. Cobriam apenas a coxa e a panturrilha. A parte de cima, mais arqueada, era reforçada por uma tira de couro que era enfiada ao longo dela. Dois laços eram costurados em cada perneira de maneira que elas podiam ser marradas ao cinto. Na parte de baixo, tiras de pele de veado estavam costuradas e poderiam ser costuradas aos sapatos, sem subir quando Ötzi andasse. O museu informa que as perneiras indicam que foram muito usadas, têm muitos remendos e são as mais velhas do mundo do seu gênero.

Os sapatos da Figura 18, por sua singularidade, merecem um comentário especial por parte dos pesquisadores do museu:

Como as perneiras, os sapatos são os mais antigos do mundo na sua categoria. Os sapatos têm um design sofisticado e consistem de uma parte interna e uma externa. A parte interna é feita de uma rede de grama. Seu propósito é segurar o feno no lugar, que servia como material de isolamento. A parte externa é feita de couro de veado. Ambas as partes – a rede de grama ou palha e a parte de cima de couro – são amarradas a um solado de formato oval, feito de pele de urso através de tiras de couro. Ao contrário da sola, as peças de cima eram vestidas com a pele para o lado de fora. A alça ao redor do tornozelo era amarrada com fibras de grama. Uma tira de couro era presa na diagonal ao longo da sola para dar melhor aderência. Experimentos feitos com sapatos reconstruídos mostraram que de fato a tira de couro previne escorregões em solo rochoso. Os sapatos são surpreendentemente quentes e confortáveis. No entanto, não são adequados para andar na chuva, já que a água os ensopa¹⁵.

O cinto (*figura 19*) era feito com uma tira de couro de boi, com largura entre 4 e 5 cm. Tudo indica que o cinto tinha cerca de dois metros de comprimento, ou seja, dava para dar duas voltas na cintura de Ötzi e ser amarrado. A algibeira (*figura 19*) era de couro costurado e podia ser fechada em cima com uma tirinha de couro. Tinha dentro uma raspadeira, um furador e uma pedra afiada. Um palito de 7 cm, feito de osso, também estava na bolsa. Pesquisadores acreditam que ele poderia ser usado para tatuar, costurar e até mesmo para palitar os dentes. O mais interessante aqui – e tudo parece tão interessante! – é que mais da metade da algibeira estava cheia de uma massa escura, que foi identificada como um fungo de ignição, cujo nome é *Fomes fomentarius*. Quando ele é esfregado na pedra afiada, pega fogo e pode ser carregado de um lado para o outro. Há um vídeo muito interessante da empresa Canadian Bushcraft¹⁶ que explica como fazer o fogo e os efeitos repelentes do aroma do fungo queimado contra moscas e insetos. Além de o cheiro ser indicado para quem está com dor de cabeça.

Do ponto de vista da decoração, há dois materiais entre os pertencentes¹⁷ de Ötzi que poderiam ser facilmente confundidos com enfeites. Um deles é um disco de mármore dolomita com um buraco no meio (Figura 20), através do qual passa uma tira de couro. Nove tiras de pele retorcida são amarradas nesta tira de couro e ela fica parecendo uma borla, um enfeite. Na verdade, as tiras penduradas são usadas para amarrar pássaros mortos em caçada.

O outro exemplo dos pertences de Ötzi que poderia levar a um engano na identificação do seu uso é o da Figura 21. Os pesquisadores do museu identificaram as duas estruturas esbranquiçadas em tiras de couro como sendo um fungo, retirado da árvore de bétula. Ele tem propriedades curativas, com efeitos antibióticos e adstringentes. A infusão desses fungos em óleo fazia também um remédio bom para vermes, mal do qual este senhor padecia em vida.

Esse exemplo da múmia de Ötzi deixa claro como esse campo de investigação – a indumentária primitiva, seus detalhes, adornos e adereços, tatuagem e pinturas corporais – ainda é pouco explorado, apesar de ser pleno de significados.

1.3 O QUE É TRAJE E O QUE É MODA.

No item 1.1, Por que vestir?, já se discutiu que o que cobre o corpo é um traje, nas suas mais diversas possibilidades. Na sua dissertação de mestrado, Pereira afirma que traje pode ser usado como sinônimo de roupa ou vestimenta:

Traje tem sua origem etimológica (no Dicionário Houaiss, edição de 2001) na palavra *trager*, do verbo trazer: trazer algo para si, que de alguma forma tem grande pertinência no que diz respeito a criar identidade, termo muito abordado por teóricos no estudo da moda. (PEREIRA, 2012, p.63)

De maneira direta, aquilo que cobre um corpo humano nos seus mais diversos formatos, é um traje, uma roupa, indumentária ou vestimenta. Independe do seu material, do seu corte, da sua cor, da sua origem, do seu produtor ou qualquer outra informação além dessa, essencial: é uma peça ou uma combinação de peças que cobrem, total ou parcialmente, o corpo humano. E nem sempre apenas com função de proteção.

Em artigo publicado no 7º Colóquio de Moda, em Maringá, o autor¹⁸ escreveu que “vestir é uma necessidade humana, desde os mais remotos tempos” e deixou claro que o traje tem função fundamental na proteção do corpo em várias situações. Para introduzir o que seria a roupa da moda, ele disse que “a Moda não é uma necessidade primordial de subsistência. Nasce da expansão das atividades sociais do homem.” Citando Boucher, complementou que:

Se admitirmos que vestir tem a ver com cobrir o corpo de alguém, e o traje com a escolha de uma forma particular de roupa para um uso particular, é possível então deduzir que vestir depende primariamente de condições físicas tais como clima e saúde, e a manufatura de têxteis mostra que o traje reflete fatores sociais como crenças religiosas, mágica, estética, status pessoal, o desejo de ser diferenciado ou de emular seu semelhante, e assim por diante? (BOUCHER, 1987, p.9, tradução nossa)

Do já citado artigo, o autor apresenta ainda sua definição de moda:

O termo Moda será empregado como um vestuário elaborado, repleto de significados e de uso social, que reflete um conjunto de padrões estabelecidos para períodos determinados de maior ou menor duração histórica. De forma bastante simplificada, o conceito de indumentária envolve tudo aquilo que o ser humano veste. Podemos falar de indumentária dos gregos clássicos, ou da vestimenta romana no século V. Quando se emprega a palavra moda, refere-se a um padrão em série que o mercantilismo, por volta do ano 1.300, difundiu, a Revolução Industrial dos séculos XVIII e XIX ampliou e deu todo o suporte mecânico de reprodução e que hoje atinge proporções sensacionais. (MANA, 2011, com adaptações.)

Tudo aquilo que é moda é traje, e basicamente traje social. Nem tudo que é traje é moda, no entanto. Por isso será vista no próximo subcapítulo, 1.4, uma classificação de trajes.

Há discussões muito amplas e interessantes sobre moda, das quais se apresenta algumas abaixo, com finalidade informativa e referencial.

“Define-se moda como um hábito prevalecente, especialmente no vestir.”

(CUMMING, Valerie. Understanding Fashion History. Londres: Batsford, 2004. p.17)

“A moda, assunto aparentemente trivial, é, na realidade, um fenômeno complexo que pode ser examinado em diversas perspectivas derivadas da sociologia da arte e da sociologia das indústrias culturais.”

(CRANE, Diana. Ensaios sobre moda, arte e globalização cultural. São Paulo: Senac, 2011, p. 13)

“Mas as modas são como os seres humanos. Elas vêm, ninguém sabe quando, porque ou como; e vão embora, ninguém sabe quando, porque ou como. Tudo é como a vida, em minha opinião, se você olhar para ela desse ponto de vista.”

(David Copperfield (Charles Dickens, 1849) apud VENTOSA, Sílvia. Dressing the body- silhouette and fashion 1550-2015. Barcelona: Museu del disseny, 2014, p.1.)

“A toailete é, portanto, a maior modificação comprovada para o homem social, ela pesa sobre toda sua existência.”

(LA TOILETTE EST DONC LA PLUS IMMENSE MODIFICATION ÉPROUVÉE PAR L'HOMME SOCIAL, ELLE PÈSE SUR TOUTE L'EXISTENCE.)

(Traité de la vie élégante, 1830 (Honoré de Balzac), apud VENTOSA, Sílvia. Dressing the body- silhouette and fashion 1550-2015. Barcelona: Museu del disseny, 2014, p.12.)

“A moda joga um papel central na mudança intencional do ser humano entre os determinismos não biológicos e não genéticos do aspecto do homo sapiens. É a moda que nos convida a escolher entre a sedução e a elegância, entre o conformismo e a contestação, entre a juventude (cada vez mais in) e a maturidade (cada vez mais out)(...) A moda tornou-se um fenômeno social de difícil definição dada a sua amplitude e a diversidade de opiniões de que tem sido objeto. “

[BALDINI, Massimo. *A invenção da moda- a teoria, os estilistas e a história*. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 10.]

“A moda para alguns é uma espécie de capricho, ao passo que para outros é apenas uma nova e incompreensível forma de tirania social.”

[Edward Sapir, no verbete "Fashion" da *Encyclopedia of the social sciences*, de Nova York, 1935, citado por BALDINI, 2005, p. 10]

“A moda é a mudança gratuita, a mudança por amor à mudança.”

[Jean Stoetzel, em *Psicologia social*, publicado em Roma em 1964, citado por BALDINI, 2005, p.10]

“A moda é a precursora, não é a eterna suplente do Surrealismo.”

[Walter Benjamin, apud HOLZMEISTER, Silvana. *O estranho na moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2010, p.9.]

“(…) não há moda a não ser no quadro da modernidade. Isto é, num esquema de ruptura, de progresso e de inovação. Em qualquer contexto cultural, o antigo e o moderno se alternam significativamente. Mas só para nós existe, depois das Luzes e da Revolução Industrial, uma estrutura histórica e polêmica de mudança e de crise. Ao que parece, a modernidade instala simultaneamente o tempo linear, o do progresso técnico, da produção e da história, e um tempo cíclico, o da moda.”

[Jean Baudrillard. *A troca simbólica e a morte*, apud HOLZMEISTER, Silvana. *O estranho na moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2010, p.17.]

“A moda faz parte de todos os fatos de neomania que apareceram em nossa civilização, provavelmente com o nascimento do capitalismo. “

(BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora Nacional: Editora da USP, 1979, p.284.)

“Há pouca dúvida de que a causa última e essencial da moda reside na competição; competição de ordem social e sexual, na qual os elementos sociais são mais óbvios e manifestos, e os sexuais mais indiretos, ocultos e não confessados, escondendo-se, como devem, atrás dos sociais.”

(FLÜGEL, J.C. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.
(A edição original do livro é de 1930.)

“A MODA MORREU.

É o fim da moda como nós a conhecemos.

A moda com um M maiúsculo não está mais aqui. Talvez não seja um problema; talvez seja um bom momento para repensar. Na verdade, o retorno à alta costura, que eu estou predizendo,

poderia nos trazer um bom conjunto de novas ideias e de como lidar com as ideias de roupas. E talvez dessas cinzas um novo sistema vá nascer. Hoje, por enquanto, as pessoas veem uma mesa bonita ou um prato bonito e dizem “Ah, que fashion!”. Então “fashion” virou uma forma de dizer “Bacana”. Mas não se referem mais às roupas.”

Li Edelkott¹⁹, pesquisadora de tendências de moda.

1.4 **COMO CLASSIFICAR TRAJES**²⁰

Em 2008, durante uma entrevista com a conservadora de têxteis Dina Caetano Dimas, no Museu Nacional do Traje de Portugal, perguntou-se a ela: “O que se preserva de um acervo?” Ela deu a seguinte resposta:

Preserva-se tudo. Isto é um museu de traje civil, de homem, senhora e criança. Temos todos os tipos de acessórios ligados a estes trajes: cintos, bolsas, malas, sapatos, chapéus, joias, botões, temos estes tipos de núcleos. Mas temos também uma coleção de brinquedos, de jogos, de bonecas de porcelana que dariam para abrir um museu de brinquedos, com certeza. Temos algum traje eclesiástico, trajes regionais e traje de cena também, no caso da coleção do Tomás Alcaide, mas estes são casos muito particulares.

[DIMAS, Dina Caetano. Entrevista sobre o Museu Nacional do Traje de Portugal, concedida a Fausto Viana, nas dependências do Museu em setembro de 2008]

Foi o suficiente para detonar pensamentos sobre como classificar têxteis em museus. Ou mesmo na vida em geral, para aqueles que estudam e pesquisam têxteis, trajes, modas... Traje civil? Eclesiástico? Popular? Regional? Militar? Traje de cena? De fato, há muito a ser pensado ainda sobre esse assunto. “Têxteis” serve para tudo? Não, e o traje que é de material não têxtil? E traje, serve para tudo? Ou vestido? Ou roupa? Ou indumentária?

O autor escreveu em 2010²¹ que têxteis não incluem apenas vestimentas, mas também tapeçarias, alfaias, coberturas de estofados, bordados e uma incrível variedade resultante do uso de tecidos. Mechtild Flury-Lemberg, da Abegg-Stiftung Foundation de Berna, na Suíça, é uma das pesquisadoras mais respeitadas na área da conservação de têxteis e diz que “desde tempos imemoriais, os tecidos têm sido usados como artigos cotidianos para a proteção dos seres humanos do calor e do frio” (FLURY-LEMBERG, 1988, p.13). É justamente por esta relação tão antiga com o corpo do ser humano que o traje (ou indumentária, vestimenta, costume...) recebe uma atenção tão particular nesta linha de pesquisa, na tentativa de categorizar os trajes.

É bem verdade que as regras de conservação têxteis independem da categoria a que eles pertencem. São iguais e estão bem estabelecidas no mesmo artigo citado há pouco e disponível on-line.

Mas no caso de um projeto de modelagem ou do estabelecimento de coleções, era necessária uma nomenclatura que facilitasse o trabalho com um grupo de pessoas que trabalha com trajes, fossem eles batinas, uniformes militares ou maiôs de banho.

A partir da reflexão inicial com Dina Caetano Dimas e estudando as bases anteriores de catalogação do Museu Nacional do Traje, pensou-se na seguinte tipologia para coleções de trajes: traje religioso, traje militar e traje civil.

1.4.1 _____ **TRAJE RELIGIOSO OU ECLESIAÍSTICO?**

Traje religioso pareceu muito pouco abrangente no sentido de trazer os trajes de outras igrejas que não fossem católicas. Religioso também tinha um sentido dúbio: era a roupa do padre, mas remetia ao antigo traje civil de “domingar” ou de ir à missa dos civis, já em desuso há muito tempo. A melhor solução nesse caso pareceu ser traje eclesiástico. Tentei o uso de traje ritual ou ritualístico, mais uma vez para não parecer um estudo direcionado aos trajes da Igreja fundada por Jesus Cristo e edificada sobre o apóstolo Pedro. Eclesiástico parecia remeter imediatamente àquela igreja, excluindo outros ritos, inclusive os pagãos. No entanto, a origem da palavra ofereceu a solução.

O Dicionário Aurélio traz a definição de Eclésia: “Na Grécia Antiga, e especialmente em Atenas, a assembleia dos cidadãos” e pouco mais adiante, em eclesiástico, a definição como “substantivo masculino: membro do clero, sacerdote, clérigo, padre”. De forma que os trajes das diferentes nomenclaturas, sacerdócios e investidas poderão ser classificados aqui. O pai de santo da Umbanda, por exemplo, é um sacerdote dentro do seu rito. O pastor da igreja protestante, as ninfas do Vale do Amanhecer...

Encontrei suporte para o uso dessa expressão no *Musée du Costume et de la dentelle* de Bruxelas, que emprega o termo “vêtements ecclésiastiques”²², bem como no próprio Vaticano²³. O plano curatorial da coleção do Brooklyn Museum Costume, parte do The Metropolitan Museum of Art, em Nova York, usa exatamente esse termo: “ecclesiastic costume”.²⁴

1.4.2 **TRAJE MILITAR**

O traje militar era um caso à parte, não sei se por influência de todos os estudos anteriores sobre essa categoria que, pessoalmente, por gosto e curiosidade, me interessava muito. Inicialmente, pensei em incluir na subdivisão traje profissional, da categoria traje civil. Há uma dinâmica tão intensa e significativa neste tipo de traje que é melhor mantê-lo separado, tanto pelo aspecto de significado e construção do traje como por ser uma linha de estudo muito ampla. Acima de tudo, o militar não é um civil: ele é investido na sua função, como o eclesiástico. Ambos dispõem até de direitos especiais: direito militar e direito canônico (exclusivo da igreja católica).

Dado o nível de detalhamento que ela aborda, pensei que todas as categorias militares das forças armadas poderiam estar aqui: marinha (força naval), exército (força terrestre) e aeronáutica (força aérea). No caso do Brasil, a força espacial (para exploração do espaço) pertence à força aérea e assim seus uniformes poderiam ser catalogados aqui. Há também forças especiais, batalhões compostos com finalidade específica que vão ser encerrados após cumprirem sua tarefa – seus trajes poderão ser classificados aqui.

A expressão em francês é de uso corrente, “costume militaire”. No caso da catalogação citada da coleção do Brooklyn Museum Costume, em Nova York, eles empregaram o termo “military uniform”, mas o colocaram na categoria “uniforms” – em que se encontram também “uniformes em geral, militares, de empregada e da marinha”, somando no total 61 peças. Talvez o pouco número de peças justifique a opção pela categoria “uniformes”.

Por mais estranho ou peculiar que possa parecer, eles não estão sozinhos. Em 1930, na sua obra *A psicologia das roupas*, J.C. Flügel, no capítulo VIII, descreve “Tipo de vestes”(sic), esclarecendo que:

não é nossa função aqui examinar em detalhes a história das vestes (...). Estamos estritamente falando, preocupados somente com as causas mentais e com os efeitos das mudanças sofridas pelas vestes humanas; e semelhante passado histórico, como o que apresentaremos, será somente aquele que parecer necessário a fim de tratar corretamente o problema mas distintamente psicológico da evolução sartória.

(FLÜGEL, 1965, p. 111)

Ele propõe então dois sistemas, resumidos a seguir.

PRIMEIRO SISTEMA PROPOSTO POR FLÜGEL

SUORTE TEÓRICO DE FLÜGEL: **STRATZ**²⁵

Os trajes humanos estão divididos em três categorias principais, que dependem da natureza da própria roupa.

PRIMITIVO: A única cobertura com ornamentação é colocada sobre os rins, consiste em um anel usado ao redor dos quadris.

TROPICAL: É quando o traje primitivo, suspenso pelo círculo dos quadris, aumenta em comprimento.

ÁRTICO: A forma peculiar desse traje é que as vestes caem justas no corpo e cobrem-no mais ou menos integralmente.

SEGUNDO SISTEMA PROPOSTO POR FLÜGEL

SUORTE TEÓRICO DE FLÜGEL: **MULLER-LYER**²⁶

Uma classificação dos trajes humanos essencialmente sociológica e se refere não tanto à natureza das próprias vestes como às suas implicações psicológicas, históricas e sociais.

A divisão é em trajes:

FIXOS: muda lentamente no tempo e todo seu valor depende, de certo modo, de sua permanência; mas varia enormemente no espaço, uma certa espécie de vestido tendendo a se associar com cada localidade e cada agrupamento humano separado.

MODA (ou de **ESTILO**): Muda rapidamente no tempo, pertencendo esta rapidez de mudança à sua própria essência, mas varia pouco no espaço, tendendo a se espalhar rapidamente por toda parte do mundo que esteja sujeita às mesmas influências culturais e entre as quais haja meios de comunicação adequados.

Foi a partir do segundo sistema que ele trabalhou com duas exceções que vão muito ao encontro de nossa classificação do traje militar. É do contraste entre traje *fixo* e traje *da moda* que ele tira duas categorias: trajes geográficos e uniformes.

No caso do traje geográfico, ele diz que é mais importante o elemento topográfico do que o social. “A tradição associou certos trajes a certas raças ou certos países”, ele aponta (FLÜGEL, 1966, p. 119). E subdivide o traje geográfico da seguinte forma:

TRAJE GEOGRÁFICO NACIONAL___ Há nesse traje variações menores que nos permitem distinguir a qual localidade pertence. Por exemplo, o traje nacional da Suécia, da Holanda e da Suíça.

TRAJE GEOGRÁFICO LOCAL___ diferentes localidades, menores ainda que o “nacional”. O exemplo dele são comunidades da Suécia, que se distinguem por pequenas diferenças no traje.

TRAJE GEOGRÁFICO FAMILIAR___ Núcleos ainda menores que o local, como é o caso dos clãs na Escócia.

Na categoria uniformes, ele destaca que “não são somente as diferenças de nacionalidade e as de localidade indicados por tipos distintos de uniforme, mas dentro de cada grupo as distinções de patente são claramente salientadas, geralmente de acordo com o método primitivo de marcar cada patente sucessiva, de baixo para cima, com um aumento na decoratividade do traje correspondente” (*idem*). Ele divide os uniformes em três categorias:

MILITAR___ sobressai tanto por causa de sua importância social única e histórica como pelo fato de exibir um desenvolvimento extremo dos tipos hierárquicos dos trajes. “Não fosse pela sua excepcional significação de conjunto, o militar deveria talvez ser olhado como constituindo somente um determinado subgrupo de uniformes ocupacionais”, ele decreta e o autor deste estudo concorda, tanto que o destaca como categoria separada.

OCUPACIONAL___ há uma tendência para certa indicação de posto por distinção de detalhe sartório, ou seja, detalhes colocados em um traje já existente. Não muda a forma, mas sim a decoração. Ele

colocou aqui trajes que têm uma “evolução hierárquica de complexidade somente inferior àquela do grupo militar, como, por exemplo, o traje acadêmico e o eclesiástico” (*idem*). E incluiu também uniformes de parteira e de guardas da polícia.

ASSOCIACIONAL— este é um grupo muito sugestivo criado por ele e que eu ainda julgo oportuno manter. “São aqueles trajes que distinguem sociedades especiais formadas para fins particulares dentro de grupos sociais maiores. (...) Tais trajes são encontrados entre povos de todos os graus de cultura e desempenham papel importante em muitas das sociedades secretas dos povos primitivos. Entre as correspondentes sociedades modernas, distinguidas por uniformes especiais, pensamos naturalmente nos maçons livres e na Klu-klux-Klan” (*idem*, p. 120). O autor deste estudo sugere a mudança do nome para “Associacionista”.

É sempre interessante pensar nas opções feitas pelos colegas para suas coleções, como no caso do Brooklyn Museum, em Nova York, que empregou o termo “military uniform”. Naturalmente, a opção sempre será feita pelo que for atender melhor suas necessidades e esses processos precisarão de revisões constantes, como as mudanças que proponho ao meu próprio trabalho de 2010, conforme já citado. Se Muller-Lyer também acredita que o traje militar tem uma excepcional significação de conjunto, mas não o separa de outros uniformes, é assim que vou mantê-lo por enquanto: separado.

1.4.3 **TRAJE CIVIL E SUAS DIVERSAS CATEGORIAS**

O traje civil, conforme o havia definido Dina Caetano Dimas, parecia perfeito e cobria uma vasta quantidade de trajes de uso cotidiano dos civis. No site antigo programa de catalogação dos museus portugueses Matriz Net, não mais disponível online, foram encontradas uma série de outras categorias que se encaixaram muito bem em traje civil: roupa interior (a correspondente mais próxima da nossa roupa íntima), traje ocupacional, traje de cena e traje regional, ou como muitos tratavam, a exemplo do precursor Tomás Ribas²⁷, traje popular, designando traje tradicional do povo. Havia também um item que me

chamou bastante a atenção, que era traje ocupacional, com uma nota entre parênteses: fardas civis.

De maneira ampla, traje civil é aquele “relativo ao cidadão em geral e que não tem caráter militar nem eclesiástico”, como define o Dicionário Aurélio. Naturalmente, quando não está no exercício da função, o militar e o sacerdote podem trajar roupas civis. As subdivisões propostas em 2010 foram as seguintes: social, de cena, regional, profissional, interior e dos folguedos. Agora, diante de inúmeras mudanças e da sequência das pesquisas que continuam em desenvolvimento, proponho a inclusão de traje fúnebre, traje esportivo, traje associacionista e traje etnográfico.

Breve resumo de cada categoria de traje civil:

TRAJE SOCIAL___é a indumentária das atividades sociais. São as roupas dos eventos sociais, como festas, reuniões e casamentos. Mas também abrange as roupas usadas pelos civis no dia a dia.

TRAJE DE CENA___ a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, cinema, dança, circo, mímica e *performance*.

TRAJE REGIONAL___o traje característico da região. Por exemplo, um traje de gaúcho que é usado para o trabalho cotidiano. Em Portugal, costuma receber o título de traje popular, que no nosso caso achamos um pouco restritivo. Traje popular seria aquele que todo mundo usa, no nosso contexto.

TRAJE PROFISSIONAL___usado nas atividades profissionais exercidas pelos civis. É, de fato, uma categoria bastante ampla. No entanto, no que se refere especialmente à modelagem, não apresenta características tão especiais como a militar e a eclesiástica, que têm normas rígidas e muito bem estabelecidas. A indumentária profissional apresenta variações da roupa civil social. Claro, calças, blusas, chapéus são de uso cotidiano na indumentária civil. Mas é curioso perceber que no traje profissional há uma interferência de outras áreas, como no caso das bandas de música, que recebem forte influência das bandas militares que, por razões óbvias, vestem fardamento militar, especialmente concebido para elas. Mas, as bandas civis acabam recebendo esta influência, que é perceptível ainda hoje nas bandas das escolas e nas fanfarras, por exemplo.

TRAJE INTERIOR, ROUPA INTERIOR OU ÍNTIMA—sua definição passa por tudo aquilo que vai dentro ou por baixo do traje externo. Apesar de “íntimo” vir do latim “intimu” e significar aquilo que está “muito dentro”, a nossa classificação cotidiana restringe o nome às peças que entram em contato com as partes íntimas do corpo. Assim, a classificação poderia suggestionar que apenas as cuecas, calças, ceroulas e outros fossem roupa interior. Mas, na verdade, há um segmento de trajes que estão envolvidos nesta categoria: as ancas, anáguas e crinolinas são exemplos. Entre a anca e o corpo ainda se coloca outra roupa: o traje interior como a anca. O Palais Galliera, Museu da Moda da Cidade de Paris, emprega essa terminologia. “Le département ‘sous-vêtements’ regroupe un ensemble de lingerie, linge de corps et corsetterie d’environ 2500 pièces”.²⁸

TRAJE DOS FOLGUEDOS—a indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular. Entram aqui os trajes folclóricos ou das festas populares cristãs afro-brasileiras e ibéricas.

TRAJE FÚNEBRE—é o traje utilizado por um morto na hora do seu sepultamento. No século 19, por exemplo, no Brasil, os trajes ainda tinham acessórios para mostrar a “personagem” que o morto simbolizava. Uma criança enterrada com roupa de São Miguel levava um espadim e as pessoas que optavam por serem enterradas como Nossa Senhora levavam uma coroa de flores.

TRAJE ESPORTIVO—a atividade física e a prática de desportos, no final do século 19, foram grandes impulsionadores da mudança no traje cotidiano, tanto masculino como feminino. Hoje, o traje esportivo é área de grandes investimentos da indústria da moda.

TRAJE ASSOCIACIONISTA—acatei uma proposta de Franz Carl Müller-Lyer. São trajes que distinguem sociedades especiais formadas para fins particulares dentro de grupos sociais maiores. Ele exemplificava com o traje da maçonaria e da Klu klux klan. Acho um traje perfeito para as mais diversas irmandades cristãs, por exemplo.

TRAJE ETNOGRÁFICO—a etnografia, segundo o Dicionário Aurélio, é “o estudo descritivo de um ou vários aspectos sociais ou culturais de um povo ou grupo social”. Indo um pouco além, ao tratar de *ethnographical dress*, Lou Taylor diz que:

a etnografia oferece abordagens para se analisar trajés e ornamento corporal que derivam do estudo de raízes tecnológicas e culturais de comunidades específicas de camponeses e de pequena escala. Estas abordagens constroem teorias sobre o funcionamento e desenvolvimento da cultura baseado na análise da organização social e nos processos intelectuais e comportamentais da sociedade humana. Assim, o campo mais abrangente da antropologia, do qual deriva a etnografia, se sustenta por sua ambição em descrever o largo espectro das variações culturais e biológicas humanas. (TAYLOR, 2004, p. 193)

Taylor descreve como a pesquisa etnográfica tem se especializado e logrado mostrar como “os têxteis e as roupas são indicadores das facetas mais sutis, complexas e importantes” (*idem*, p. 199) daquelas pequenas sociedades, inclusive investigando a absorção das influências externas e do mundo urbanizado. Um bom exemplo de traje etnográfico brasileiro é o das tribos indígenas.

QUADRO 3

QUADRO FINAL DE CLASSIFICAÇÃO DE TRAJES

PROPOSTO POR FAUSTO VIANA

- TRAJE ECLESIAÍSTICO**
- TRAJE MILITAR**
- TRAJE CIVIL**
 - TRAJE SOCIAL
 - TRAJE DE CENA
 - TRAJE REGIONAL
 - TRAJE PROFISSIONAL
 - TRAJE INTERIOR
 - TRAJE DOS FOLGUEDOS
 - TRAJE FÚNEBRE
 - TRAJE ESPORTIVO
 - TRAJE ASSOCIACIONISTA
 - TRAJE ETNOGRÁFICO

Fonte: Elaborado e proposto pelo autor.

1.5 **MODA: CULTURA, ARTE E CULTURA MATERIAL**

1.5.1 **MODA E CULTURA**

Há certamente muitos conceitos para explicar o que é cultura. Cultura é o conjunto de todas as características de um povo ao longo dos tempos, que resultam nas condições em que este povo vive hoje. Aborda questões sociais, políticas, econômicas, artísticas, morais, éticas, enfim, tudo aquilo que compõe a complexa rede de significados e informações que uma determinada pessoa, grupo ou sociedade têm.

Para o etnólogo Kaj Birket-Smith, esta é a definição de cultura:

A cultura é uma soma de forças espirituais, de saber e de poder humanos, de atividades mentais, que se superpõem (e por vezes se opõem) ao jogo cego dos instintos e das forças. A cultura é criada e mantida pelo indivíduo, e simultaneamente, pela sociedade; são as duas condições necessárias. A cultura ultrapassa a natureza, mas está profundamente enraizada nela; representa sua flor mais perfeita. (...) A cultura é a característica da humanidade, mas é totalmente humana na sua essência.

(1965, p. 37)

Birket-Smith vai desenvolver em seu livro *História da cultura* um capítulo dedicado ao vestuário, analisando suas razões básicas de existência até chegar aos processos de limpeza e lavagem. Ou seja, o traje é tratado como parte da ampla cadeia cultural de um povo.

Em recente polêmica (2014), a senadora Martha Suplicy, então ministra da Cultura, decidiu colocar a moda como cultura, permitindo que a Lei Rouanet, de captação de recursos de patrocínio, pudesse ser usada com esta finalidade na moda também.

“As pessoas se expressam de diferentes maneiras e a moda faz parte dessa forma de se mostrar”, ela escreveu no site do Ministério da Cultura, em um texto chamado “Moda é cultura”²⁹. “A moda traduz muito da vida e cultura da história de um povo, assim como a gastronomia”, afirmou, para prosseguir dizendo:

No Brasil começamos a entender recentemente esse poder da moda. As “fashion weeks” se consolidaram graças ao esforço de alguns e toda a cadeia produtiva se beneficia.

No Ministério da Cultura o maior instrumento de fomento é a Lei Rouanet. Mas a moda não conseguia captar. O que faltava? Apresentar projetos de acordo com as previsões da lei. O MinC estabeleceu quatro critérios para aceitar projetos: promover internacionalização (impacto na imagem Brasil), ter simbologia brasileira (mostrar raízes e tradição), formar novos profissionais (estilistas ou na cadeia produtiva), ou ainda preservar acervos. [...]

Como ministra, chamei para mim a decisão, pela simbologia de quebrar um paradigma na afirmação que moda é cultura; por entender a importância da repercussão de um brasileiro estar nesse desfile (cobertura midiática), abertura e interesse pela nossa indústria da moda e para a construção de uma imagem de um Brasil criativo, moderno e atraente. Queremos um Brasil que transcenda o país do Carnaval, sol e biquíni. (*idem*)

Claro que as mais diversas culturas não estão encerradas nelas mesmas e sofrem influências de diversas formas. Néstor Garcia Canclini afirma que:

os tradicionalistas imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras.

Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. As diferenças entre esses campos serviram para organizar os bens e as instituições. O artesanato ia para as feiras e concursos populares, as obras de arte para os museus e as bienais. (2011, p.21)

Era apenas natural que a moda (e o traje em geral também) ficasse exposta a essas influências e optasse ou não por seguir determinados padrões, estilos e comportamentos. A cultura é uma entidade viva, e a moda, como parte dela, não pode ficar indiferente.

——— Cultura é o conjunto de todas as características de um povo ao longo dos tempos, que resultam nas condições em que este povo vive hoje. Aborda questões sociais, políticas, econômicas, artísticas, morais, éticas, enfim, tudo aquilo que compõem a complexa rede de significados e informações que uma determinada pessoa, grupo ou sociedade têm.

1.5.2 MODA E ARTE

Sophia Jobim Magno de Carvalho, mais conhecida como Sophia Jobim, pesquisadora de indumentária na Universidade Federal do Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960, em palestra proferida na Escola Nacional de Belas Artes, reclamou de forma enfática contra a classificação dos gregos entre artes maiores e artes menores. A indumentária, sua confecção e a produção de tecidos e trajés ficaram no segundo grupo, de artes menores, como todas as outras formas de artesanato. “Peço permissão para protestar contra a classificação de Artes Menores a que tem sido a indumentária subordinada injustamente, há mais de 2.000 anos”, iniciou a professora. E seguiu:

Não podemos concordar com a divisão das artes em artes maiores e menores, como a concebeu o grego há vinte séculos. É necessário desconhecer totalmente as raízes históricas dessa classificação. Foi há mais de dois mil anos, no tempo de uma Grécia povoada por homens livres e escravos que o grego entendeu classificar as artes de maneira tão injusta quanto antissocial. Preocupado com a fictícia nobreza de sua casta superior, o cidadão helênico reservou para si as artes maiores, enquanto que as chamadas artes menores ou comerciais, que fazem a riqueza material dos povos, eram desprezadas e relegadas ao braço escravo³⁰.

Jobim afirma que esta divisão foi fatal para a economia da Grécia, pois os romanos, invasores, entendiam bem da venda e produção dos bens da “arte menor”. Ela classifica esta atividade de “comércio das artes de utilidade”. Se houve uma recompensa foi que “em compensação tivemos o prazer de ver então, mais uma vez, as forças espirituais sobrepujando as materiais, e o romano, que pela brutalidade das armas tinha conquistado a Grécia com o fim de arrasá-la, deixou-se conduzir docilmente pelo seu espírito, submetendo-se, maravilhado e reverente, aos seus cânones estéticos”. (*idem*)

A Enciclopédia Itaú Cultural de Artes esclarece que as artes maiores (ou liberais) estavam relacionadas às atividades mentais. As artes menores (ou aplicadas ou mecânicas) estariam ligadas aos trabalhos práticos e manuais³¹.

Sophia Jobim defendia a ideia de que na Grécia, quando esta classificação foi feita, “o estudo das ciências sociais, tão necessário à ampliação da visão mental do homem era ainda incipiente, ou mesmo desconhecido, podemos deduzir como foram feitas de maneira errônea aquelas classificações” ³².

Ela se vale do exemplo da cidade de Florença para justificar sua opinião:

A rica cidade, herdeira dos etruscos, chegou a ser a “capital artística” do mundo e difundia muito a influência da antiga Grécia, entre os povos que com ela intercambiavam. Lá esta classificação dos gregos não foi muito levada a sério. Quando aquela cidade, famosa pelas suas fabricações de veludo, de seda, e de drap, se tornou em 1282, uma República Independente, regendo-se por uma Constituição democrática que igualava seus habitantes perante a lei, dominava em seu pleno esplendor muitas indústrias de utilidade como: tecidos, móveis, mosaico, estatuetas, souvenirs em mármore, faianças e terracotas, que, como todas as chamadas artes menores, são a base da riqueza de um povo.

Foi justamente dessas artes, tão desprezadas pelos orgulhosos gregos e romanos, que nasceu a imensa prosperidade comercial de Florença que, enriquecendo muitíssimo a sua burguesia, pode cedo sacudir o jugo de seus nobres senhores feudais, fazendo-se República Independente. Então, uma vez senhores de seu próprio destino, tiveram uma clarividente visão democrática que iria jogar por terra toda a fantasiosa supremacia da nobreza, fazendo rezar na sua Constituição que, em Florença NINGUÉM PODERIA SER CIDADÃO, se não fizesse parte da Corporação de Operários ou Artífices. *(idem)*

Como provocação para a professora, seria curioso perguntar se o que fez a grandeza da Galeria degli Uffizi, fundada em 1581 em Florença (1541-1587), foram os tecidos ou as obras de arte e as coleções de Antiguidades de Francisco I de Médici, compradas com a fortuna dos bancos, negócios (incluindo a venda de tecidos) e outros investimentos dos Médici, nem sempre escusos.

Ao fazer sua calorosa defesa da indumentária enquanto arte, Sophia critica na palestra supracitada “o comodismo inexplicável dos

artistas, aceitando, ainda hoje, o desacerto de uma classificação de vinte séculos atrás, quando, pelo avanço dos estudos sociais, temos consciência do papel imprescindível e adequado de cada arte, nos vários setores da vida das sociedades humanas”. Mas ela retroage um pouco quando diz:

Não sabemos se os gregos incluíram a sua harmoniosa indumentária clássica entre as chamadas artes menores. Não acreditamos. A história só nos fala da classificação de seus tecidos. Nenhum nome de grande costureiro chegou até nós. [...] A indumentária era ali bastante sumária. E um harmonioso grupo de joias e outros adornos como sandálias e artísticos penteados, completava a beleza do conjunto. *(idem)*

Se Sophia Jobim era uma árdua defensora da moda e do traje como arte, não há um consenso absoluto entre os diversos participantes da indústria da moda.

Zandra Rhodes³³ declarou ao jornal The Guardian:

Eu acho que a moda é uma forma de arte – pode-se chamá-la de arte decorativa ou aplicada, mas qual é a distinção? Porque a mesma quantidade de expressão artística vai nos trajes, em uma porcelana ou em uma pintura. Eu fundei um museu com base no que eu acho que são as formas artísticas e de como elas devem ser lembradas. Eu acho que as galerias de moda – como as do Victoria and Albert e a do Metropolitan de Nova York são bastante relevantes³⁴.

Norman Norell (1900-1972), um fashion designer norte-americano, hesitou, mas disse que sim: “O melhor da moda merece o nome de arte”³⁵. E se Rhodes oferece uma argumentação mais frágil ao colocar a pintura e a cerâmica funcional no mesmo plano, Chris Dercon, diretor da Tate Modern de Londres diz que: “Moda não é arte, mas se relaciona com ela de muitas maneiras diferentes”*(idem)*.

Irene Sharaff (1910-1993), figurinista de teatro e cinema, dizia que sim, moda definitivamente é arte. “É claro que depende do que é seu conceito de arte”, ela contemporizou, “mas a parte criativa da moda sempre trabalha em conjunto com as forças criativas que definem e marcam uma década, uma era. Tanto quanto a arte, a moda é uma

manifestação dos tempos – da sua existência psicológica, social, política e visual”(*idem*).

Para a escultora modernista Louise Nevelson (1899-1988), a moda não é arte, mas poderia ser se tratasse, no seu processo criativo, de considerar a expressividade de quem vai vesti-la, relacionando-se inclusive com o ambiente de seu portador (*idem*). Alwin Nikolais (1910-1993), bailarino de vanguarda da companhia Henry Street Dance Theater, apoiou a negativa de Nevelson:

A moda não é arte porque as mulheres confiam demais nas pessoas que a desenham. A maior parte das mulheres veste esse tipo de traje. As roupas devem firmar você. Afinal, a criatividade é uma afirmação do self, então a roupa, a moda, para ser arte, teria que ser desenhada pela própria mulher. (*idem*)

Este material citado, do *Art Bulletin* do Metropolitan Museum, poderia ser confrontado com a reportagem do jornal *The Telegraph*, em sua edição de 16 de maio de 2012, que trouxe a seguinte declaração do designer Karl Lagerfeld, frontalmente contra o conceito de moda como arte:

Eu sou contra museus e exposições de moda. Uma senhora me disse: “No meu mundo, o mundo da arte” e daí eu disse: “Ah, a senhora não faz mais vestidos?” Um sorrisinho e daí: “Se a senhora se diz artista, então é de segundo escalão”.

O site Blouinartinfo.com aproveitou a declaração do renomado designer de moda e foi ouvir outras pessoas. “Há os que estão do lado de Prada e Lagerfeld – que não acham que moda é arte, como Marc Jacobs, Rei Kawakubo (da Comme des Garçons), Coco Chanel, e a editora da Harper’s Bazaar Glenda Bailey”, escreveram³⁶. Citaram em seguida uma entrevista concedida por Bailey, em que ela afirma: “Eu não penso em moda como uma forma de arte. Acho que às vezes pode ser bem artística, e nós sempre queremos que ela seja criativa, e que seja inspiradora, e queremos que ela seja desejável”(*idem*).

Para a mesma reportagem, o site procurou Valerie Steele, historiadora de moda, diretora e curadora chefe do Museu do Instituto de Moda e Tecnologia de Nova York, que regularmente dá palestras sobre se moda é arte e ela declarou: “Muitos designers de moda ne-

gam que a moda seja arte”, disse, “e isso faz com que se torne muito difícil para que outras pessoas digam que é quando você tem gente do calibre de Karl Lagerfeld e Miuccia Prada e Rei Kawakubo dizendo, ‘não, não é arte’”. Ann Binlot, autora do artigo, disse que “A moda, quando executada pelas mãos de certos designers, como Kate e Laura Mulleavy da Rodarte ou Alexander McQueen, pode ser a expressão ou a aplicação da habilidade criativa humana e sua imaginação”, encerrou a matéria citando o mesmo polêmico Lagerfeld: “Arte é arte. Moda é moda. No entanto, Andy Warhol provou que elas podem existir juntas” (*idem*).

É possível ver que a discussão deve se alongar por bastante tempo ainda.

1.5.3 MODA COMO CULTURA MATERIAL³⁷

Maria Cláudia Bonadio, que vem pesquisando acervos têxteis no Museu de Arte de São Paulo (MASP), escreveu para o Colóquio de Moda de 2013 o texto *Moda é coisa de museu* e, ao citar Ulpiano Bezerra de Menezes, discute o sentido dos objetos:

Os atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente. [...] Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido. Por isso, seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos³⁸.

Susan Pearce, na introdução de *Interpreting objects and collections*, discute que todo material existente em um museu foi, um dia, parte de um processo relacional com seu proprietário, incluindo seu corpo. No nosso caso, o corpo é o próprio suporte dos objetos em questão. Ela defende também que, para muitos curadores como ela, as coleções são o coração de um museu. “Em um sentido fundamental”, ela diz, “a posse de coleções, de objetos reais e espécimes, é o que distingue o museu de outros tipos de instituições” (2006, p.125).

É curioso o fato de que Pearce segue discutindo que a questão da curadoria dos artefatos é uma preocupação central, mas que muito pouco

vinha sendo feito para que a disciplina “cultura material” fosse desenvolvida. Hoje, ela afirma, há uma consciência do que o objeto representa.

O objeto abarca informações únicas sobre a natureza do homem em sociedade: a elucidação das abordagens pelas quais essas informações poderão ser reveladas é nossa tarefa, a contribuição única que as coleções museológicas podem fazer para o entendimento de nós mesmos (*idem*).

Qual seria, portanto, para Pearce, um modelo de estudo para artefatos/objetos?

Inspirada em McClung Fleming, ela considera que o objeto tem história – o material de que é feito, sua construção, seu design e sua função. Desdobrando essa análise, ela primeiro propõe que se identifique o objeto, em descrição fatural. Na sequência, sugere que se faça uma avaliação do objeto, seu julgamento e sua comparação com outros objetos. A partir disso, se faça uma análise cultural, considerando a relação do artefato com sua cultura e os aspectos destacados da cultura do objeto. Por fim, ela propõe a interpretação do objeto, seu significado, através dos valores da cultura do presente. Há, portanto, uma clara indicação das informações que são *contidas* no objeto e aquelas que são informações *suplementares* a ele (no roteiro acima: comparação, aspectos destacados, valores da cultura do presente).

Com o traje não poderia ser diferente.

O Victoria and Albert Museum, por exemplo, guarda objetos ligados à moda e à indumentária de vários tipos. Edwina Ehrman, curadora chefe do Clothworkers’ Centre (a reserva técnica do V&A), diz:

Nós temos cerca de 104.000 objetos, ou partes de objetos, e estes variam entre pequenos fragmentos de têxteis egípcios até grandes tapeçarias e carpetes. De acessórios e roupa interior até vestidos bordados de corte fantasticamente lindos e também alguns trabalhos contemporâneos muito, muito notáveis e inovadores

[O vídeo está em <<http://www.vam.ac.uk/content/videos/c/clothworkers-centre/>>.

Acesso em: 24 ago. 2017. Tradução nossa]

1.6

RAZÕES PARA O ESTUDO DA HISTÓRIA DA MODA E DA INDUMENTÁRIA

Até o momento, foram vistas várias razões que justificariam o estudo da moda e da indumentária. Acima de tudo, o traje é cultura e traz em si o reflexo de épocas pregressas, atuais e até mesmo projeções de futuro. Entender as razões que levam o homem a se vestir e mais, a vestir-se de acordo com diferentes categorias que o encaixam ou modelam em determinadas categorias profissionais ou civis, por exemplo.

A análise de trajes históricos, como o caso da múmia Ötzi, é uma fonte de recursos muito ampla e variada sobre as condições de vida daquele ser humano, naquelas condições em que esteve inserido. Esta ainda é uma lacuna no entendimento da trajetória humana sobre a Terra.

No caso da moda e da indumentária nos museus, Melchior estabelece que,

na esfera do museu, a moda deve ser entendida como algo muito mais complexo, que também envolve os objetos tangíveis produzidos pela indústria e pelo sistema de moda historicamente determinado – ou seja, um sistema específico de produção, distribuição e consumo de trajes.

[MELCHIOR; SVENSSON, 2014, p.3]

A mesma Melchior cita a curadora do Instituto da Moda de Kyoto, Akiko Fukai, que declarou que “para entender a moda nos museus é necessário considerar sua conexão com uma percepção nova, mais ampla, do que constitui arte, bem como no interesse acadêmico crescente numa disciplina ainda jovem: os estudos de moda” (*idem*).

Melchior, curadora do Museu de Design da Dinamarca, também diz que a vantagem de trabalhar com trajes nos museus,

quer sejam ou não de moda, é que é possível entendê-los mesmo sem ter um conhecimento mais aprofundado de história da arte, literatura, sociologia, ou outras disciplinas de cunho intelectual. Pode, ao contrário, ser interpretado através da sintaxe corporal – de como o corpo é escondido, revelado ou imaginado. (*idem*, p.5)

A percepção de Melchior em relação à familiaridade do visitante com os trajes dos museus de moda também pode ser compartilhada com a opinião de Madalena Braz Teixeira, ex-diretora do Museu Nacional do Traje de Portugal. Para ela, um museu de indumentária se justifica de duas maneiras.

Primeiro porque é um museu que tem uma leitura muito fácil para qualquer escalão etário, para qualquer escalão social e para qualquer escalão cultural. Uma criança de 10 anos, uma faxineira, o diretor de um banco ou uma dondoca percebem o que é traje, percebem o que é indumentária porque eles também vestem. O que eles vestem pode ser diferente: mais bonito, mais alto, mais novo, mais moderno, mais vanguarda, mais clássico, mais roto, mais velho, mais não sei o quê, mas é igual. Também se chama indumentária, também se chama roupa. Portanto é qualquer coisa que a pessoa conhece, vive e vive no cotidiano. Então a relação de um museu de indumentária com o público é uma relação próxima, que tem características afetivas, que tem características pessoais muito íntimas. Agora depende da exposição que está acontecendo ser mais ou menos apelativa. Mas basicamente tem uma adesão da parte de qualquer tipo de público como nenhum outro museu tem. É uma coisa do cotidiano e da pele. Por mais rápido que você se vista, você leva pelo menos dez minutos a vestir-se, a lavar-se, a pentear-se, a arranjar-se. Você vai à casa de banhos e depois olha sua roupa no espelho durante pelo menos dez vezes durante o dia³⁹.

José Teunissen é uma professora (sim, uma senhora) de teoria da moda no Instituto de Artes da Holanda e declarou que

Em geral, dos anos 1960 em diante, a moda se transformou em uma expressão de ideias e conceitos. A moda se tornou o produto de um design que estava ligado ao corpo humano, mas que também investigava e explorava sua própria relação com este corpo, com identidade, autoimagem, e o ambiente social. Os estudos de moda e a nova história da arte, bem

como os novos museus de moda, ajudaram a fazer nascer uma nova narrativa da moda que colocou mais ênfase na moda como parte de uma cultura social e direcionada pela mídia e menos na moda como um objeto tangível.

(MELCHIOR; SVENSSON, 2014, p. 44)

Outra forma de pensar o traje e a indumentária é a sugerida por uma artista baseada em Toronto, no Canadá, Ingrid Mida. Ela diz que “Vestir pode ser um espelho visual dos nossos eus internos. Cada uma de nós se veste pela manhã e faz escolhas para nos apresentarmos ao mundo”, o que parece sugerir também que as pessoas podem optar pelo traje para se esconderem no mundo. Ela segue: “Nós construímos nossa identidade pelas nossas escolhas de roupas e acessórios e sinalizamos nosso pertencimento ou não. Esta expressão de identidade pelo traje faz dele um tema pronto para práticas artísticas e interpretação e tanto os artistas como os designers já têm considerado noções do corpo e de identidade através da moda”.⁴⁰

Se o apelo mais afetivo da canadense não for estimulante, estudar a moda é entender mecanismos usados para criar, produzir e seduzir o cliente. Em última instância, gerar muitos empregos, já que a indústria da moda é uma das mais ativas e produtivas em diversos países. E obter muito dinheiro.



JAMES
LAVER

2.

2.1 _____ DADOS BIOGRÁFICOS

James Laver nasceu em 1899, em Liverpool, no Reino Unido. Era filho de Arthur James Laver e Florence Mary Barker, casados em 1895.

Ficou órfão de mãe aos 4 anos e foi criado pela madrasta e pelo pai, congregacionista⁴¹ puritano, homem profundamente religioso⁴² que teve grande influência cristã na vida de Laver. Aprendeu a ler na escola da igreja, estudou no Liverpool Institute e declarou em

sua biografia, *Museum piece or the education of an iconographer*, que adorava poesia, sobretudo as de Byron.

Aos 19 anos foi convocado, mas não chegou a lutar na Primeira Guerra Mundial. No exército, conheceu o jogo, a bebida e as prostitutas, mas acima de tudo percebeu a falta de fé e religião dos colegas combatentes*.

*(LAVÉR, 1963)

Em 1919 foi para a Universidade de Oxford, onde cursou história moderna e teologia, com uma tese sobre John Wesley⁴¹. Participou ativamente da revista estudantil *Isis*, em Oxford, e recebeu o prêmio Newdigate por seu poema sobre Cervantes.

Em 1922, houve um concurso para setores administrativos do Victoria and Albert Museum em Londres. Laver, juntamente com mais dois jovens, foi escolhido. Seu trabalho lá só se encerraria oficialmente em 1959, ou seja, 37 anos depois.

2.1.1 LAVER E O TEATRO

James Laver tem uma curiosa ligação com o teatro, que vai se estender por toda a sua vida. Ele diz, em sua autobiografia, que acredita que foi sua formação puritana que deu a ele essa paixão pelo drama. “Quando era criança, eu podia ler as peças e até mesmo, vejam que surpreendente, fazer parte das peças, na escola, nas peças anuais. Minha primeira aparição no teatro foi como ‘A Senhorita Hardcastle’, em *She stoops to conquer* [de Oliver Goldsmith]” (*idem*, p.131).

Mas no ano em que ele foi contratado no Victoria and Albert Museum aconteceu a exposição *International Theater Exhibition: designs and models for the modern stage*, entre 3 e 16 de julho de 1922. Havia desenhos e maquetes dos melhores artistas do período, como Robert Edmond Jones e Gordon Craig. Estava lá também a maquete enorme do Hamlet feito por Craig para o Teatro de Arte de Moscou. Assim que a exposição acabou, o museu comprou as peças e Laver ficou encarregado delas. “Fiquei responsável por elas e recebi bem esta chance de fazer da cenografia um dos meus interesses especiais” (*idem*, p.133).

Traduziu diversas peças teatrais e logo, em 1927, conheceria sua futura esposa, Veronica Turleigh (1903-1971). Ela foi fundamental na apresentação dele para o mundo teatral de Londres e casaram-se em 28 de janeiro de 1928⁴⁵. Moravam em Piccadilly Circus, uma área boêmia e teatral de Londres. Foi lá que um texto que ele traduziu foi produzido, com um ator iniciante na carreira: Laurence Olivier. A peça era *O círculo de giz*, de Kalbund, não de Brecht, que era *O círculo de giz caucasiano*. Traduziu mais peças e escreveu então um romance, *Nymphs errant*, que foi muito bem recebido⁴³ e depois foi transformado em musical, *Nymph (sic) errant*.

Ele, claro, continuava trabalhando no museu, mas conhecia, em viagens, pessoas como Cole Porter (que fez as músicas de *Nymph Errant*) e sua esposa, que moravam em Paris, e Gertrude Lawrence que estreou sua peça *Nymph Errant*. Negociou as cartas pessoais de Bernard Shaw com a atriz Mrs. Patrick Campbell. Curiosamente, foi também o teatro que trouxe para Laver a consultoria em trajes históricos. Douglas Fairbanks Jr., dono da Criterion Films, o chamou para ser consultor técnico de trajes e história social. O filme era *The amateur gentleman* (1936). Ele voltaria a fazer este trabalho durante a guerra para o ator John Gielgud, no filme *The prime minister* (1941) e mais tarde para a Metro-Goldwin-Mayer, no filme *The young Elizabeth* (1953).

2.1.2 ENQUANTO ISSO, NO VICTORIA AND ALBERT MUSEUM...

O trabalho de Laver acontecia no Departamento de Gravura, Ilustração e Design, como ele mesmo apontou (*idem*). Seu chefe naquele período era Martin Hardie (1875-1952), gravurista e aquarelista bastante conhecido. Ele era – “como eu também seria mais tarde”, disse Laver (1963, p. 86) – chefe não só da seção de gravuras, mas também de pintura, que incluía um “número imenso de aquarelas e provavelmente a melhor coleção de miniaturas do mundo” (LAVER, 1963, p.86).

As premissas desse cargo eram diversas para um jovem de 24 anos.

Foram seis semanas de um teste de adaptação severo, e talvez eu devesse acrescentar, um blefe. Porque Martin Hardie estava só esperando eu chegar para sair em férias, e assim que eu estava instalado, lá se foi ele e me deixou para nadar ou afundar. E talvez essa tenha sido a melhor coisa que ele podia ter feito. Uma das minhas obrigações era estar disponível para consultas do público, e ao longo do dia toda uma sucessão de visitantes chegava. Alguns queriam dar coisas para o Museu, outros queriam vender coisas, outros queriam avaliações (que nós não podíamos fazer), alguns só queriam conselhos. “Esse Rembrandt é genuíno?”. (*idem*, p. 87)

Ele disse que já deveria ter ou deveria adquirir rapidamente conhecimentos sobre “gravura, água-forte, xilogravura, maneira negra



23. Um retrato de James Laver bastante jovem, em 1918



24

- 24. Veronica Turleigh (sem data)
- 25. Primórdios de James Laver na televisão. James Laver com o peleteiro J. G. Leinks, no Alexandra Palace, em 1939
- 26. James Laver e Elsa Schiaparelli (sem data)
- 27. James Laver com Douglas Fairbanks Jr. e Dolores Del Rio



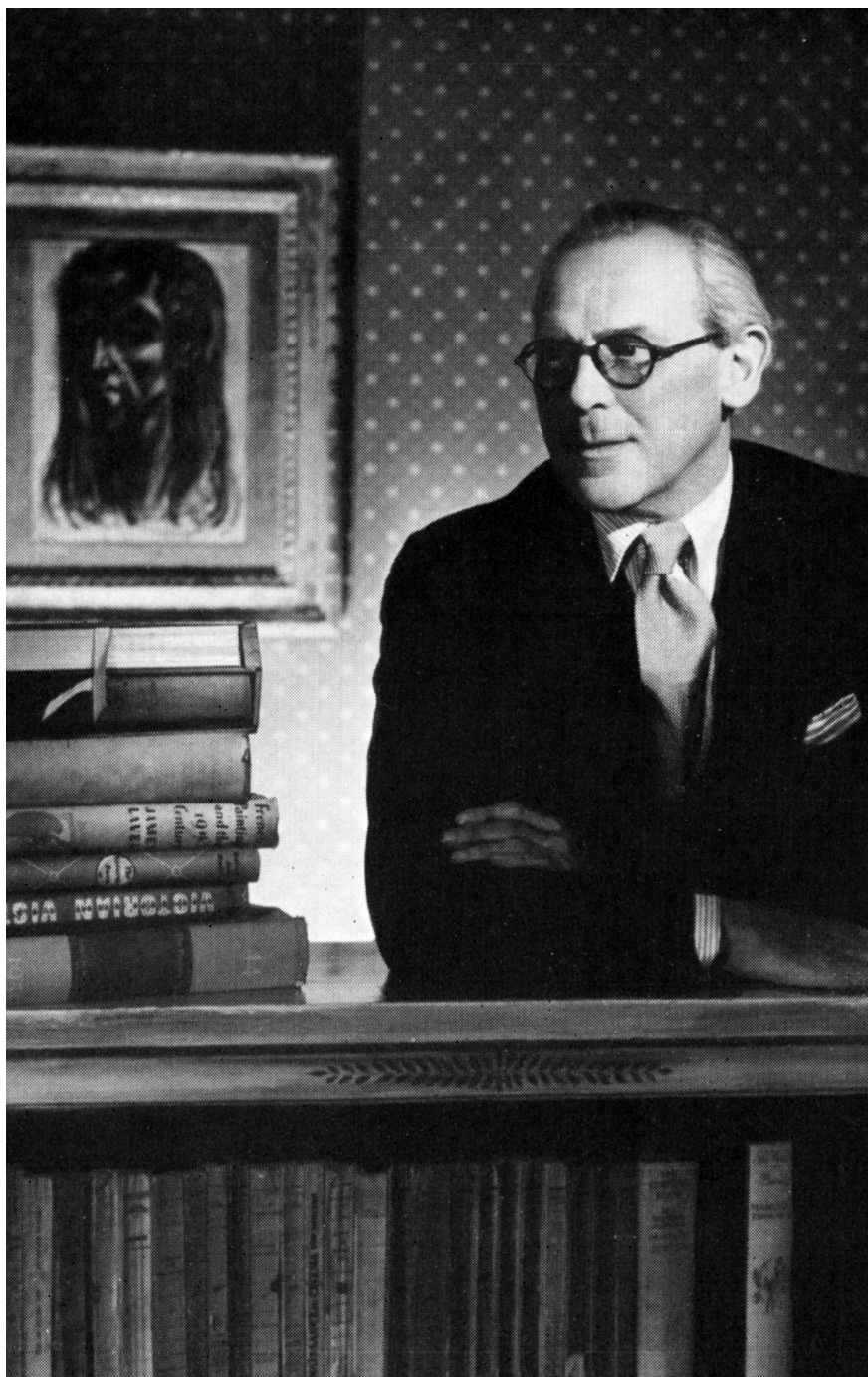
25



26



27



23. James Laver em 1963

ou meia-tinta (*mezzotinta*), água-tinta, litogravura, ponta seca e a história desses processos”, mas que isso não era suficiente:

[...] era necessário saber sobre os desenhos dos Velhos Mestres, pôsteres, jogos de cartas, desenhos de moda, rótulos de embalagens comerciais, miniaturas persas, polimento em latão, gravuras japonesas, cartões de natal, e todo tipo de design desde arquitetura até coletes bordados. Ter conhecimento detalhado sobre tudo isso era simplesmente impossível. Aprender “alguma coisa sobre tudo e tudo de alguma coisa” era o melhor que eu poderia ambicionar; e foi o que eu fiz. (*idem*, p. 86)

O trabalho com Hardie não foi o único elemento que o ajudou a se tornar conhecido – o trabalho no Victoria and Albert o colocou em contato com colecionadores e endinheirados das mais diversas categorias. Viajou pelo museu por boa parte da Europa, negociando novas aquisições para as coleções. “Quando eu voltei para o Museu”, Laver disse, “logo ficou claro para mim que muitos dos *connoisseurs* e colecionadores eram um pouco malucos. Cheguei à conclusão relutante que colecionar, por si só, é uma atividade patológica.” (LAVER, 1963, p.103) Um dos casos mais surpreendentes descritos por ele foi o de um colecionador de gravuras que tinha vinte mil peças. “Não faz sentido ter vinte mil desenhos. Se gastasse todo seu tempo livre olhando os desenhos, levaria anos até que pudesse olhar todos individualmente.” (*idem*, p.104)

Foi justamente o trabalho com as gravuras que faria com que Laver se interessasse por moda, mas não sem antes passar por alguns revezes.

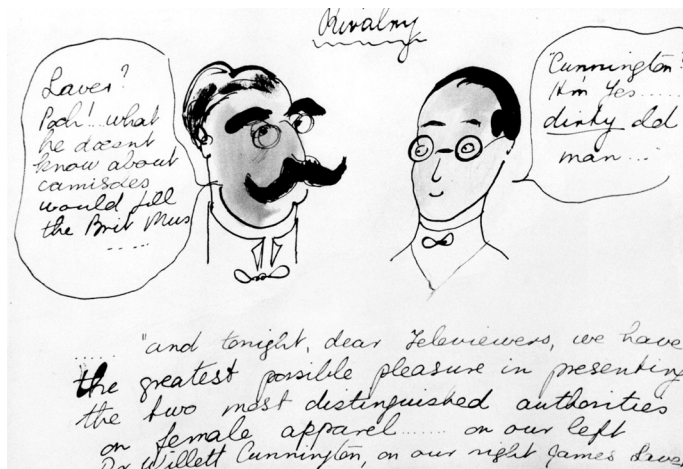
Laver percebeu que, por conta do lançamento de *Taste and fashion*, que fora publicado antes da guerra, e de outros escritos sobre indumentária, que as pessoas começaram a julgá-lo como especialista em têxteis.

Durante a guerra, período em que o museu esteve fechado por risco de bombardeio, ele fez atividades em outros departamentos governamentais. Na volta ao museu, o diretor, o sr. Leigh Ashton, ofereceu a ele o cargo de curador do Departamento de Têxteis, que incluía a enorme coleção de trajes do museu. “Recusei”, ele disse, “pois estava bem feliz em permanecer como curador da Seção de Gravuras e Desenhos” (*idem*, p.238).

Há um relato de Laver na sua autobiografia que, por sua graça e curiosidade, merece ser citado:

—— “Quando eu voltei
para o Museu”,
Laver disse, “logo ficou
claro para mim que
muitos dos connoisseurs
e colecionadores
eram um pouco malucos.
Cheguei à conclusão
relutante que colecionar,
por si só, é uma
atividade patológica”.

TEXTO DESTACADO DA PG.XX



29

29. Desenho de Polly Binder chamado de "Rivalidade". O texto embaixo diz: "...e hoje à noite, caros telespectadores, teremos o máximo prazer possível em apresentar as duas mais distintas autoridades em trajes femininos... na nossa esquerda, O Dr. Willett Cunningham, e na nossa direita, James Laver". Cunningham diz: "Laver? Poohh! O que ele não sabe sobre camisolas encheria o British Museum todo... E Laver: "Cunnington? Uhm, sim... velhote safadinho...". Os dois se divertiam com a suposta competição entre eles.



30

30. "Mais três polegadas mais apertado, por favor", desenho de Polly Binder mostrando o dr. Cunningham ensinando como vestir uma modelo.



31

31. "O dia em que decidimos fazer Clothosline", nome do desenho de Polly Binder mostrando Mary Adams, James Laver e ela mesma, em 1937.

Mesmo assim um número crescente de pessoas parecia ter enfiado na cabeça que eu *estava sim* ligado a coleção de trajes e começaram a me mandar exemplares de vestidos e mesmo pacotes inteiros de roupa interior de suas bisavós, *vintage* de 1900! A maior parte destes vestidos foi para o Departamento de têxteis; a roupa interior, rejeitada pelo Museu, foi enviada à Sra. Doris Langley Moore para o seu Museu do Traje, que agora, finalmente após longa luta, estava estabelecido em Bath. As pessoas me ligavam para perguntar: “Qual era o uniforme do comparsa do cirurgião numa batalha de ingleses em 1793?” Eu cheguei a pegar o telefone e ouvir uma voz do outro lado dizer: “Você é que é o homem das roupas velhas?” (*idem*, p. 239)

Laver talvez desconhecesse ainda o poder da mídia. Não fora apenas o seu livro *Taste and fashion* que o tornara popular, mas sim suas participações em programas de rádio e televisão que haviam colocado seu nome como especialista. *Clothesline*, por exemplo, foi uma série de televisão em seis episódios, exibidos a cada dois meses em 1937. Foi um trabalho que Laver fez com C.W. Cunnington, outro especialista em moda no período e sobre o qual se falará mais adiante neste estudo. Lou Taylor conta que

o programa era transmitido ao vivo do Alexandra Palace, sob a direção de Mary Adams, uma das poucas mulheres diretoras na BBC naquele período. Ela era casada, e tinha uma filha, Sally, o que a deixava profissionalmente mais incomum, pois nesse tempo as mulheres eram obrigadas a largar seus trabalhos depois de casarem. *Clothesline* foi impulsionado pelas relações de amizade pessoais entre Mary Adams, Pearl (Polly) Binder, a artista gráfica e Laver, o apresentador. [...] Um plano para alugar roupas de teatro da Clarksons não deu certo, e eles convenceram o Dr. Cunnington a providenciar trajes originais dos períodos de sua vasta coleção que eram vestidos por modelos ao vivo. (*TAYLOR*, 2004, p.57)

Polly Binder desenhava, sobre cavaletes, os trajes que Laver apresentava o vivo, em charges engraçadas que eram mostradas ao telespectador.

É surpreendente entender como começou o trabalho de Laver com a moda. “Meu estudo da Moda tinha, originalmente, um propósito técnico e utilitário. Eu queria datar as pinturas”, ele esclareceu (*idem*).

De acordo com Laver, foi por razões técnicas que ele fez um levantamento preciso, um arquivo de trajes que pudessem ajudá-lo na identificação de peças e pinturas. Mas quando esse trabalho terminou, ficaram outras questões: “Eu me encontrei sendo irresistivelmente conduzido por caminhos de especulação. Tendo estudado o *O Que* e *O Quando*, comecei a pensar no *Como* e no *Por que*. Ainda estou pensando, mas eu comecei a desenvolver certas teorias...” (*idem*, p.240).

Nos capítulos seguintes é possível entender e até questionar o trabalho de Laver através da análise de suas obras.

2.2 O VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

2.2.1 PRIMÓRDIOS DO VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Foi um relatório emitido pelo Comitê Especial da Casa dos Comuns que apontou, em 1836, que “as artes não estão recebendo encorajamento suficiente na Inglaterra e muito pouca atenção está sendo dada à importância do bom design” (BURTON, 1999, p.18).

Em resposta à declaração do Comitê, o governo decidiu montar um conjunto de escolas de design e estabelecer “museus de arte que, ao contrário de muitas instituições na Inglaterra daquele tempo, seriam abertas ao público e sem cobrança de entradas. Eles teriam exemplos não só de arte antiga, mas também dos espécimes modernos mais aprovados, estrangeiros tanto quanto os domésticos” (*idem*).

“É isso que é estranho sobre o Victoria and Albert”, aponta Anthony Burton. (*idem*, p.9). Burton afirma que o V&A vai ao sentido inverso da maneira com que outros museus europeus se formaram. E complementa:

Muitos dos grandes museus públicos de arte e galerias se originaram nas coleções privadas das famílias reais ou nobres, que foram dadas ou apropriadas por estados modernos. Dispensando a nobreza e a realeza em prol dos republicanos ou formas democráticas de governo, estes estados, no entanto, aceitaram a definição dos aristocratas para o que seria a “a arte dos aristocratas”. Os novos museus públicos continuaram a sustentar o cânone das Belas Artes que tinha

sido estabelecido na cultura ocidental europeia na Renascença, e se desenvolvido nos séculos seguintes.

A primeira escola foi chamada de Escola de Design em Arte Ornamental (School of Design in Ornamental Art) (ver figura 38) e funcionou na parte de cima da Somerset House on the Strand (ver figura 35).

O acervo da Escola de Design em Arte Ornamental era composto até então de modelagens de gesso e trabalhos de arte ornamental para que os alunos pudessem estudar – era a base da futura coleção do V&A. Já por volta de 1851, não havia mais espaço para a coleção – e nem para os alunos. Entra em cena a figura do mítico Henry Cole (1808-1882).

Cole tinha participado como organizador da Exposição Internacional de 1851 (ver figura 37). A iniciativa partira do Príncipe Albert de Saxe-Coburg and Gotha (1819-1861), esposo da rainha Vitória. Sua expectativa era juntar no mesmo local produtos manufaturados e de diversas partes do mundo. “Foi um grande sucesso popular e financeiro, provando que havia um público em massa para exposições de design contemporâneo e novas tecnologias”, esclarece Trench (2010, p.8).

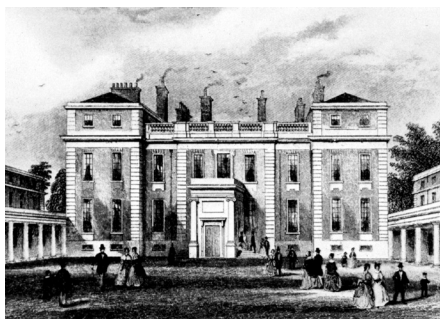
Henry Cole foi escolhido para ser superintendente geral da escola a partir de 1852. Cole, de acordo com o site do V&A, era muito comprometido com a reforma e tinha interesse autêntico na melhoria do gosto artístico. Desde a Grande Exposição, ele já havia percebido que o grande público tinha interesse em adquirir produtos de outras partes do mundo. Vai levar essa experiência para a escola: Mark Jones afirma que “Cole já havia percebido que não adiantava treinar alunos para serem excelentes designers [...] se não houvesse mercado para as criações e design deles” (TRENCH, 2010, p.8).

Cole pede, então, ao Príncipe Albert permissão para usar a Marlborough House, uma propriedade do príncipe em Pall Mall. Transfere inicialmente para lá todas as modelagens em gesso e os trabalhos de ornamentação. Essa coleção passou a ser chamada de “Museu das Manufaturas”. A escola em breve mudaria também para a Marlborough House⁴⁶ (ver figuras 33 e 34).

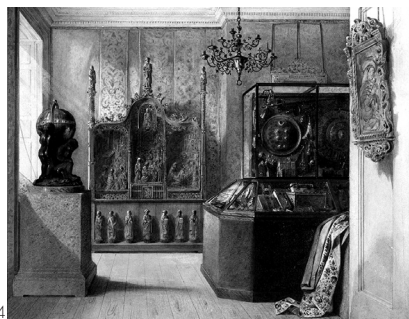
A Marlborough House foi até 1849 uma residência de monarcas. Cole se comprometeu com o Príncipe Albert em perpetuar as conquistas feitas com a Exposição Universal, e seu trabalho em busca do aperfeiçoamento do design não fica restrito às aulas: ele faz exposições na casa também. Nela, criou a Câmara dos Horrores, onde expunha as



32



33



34

32. O Palácio de Cristal foi o local da Grande Exposição de 1851, no Hyde Park de Londres. O prédio pegou fogo em 1936 e foi destruído.

33. *Marlborough House.* Gravura de Thomas Hosmer Shepherd, c. 1850.

34. Aquarela da primeira sala na Marlborough House.

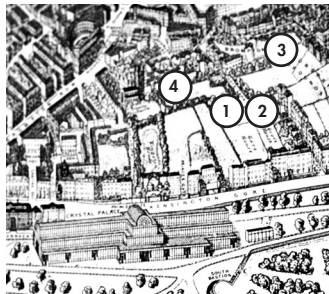
35. O prédio da Somerset House em ilustração de 1836. A construção terminou em 1796 e o arquiteto foi Williams Chamber (1723-1796). À dir., o prédio hoje.



35

36

36. Um detalhe da vista de Londres feita de um balão em 1851. Por trás do Palácio de Cristal (o da Grande Exposição) no Hyde Park, pode-se ver a área – marcada como Gore House (1), Grove House (2) e Nursery Grounds (3) – que os comissários de 1851 compraram para fazer o quarteirão cultural proposto pelo Príncipe Albert. O V&A entraria à direita da Trinity Church (4).





37. Detalhe de *A abertura da Grande Exposição, 1851*. Quadro de Henry Corteous Selous.

peças que eram consideradas de mau design. Começa a criar os *Princípios gerais da arte decorativa*, que são listados a seguir:

___O verdadeiro ofício do Ornamento é a decoração da Utilidade. O Ornamento, portanto, deve ser sempre secundário à Utilidade.

___O Ornamento deve sempre surgir da, e nunca ser subserviente à Construção.

___O Ornamento requer uma adaptação específica ao Material ao qual será trabalhado, ou ao qual será aplicado; por esta razão o ornamento de um tecido ou material é raramente adequado a outro sem a devida readaptação.

___O Verdadeiro Ornamento não consiste na mera imitação de objetos naturais; mas sim na adaptação de suas belezas peculiares de forma e cor com propostas decorativas controladas pela natureza do material a ser decorado, as leis da arte, e as necessidades da manufatura.

(TRENCH, 2010, p.9).

O museu passa, então, a ser conhecido como Museu de Arte Ornamental e é um sucesso. Recebe em 1853, por exemplo, 125 mil visitantes.

Não foi fácil para Cole deixar clara a missão do Museu. Nos primeiros catálogos das exposições, ele dizia: “O Museu tenciona conter não apenas trabalhos selecionados como bons exemplos de design e habilidade artística humana, mas outros escolhidos com uma visão para uma série histórica de manufaturas” (BURTON, 1999, p. 36). Em 1855 ele repensa o tema: “Enquanto buscam-se ideias corretas para serem divulgadas sobre a história e a relativa importância das várias classes de objetos, um desenvolvimento especial é dado apenas àqueles que são pensados para exercitar uma influência no refinamento e na informação do gosto do público” (*idem*). Ele mesmo tinha dúvidas entre ter um museu de manufaturas ou de arte, que “influenciasse o gosto contemporâneo e documentasse a história desse gosto”, diz Burton (p. 36), ao sugerir que ele era muito mais inclinado para as manufaturas e à reforma do gosto. Isso gerou, no entanto, uma classificação de categorias que até hoje é empregada no museu.

A coleção foi dividida em 1. Têxteis; 2. Metal; 3. Cerâmica; 4. Vidro; 5. Mobiliário e 6. Diversos. Cole ainda disse que “quando houver espaço suficiente, uma subdivisão mais criteriosa provavelmente será



38

38. A Escola de Design, na Somerset House, como publicada na Illustrated London News em 1843.

39. J.C. Robinson em 1852, aos 28 anos. Miniatura pintada por W. Maw Egley.



39

desejável” (*idem*, p.37). Burton acredita que essa classificação não seria aplicada apenas ao catálogo, mas também ao arranjo das exposições no museu: “A vantagem de organizar o acervo dessa maneira, e não de acordo com, digamos, a ordem por data ou uso, é que esse arranjo é conveniente para as manufaturas ou trabalhadores que queiram aprender o que é relevante ao seu próprio negócio” (*idem*).

Talvez esse tenha sido o marco inaugural da abordagem baseada no material da coleção do V&A. “Um século depois, o diretor do V&A lembrou que foi na Marlborough House que se estabeleceu o arranjo básico por material... um método que persistiria no museu até aquela data, mesmo depois das reformas de 1989”, ele relembra. (*idem*)

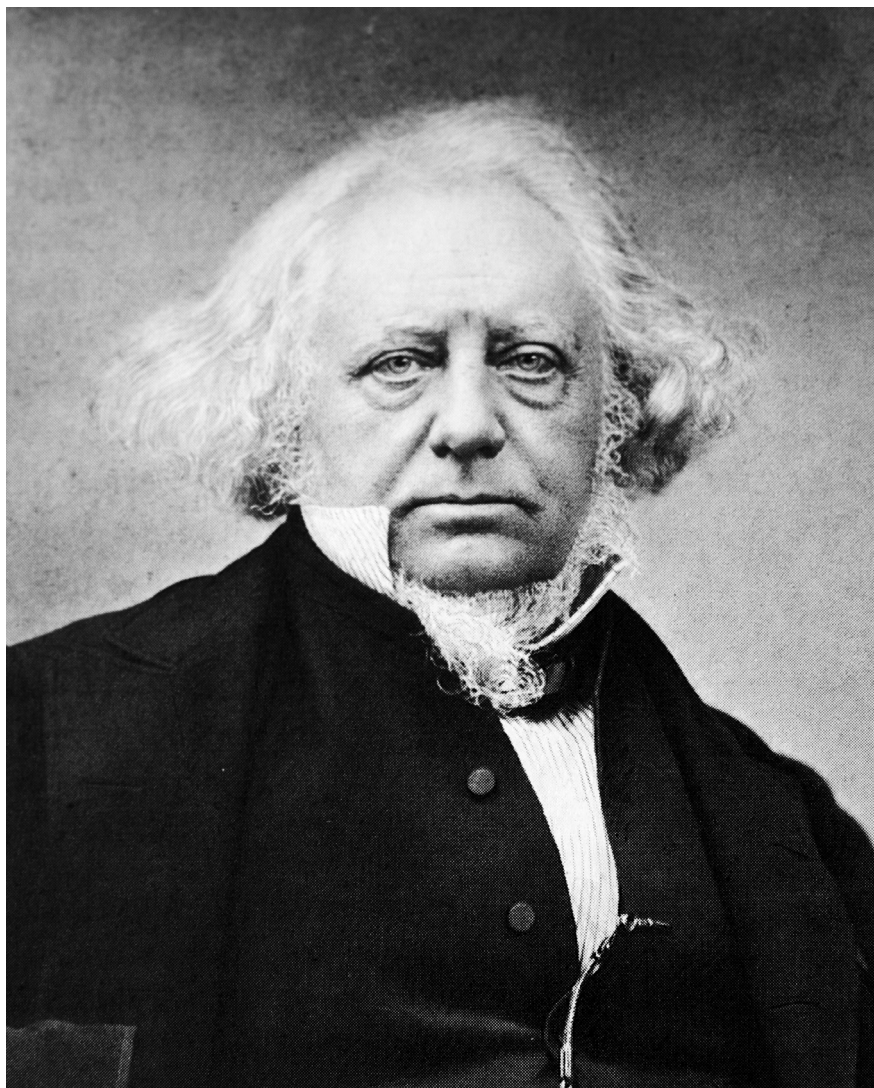
Em 1853, foi contratado o primeiro curador profissional do museu: John Charles Robinson (1824-1913). Esta é a resenha do Museu Britânico sobre ele:

Colecionador, acadêmico e figura central no mundo vitoriano da arte. Conselheiro artístico no Museu South Kensington (Victoria and Albert) onde construiu a coleção inicial, antes de romper com seus superiores. Conselheiro de John Malcolm e autor de um catálogo pioneiro sobre os desenhos de Michelangelo em Oxford. Gravurista amador. Viveu em Swanage onde relevos de sua coleção foram incorporados aos prédios públicos⁴⁷.

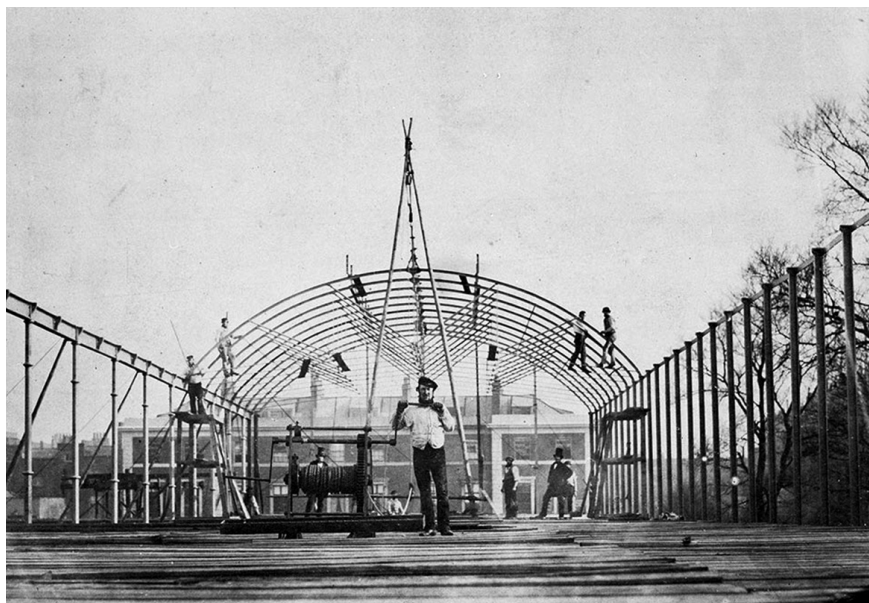
Robinson começou a dirimir as dúvidas de Cole, deixando claro que levaria o museu no caminho de um museu de arte. Ele propôs uma política clara de aquisições, resumida em cinco princípios (não muito diferentes dos de hoje, 2017): qualidade estética; interesse técnico; significância histórica; interesse ficcional ou artificial para o colecionador e novidade. E define a missão do museu, em maio de 1855, da seguinte maneira: “O objetivo do museu é ilustrar a história, a teoria e a aplicação prática da arte decorativa”. (BURTON, 1999, p. 38).

Burton diz que Robinson estava preparado para discutir como a arte do passado poderia ajudar

“artesãos contemporâneos e manufatureiros a melhorarem seus produtos, mas no fundo ele era um *connoisseur* antiquário. Não era surpresa alguma que ele quisesse que o museu servisse não só às escolas de arte, ao público geral e consumidores, mas também ao colecionador”. (*idem*)



40. Henry Cole por volta de 1870. Foto de Melliuish.



41



42

41. Foto da construção do teto do Museu de South Kensington, 1856.

42. Pintura de A. Lanichenik, de 1860, mostrando o exterior das caldeiras de Brompton.

O museu na Marlborough House trazia novidades incríveis: ficava aberto de segunda a sexta, e a partir de 1854, abria aos sábados, de graça, para trabalhadores, alunos e professores que desejassem visitar a exposição.

O Príncipe Albert, empolgado, decide adquirir em 1854, com os dividendos recebidos na Exposição de 1851, o terreno que está na frente do Palácio de Cristal para “construir uma grande rede de instituições dedicadas às artes e ciências para a melhoria da indústria, e também da vida humana em geral” (TRENCH, 2010, p. 10). *(Ver figura 36)*

2.2.2 O SOUTH KENSINGTON MUSEUM

O Museu de Arte Ornamental na Marlborough House foi fechado em 1857, pois um novo espaço havia surgido. Era uma solução temporária para uma coleção que estava enormemente expandida. A construção, marcada com o número 4 na Figura 40, ficava ao lado da Trinity Church. O local agora já não era mais chamado de Brompton. Como era muito próximo ao Palácio de Kensington, decidiram chamar a área de South Kensington, nome que permanece até hoje. Os prédios da Figura 40, quatro edificações, estavam vazios e semidestruídos, em uma área quase rural, deslocada da cidade e juntos formavam a Brompton Park House.

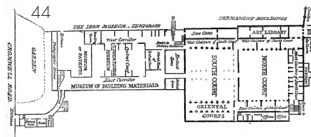
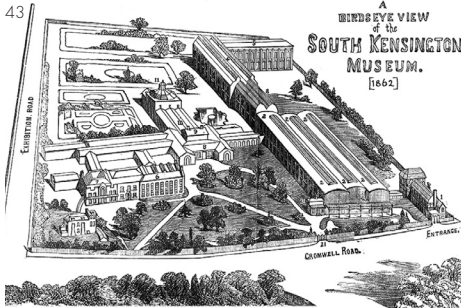
O conjunto receberia em breve o nome de South Kensington Museum.

O projeto foi muito criticado justamente por não ser belo. Mas o museu tinha ideias inovadoras: abria três vezes por semana no período noturno, para que os trabalhadores pudessem ver as exposições; havia uma espécie de anfiteatro central, em que aconteciam palestras, usando o acervo do museu; ao entrar, o visitante se deparava com três áreas de alimentação, que serviam comida e bebida que podiam ser pagas por qualquer parcela da população.

A coleção cresceu enormemente: além das coleções da Marlborough House de arte e design, vieram “o museu de arquitetura, o museu dos materiais de construção, museu de esculturas, museu da economia doméstica, museu da educação, museu dos produtos animais (!) e museu das máquinas. O resultado foi, sem surpresa, incoerente”, relatou (TRENCH, 2010, p.10).

Várias disputas surgiram entre Cole e Robinson. O Príncipe Albert, importante incentivador e patrono de Henry Cole, morreu de febre tifoide aos 42 anos, em 1861. Os ânimos se exaltam e Cole prepara

45

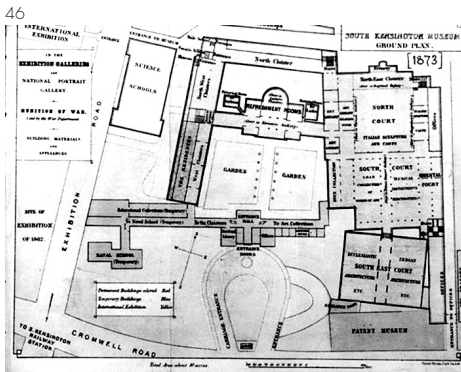


43. Uma visão aérea do South Kensington Museum, com seus prédios, jardins e ruas, 1862.

45. A fachada proposta pelo arquiteto Francis Fowke, que começou a ser construída em 1864 e hoje, é uma praça interna.

44. Planta baixa do South Kensington Museum. Da esquerda para a direita: Museu das patentes; Museu da Educação; Museu do material de construção e depois os prédios permanentes, 1865.

46. Planta baixa do Museu de South Kensington, 1873.



47. Foto do Museu em Bethnal Green em 1873. Essa estrutura foi reaproveitada do South Kensington na Cromwell Road.

48. O museu em Bethnal Green, na década de 1870, chamado de Museu da Ciência e da Arte. Hoje, é o Museu da Infância e pertence ao Victoria and Albert.



para que Robinson deixe de ser curador geral em 1862, mas acaba por demiti-lo em 1868.

Nas Figuras que vão de 43 a 46, pode-se observar como Henry Cole coordenou a expansão dos prédios entre 1862 e 1873, ano em que se aposenta. Foram três enormes prédios no período, além da desmontagem das Caldeiras de Brompton e seu envio para Bethnal Gardens (*figuras 47 e 48*) onde permanecem até hoje, ainda parte do Victoria and Albert, como Museu da Infância.

Com a saída de Cole, o novo diretor investe no prédio do que seria a Biblioteca de Arte, e que hoje é a Biblioteca Nacional de Arte. A construção começou em 1876. Em 1890, todos os planos de construção foram parados porque surgiu a ideia de um concurso de arquitetura para produzir o novo design do museu.

A oportunidade era muito boa para os oito finalistas, apesar de ainda haverem casas velhas do parque de Brompton por perto; de ter que preencher vazios imensos deixados pelos projetos anteriores – mas a região estava se tornando um dos locais de maior prestígio em Londres e o vizinho Museu de História Natural tinha acabado de ser concluído.

A chamada para o novo prédio era superficial: o único requisito estético era que as fachadas externas fossem executadas em tijolo vermelho com acabamento em pedra, tijolo vermelho com arremate em terracota ou apenas pedra. “Em julho de 1891”, informa o site do V&A, “o comitê anunciou que o vencedor era Aston Webb – um arquiteto relativamente jovem que tinha acabado de ser escolhido para redesenhar o Tribunal de Leis de Birmingham (e que mais tarde desenharia a fachada do Palácio de Buckingham)”.⁴⁸

O mérito de Webb foi “excelência no projeto”, além de outros atributos como elevação, luz, espaço de paredes e custo da construção. Ele deixou amplos espaços de circulação entre um pátio e outro, além de ter optado por um estilo romanesco que certamente combinava com o estilo do Museu de História Natural – e vale mencionar que o arquiteto do Museu de História Natural, Alfred Waterhouse, era presidente do júri. Tudo certo, mas o projeto só começaria quase dez anos mais tarde.

Em maio de 1899, a Rainha Victória, naquela que seria sua última cerimônia pública, colocou a pedra fundamental do projeto de Aston Webb. Foi nessa oportunidade que o nome do museu mudou para Victoria and Albert Museum, ainda que a própria rainha desejasse que o nome fosse Albert Museum, pela grande contribuição dada por seu marido às artes e à cultura. O trabalho, de fato, só começou em fevereiro de 1900:

49



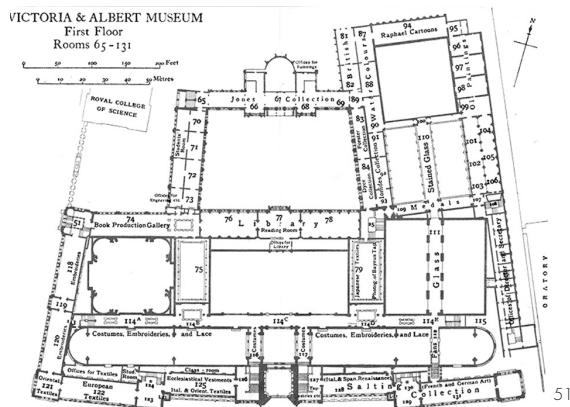
50



49. O desenho proposto por Aston Webb para o South Kensington Museum, em 1891⁴⁹.

50. O Victoria and Albert: esquina das ruas Cromwell e Exhibition, em 1909, ano de sua inauguração.

51. A planta baixa do primeiro andar do Museu em 1922, ano em que James Laver entrou para o V&A.





52. Uma maquete iluminada mostrando o projeto na Exhibition Road.

— O Victoria and Albert Museum foi construído através de uma lógica pertinente (e talvez um pouco de perseverança de seus diretores), de perfil museológico sério. Se as propostas de início soaram estranhas, foram se aperfeiçoando aos poucos. O museu aliou-se aos excelentes profissionais e curadores que teve- e têm!- para se tornar uma das melhores instituições museológicas do mundo.

TEXTO DESTACADO DA PG.97

Enquanto o prédio subia, sua escada impressionante começava a ficar aparente. No seu formato final, a frente na Cromwell Road tinha 219 metros de comprimento e na Exhibition Road, 84 metros de comprimento. As galerias no perímetro do local combinadas com a longa galeria ao longo da frente do prédio tinham mais que uma milha em comprimento. No primeiro catálogo impresso do Museu, Webb explicou que o principal benefício desse plano era permitir que o visitante se orientasse dentro do prédio e pudesse ter uma visão geral de cada exposição exposta em cada sala⁵⁰.

O período de quase dez anos, no entanto, foram determinantes para Webb, que modificou seu projeto: a torre central grande saiu, entrando em seu lugar o octógono de três andares que é acabado por uma cúpula; uma grande galeria foi inserida por trás da fachada da Cromwell Road, atingindo toda a extensão do prédio; e do lado oeste surgiu uma nova praça quadrada que balanceou os prédios do lado leste.

Esse é basicamente o prédio que existe ainda hoje. A inauguração oficial foi em 26 de junho de 1909.

2.2.3 O PROJETO THE SPIRAL

O projeto The spiral, um novo anexo para o Museu Victoria and Albert, foi anunciado em 1997. A concepção era do arquiteto naturalizado americano Daniel Libeskind (1946-). Em uma reportagem polêmica publicada em 22 de julho de 2004, o *The Guardian* o descreve assim:

Libeskind, que tem trabalhado principalmente na sua nativa Alemanha e na sua casa adotada, os Estados Unidos, se tornou um dos arquitetos mais debatidos no mundo, particularmente pelos seus designs para museus, que chegam perto tanto da arte conceitual como da arquitetura. Seu desenho para o Museu Judaico em Berlim incluía vazios deliberados para representar o esquecimento de tantas vidas de judeus e cultura no Holocausto; seu Museu da Guerra Imperial do Norte, que tem sido um tremendo sucesso de crítica e de público, foi baseado na ideia de um globo fraturado pela guerra⁵¹.

O The Spiral fazia parte do projeto de remodelação do V&A, que incluía os jardins, as galerias e os pátios do norte e do sul. A ideia era que ele explodisse da fachada da Exhibition Road, uma fachada mais discreta e menos reveladora que a fachada da Cromwell Road. No mesmo dia, no entanto, o *The Guardian* deixava clara sua opinião sobre o prédio:

O The Spiral tem sido comparado com um diamante cortado ou uma pilha de caixas de papelão caindo. [...] Mas daria ao Museu uma chance de racionalizar o espaço caótico de circulação naquele local disperso, e uma plataforma para arte contemporânea e artesanias, que foram parte dos seus princípios fundadores⁵².

Para contemporizar, o jornal publicava a opinião de um dos membros diretores do V&A:

Não há dúvida que a visão de Daniel Libeskind para o The Spiral do V&A é tanto imaginativa como tecnicamente impressionante, mas não foi bem de encontro aos nossos requisitos chave no que se refere à conservação, educação e diversão em um patrimônio do Reino Unido⁵³.

Maldosamente, mas indo ao encontro da opinião de tantos que abominaram o projeto, o jornal encerrava o texto dizendo que um leitor observou que o The Spiral era como se “o Guggenheim de Bilbao fosse revirado no seu terreno e depois socado sem o menor sentido com um martelo⁵⁴”.

2.2.4 O PRÉDIO DO MUSEU E A INSTITUIÇÃO EM REVISTA

Escrever sobre a trajetória do prédio do museu, a partir de materiais – livros e gravuras – que foram sugeridos pelo Arquivista Sênior do Museu, Christopher Marsden, foi gratificante. Indo até Londres, foi possível encontrar todos os materiais sugeridos na National Art Library. Essa foi mais uma oportunidade para admirar e vivenciar um pouco o prédio do Museu, tão agradavelmente distribuído e ocupando uma área de quase 85.000 m².

Tudo parece bem pensado e o prédio todo traz em si uma aura de planejamento, diversão, envolvimento, busca, investigação... Se nos idos de 1860 havia uma dificuldade do diretor Henry Cole em definir o museu, hoje, mais de 150 anos depois, o museu segue forte e a sua missão está claramente delineada:

MISSÃO INSTITUCIONAL

Ser o museu líder do mundo em arte e design. Enriquecer a vida das pessoas e inspirar indivíduos e a todos nas indústrias criativas, através da promoção do conhecimento, entendimento e desfrute do mundo do design.

(Fonte: Site do V&A).

Também estão firmados no site do Museu os objetivos estratégicos da instituição. São quatro:

Nós lutamos para fazer com que o V&A seja cada vez mais significativo e é nesse contexto que trabalhamos, com quatro objetivos estratégicos. São eles:

- ___Prover às mais diversas audiências a melhor qualidade de experiência e o melhor acesso às nossas coleções, tanto física como digitalmente;
- ___Sermos reconhecidos e respeitados internacionalmente como o museu de arte e design mais importante do mundo;
- ___Promover, desenvolver e contribuir para a economia criativa no Reino Unido através da liderança nos debates, inspirando designers e fazedores, comissionando excelente design e estimulando a diversão e a apreciação da arte, do design e da performance;
- ___Operar com iniciativa organizacional e financeira e eficiência.

(Fonte: Site do V&A).

Já há dois anos que a média de visitação anual do museu chega a mais de 3 milhões de visitantes físicos, ou seja, que vão até o museu, e acima de 14 milhões de visitantes on-line.

O orçamento do prédio proposto por Daniel Libeskind, orçado entre 70 e 100 milhões de libras, não foi aprovado e tudo indica que dificilmente será. Na verdade, parece ser uma estrutura completamen-

te descolada da história do museu e da área em que seria inserida. A região ao longo do Tâmisia talvez fosse o melhor lugar para receber estruturas desse porte, ainda que não se deseje uma estrutura dessas para a Tate Modern, por exemplo. O estilo arquitetônico não parece um amontoado de caixas de papelão caindo, mas antes uma luminária em papel da loja de produtos Tok&Stok ou Etna.

De fato, Frank Gehry fez de Bilbao um modelo de inspiração para o mundo todo, mas é desejo profundo que este novo edifício do V&A, no formato proposto, não seja construído.

2.2.5 A FORMAÇÃO DA SEÇÃO DE PINTURAS, DESENHOS E GRAVURAS DO V&A.

A coleção com que James Laver trabalhou a partir de 1922 teve início em 1857, ainda no South Kensington Museum, como explica Graham Reynolds (REYNOLDS, 1964, p. iii). Era a Galeria Nacional de Pintura Britânica: naquele ano de 1857, tinha 233 pinturas a óleo, que haviam sido doadas pelo sr. John Sheepshanks. Somando as aquarelas e os desenhos, ele doou mais de 500 peças.

Em 1909, foi fundado o Departamento de Gravuras, Ilustrações e Design. Esse era o nome quando Laver era curador da coleção. Em 1960, o nome é Departamento de Gravuras e Desenhos.

Em 1977, passa a ser o Departamento de Gravuras, Desenhos, Pinturas e Fotografias. Para se que possa ter uma ideia de alguns números impressionantes, a coleção hoje tem 100 mil desenhos da Europa e dos Estados Unidos. São 500 mil gravuras que datam da Renascença aos dias atuais, caricaturas, cartões de saudações etc. Há também uma coleção de pôsteres e papéis de parede. A coleção contém mais de 2 mil retratos em miniatura, contando com exemplares estrangeiros.

Era um universo de arte ao dispor de James Laver.

O Victoria and Albert Museum foi construído através de uma lógica pertinente (e talvez um pouco de perseverança de seus diretores), de perfil museológico sério. Se as propostas de início soaram estranhas, foram se aperfeiçoando aos poucos. O museu aliou-se aos excelentes profissionais e curadores que teve – e têm! – para se tornar uma das melhores instituições museológicas do mundo.

Sua qualidade, já em 1922, quando da chegada de James Laver, era inquestionável. Foi por esse motivo que se optou por traçar os

QUADRO 4

LEVANTAMENTO DE TODAS AS TIPOLOGIAS DE OBJETOS QUE ESTAVAM NA SESSÃO DE LAVER

PINTURAS INGLESAS À ÓLEO

AQUARELAS INGLESAS

PINTURAS ESTRANGEIRAS E PINTURAS ANTIGAS

AQUARELAS ESTRANGEIRAS

RETRATOS EM MINIATURA

DESENHOS DE MESTRES ANTIGOS

DESENHOS BRITÂNICOS E ILUSTRAÇÕES

FOLHAS E CORTES DE MANUSCRITOS ILUMINADOS

A COLEÇÃO GERAL DE GRAVURAS

- GRAVURAS DE BELAS ARTES
- GRAVURAS DE REPRODUÇÃO
- RETRATOS
- HISTÓRIA SOCIAL
- TOPOGRAFIA
- SIMBOLISMO RELIGIOSO E PAGÃO
- TRAJES (INCLUINDO FIGURINOS/FASHION PLATES)
- CARICATURAS
- JOGOS, BRINQUEDOS E PASSATEMPOS

GRAVURAS MODERNAS

ORNAMENTOS ENTALHADOS

DESENHOS ARQUITETÔNICOS

- DESENHOS DE ARQUITETOS
- DESENHOS MEDIDOS
- DECORAÇÃO ARQUITETÔNICA
- DESENHOS DE ESCULTORES

DESENHOS DE MOBÍLIAS

CERÂMICA

- POTTERY, PORCELANA, VIDRO
- VITRAL

TRABALHOS EM METAL

- DESENHOS DE OURIVES E SILVERSMITHS
- JOALHERIA
- ARMAS E ARMADURAS

DESIGN DE TÊXTEIS

- TÊXTEIS TECIDOS
- TÊXTEIS IMPRESSOS
- BORDADO E RENDA
- GERAIS

FOLHAS DE LEQUES

COLEÇÕES ORIENTAIS

- PINTURAS E DESENHOS PERSAS
- PINTURAS E DESENHOS CHINESES
- PINTURAS E DESENHOS JAPONESSES
- GRAVURAS COLORIDAS JAPONESAS

O TEATRO E A COLEÇÃO DE TEATRO ENTHOVEN

PÔSTERES INGLESES E ESTRANGEIROS

PAPÉIS DE PAREDE

Fonte: REYNOLDS, 1964, p.viii.

caminhos do museu até o momento atual, incluindo a discussão sobre as propostas de mudança do prédio, de renovação, das novas missões a serem pensadas. Esse desejo de nunca ficar ultrapassado e de ser um dos melhores do mundo já estava na gênese do projeto – e permanece nele.

Laver teve sob sua curadoria, em mais de trinta anos no museu, uma seção enorme, repleta de referências visuais que precisavam de estudo e extroversão para o grande público. Mas no museu inteiro havia fontes documentais que poderiam servir ao trabalho que Laver se proporia a fazer.

Sua proposta era estudar as gravuras, pinturas e os desenhos e datá-los através do traje. Percebeu que acabou se tornando um especialista em história do traje e da moda. Escritor voraz, como iria contar ao mundo suas descobertas sobre vestimentas?

O próximo capítulo examina os livros de Laver, para perceber quais foram as suas opções documentais.



53. Retrato de John Sheepshanks em sua residência, New Bond Street, Mulready, 1832-1834, óleo sobre painel.



54. *A costureira*, obra de Charles Baugniet (1814 -1886), faz parte de um lote de 500 pinturas a óleo inglesas e europeias, aquarelas e miniaturas e mais de 3 mil desenhos e gravuras doadas em 1868 pelo reverendo Chauncey Hare Townshend.



55. Mulher chorando, obra de Roy Lichtenstein (1923-1997). Litografia. Data de entrada no museu: 1963.



56. *The Wyndham Sisters*, fotografia de Cecil Beaton (1904-1980). Entrada no acervo do museu: 1977.



57. Homem jovem com rosas, retrato em miniatura pintado por Nicholas Hilliard (1542-1619). Data: c.1587. Doação de George Salting em 1910



ANÁLISE DOS
LIVROS DE LAVER E
O USO DE FONTES
DOCUMENTAIS

3.

O material iconográfico e teórico de James Laver são de máxima importância. Na obra de Laver nenhum quadro, pintura, escultura ou imagem é apresentado sem contexto teórico, ou seja: a reflexão teórica sobre a indumentária se dá tanto no campo das ideias como no campo da observação iconográfica. Ou da demonstração de como determinado traje surgiu historicamente.

Assim, é importante destacar que James Laver trabalha com um amplo espectro de autores que abordam as temáticas indumentária e moda em suas obras. Mas há dois que merecem destaque pela importância que tiveram no desenvolvimento do trabalho de Laver.

O primeiro é C. W. Cunnington (1878-1961), médico que junto com sua esposa, Phillis, também médica, criaram uma importante coleção e se tornaram historiadores do traje. O trabalho deles era baseado na análise do objeto, de acordo com Taylor (TAYLOR, 2004). Juntos, ele e a esposa escreveram vários livros sobre a indumentária inglesa. Taylor afirma ainda que tanto Laver como Cunnington “tinham interesse profundo nas questões femininas, estilo, sexualidade e moda, construindo suas próprias ideias a partir das ideias de Flügel” (TAYLOR, 2004, p.51). Cunnington e Laver participaram do programa *Clothesline* juntos, como apresentado no Capítulo 2.

A outra referência era o Professor J. C. Flügel (1874-1955), da Universidade de Londres e autor de *A psicologia das roupas*. Laver declarou que

ele foi um dos poucos profissionais da psicologia que dedicou atenção ao que certamente é um dos departamentos mais importantes da psicologia [a moda]. Seu livro sobre traje é um clássico e ele foi, até onde eu sei, o primeiro a produzir uma teoria de “mudança das zonas erógenas”. De acordo com essa teoria, o corpo nu teria pouco ou nenhum papel erótico; mas se uma parte dele, digamos, se fecha, adquire o status de capital erótico e então se torna possível dirigir atenção a ele com resultados efetivos. Quando o corpo da mulher está portanto, dividido em zonas, a função dos designers de moda é enfatizá-los um depois do outro, e essa mudança de ênfase é o que chamamos de Moda. Isso parecia, para mim, jogar um jorro de luz sobre as excentricidades da moda. (LAVER, 1963, p. 242)

No Capítulo 4 do presente trabalho, *Outras fontes documentais bibliográficas, outras questões*, estes dois autores serão novamente citados e sua obra questionada dentro de uma perspectiva mais contemporânea de história da moda.

3.2

LAVER E AS REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Quando James Laver publica seu primeiro livro sobre moda em 1937, com forte referência iconográfica, documentada, precisa e a partir de reflexões teóricas, é importante lembrar que já circulavam desde o século XIX os chamados manuais de trajes. Aqueles que já tiveram em

mãos a obra de artistas pesquisadores de traje do século XIX, como Planchet, Racinet e Hottenroth, certamente se indagaram como foi que eles elaboraram manuais de trajes do mundo inteiro e de diversas épocas. Isso sem internet, sem agilidade nos correios, sem tantos meios de documentação e, principalmente, sem avião ou outros meios rápidos de transporte.

Taylor explica que August Racinet, autor de *Le costume historique*, de 1888, utilizou obras muito pouco sérias que tinham sido publicadas anteriormente sobre o traje da Turquia, por exemplo. Eram versões imaginadas, “uma visão altamente romantizada de trajes orientais sem data que foi projetada em imagens dos trajes da Turquia e do Leste Europeu”. (TAYLOR, 2004, p. 21) Mais do que isso, Taylor revela sua preocupação com o todo dessas obras:

Estes livros de história do traje oferecem um conjunto conflitante de imagens e de textos, muitas vezes mostrando um ponto de vista de admiração em relação aos “outros povos”, mas muitas vezes também oferecendo exemplos claros de imperialismo, preconceito e estereótipos de gênero, raça e de classe social. Esses volumes, de aparência convidativa, são na verdade lenha na fogueira das discussões sobre o desenvolvimento e disseminação das atitudes europeias para o “outro” oriental. *(idem, p.13)*

Certamente, não era por esse tipo de falta de credibilidade no uso das fontes iconográficas e teóricas que James Laver desejava ser conhecido.

Laver analisa em seu livro *Costume through the ages*, de forma bastante simplificada, que a documentação é a chave para o entendimento do passado.

Os gregos sabiam que os reis persas estavam envoltos em trajes que brilhavam com detalhes em dourado; os romanos sabiam que as tribos bárbaras nos limites de seu Império vestiam calças. As calças, de fato, eram a marca dos bárbaros. Os imperadores bizantinos sabiam bem demais que os turcos invasores vestiam turbantes. *(LAVER, 1961, p.5)*

Laver sugere que a documentação mais confiável é a do primeiro século da nossa era. “Muito da pintura daquele período desapareceu”, ele diz, mas

muito da escultura sobreviveu, e das estátuas, bustos, baixos-relevos e assemelhados é possível saber com certo grau

de precisão o que era vestido por ambos os sexos no mundo romano, pelo menos no que se refere às classes sociais mais altas. [...] Sabemos qual era a aparência dos imperadores romanos bem como de suas imperatrizes, senadores principais e mulheres da moda. A mudança nos penteados dos séculos 1 e 2 podem ser seguidas em detalhes meticulosos. (*idem*, p.6)

Claro que Laver vai se valer dos acervos existentes em museus e coleções particulares, do Vaticano, do Louvre, do Museu Nacional de Nápoles, das escavações de Pompeia e em muitos outros lugares. Os retratos de Justiniano e Teodora, imperadores bizantinos analisados por Laver, estão retratados nos mosaicos em Ravenna e datam de período remoto. Entre os séculos IX e XI, há pouca documentação confiável: ele cita apenas alguns manuscritos iluminados e túmulos esculpidos.

Para os trajes do século XII busca as catedrais e as esculturas góticas como uma verdadeira “enciclopédia do traje contemporâneo da Idade Média” (*idem*, p.6). O material do século XIV é mais abundante: há mais manuscritos que permitem a identificação das cores, bem como de suas formas. Há esculturas e monumentos esculpidos, já que eles também fornecem, normalmente, a data em que foram produzidos. Essa datação, segundo Laver, “é muito importante, pois é na segunda metade do século 14 que emerge algo que podemos reconhecer como ‘moda’.” (*idem*, p.7)

A partir de então o desenho (*ver figura 59*), a gravura (*ver figuras 60 e 61*) e a pintura (*ver figura 62*) se tornaram a principal referência documental. Mas com a Revolução Francesa e a democratização das modas, e já mesmo nos tempos de Luís XIV, gravuristas começaram a publicar gravuras em que os vestidos das damas da corte estavam representados. Foram lançadas também as bonecas da moda, as pandoras, que eram levadas para terras distantes em escala diminuta para que as nobres senhoras pudessem escolher seus modelos. “Era, de qualquer modo, uma maneira meio desajeitada de popularizar a moda, e que envolvia um atraso temporal. Era impossível para mulheres de países distantes, ou mesmo de províncias distantes, estarem atualizadas, estarem ‘na moda’”, ele explicita (*idem*, p.9).

Laver continua revelando suas fontes iconográficas ao afirmar que um dos materiais que mais usou foram os figurinos⁵⁵, ou seja, as *fashion plates* ou desenhos de moda (*ver figuras 60 e 64*). “Não eram muito caros e eram facilmente transportáveis. Eram lançados em sequência e em quantidades enormes. Desse momento em diante, é possível traçar as mudanças da moda ano a ano” (LAVER, 1961, p.9).



59. O desenho de Leonardo da Vinci, pertencente ao acervo do Castelo de Windsor, é um traje de cena de um camponês. Datado de 1500, foi usado por Laver no livro *Drama, its costume and decor*.

60. Esta gravura, do jornal *La Belle Assemblée*, é de 1817 e foi usada por Laver em seu pequeno livro *Fashion and fashion plates 1800-1900*. A descrição, conforme cita Laver, é muito rica e preciosa em informação. Veja: "Peleja outonal e toucado para carruagem. Peleja de manufatura caxemira; o branco da base ornamentado com um vermelho vermillion muito fino. Toucado de cetimz no tom vermillion, estruturado com palha, levemente decorado com bandas na cor de palha, e montado com um buquê formado por uma rosa de damasco totalmente aberta e botões, montadas com folhinhas de milho maduro. Este ornamento fica um pouco deslocado para uma lateral: a borda do toucado é arrematada em toda sua extensão por um cordão amarelado. Essa peleja muito elegante é delimitada por um cinto de tom vermillion, com um broche vermelho Ceilão ou um gancho. O xale de lyon com uma borda trabalhada em várias cores é normalmente jogado sobre o traje, como mostra a gravura. Botinhas de cano curto brancas; luvas Limerick e bolsinha ridicule de cetim no tom vermillion com fechos dourados e mola. O fichu tem uma renda franzida nas bordas e fica aberto na região do pescoço".



60



61. A gravura, chamada A lavagem dos rufos, de Crispin van der Passe (1564-1637) foi usada por Laver no livro *Clothes*. É um exemplo do uso satírico da moda por artistas. "Você podia condenar o 'orgulho de trajar' olhando o modo de vestir dos ricos e poderosos", ele diz. Ao mesmo tempo, resgata um procedimento que não é fácil de achar: a lavagem dos rufos. A gravura mostra pessoas com rosto de cabras ou macacos, mas o observador atento poderá resgatar o processo como um



todo: do fundo para a frente da tela, o artista retrata a entrega do rufo por nobres para a lavagem. Ele é lavado e pendurado para secar. É engomado (ver lado esquerdo da tela), passa em vapor (ver o macaco segurando o rufo sobre o vapor na lareira) e depois é colocado em um suporte, já no primeiro plano, ao centro, enquanto ferros aquecidos são colocados dentro de cada gomo para deixar o rufo na posição correta

Outra fonte referenciada por Laver são os livros de moda que comecem a surgir no século XIX e que não podiam ser reproduzidos em quantidade, dada a falta de técnicas de reprodução em larga escala. Mas ele é claro no julgamento dessas obras: “Uma história da moda não é nada sem imagens, e essas eram na sua maioria litogravuras ou xilogravuras, e a cor era adicionada artesanalmente, à mão”(idem, 1961, p. 9), o que não garantia boa qualidade.

A pintura em si e os retratos, individuais ou em grupo, estão presentes o tempo todo na obra de Laver e oferecem leituras muito claras dos seus pontos de vista sobre a moda. É o caso da Figura 64, um retrato histórico da Condessa de Falmouth (1645-1679), c. 1645. A obra está no livro *The ladies of Hampton Court*, de 1942.

Outra referência utilizada por Laver foram os manuais de modelagem, como o que se vê na Figura 63. Além do registro histórico, Laver se valeria desse tipo de arquivo naqueles trabalhos que fez para teatro e cinema, em que atuou como consultor e não como figurinista (ver Capítulo 2).

Claro que James Laver era um homem muito atento ao seu tempo e que a fotografia não ficaria ausente de suas publicações. Um bom exemplo disso é a Figura 66, de um dos últimos livros escritos por James Laver: *Modesty in dress*, de 1969. Ele comparou a finalidade desse mesmo traje com uma gravura de 1880 (figura 65), analisando o contexto feminino (social e cultural) e o material que compunha o traje no passado e na atualidade.

A partir deste ponto, apresenta-se um levantamento da categoria das fontes documentais iconográficas utilizadas por Laver nos seus trabalhos ligados à moda. O objetivo é revelar quais foram as mais utilizadas, as pouco utilizadas e comparar com o que Laver tinha à sua disposição no Museu Victoria and Albert conforme levantamento apresentado no Quadro 4 do Capítulo 2.

Este levantamento permitirá também perceber quais as fontes iconográficas desprezadas ou não utilizadas por Laver.

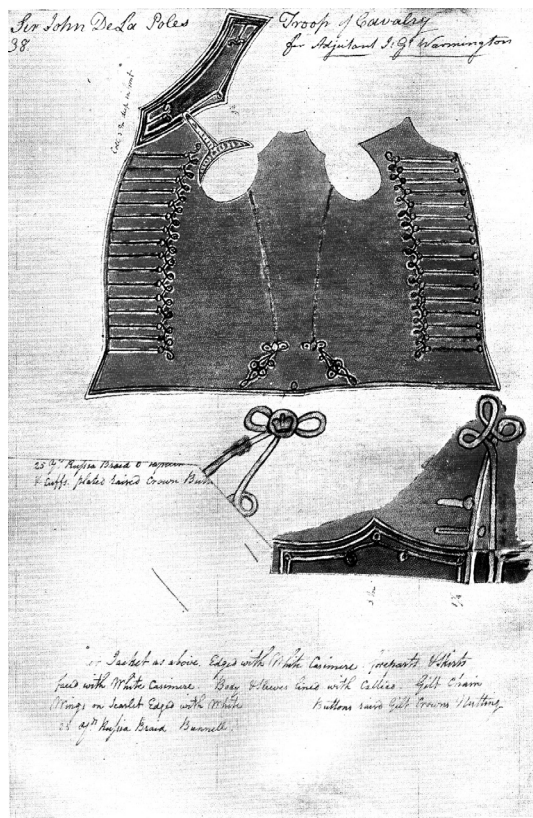
3.3 **OBRAS DE LAVER**

James Laver era um produtor compulsivo de livros. Ele fornece uma lista deles no seu livro de memórias – que ele mesmo escreveu e é uma fonte inesgotável de informações (*Museum piece or the education of an iconographer*, 1963), mas há muito mais.



62. Mary Bagot, a Condessa de Falmouth, às vezes "erroneamente identificada como Elizabeth Bagot. [...] era a única que tinha no semblante virtude e beleza. [...] Ficava corada por qualquer motivo, mas nunca motivo causado por ela. [...] Lord Falmouth colocou os olhos nela e [...] pouco depois ela foi elevada ao posto de Dama de Honra da Duquesa de York, um posto que toda jovem da Inglaterra deve ter invejado" (LAVER, 1942, p.21)

63



63. Modelagem do casaco de um oficial da cavalaria. O livro em questão é Military Taylor's Pattern Book (c. 1800).

64. Desenhos de moda, fashion plates, serviram de inspiração para este grupo com trajés entre 1818 e 1821. A proposta do autor era reduzir as linhas ao mínimo, com base nas fontes iconográficas mencionadas.

64



Laver era curador de uma seção importante do Victoria and Albert Museum e muitas exposições recebiam uma pequena publicação, às vezes de 20 ou 24 páginas, que eram chamadas monografias e eram escritas por Laver. Quase todas foram retiradas dos quadros a seguir, para evitar excesso de informação. Não estão nos quadros também os livros que Laver escreveu em parceria, sobre os mais diversos assuntos. Os quadros mostram apenas livros – e não todos, por uma questão de espaço – escritos por Laver.

QUADRO 5

PUBLICAÇÕES DIVERSAS DE JAMES LAVER.

O QUADRO FOI MONTADO A PARTIR DAS DIFERENTES LISTAS OFERECIDAS POR LAVER EM SUAS OBRAS CITADAS NESTE CAPÍTULO.

POESIA

_____	THE YOUNG MAN DANCES AND OTHER POEMS	1920
_____	CERVANTES	1921
_____	THE LAST SEBASTIAN AND OTHER POEMS	1922
_____	A STITCH IN TIME	1927
_____	LOVE'S PROGRESS	1929
_____	MACROCOSMOS	1930
_____	WINTER WEDDING	1934
_____	LADIES MISTAKES	1934

ROMANCE

_____	NYMPH ERRANT	1932
_____	BACKGROUND FOR VENUS	1935
_____	PANIC AMONG PURITANS	1936

BIOGRAFIAS

_____	WHISTLER	1930
_____	WESLEY	1933
_____	VULGAR SOCIETY (LIFE OF J.J. TISSOT)	1936
_____	NOSTRADAMUS OR THE FUTURE FORETOLD	1952
_____	THE FIRST DECADENT (LIFE OF J. K. HUYSMANS)	1954
_____	OSCAR WILDE	1954

CONTOS

_____	THE LABURNUM TREE	1935
-------	-------------------	------

A fonte principal foi LAVER, 1963,p.2.

QUADRO 6

OS LIVROS DE ARTE DE JAMES LAVER.

COMO SE PODE VER, LAVER CLASSIFICAVA OS ESTUDOS EM MODA E INDUMENTÁRIA COMO ARTE.

ARTE		
_____	PORTRAITS IN OIL AND VINEGAR	1925
_____	A HISTORY OF BRITISH AND AMERICAN ETCHING	1929
_____	FRENCH PAINTING AND THE NINETEENTH CENTURY	1937
_____	TASTE AND FASHION	1937
_____	ADVENTURES IN MONOCHROME	
_____	AN ANTHOLOGY OF GRAPHIC ART	1941
_____	THE LADIES OF HAMPTON COURT	1942
_____	FASHION AND FASHION PLATES	1943
_____	A LETTER TO A GIRL ON THE FUTURE OF CLOTHES	1946
_____	EATING OUT AN HISTORICAL DISSERTATION	1947
_____	BRITISH MILITARY UNIFORMS	1948
_____	STYLE IN COSTUME	1949
_____	THE SHAPE OF THINGS: DRESS	1950
_____	EARLY TUDOR 1485-1558 COSTUME OF THE WESTERN WORLD	1951
_____	CHILDREN'S FASHION IN THE NINETEENTH CENTURY	1951
_____	DRAMA: ITS COSTUME AND DÉCOR	1951
_____	CLOTHES (PLEASURE OF LIFE SERIES)	1953
_____	VICTORIAN VISTA	1954
_____	MEMORABLE BALLS	1954
_____	EDWARDIAN PROMENADE	1958
_____	THE HOUSE OF HAIG	1958
_____	BETWEEN THE WARS	1961
_____	COSTUME IN THE THEATRE	1964
_____	WOMEN' DRESS IN THE JAZZ AGE	1964
_____	VICTORIANA	1966
_____	COSTUME THROUGH THE AGES	1967
_____	DANDIES (PAGEANT OF HISTORY)	1968
_____	MODESTY IN DRESS	1969
_____	A CONCISE HISTORY OF COSTUME (WORLD OF ART)	1968
_____	ENGLISH SPORTING PRINTS	1970
_____	THE AGE OF ILLUSION MANNERS AND MORALS 1750-1848	1972

Fonte: elaboração do autor

Os livros assinalados em cinza no Quadro 6 são exclusivamente sobre indumentária e moda e as análises a seguir são baseadas neles. Todos os livros foram escolhidos por possuírem conceitos sobre indumentária e moda, análises de Laver, fontes iconográficas claras e fontes teóricas também.

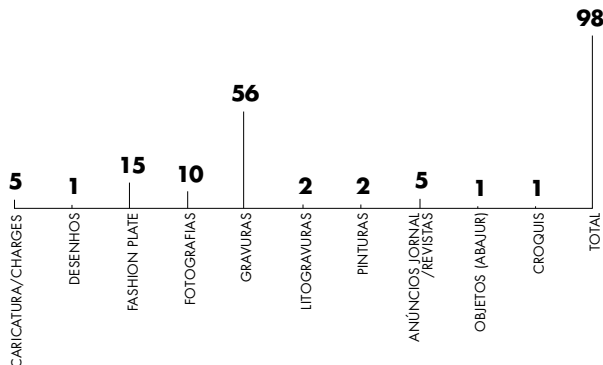
3.3.1 **TASTE AND FASHION: FROM THE FRENCH REVOLUTION UNTIL TODAY**

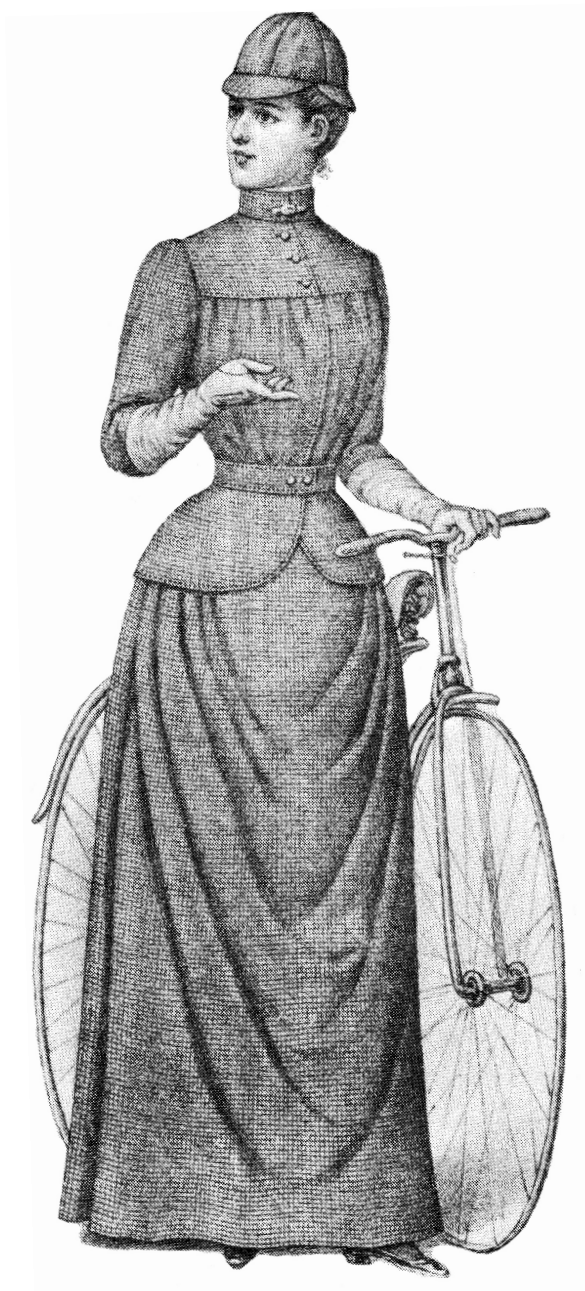
Esta obra, de 272 páginas, foi publicada em 1937 e é o livro que revela Laver como pesquisador de trajes, como visto no Capítulo 2. Nele, Laver discute a importância do traje, apresenta e questiona as fontes documentais. Sua ideia de construir um portfólio de referências da moda ano a ano objetivava voltar até a metade do século XVIII. Ele descreve como grande parte dos retratos em miniatura estão “atrasados” em termos de moda em cerca de dez anos – o traje de quem posa não é o traje do ano, da moda. Mas isso se aplica ao público mais velho, não aos jovens. A *fashion plate* também é questionada, pois nem sempre o desenho do papel é o traje que será executado e usado nas ruas. Ele sugere uma combinação das duas coisas: usar o retrato e comparar com a *fashion plate*, para ter maior acuidade. E sugere que se estude também as caricaturas do período, publicadas em jornais e revistas, pois conseguiam captar o traje do retratado, ainda que em momento de ironia.

O livro está dividido em duas partes, a primeira cronológica (*De volta aos gregos e à natureza; Pudor e romantismo; Sentimentalismo e ascensão da burguesia; etc.*) e a segunda por temas da moda (*Cabelo e chapéus; Corsets; Lingerie; Peles etc.*).

fig. 65
das 98
referências, as
gravuras são as
mais utilizadas

FONTES UTILIZADAS POR JAMES LAVER EM TASTE AND FASHION





66. A legenda sugerida por Laver para esta foto: "Traje para ciclismo, 1880".



67. A legenda sugerida por Laver para esta foto: "Traje para ciclismo, 1952", e foi usada para analisar a trajetória do traje esportivo do final do século 19 até o início da década de 1960.

Dentre as teorias propostas por ele nesta obra, uma é conhecida como lei de Laver e já foi e ainda é bastante discutida:

O mesmo traje será:

INDECENTE	10 ANOS ANTES DE SEU TEMPO
DESAVERGONHADO	5 ANOS ANTES DE SEU TEMPO
OUTRÉ (DESAFIADOR)	1 ANO ANTES DE SEU TEMPO
ELEGANTE	MODA ATUAL
FORA DE MODA	1 ANO DEPOIS DE SEU TEMPO
HORRÍVEL	10 ANOS DEPOIS DE SEU TEMPO
RIDÍCULO	20 ANOS DEPOIS DE SEU TEMPO
AGRADÁVEL	30 ANOS DEPOIS DE SEU TEMPO
POUCO COMUM	50 ANOS DEPOIS DE SEU TEMPO
CHARMOSO	70 ANOS DEPOIS DE SEU TEMPO
ROMÂNTICO	100 ANOS DEPOIS DE SEU TEMPO
LINDO	150 ANOS DEPOIS DE SEU TEMPO

(LAVER, 1937, p.255)

Esta proposta é discutida no Capítulo 04.

3.3.2 **STYLE IN COSTUME**

Este livro, lançado em 1949, com 64 páginas, é de natureza curiosa e um pouco ingênua. Laver menciona a obra de Thomas Carlyle (1795-1881) publicada em 1831: *Sartor Resartus*, ou *The tailor retailed*, em trocadilho que soaria estranho em língua portuguesa. Há um fictício professor na obra, chamado sr. Diogenes Teufelsdröckh, uma espécie de alter ego do autor para criticar o materialismo e o racionalismo filosófico de sua época. Este Teufelsdröckh escreveu um livro sobre roupas. Ele desenvolveu a Filosofia das Roupas “e isso o deixou feliz, era a chave do universo. [...] Mas o conteúdo revela aos poucos [...] a busca do homem sobre sua natureza e seu lugar no Universo. [...] A verdade é que Carlyle não estava interessado nas roupas *per se*” (LAVER, 1949, p. 6).

Laver usa este frágil exemplo para discutir que se Carlyle tivesse examinado melhor os trajes ele teria obtido resultados melhores no entendimento da natureza humana. Mas ele deixa claro que

————— Laver continua
revelando suas
fontes iconográficas
ao afirmar que um
dos materiais que
mais usou foram os
figurinos, ou seja,
as fashion plates ou
desenhos de moda.

TEXTO DESTACADO DA PG. 113

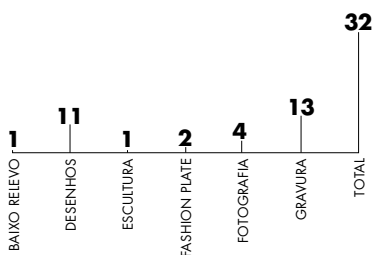
elaborou o livro com uma metodologia severamente não científica [...] Vamos proceder não logicamente, mas analogicamente. Não haverá nenhuma tentativa de provar nada, mas sim apenas juntar formas similares para além dos padrões da superfície. A proposta é pegar alguma forma dominante do traje –, uma perna de calça, ou o que quer que seja – e colocá-la junto a alguma forma de arquitetura ou decoração interior da mesma época, e notar os paralelismos, se eles existirem, entre eles.

(idem, p.7)

As figuras 70 e 71 são dois exemplos de comparações feitas por ele. Ele compara o domo sarraceno com o elmo sarraceno. “Há uma curiosa semelhança entre a forma desta proteção para a cabeça e os domos das mesquitas islâmicas e outros prédios.” (idem, p. 24) Nas figuras 72 e 73, ele compara uma senhora de 1780 com um leito emplumado. “Os designers de ambos não deveriam estar procurando criar esta semelhança. [...] Eles falavam a mesma língua em termos de decoração” (idem, p.42), ele diz, em quase evidente devaneio.

fig. 68

**GRAVURAS E DESENHOS COMO FONTES
MAIS CONSTANTES EM *STYLE AND COSTUMES***



**3.3.3 DRESS (THE CHANGING
SHAPE OF THINGS SERIES)**

Este livro, de 48 páginas, foi publicado em 1950. Fez parte de uma série – A série de mudança de formato das coisas – com outros livros curiosos: sobre Transporte terrestre, Casas, Transporte aéreo, Trans-

porte marítimo e Comida na Inglaterra. Seu subtítulo era *Como e por que as modas nas roupas masculinas e femininas mudaram nas últimas centenas de anos*. Poderia ser um desastre, mas não é: um livro curto, agradável, com um apelo de familiaridade incrível.

O mais importante aqui é que Laver começa a estabelecer claramente o que viria a ser conhecido como os seus três princípios básicos:

OS TRÊS PRINCÍPIOS BÁSICOS DE LAVER

PRINCÍPIO HIERÁRQUICO vestir para indicar a posição de alguém na sociedade

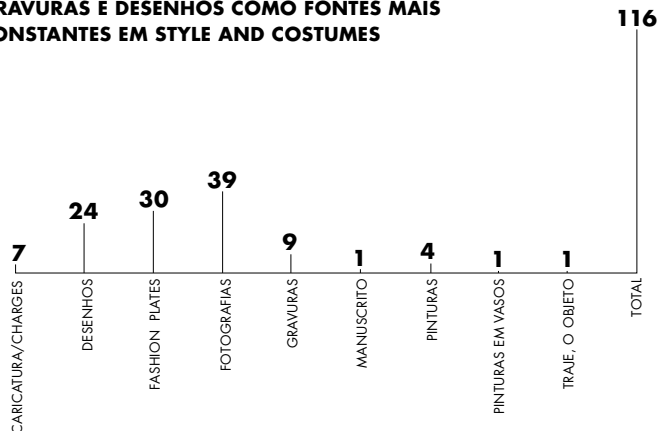
PRINCÍPIO UTILITÁRIO vestir para calor e conforto.

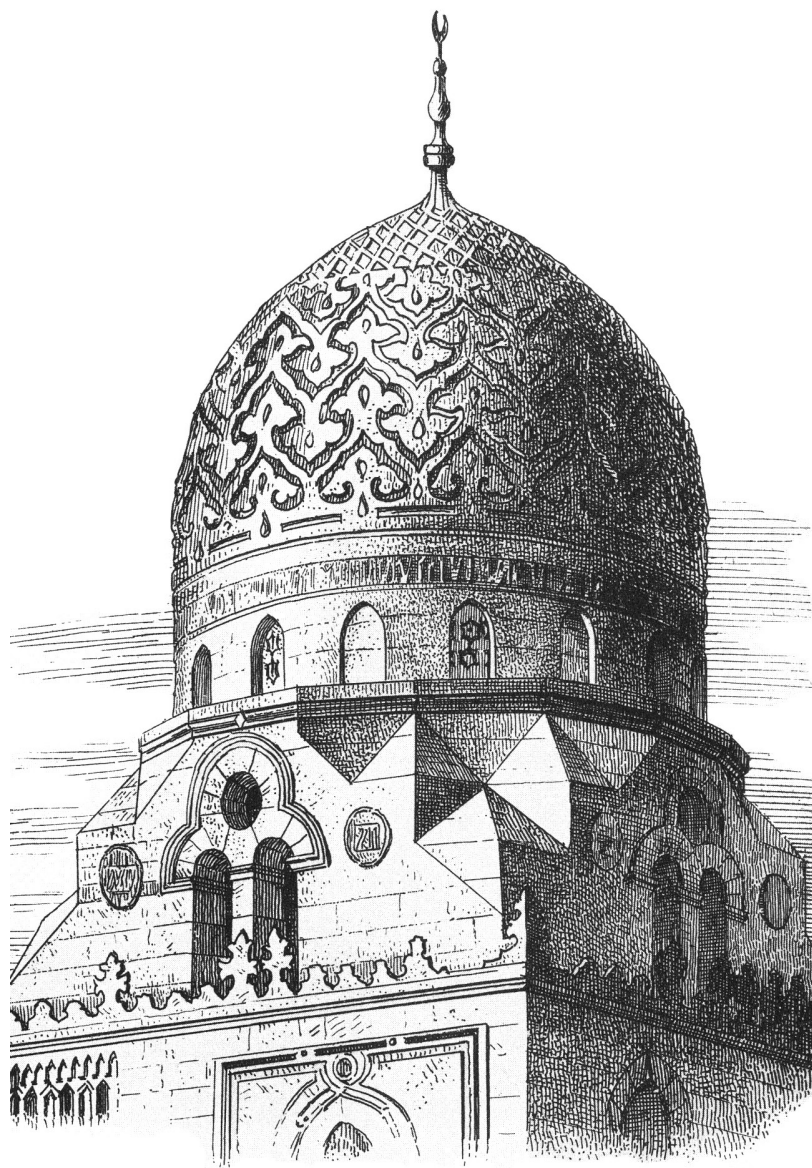
PRINCÍPIO DA SEDUÇÃO vestir para atrair o sexo oposto.

O *postscript* do livro é precioso. Laver, em esforço para encaixar o tema da série lançada por Paul Redmayne (organizador da série), faz um breve estudo sobre os quatro fatores que controlam o formato das coisas: a função que executam; os materiais e ferramentas com os quais são feitos; a influência da tradição ou da moda; o desejo de fazer um produto bonito. Ao compará-los com a moda, trabalha com os seus três princípios básicos da moda e elabora uma lista que, por mais discutível que seja, do ponto de vista da teoria dos gêneros e outras teorias mais modernas da moda, é ótima. Um exemplo: “O que tira as roupas do funcionalismo e do princípio de utilidade é o desejo secreto de muitos homens e mulheres por uma vida de amor e lazer, ou seja, uma vida que só se obtém pela riqueza ou pelo status social” (LAVER, 1950, p. 48).

fig. 69

GRAVURAS E DESENHOS COMO FONTES MAIS CONSTANTES EM STYLE AND COSTUMES

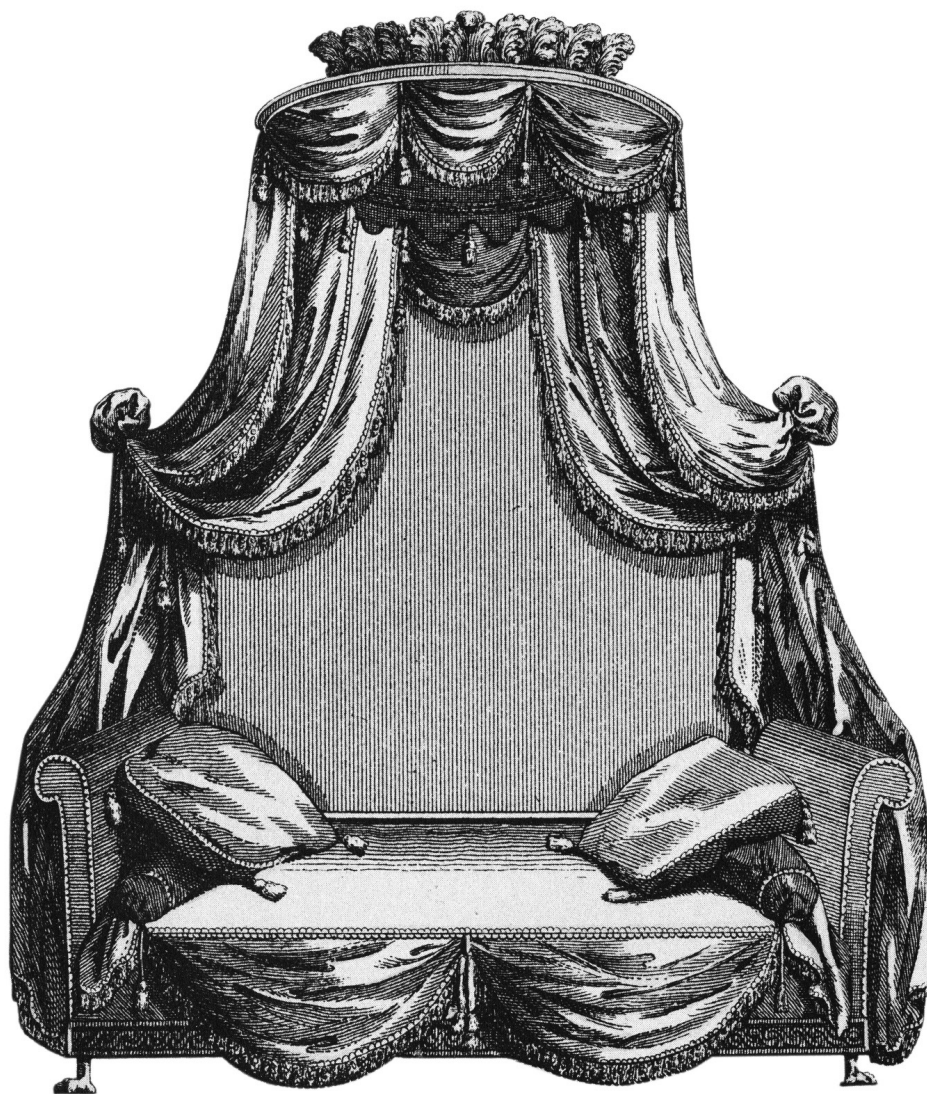




70. O domo sarraceno



71. O elmo saraceno



72. O leito emplumado



73. A senhora de 1780

3.3.4 CLOTHES (PLEASURES OF LIFE SERIES)

O livro, de 272 páginas e lançado em 1953 é uma releitura muito próxima de *Taste and fashion*, de 1937. Era uma ideia arriscada: Laver foi chamado para escrever o quinto volume de uma série batizada de *Os prazeres da vida*.

Seriam cinco volumes: um sobre comidas; um sobre bebida; outro sobre mulheres e um quarto sobre jardins. O quinto seria sobre... moda e indumentária!

Laver foi bastante esperto. Pegou o modelo de sucesso de 1937 e investiu no que lhe pareceu mais popular, mas sem parecer fútil. Ele continuou a desenvolver os três princípios básicos, mas a divisão da obra era atraente. O índice da obra tinha “apelo”, os títulos apelavam para questões gerais, mas da curiosidade do grande público em geral. Estavam divididos em três partes claras:

TEMAS COM APELO REFLEXIVO — como *Por que vestimos roupas; As roupas que você não deveria vestir; A poesia e a sátira do vestir; Os fundamentos da moda; Deixe seu rosto em paz!* e *A economia da moda*. Parece um índice ou as chamadas de capa de uma revista de moda contemporânea.

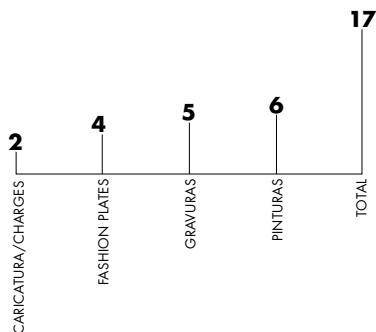
PEÇAS DE ROUPA CURIOSAS — “*Gaiolas de peido*⁵⁴”, *Ancas e Crinolinas; Cabelos e chapéus; Leques e luvas*.

“PERSONALIDADES” — temas como *Os belos, os macaronis e os dândis; A Srta Bloomer e outras; As heroínas da ficção e o que elas vestiam*.

As partes soam – e eram- bem populares, em linguagem direta e simples.

fig. 74
equilíbrio
entre pinturas,
gravuras e
fashion plates

FONTES UTILIZADAS POR LAVER EM CLOTHES



3.3.5 COSTUME THROUGH THE AGES

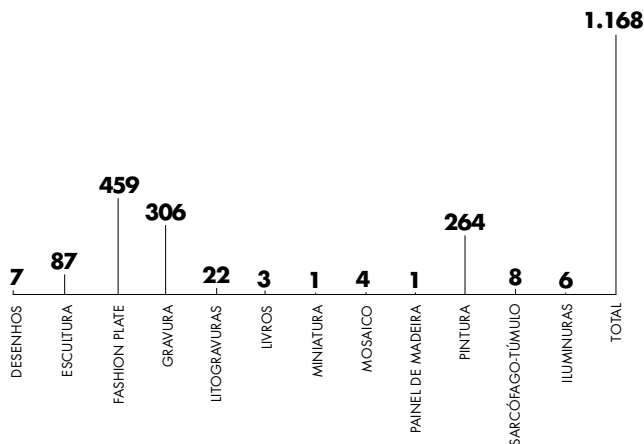
Na introdução às referências iconográficas de James Laver neste capítulo, citamos justamente este livro, pois na sua abertura Laver faz um importante levantamento explicativo das fontes documentais. *Costume through the ages* está longe de ser complexo: é um livro de ilustrações, com 144 páginas e mil ilustrações, lançado em 1967. Laver explica sua intenção com o volume:

○ presente volume é uma tentativa de fazer algo diferente. As figuras, todas baseadas em documentos originais, foram redesenhadas, mas com um mínimo absoluto de expressão pessoal. ○ objetivo foi preservar as linhas essenciais ao mesmo tempo em que se dava atenção aos detalhes, estes detalhes ficam mais claros do que seriam, por exemplo, na fotografia de uma pintura ou em uma escultura. A ideia foi criar uma série representativa de trajes do início da nossa era até 1930; e os desenhos foram feitos a partir de esculturas, manuscritos iluminados, pinturas, gravuras, caricaturas, litografias, fashion plates, fotografias e revistas ilustradas. (LAVER, 1961, p.10)

A inspiração para cada desenho é explicada no final do volume, o que possibilitou continuar com o levantamento das fontes usadas por Laver em sua obra.

fig. 75
das 98
referências, as
gravuras são as
mais utilizadas

FASHION PLATES, GRAVURAS E PINTURAS COMO BASE DO LIVRO DESENHADO PASSO A PASSO, EM DETALHES



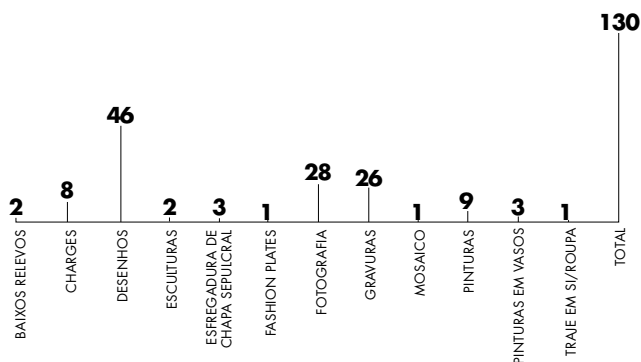
3.3.6 **MODESTY IN DRESS**

186 páginas compõem este livro lançado em 1969, período de quase dez anos após a saída de Laver do Victoria and Albert Museum. O subtítulo é *An inquiry into the fundamentals of fashion*. A obra parece estar calcada em princípios religiosos, que Laver, como puritano, carregou a vida toda.

Está mesmo, mas de uma forma curiosa: através do texto de um homem, Laver, que conseguiu, ao longo dos anos, se manter um homem moderno, contemporâneo; Discute os novos temas, discute sexualidade, chegando até mesmo a tratar dos homossexuais criadores da moda, tratando os temas de forma amena. Claro, é um homem que nasceu no final do século XIX, mas que revela uma vivacidade incrível. Estão aqui Cunnington, Flügel e os demais, mas há uma brisa curiosa no que se refere à temática. Não é mais uma sequência linear, cronológica, de abordagem. São temas que parecem que agradam muito a ele e que ele quer deixar claro que o público já deveria estar familiarizado. Obra muito interessante.

fig. 76
os desenhos
e fotografia
tomando o
antigo lugar
dos *fashion
plates*

FONTES UTILIZADAS EM MODESTY IN DRESS



3.3.7 **A CONCISE HISTORY OF COSTUME (WORLD OF ART)**

Foram listados, na abertura deste capítulo, 24 livros de James Laver tratando do assunto “arte”, no qual ele incluiu a moda e a indumentária. Destes, mais da metade trata só de moda ou de indumentária. São obras que foram lançadas a partir de 1937, das quais apenas uma foi traduzida para o português em 1989: *A concise history of costume*, que recebeu aqui o título *A roupa e a moda, uma história concisa*.

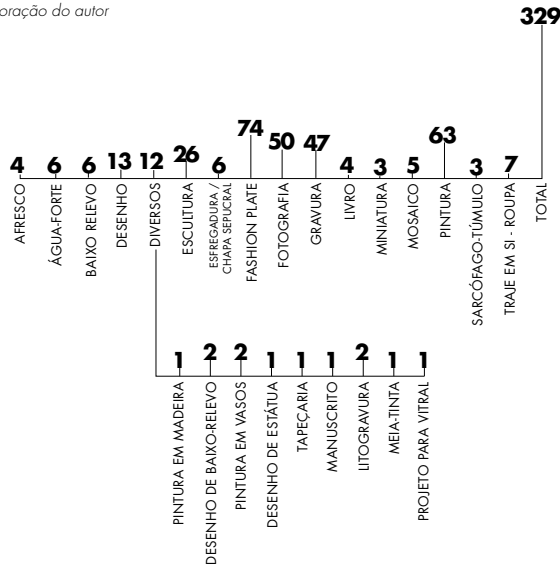
James Laver conseguiu neste livro, lançado em 1969, um meio-termo entre o trabalho acadêmico e o popular, agradando ao leigo curioso que queira aprender mais sobre trajes. É sério e bem embasado. No Capítulo 4, será visto como Lou Taylor ainda o considera como um pesquisador cujo interesse era mostrar o traje “como reflexo da cultura social e cultural do período” (TAYLOR, 2004, p.53). O livro traça o caminho clássico dos antigos livros de história da moda: Homem primitivo; gregos e romanos; Europa antiga; Renascença; Século XVII; Século XVIII; De 1800 a 1850; De 1850 a 1900; De 1900 a 1939; e um capítulo final que não foi escrito por ele na edição atual, chamado “A era do individualismo”.

Todos os temas de *Dress* estão aqui, além das outras teorias. Só um detalhe é muito importante: na edição nova do livro, o princípio da sedução desapareceu. Isso é visto no Capítulo 4.

fig. 77

FONTES UTILIZADAS EM A ROUPE E A MODA

Fonte: elaboração do autor



Dessa maneira, foi possível chegar a uma amostragem bastante significativa das fontes empregadas por Laver em sete de seus trabalhos principais: *Taste and fashion*; *Style and costume*; *The shape of things: dress*; *Clothes*; *Costume through the ages*; *Modesty in dress* e *A concise history of costume*. O Quadro 7 aponta todas as fontes documentais encontradas nos sete livros.

QUADRO 7

**COMPILAÇÃO DOS DADOS DAS FONTES
DOCUMENTAIS DOS SETE LIVROS ESTUDADOS**

TOTAL DE 1.890 REFERÊNCIAS

TRAJE EM SI, ROUPA OU ADEREÇO	..10	
TAPEÇARIAS	.1	
SARCÓFAGOS / TÚMULOS	..11	
PROJETO PARA VIRAL	.1	
PINTURAS EM VASOS	..6	
PINTURAS		348
PAINEL DE MADEIRA	.2	
MOSAICO	..10	
MINIATURAS	..4	
MEIA-TINTA	.1	
MANUSCRITOS	..2	
LIVROS	..7	
LITOGRAVURAS	..26	
ILUMINURAS	..6	
GRAVURAS		462
FOTOGRAFIAS		131
FASHION PLATES		585
ESFREGADURA DE CHAPA SEPUCRAL	.9	
ESCULTURA		116
DESENHOS DE ESTÁTUAS	.1	
DESENHOS		102
DESENHOS DE BAIXOS-RELEVOS	.2	
CROQUIS	.1	
CARICATURAS OU CHARGES	..22	
BAIXOS RELEVOS	..9	
ÁGUA-FORTE	..6	
ANÚNCIO DE JORNAL	..5	
AFRESCO	..4	

Fonte: elaboração do autor

QUADRO 8

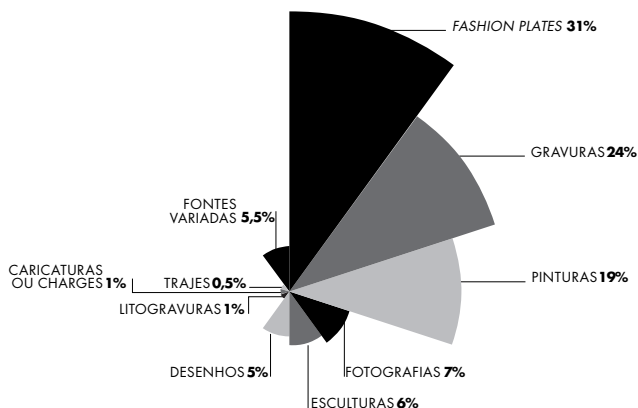
**FONTES DOCUMENTAIS DE FRANÇOIS BOUCHER, CONSERVADOR DO MUSÉE
CARNAVALET, CONTEMPORÂNEO DE LAVER**

TOTAL DE 1.071 REFERÊNCIAS

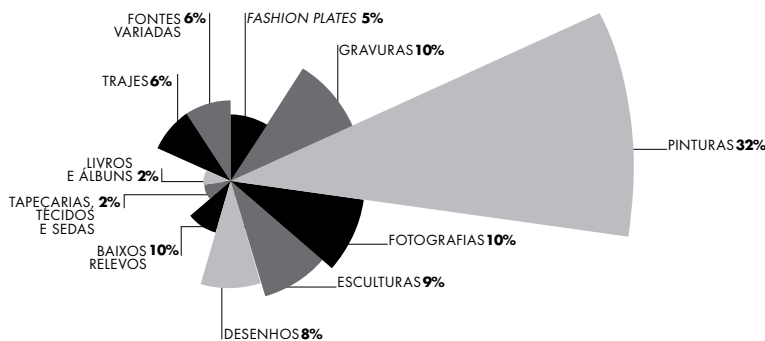
TRAJE EM SI, ROUPA OU ADEREÇO	_____67
TAPEÇARIAS	__22
SARCÓFAGOS / TÚMULOS	..7
PROJETO PARA VIRAL	.1
PINTURAS EM VASOS	0
PINTURAS	_____343
PAINEL DE MADEIRA	0
MOSAICO	.9
MINIATURAS	0
MEIA-TINTA	0
MANUSCRITOS	..17
LIVROS OU ÁLBUNS	..23
LITOGRAVURAS	0
ILUMINURAS	0
GRAVURAS	_____104
FOTOGRAFIAS	_____104
FASHION PLATES	__55
ESFREGADURA DE CHAPA SEPUCRAL	0
ESCULTURA	_____101
DESENHOS DE ESTÁTUAS	0
DESENHOS	_____84
DESENHOS DE BAIXOS-RELEVOS	0
CROQUIS	..4
CARICATURAS OU CHARGES	0
BAIXOS RELEVOS	__41
ÁGUA-FORTE	0
ANÚNCIO DE JORNAL	0
AFRESCO	..14
AQUARELA	.2
ADEREÇOS	_____65
OUTROS (2 PRATOS, DOSSÉIS, TAÇAS..)	..8

Fonte: elaboração do autor

O quadro das fontes documentais de James Laver revela suas preferências:



Apenas para efeito comparativo, mapeou-se as fontes documentais em um único livro de François Boucher, curador e estudioso de trajes do mesmo período de James Laver. O livro em questão é *20.000 years of fashion: the history of costume and personal adornment*:



A comparação entre os dois é muito boa no sentido de evidenciar as referências visuais como base do trabalho de pesquisa dos dois: a pintura, a gravura, a fotografia, as *fashion plates*, as esculturas e desenhos são unanimidade.

Antes de trabalhar sobre as fontes documentais que estão ausentes, vale notar que, no geral, o equilíbrio no uso das fontes na obra de Boucher é mais regular. Não há discrepância tão grande entre as fontes, o que traz a sensação de que a obra tem mais referências, mais

pesquisadores/autores e, talvez, mais credibilidade, já que as opiniões são fundamentadas em um espectro mais amplo de opções.

3.4 FONTES SUBUTILIZADAS POR LAVER

Seria uma ingerência no projeto de alguém, seja acadêmico, seja artístico, determinar quais fontes a pessoa/o pesquisador deveria usar. No entanto, no caso de James Laver, houve uma dúvida muito inquietante no que se refere à utilização de uma fonte documental muito importante: o traje em si e os produtos associados a ele.

Por esta razão, propõe-se uma breve investigação das informações contidas no processo de criação de um traje.

James Laver morreu em 1975 e não deixou por escrito as razões de não ter optado por trabalhar com o traje em si, a peça física, o objeto museal. O Museu Victoria and Albert já possuía uma extensa coleção de trajes e tecidos, e no pós-guerra, como visto, o diretor do museu chegou a oferecer a Laver a posição de curador do Departamento de Têxteis. Laver utiliza em sua obra apenas dez trajes, adereços ou peças ligadas ao traje, o que dá menos de 0,5% do total das referências iconográficas estudadas na sua obra.

No exemplo do quadro de François Boucher, pode-se ver que as opções pelo traje foram bem maiores – 67 trajes em si, mais 26 itens ligados a ele, como croquis, tecidos, sedas e mesmo tapeçarias. Isso daria um total de quase 9% das referências do livro *20.000 years of fashion*.

Não será possível saber por que Laver não utilizou as fontes têxteis de forma mais profícua. Mas pode-se pensar, por exemplo, na pouca colaboração interdepartamental no museu, que poderia ser tão difícil quanto as que temos hoje⁵⁵ nas grandes empresas ou universidades. No Victoria and Albert hoje, o número de funcionários é extremamente reduzido e, ainda assim, o número de horas pelas quais são remunerados é mínimo. Seria difícil deixar de lado suas atribuições para ajudar um pesquisador de outra área.

As *fashion plates* utilizadas por Laver são de fato mais fáceis de lidar, de manipular, transportar e reproduzir. Isso sem contar que já estavam à sua disposição, pois era o Curador do Departamento de Gravuras, Ilustrações e Design. Ou seja, dos itens mais utilizados por Laver – *fashion plates*, gravuras, pinturas e desenhos – todos estavam sob sua coordenação no museu Victoria and Albert.

————— Seria uma ingerência no projeto de alguém, seja ele acadêmico ou artístico, determinar quais fontes se deveria usar. No entanto, no caso de James Laver, houve uma dúvida muito inquietante no que se refere à utilização de uma fonte documental muito importante: o traje em si e os produtos associados a ele.



80. Um vestido criado por Garthwaite nos anos 1740, mas modificado nos anos 1780. O tecido é cetim brocado, com os bordados em fios de seda colorida.

O trabalho com os têxteis pressupõe uma equipe. O traje tem que ser carregado. Montar um manequim com um traje qualquer, principalmente se ele for de caráter histórico, é atividade bastante trabalhosa: será necessário cuidar do tamanho do manequim, dos suportes que a roupa precisa, como ancas, saias, *tournures*, e outros itens sem os quais a roupa não atinge a dimensão correta e a foto não vai mostrar o traje como ele foi concebido. No estúdio, é necessário ajustar a luz, a posição do traje, fotografar e desmontar tudo, guardando todos os itens novamente no lugar.

Não é tarefa das mais simples, tampouco atividade que se faça sozinho.

Como visto neste capítulo, Laver disse que uma das melhores formas de documentar um traje era encontrar a *fashion plate* e uma pintura ou retrato em miniatura da pessoa que o portou e comparar as diferentes fontes.

A seguir, são feitas propostas de utilização de fontes documentais que Laver pouco usou e que têm importância na elaboração do traje. Elas surgem nas mais diferentes etapas da criação de um traje, como a seguir:

— **A FASE DO PROJETO DO TRAJE** — Nesta etapa, vem a criação dos desenhos que vão ser estampados no tecido; a criação dos tecidos que vão ser empregados; os desenhos dos trajes feitos pelo figurinista ou pela modista.

— **A FASE DE DESENVOLVIMENTO DO TRAJE** — A função de cada membro da equipe e a interação entre os profissionais, além de seu envolvimento com o trabalho.

— **O TRAJE EM SI COMO OBJETO**

— **A FASE DE PÓS-PRODUÇÃO**

3.4.1 _____ A FASE DO PROJETO DO TRAJE

Nos exemplos a seguir, apresento um material que poderia ter sido utilizado por Laver e que já estava no museu. São todos exemplos do trabalho de Anna Maria Garthwaite (1690-1763), uma designer precursora que desenhava bordados a serem feitos em tecidos, criava os tecidos e também os trajes. Tudo isso em um período histórico em que as mulheres não tinham esse poder de participação social – ela fazia cerca de oitenta projetos por ano, como indica o site do V&A.

As Figuras 78 e 79 já são explicativas do processo que vem antes da criação do traje, ou mesmo em concomitância com ele: o designer pode desenhar um traje e solicitar que o tecido seja feito para ele.

Um dos registros mais iniciais do trabalho com o traje, documento incomparável, é o croqui, como veremos na Figura 81.

IDENTIFICAÇÃO DA CASA
PRODUTORA. No caso, Lucien Lelong.
O endereço da maison aparece aqui.

AMOSTRA DE TECIDO
do traje neste caso uma renda preta

PROPOSTA PARA O CORTE
dos cabelos e dos adereços, como os sapatos

DESCRIÇÃO DO TRAJE
robe de diner en dentelle noire effet d'éventail à la jupe avec toute devant. Décolleté rond.

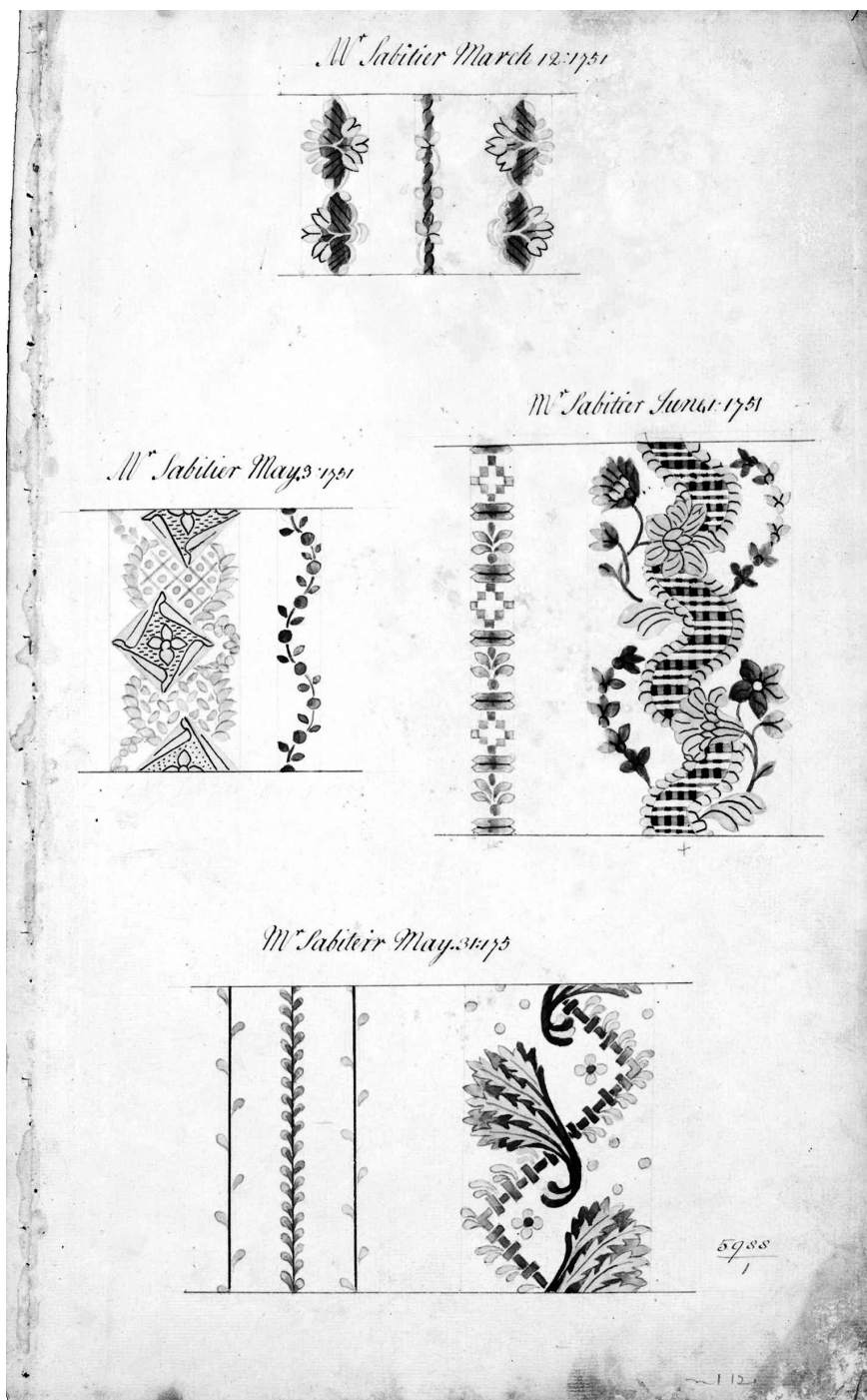
"DESENHO REGISTRADO.
Sua reprodução é proibida" Garantia de exclusividade do modelo - só uma pessoa terá este traje.

NÚMERO DE CLASSIFICAÇÃO
indica que o traje possivelmente pertence a alguma instituição museológica



The image shows a fashion sketch of a black lace dress, model number 188, by Lucien Lelong. The sketch is a guache drawing with pencil and black ink. It features a woman in profile wearing a sleeveless, knee-length dress with a round neckline and a full, flared skirt. The dress is made of black lace. To the left of the sketch is a small fabric sample of black lace. To the right of the sketch are handwritten notes in French: 'Robe no 188.', 'Robe de diner en dentelle noire effet d'éventail à la jupe avec toute devant. Décolleté rond.' The sketch is on a piece of paper with the Lelong logo and 'PARIS' at the top left, and 'NOM DU MODÈLE:' at the top right. At the bottom of the sketch, there are several lines of small text: 'MODÈLE DÉPOSÉ REPRODUCTION INTERDITE', 'KINDLY RETURN AS SOON AS POSSIBLE THE SKETCHES WHICH HAVE NOT BEEN CHOSEN', 'PRIÈRE DE VOULOIR BIEN RETOURNER LE PLUS TOT POSSIBLE LES DESSINS NON CHOISIS', and '85.70.25 R4'.

81. Vestido de número 188, modelo registrado, da Maison Lucien Lelong, c. 1925. Guache, lápis grafite, nanquim, amostra de renda preta. Acervo: Palais Galliera.



78. Aquarela de Garthwaite no papel, 1751.



79. Tecido elaborado por Garthwaite, 1749.

83



83. A fotografia de Alfred Eisenstaedt é reveladora do processo de confecção da alta-costura. As moças em pé, funcionárias da Maison Malynes, observam e anotam as reações dos clientes durante a apresentação da nova coleção, em 1933.

82. O desenvolvimento do traje. A fotografia do processo pode ser um documento sobre a confecção de um traje. Nesta foto, o processo de aplicação de acabamentos no ateliê de Charles Worth, em Paris, 1907. Fotografia de Jacques Boyer.



82

Laver utilizou apenas um croqui em todos os livros que foram selecionados nesta análise. Ou seja, todas as informações que estão disponibilizadas no projeto, como mostrado acima, foram quase que totalmente descartadas. Ele utilizou uma imagem de croqui no universo das 1.890 imagens examinadas.

3.4.2 A FASE DE DESENVOLVIMENTO DO TRAJE

Laver não considerou em momento algum, até onde se pôde apurar, a relação e as diferentes funções exercidas pelos profissionais que trabalhavam na criação dos vestidos de uma *maison*, por exemplo. A imagem abaixo indica uma das maneiras de trabalhar das funcionárias no ateliê de Charles Worth. Laver trata da origem de Worth, da forma com que a *maison* dele se desenvolveu, mas nada fala sobre o trabalho dos funcionários, que eram determinantes para a boa conclusão do trabalho.

A Figura 83 mostra um programa de controle de qualidade por parte das funcionárias. Avaliam os desfiles, ouvem a opinião dos clientes, anotam e relatam tudo para o criador dos trajes. Papel fundamental que foi esquecido por Laver. Tudo isso reflete na criação dos trajes.

Este tema é retomado mais tarde, no item 3.5.3, *Entrevistas*, na parte que discorre sobre fontes não utilizadas por Laver.

3.4.3 O TRAJE EM SI COMO OBJETO

Foram dez trajes em um universo de 1.890 referências utilizadas por Laver, 0,5% do produto mais importante, ou até mesmo óbvio da indústria da moda e da indumentária: o traje.

As Figuras 81 e 82 trazem alguns exemplos do que pode ser observado e analisado em um traje pronto. Algumas destas características foram analisadas por Laver, como a limitação na movimentação da portadora de um traje. Só que ele não manuseou, não lidou com a peça, não analisou o traje: ele falou pelo que supunha acontecer por fotografias, desenhos ou pinturas. Se ele conversou com as portadoras dos trajes, ele não citou esta fonte.

O traje de Lanvin da figura 84, além de todas as possibilidades já discutidas para análise de um traje, permite também que se reflita sobre as condições de trabalho da mulher (ou do criador que se está



84

85



84. Vestido de noite da Maison Lanvin, da coleção primavera/verão de 1937. Adornos em lantejoulas, compondo um painel espiralado. Como descreve o Metropolitan Museum, dono da peça, "traz (a etiqueta e) a assinatura do estilo Lanvin, em sua elegância simples. A etiqueta neste traje tem a seguinte inscrição: "Jeanne Lanvin/Paris/Unis France/15/7/Été 1937/41313"**55**.

85. Etiqueta da Maison Lanvin, que não é deste traje. Além do nome da Maison, traz a coleção a que a peça pertence e o endereço da Maison. Não é incomum que traga o nome da cliente.

O QUE O TRAJE PODE MOSTRAR

86. Vestido para chá, de Charles Worth, c. 1895. Seda, cetim e motivos recortados em veludo.

TRAJE COMO DOCUMENTO SOCIAL E ECONÔMICO

Mostra que não é de classes populares e que é uma mulher que não precisa trabalhar.

RESTRIÇÃO DO MOVIMENTO DA PORTADORA

Mostra o estilo do costureiro, como muitos têm. Isso só pode ser determinado a partir da bagagem cultural de quem analisa o traje. A etiqueta também indica isso, embora nem sempre haja uma etiqueta.

AS CORES

VOLUME OCUPADO PELA ROUPA

A DIFICULDADE

em portar este traje

POSTURA RÍGIDA, ESTRUTURADA

tanto no corpele como nas estruturas interiores que sustentam a saia.

PROVÁVEL DATA DE CRIAÇÃO

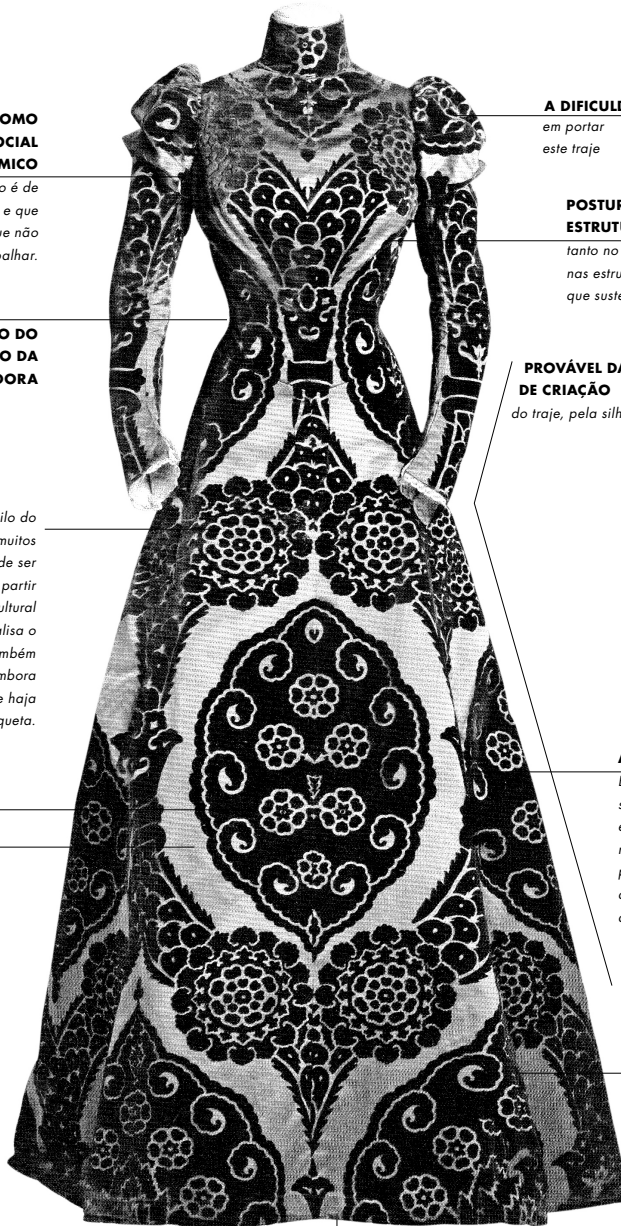
do traje, pela silhueta

A MODELAGEM.

Este traje pode ser analisado e a modelagem dele retirada para outras peças, como poderia acontecer com a maioria dos trajes.

MOVIMENTO DA ROUPA

SEU PESO



87



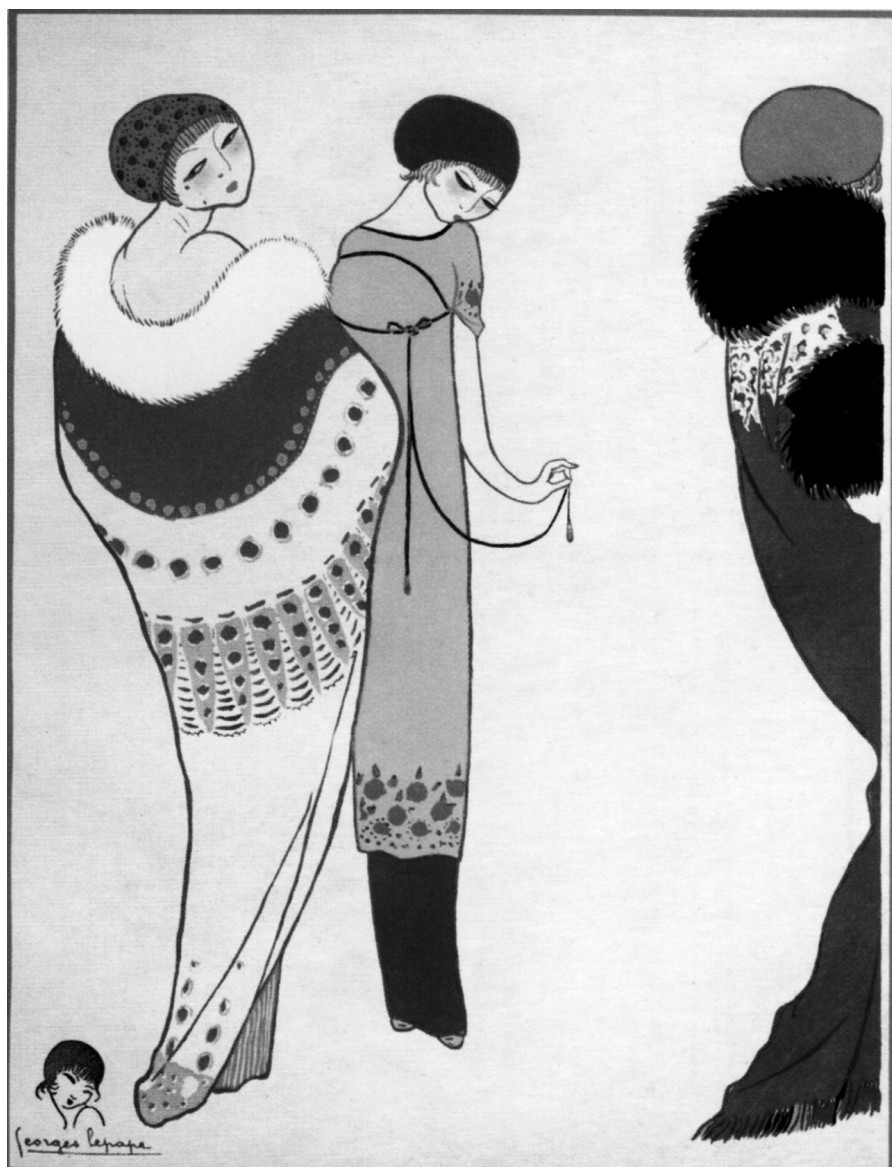
88

87 e 88. Comerciais de perfume de Nina Ricci.

89. Criação de John Galiano para a Dior em 1998.



90



90. Desenhos de Georges Lepape para Paul Poiret (1911)

analizando). Não foi por acaso que se escolheu, nas Figuras 78, 79 e 80, outra mulher, Anna Maria Garthwaite. O objetivo era contrapor a mulher de caráter mais humilde e dedicada às tarefas mais “básicas”, como costura e serviços caseiros, ao trabalho destas senhoras que cresceram e ganharam muito mais importância do que muitos homens jamais tiveram. O Metropolitan Museum chama a atenção para o fato:

Jeanne Lanvin foi aprendiz de chapelaria e costura antes de abrir sua própria loja de chapéus em 1889. Ela expandiu suas atividades para a confecção de vestidos quando suas clientes começaram a encomendar os conjuntos que ela fazia para sua filha, Marguerite di Pietro (1897-1958). Seu estilo incorporava a feminilidade da juventude de uma maneira muito moderna (com decorações meticulosas e relativamente esparsas na superfície do traje) e silhuetas de estilo nos vestidos, que poderiam ser trajados por mulheres de qualquer idade. A aptidão de Lanvin pode ser vista na expansão que a Maison dela teve nos anos 20, para peles, roupa interior, roupas masculinas, produtos para a casa e perfume. Ela premeditou abrir a sua própria fábrica de tingimento de tecidos, que produzia o inimitável “azul Lanvin”. A longevidade da Maison Lanvin pode ser creditada ao seu gerenciamento atento e padrões de design estabelecidos desde o início.⁵⁶

3.4.4 A FASE DE PÓS-PRODUÇÃO

As imagens 87 e 88 mostram exemplos de momentos em que o traje continua atuante: depois de um desfile ou de uma apresentação, ainda são portadores do símbolo da marca. A Figura 87 é uma ilustração de Christian Bérard para o perfume Couer-Joie, em 1946 e a Figura 88 é a propaganda do perfume L'eau, ambos de Nina Ricci.

Vários documentos vão surgindo ao longo do processo, em diferentes formatos, e podem ser usados como documentação de um traje: as fotografias, os cartazes de produtos gerados pela marca em que o traje está presente (exemplo das Figuras 87 e 88), material de divulgação etc. Todos podem ser usados como documento. Laver não aproveitou esse tipo de material.

O traje também pode, depois que definido como peça museal (ou

mesmo que não esteja nesta condição), ser inspirador para novas criações e pesquisas. É o caso das Figuras 89 e 90. Na Figura 89, vemos uma produção da Maison Dior a partir do trabalho de John Galliano, em conjunto da primavera/verão de 1988. Na Figura 90, o artista Georges Lepape desenhou dois mantôs e um vestido de Paul Poiret em 1911.

Esta parte deste livro teve como objetivo específico apresentar inúmeras possibilidades de trabalho com o objeto traje e seus complementos, dos quais não se tratou aqui por uma questão de espaço, mas que não fogem ao mesmo tratamento: é possível investigar tudo que envolve a criação de um adereço, seja sapato, seja bolsa ou coroa de brilhantes. Todos podem ser documentos, do começo ao fim do processo, como foi visto. O que vai definir o seu uso é o grau de interesse que oferecem.

3.5 FONTES NÃO UTILIZADAS POR LAVER

3.5.1 ARQUEOLOGIA FUNERÁRIA

O levantamento das fontes documentais utilizadas por Laver em sua obra, neste capítulo, mostra que ele resgata informações em áreas “alternativas”: busca sarcófagos e túmulos, mas utiliza como exemplo o receptáculo funerário em si, ou seja, a escultura que adornava o sepulcro.

Há outra referência tumular também, as esfregaduras (quase um decalque) de chapas metálicas decoradas, usadas em túmulos.

Se ele não utilizou o traje em si, ou o fez em pequena escala, como visto nos itens anteriores, não era de fato de esperar que ele fosse incluir em suas pesquisas o traje funerário, ou seja, aquele utilizado na hora do sepultamento do corpo humano.

O que se deseja mostrar agora é a riqueza desta fonte documental, cercada de preconceito, medo e falta de conhecimento.

Laver não utilizou, pelo que se pode analisar de sua obra, nenhum traje funerário em suas pesquisas e publicações.

3.5.1.1 DEFINIÇÕES DE ARQUEOLOGIA E A ARQUEOLOGIA FUNERÁRIA

A definição de arqueologia não está restrita ao trabalho dos aventureiros e heróis cinematográficos que desenvolveram seus “trabalhos hercúleos”, como o incansável Indiana Jones, que gerou uma série ci-

nematográfica de títulos com o mesmo nome. O sítio eletrônico do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) oferece a seguinte explicação para “arqueologia”:

A Arqueologia é a ciência que procura entender a história humana a partir do estudo do patrimônio material legado ao presente pelas populações do passado. Tal patrimônio tem uma característica híbrida e é composto por elementos naturais e culturais. A Arqueologia é uma ciência social. Devido, no entanto, às características de seu objeto de estudo, sua prática requer um exercício constante de interdisciplinaridade, em diálogo permanente como as ciências naturais e com as humanidades⁵⁷.

É a investigação interdisciplinar que une a pesquisa em têxteis ao trabalho dos arqueólogos. Essa colaboração se dá em diversos níveis, pois como atesta Maria Cristina Bruno, “o contato com a obra antiga é responsável pela abertura de novas possibilidades de apreciações culturais, de confrontos, interpretações e recriações da cultura clássica e uma maior dimensão temporal sobre a própria existência humana”⁵⁸.

O interesse específico por esta fonte documental recai sobre o que se tem chamado de arqueologia funerária.

O termo Arqueologia funerária – Arqueologia da morte ou arqueologia das práticas funerárias – indica e define uma vertente de pesquisa adotada para analisar e interpretar problemas relativos ao fenômeno da morte através de dados mortuários, informações encontradas no contexto arqueológico, antropológico ou histórico que remetem às práticas funerárias, partes dos rituais funerários. Os pressupostos teóricos da arqueologia funerária, comumente aplicados desde as década de 1980 aos estudos arqueológicos do fenômeno morte entre as sociedades do passado, incluindo as informações bioantropológicas, estão descritos nos significativos estudos de Thomas (1975), Chapman e Randsborg (1981), Humphreys e King (1981), Gnoli e Vernant (1982), Pearson (1982, 2002), Hannon (1983), Houlbrooke (1989), Binant(1991), Huntington e Metcalf (1992) e Poirier e Bellantoni (1997). Perspectivas históricas sobre o evento morte nas sociedades ocidentais foram



91. Retrato póstumo de Eleonora di Toledo, feito pela escola de Agnolo Bronzino (1503-1572), provavelmente a partir de um retrato anterior do próprio Bronzino. O quadro pertence a Wallace Collection, de Londres, e o vestido retratado não é o usado em seu sepultamento.

desenvolvidas por Ariès (1977, 1981, 1981a), Vovelle (1983) e Braet e Werner (1996). Outros estudos, de caráter religioso ou filosófico, foram produzidos por Morin (1970), Agostinho (1990) e Baudrillard (1996). *(SILVA, 2008, p.5)*

Naturalmente, o interesse sobre a roupa fúnebre é o ponto comum entre a pesquisa sobre têxteis e a arqueologia funerária. Esta última pode trazer muitas outras informações: investigações sobre a saúde, razões do seu falecimento, condições dentárias, densitometria, registros forenses (como um ferimento causado por arma de fogo), ritos de sepultamento... Com relação aos têxteis, nesse caso classificados como trajes funerários – ou seja, o traje usado pelo morto na hora do seu sepultamento –, são a última documentação que uma pessoa teve em vida e podem contar histórias as mais distintas: classe social, tamanho corporal, hábitos de determinada região, tecidos usados no período etc. Cada um desses trará novas possibilidades de pesquisa, tornando-se esse traje um documento por vezes único.

Foi justamente por essas razões que se escolheram os três trajes a seguir: para permitir a formação de um painel que revele a suma importância do traje como fonte de pesquisa e, acima de tudo, como documentação da indumentária histórica nesses túmulos ou sepulturas nas quais ninguém mais despeja suas lágrimas, por sua antiguidade.

3.5.1.2 _____ CASO 1

A ABERTURA DO SEPULCRO DA FAMÍLIA MÉDICI, DO QUAL SE DESTACOU O TRAJE DE ELEONORA DE TOLEDO (1522-1562).

Eleonora di Toledo era filha de um poderoso e influente homem da Espanha e seu casamento com Cosimo I foi uma aliança política e financeira. Ela nasceu em 1522, casou-se em 1539 e entre 1540 e 1562 teve 11 filhos. Morreu em 1562, aos 40 anos, vitimada pela malária.

Janet Arnold publicou o que talvez ainda seja o melhor estudo sobre o traje funerário de Eleonora. Esse estudo é, provavelmente, o melhor desdobramento que se possa fazer de uma investigação de um traje funerário, em diversos sentidos. Arnold fotografou o traje no estado em que estava antes da restauração, no palácio Pitti, em Florença.

Acompanhou o processo de restauro, fez desenhos e modelagens que ajudaram no restauro e conservação do traje, indicou caminhos, publicou o estudo no livro *Patterns of fashion, the cut and construction of clothes for men and women c. 1560-1620*. Falecida em 1998, legou seus slides, fotos e documentos a uma amiga, de maneira que eles chegassem ao acervo do Palácio Pitti, o que de fato aconteceu, gerando um arquivo fotográfico – Archivio digitale/Documentazione fotografica: Restauro degli abiti funebri dei Medici – que está on-line e pode ser consultado por qualquer pesquisador. O link é: <<http://archiviomedici.costume-textiles.com/cerca.asp>>.

Arnold relata que Eleonora foi enterrada com esses trajes na *Sagrestia Vecchia de San Lorenzo* em Florença. E fornece importantes dados para o pesquisador de indumentária:

Em 1791 todos os caixões dos Médici, exceto aqueles que estavam em tumbas de mármore, foram removidos para os jazigos da Capella di Principe de San Lorenzo. Um artigo, com as iniciais G.S.P., “*Esumazioni e Ricognizione delle Ceneri dei Principe Medici fatta nell’anno 1857*”, gravado no Archivio Storico Italiano em 1888, explica que quando esses caixões foram abertos em 1857 não havia um memorial do funeral que pudesse registrar qual daqueles cadáveres não tinha sido embalsamado. Inspeção médica mostrou que os ossos não eram os de uma pessoa com menos de trinta anos, nem os de uma mulher velha, e assumiu-se que eles eram os de Eleonora. O cadáver vestia um vestido “*raso-bianco*” (cetim branco) que chegava até o chão, ricamente bordado com “*gallone*” (galão) no corpete, pela saia e nas bordas. Por baixo desse vestido estava outro de “*velluto color chermisi*” (veludo carmim) com meias de seda carmim e sapatos de couro preto, muito destruídos. A rede ao redor do cabelo trançado era similar ao que aparece no retrato de Bronzino na Galeria Uffizi. O caixão tinha sido violado e algumas joias removidas. (ARNOLD, 1985, p. 102)⁵⁹

Poucos vestidos desse período existem para pesquisa e Arnold passa a descrever a cor do traje, além de sua composição inusitada, pois havia, na verdade, dois corpetes, o que parecia ser pouco usual.

Restam apenas fragmentos: o cetim branco descoloriu e tornou-se amarelo dourado pálido e o veludo carmim virou um marrom avermelhado. Quase todo o lado direito da saia de cetim está roto e não há sinal de uma saia para o corpete de veludo carmim, nem da rede no cabelo ou dos sapatos de couro, mas as meias e as jarreteiras sobreviveram (*idem*, p.102).

Uma das maiores dificuldades no que se refere a esse tipo de traje e seu detalhamento é justamente como se dá o fechamento da peça. Arnold descreve como, para sorte dos indumentaristas contemporâneos, o corpo foi virado na tumba por assaltantes. O que eles buscavam?

Jóias, e não muito depois do sepultamento, já que as costas do corpete, completas com as amarrações nos dois lados da costura, sobreviveram quase intactas. Todo o cetim na frente já tinha virtualmente se desfeito com o corpo em decomposição. Muitas horas foram gastas esticando as guardas bordadas de veludo que davam o formato e o desenho mostra como deveria ter sido sua aparência original. O bordado foi feito em fio de metal dourado forrado e cordão sobre um fundo de veludo marrom provavelmente originalmente preto, mas agora descolorido. Ele foi cortado para revelar o cetim por baixo, dando um efeito elevado. As guarnições podem ter sido usadas primeiramente em um vestido de veludo preto. As mangas parecem não ter sobrevivido, nem há evidência de costura ou buracos/casas para amarrações nos ombros. Pode-se conjecturar que mangas eram amarradas por pequenos cordões em laçada e botões incrustados de jóias. (*IDEM*, p. 103)

E a questão da amarração foi anotada de forma precisa por Arnold:

As costas do corpete mostram a amarração original através de casas abertas, que permitiam ao usuário conseguir um ajuste bem justo. Os buracos são desnivelados, mas essa é uma prática usual e quando amarrado, a linha da cintura fica no lugar certo. Ao redor da cintura do traje há pequenos buracos de costura onde a saia era presa. O corpete teria sido forrado com linho, pela evidência de buracos de costura ao redor do pescoço, mas não resta nenhum. (*IDEM*, p.103)

A questão do fechamento do traje já era muito interessante pela falta de elementos contemporâneos. Mas Arnold vai além e descreve o corpete de veludo encontrado por baixo do traje de cetim:

O corpete de veludo amarra na frente com colchetes, provavelmente dezoito pares, apesar de muitos estarem corroídos e outros terem desaparecido. Ele teria sido forrado com linho, pela evidência nas cavas na manga e no pescoço, que são sobrecosturados juntamente com uma seda que combina. Essa costura é levemente solta e parece demonstrar que havia duas camadas de material junto, originalmente. Não é certeza se este era um “par de corpetes” ou um corset com dobras feitas para endurecê-lo por dentro do forro de linho (Fig.330) ou um “corpete de petticoat” para dar suporte para um petticoat, ou um saioite, de veludo no mesmo tom. Há furos de costura na cintura, mas nenhum traço de uma saia de veludo, apesar de a descrição de 1857 parecer indicar que havia uma, originalmente. Precisa-se de mais evidências. O corpete de veludo é cortado da mesma maneira que o de cetim, com duas costuras nas costas. Fragmentos do forro, ou possivelmente uma tira de ligação, permanecem dentro da cintura. *(IDEM, p.102)*

A riqueza documental desse trabalho talvez só tenha equivalente em importância para o estudo de indumentária em outros trabalhos da própria Janet Arnold.

3.5.1.3 CASO 2

A EXPERIÊNCIA DA EQUIPE DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA USP NO CASO DAS FREIRAS QUE FORAM ENCONTRADAS EM ESTADO DE MUMIFICAÇÃO NAS DEPENDÊNCIAS FUNERÁRIAS DO MOSTEIRO DA LUZ, NA CIDADE DE SÃO PAULO.

Nesse caso, não há um rosto para mostrar, pois as pessoas envolvidas fizeram um voto de retiro, silêncio e afastamento do mundo: são freiras, da Ordem das Concepcionistas. Como o interesse do trabalho não é nenhuma reconstrução facial, isso não há de afetar a importância das descobertas feitas pela equipe. Deve-se salientar que esse trabalho foi suspenso, mas não encerrado, e que as pesquisas continuam.



92. A saia do vestido quando chegou para restauração.

93. A retirada de um pedaço de bordado para conservação.

94. A saia sendo remontada. Muitos pedaços foram perdidos.

95. Corpete no estado em que chegou para restauro.

96. Uma reconstrução do traje feita a partir do trabalho de Arnold e dos técnicos da Galeria Pitti, de Florença.



97. Desenho do traje de Leonora por Arnold.

Em 2008, no período do Carnaval, foi aberto um carneiro, um local de sepultamento interno de uma das salas do Mosteiro da Imaculada Conceição da Luz, que fica no Bairro da Luz, na cidade de São Paulo.

O Mosteiro foi fundado em 1774, por Frei Galvão. O conjunto arquitetônico foi tombado pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1943 e pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Arquitetônico do Estado de São Paulo) em 1979. Em 1988, foi declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization).

O projeto, coordenado por uma equipe do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, o MAE USP, em parceria com o Museu de Arte Sacra de São Paulo, tinha por objetivo geral: “Produzir conhecimento sobre as práticas funerárias da Ordem das Concepcionistas do Mosteiro da Luz, fundado em 1774 pelo Antonio de Sant’Anna Galvão, assim como sobre a história e a memória dos espaços sagrados de São Paulo”.

Os sepultamentos ocorreram nessa sala entre 1774 e 1822, quando passaram a ser realizados do lado de fora do mosteiro. A equipe do projeto enviou o material recolhido para Estado Unidos, para datar as múmias e saber a data de seu sepultamento. A expectativa é lançar mais luz sobre os trajes religiosos do século XVIII e também sobre os sapatos usados na cidade de São Paulo no mesmo período, já que se tem pouca ou quase nenhuma notícia sobre calçados desse período histórico.

Em entrevista a Valéria França, publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 3 de outubro de 2008, o arqueólogo Sérgio Monteiro da Silva, da equipe do MAE, declarou:

Os restos dos corpos avaliados até aqui sugerem o tipo de mulher que eram e principalmente como a Igreja Católica tratava seus mortos. [...] Dá para ver que essas freiras passaram por muitas dificuldades. Além do trabalho pesado, comum nos mosteiros, como lavar, passar e limpar, há sinais físicos de privações alimentares. [...] Uma delas era totalmente banguela, o que não significa necessariamente idade avançada, mas uma carência de vitaminas, por exemplo. Dos quatro corpos descobertos em dois carneiros, apenas um apresentava sapatos. [...] Ela usava uma sandália de couro bem surrada. As outras três foram enterradas descalças. [...] Elas usavam um hábito preto e branco, pesado e bem largo.

Na cabeça, encontramos restos de um pano azul, que não sabemos se era parte de um véu ou de uma capa.

Enquanto não se tem mais detalhes ou fatos concretos sobre o trabalho, fica-se apenas com a fotografia de um sapato, em ângulo pouco capaz de chocar o leitor mais sensível.

3.5.1.4 CASO 3

A ABERTURA DA CRIPTA FUNERÁRIA IMPERIAL, NO IPIRANGA, DO QUAL SE DESTACOU O TRAJE DA PRINCESA LEOPOLDINA

Valdirene do Carmo Ambiel fez seu trabalho de mestrado no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP/MAE USP. Sob a orientação do Professor Doutor Astolfo Gomes de Mello Araujo, escreveu *Estudos de arqueologia forense aplicados aos remanescentes humanos dos primeiros imperadores do Brasil depositados no Monumento à Independência*, em 2013, e disponível no banco de teses da USP.

A pesquisadora reuniu uma equipe de várias áreas e disciplinas e colocou todos esses saberes em prol de um trabalho comum, a pesquisa dos três corpos da Cripta Funerária Imperial, no Ipiranga: o de D. Pedro I, o da Imperatriz Leopoldina (*ver figura 101*) e de D. Amelia de Beauharnais, segunda esposa de D. Pedro I. Optou-se nesse estudo, em função do pouco espaço disponível em um artigo, pelos trajes de D. Leopoldina, que eram os únicos que haviam sido efetivamente usados em terras brasileiras, o que fornece elementos para o estudo da indumentária nos trópicos.

Caroline Josepha Leopoldine von Habsburg-Lothringen, a futura Imperatriz Leopoldina, nasceu em Viena, em 1797 e morreu no Brasil em 1826, aos 29 anos de idade. Era descendente da Casa dos Habsburgo, uma antiga e tradicional família real europeia, cujo início remonta ao século XIII. Casou-se com D. Pedro I em 1817 e teve com ele sete filhos, entre eles D. Pedro II, imperador do Brasil.

A vida de D. Leopoldina foi lendária no Brasil, já que esteve casada com um homem bastante sedutor e que teve, entre outras, uma amante oficial, a bela Domitila de Castro (1797-1867), Marquesa de Santos. Consta que a imperatriz foi maltratada por D. Pedro I inúmeras vezes e em que uma delas teria caído da escadaria da Quinta da Boa Vista e fraturado ossos do corpo. Há quem afirme que sua morte foi em decorrência de complicações após a fratura do fêmur.

Não foi o que o trabalho de Valdirene Ambiel mostrou. Foram feitas tomografias para estimar o tamanho, a altura da Imperatriz e “Não encontramos nenhuma fratura *ante mortem* ou *post mortem*, como podemos observar nos fêmures direito e esquerdo” (AMBIEL, 2013, p. 111).

Com relação aos trajes da imperatriz, Ambiel apresentou o Relatório do Instituto Histórico Geográfico, que acompanhou os trabalhos de transferência em 1954 do Rio de Janeiro para a cripta em São Paulo:

O que podemos notar é que, após a abertura do caixão de chumbo, havia outro de cedro onde estava o corpo de Dona Leopoldina. Foi notada a presença de um manto branco sobre o corpo, deixando visíveis os sapatos. Havia a presença de um chapéu que ainda estava com os restos de penacho imperial na cor verde. Ao lado, notou-se a presença de um pequeno ornamento dourado, que a equipe acreditou ser o travesseiro. [...] Um cetim branco-amarelado envolvia lateralmente ambos os sapatos e também havia um tecido espesso de cor escura, que eles acreditaram ser o manto imperial. (*Relato do Instituto Histórico Geográfico, de 1954, in AMBIEL, 2013, p.68*)

Nos trabalhos conduzidos por Ambiel, o corpo da imperatriz passou por uma tomografia computadorizada.

Ambiel acredita que essa tenha sido a primeira vez que essa “técnica de tomografia e de imageamento com reflectância de infravermelho” tenha sido usada pela Arqueologia no Brasil. Foi essa a técnica utilizada para ver os “detalhes nas vestes, ornadas com brocados em ouro e prata no manto” (*idem*, p.96).

O que a pesquisadora e sua equipe puderam perceber foi que os trajes eram, de fato, os mesmos usados na consagração de D. Pedro. Essa descoberta faz destes os trajes sociais mais antigos encontrados no Brasil, pelo que se tem notícia até agora.

Pudemos observar e discernir o vestido do manto. Também identificamos a faixa imperial que estava presa ao vestido por pequenos alfinetes, e não por medalhas ou outro artefato parecido, pois não notamos manchas no vestido branco, e o uso destes artefatos deixaria marcas. Localizamos um par de brincos, juntamente com a evidenciação de ornamentos de metal que faziam parte do toucado e que seriam facilmente confundidos

com brincos em vários outros métodos. [...] Evidenciamos também os sapatos, com algumas decorações pequenas e delicadas e ainda nos pés de D. Leopoldina, assim como as meias. Os sapatos eram baixos e sem salto. Não foram encontradas luvas. [...] O vestido era na cor branca com bordados em forma de folhas em verde na altura do peito. As mangas, de comprimento até a metade do úmero, eram fofas e trabalhadas com detalhes da flora brasileira. (AMBIEL, 2013, p.99)

3.5.1.5 LAVER E A ARQUEOLOGIA FUNERÁRIA

Como fonte documental para a história da indumentária e da moda, parece não haver nada que seja tão significativo como os trajes trazidos à tona pelas investigações propiciadas pela arqueologia funerária. Há não só o registro documental, o objeto em si, que permite sua leitura e interpretação, como também é possível perceber cores, formas, volumes, texturas...

Naturalmente, um traje que não foi usado em sepultamento também é uma fonte documental muito boa. Mas a arqueologia funerária parece garantir o uso daquele traje, por aquele portador, em um determinado tempo e espaço que configuram aquela situação como muito especial para análise.

No campo das ideias especulativas, já que nada escrito ou publicado por James Laver sobre este tema foi encontrado até este momento, é possível levantar a hipótese que Laver, por ser um homem muito religioso, tenha optado por não citar nenhuma pesquisa com trajes funerários por temor à violação da última morada, como pregam os cristãos. Seria um atentado contra os princípios cristãos. Outras hipóteses passam pelo medo, descaso, ignorância ou até mesmo desinteresse de Laver por esta fonte documental. Mas o que intriga é que ela não foi nem mesmo citada.

Como visto, é uma ciência como outra qualquer e que tem permitido alguns avanços. O estudo sobre a múmia Ötzi (no Capítulo 1) é uma modalidade de pesquisa funerária também, claro, ainda que a roupa do homem de 5 mil anos não fosse uma roupa funerária propriamente dita: ele morreu com aquele traje e seu corpo se mumificou. Ela só foi colocada em trajes primitivos para que se evidenciasse a importância de trajes tão antigos como aqueles.

98



98. O valete de quarto (1635?), gravura de Abraham Bosse.

99. O Mosteiro da Luz conforme retratado no século XIX. Óleo de autoria de Benedito Calixto.

100. Um dos sapatos encontrados no Mosteiro da Luz.



99



100



101. Dona Leopoldina com o traje da coroação de D. Pedro I, o mesmo com que foi sepultada. Desenho de Jean-Baptiste Debret (1822).

Sob essa ótica - _____
do desafio, da busca,
da pesquisa, da
prospecção por soluções
- a arqueologia funerária
é, de fato, uma aventura
dos tempos modernos.

TEXTO DESTACADO DA PG. 170

No caso de D. Leopoldina, não se poderia saber que ela estava, literalmente, endividada quando faleceu, usando no sepulcro apenas um brinco simples, de pouco valor financeiro e que aquele era seu único traje formal, de monarca.

O trabalho sobre Eleonora di Toledo é profundo, significativo, mas o de D. Leopoldina está no caminho de se tornar um estudo de igual importância, pois documenta um assunto que pouco se estuda: os hábitos vestimentares do século XIX no Brasil.

A arqueologia funerária é uma ciência nova: as políticas sobre sua atuação ainda precisam ser bem definidas. Um bom exemplo seria o do traje de D. Leopoldina: esses trajes poderiam ter sido retirados e levados para conservação, como foram os de Eleonora di Toledo e que hoje se encontram na Galeria Pitti, em exposição. Ou isso é inimaginável? Mas agora, diante do pouco que resta dos trajes de Leopoldina, fica a dúvida do que será encontrado em uma próxima investigação; o que terá sobrado, já que não se sabe correta ou precisamente quais serão os efeitos da abertura do caixão e da interferência do ar do nosso tempo sobre aqueles despojos humanos... e têxteis.

Tudo nessa área, notadamente dos têxteis encontrados em buscas arqueológicas, está para ser escrito e discutido. Há questões éticas, de conservação, de segurança para o pesquisador e para o objeto sendo investigado, mas muito disso já foi discutido e estabelecido para a arqueologia tradicional. Sob essa ótica – do desafio, da busca, da pesquisa, da prospecção por soluções –, a arqueologia funerária é, de fato, uma aventura dos tempos modernos.

3.5.2

AS BONECAS DA MODA

A única citação encontrada até este momento na obra de James Laver sobre o uso de *fashion dolls, poupées de la mode, mannequins*⁶⁰ ou pandoras foi no livro *Modesty in dress*.

Ao comentar a queda de prestígio e influência da Espanha ao final do século XVII e com isso a influência que exercia na moda de outros países, Laver explica que a França assumira o posto de criadora das roupas da moda. “A hegemonia francesa foi auxiliada por novos meios de se disseminar a moda”, ele disse, esclarecendo em seguida que foram as gravuras de Abraham Bosse (1602?-1676, Figura 98) representando a vida social das classes mais altas da França sob o reinado

de Luís XIII (1601-1643) que incentivaram outros artistas a trabalhar o tema em suas obras. “Houve toda uma escola de gravuristas que produziu o que seriam não apenas *fashion plates* mas também pinturas que poderiam ser usadas como tal [...] e sendo facilmente transportáveis, fizeram bastante para aumentar a dominação das modas francesas” (LAVER, 1969,p.34).

No século XVIII, surgiria um novo método de disseminação que Laver aponta que foi adotado por Rose Bertin (1747-1813), “a celebrada costureira de Maria Antonieta. Ela vestia bonecas com a última moda das cortes, empacotava-as em uma carruagem grande e viajava com elas por toda a Europa. É desnecessário dizer que elas eram ferozmente compradas” (*idem*).

No entanto, Joan DeJean, na sua obra *A essência do estilo*, diz que

as bonecas foram o primeiro recurso de marketing voltado exclusivamente para a clientela internacional. As primeiras bonecas a serem adornadas com a última moda francesa destinavam-se apenas ao uso privado. Em 1600, Henrique IV mandou providenciar estatuetas vestindo a última moda, de maneira que sua noiva, Maria de Médici, estivesse informada sobre as últimas tendências quando chegasse à corte. [DEJEAN, 2010, p.79]

DeJean esclarece que foi já no final do século XVII – bem antes de Rose Bertin, como apontou Laver – que os comerciantes perceberam que os modelos poderiam ser enviados para as lojas ao redor do mundo “para exibir as novas tendências da estação para as damas estrangeiras – uma espécie de desfile à distância. A chegada desses modelos era sempre aguardada com ansiedade, um acontecimento que os jornais da época cobriam como se uma supermodelo tivesse chegado à cidade” (*idem*, p. 79).

Para que se tenha uma ideia da importância deste formato de divulgação da moda, DeJean demonstra que as bonecas de moda, conforme mostram os jornais do início do século XVIII, chegavam a Londres todos os meses. E mesmo durante a importante Guerra da Sucessão Espanhola⁶¹, as bonecas ganharam salvo-conduto e

“tornaram-se, durante os meses finais do conflito, a única mercadoria que tinha livre acesso a ambos os lados [França

e Inglaterra]. O retorno das bonecas articuladas ao cenário londrino um ano antes do fim da guerra entre os dois países foi considerado pelo jornalista [do *The Spectator*] um triunfo diplomático do estilo francês. Logo as bonecas estavam fazendo viagens bem mais longas – [...] Salém, [...] Boston e Nova York, onde aquelas que desejavam estar na moda tinham que pagar uma determinada soma apenas para ver a boneca, e três vezes mais para levá-la para casa e examiná-la melhor.” (*idem*, p. 84)

A questão das bonecas da moda já era objeto do interesse do autor deste trabalho há muito tempo. Ao encontrar um exemplar da revista *The National Geographic Magazine*, edição de abril de 1954, é que pôde ser observado o que talvez tenha sido uma dessas mencionadas bonecas vendidas em Nova York. A página da revista se mostrava da maneira que se vê na Figura 102.

A triste imagem da boneca (*figura 103*) “atual” (em 1954) ao lado do retrato de sua dona trazia a seguinte legenda:

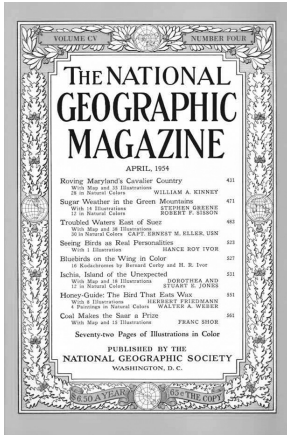
A habilidade de um artista e o amor de uma criança outorgaram a imortalidade a uma boneca Lábios que hoje são pó ainda não tinham beijado a tinta das bochechas do brinquedo quando a pequena srta. Proctor de Baltimore e sua boneca posaram para o artista Charles Wilson Peale em 1789. Um cuidado amoroso preservou o retrato e a boneca. Alguns visitantes de Hammond-Harwood lacrimejam quando veem os dois. (*tradução nossa*)

Laver de fato deixou de lado uma forte fonte documental, não só do ponto de vista do traje. Uma análise sobre esta boneca indicou várias coisas:

_____ É uma boneca em estilo Queen Ann⁶² e data de c.1785. Pode ter sido feita na Inglaterra, a partir de um bloco de madeira e lentamente ganhou forma através das mãos de um escultor que trabalhou o bloco em um torno. É fácil ver por que Ann Proctor, de 6 anos, ficou tão ligada a ela, talvez tão ligada que pediu que a boneca entrasse no seu retrato⁶³. Ver o retrato em foto atual na Figura 104.

_____ O museu informa que a boneca foi retratada menor na pintura. “Peale achou que seria inteligente focar na pequena menina e não na boneca”. Peale, o pintor, estava “numa fase de pintar bonecas; ele

102



102. A edição da National Geographic de 1954.

103. Página da revista National Geographic

104. Foto da boneca de 1785 (?) hoje

105. O retrato de Ann Proctor na casa museu Hammond-Harwood hoje.

106. O retrato de Mary Proctor.



© National Geographic Society
 Reproduções de National Geographic Photographers John E. Fisher (opposite) and R. Anthony Sorman

← **Hammond-Harwood's Doorway:**
 Creation of a Master Carver
 Connestsicut of old houses term this Annapolis portal unparalleled save in England. Famed designer William Buckland may have widdled the mallet and chisel. Today the house is a museum (page 432).
 ♦ Proctor and house shown in the kitchen.

♦ **An Artist's Skill and a Child's Love**
 Bestowed Immortality on a Doll
 Lips more stout had not kissed the paint from the toy's cheek when tiny Miss Proctor of Baltimore and her doll sat for artist Charles Willson Peale in 1785. Loving care preserved portraits and plaything. Some Hammond-Harwood visitors weep at sight of them.

463

103



104



105



106

pintou pelo menos dois outros retratos que incluíam bonecas de meninas pequenas entre 1888 e 1789⁶⁴.

_____ Charles Willson Peale (1741-1827) foi um dos mais importantes pintores coloniais norte-americanos. O fato de a menina ser pintada por ele já é sinal de riqueza e status. Ter uma boneca é um reforço desta teoria.

_____ Os pesquisadores do museu indicam que foi nessa fase que as crianças deixaram de ser consideradas pequenos adultos e começaram a ser encaradas como crianças, “em uma fase distinta de vida, que exigia cuidado e supervisão dos pais para garantir que crescessem apropriadamente. Os brinquedos mantinham as crianças ocupadas e também treinavam-nas para os papéis que iriam assumir mais tarde na vida, que para as meninas era ser esposa e mãe”⁶⁵.

_____ Ann Proctor, a menina da pintura, tinha uma irmã, a menina da Figura 106, Mary Proctor. Mary casou-se com John Enson Stansbury em 1796 e tiveram uma menina, mas Mary morreu em 1800. Foi então a vez de a menina do retrato, Ann (figura 105), casar-se com o marido da irmã, dois anos depois de sua morte: tiveram quatro filhos. Os três (Ann, Mary e John) estão enterrados na capela Taylor, em Baltimore.

A boneca da imagem original, de 1789, continua em exposição no museu e é um documento histórico de seu período (ver figura atual da boneca na Figura 104). Como visto, os desdobramentos da investigação sobre ela e sobre seu traje pode trazer importantes indicações familiares, sociais, econômicas, enfim, o reflexo de uma era, que é justamente, *at the end of the day*, ao final das contas, o que a moda representa.

Talvez se possa indagar se Maryland, onde a boneca esteve durante mais de dois séculos, não seria muito distante de Laver.

No Victoria and Albert Museum, pode-se ver A Velha Pretendente (The Old Pretender) (Figuras 107, 108 e 109), uma das bonecas mais antigas da coleção, inclusive mais antiga que o exemplo da boneca de Ann Proctor (figura 106).

A boneca é feita de madeira, coberta com gesso e pintura. Suas mãos são cobertas com pelica (o couro). Seu cabelo é de origem humana e seu penteado em estilo *fontanges*, com dois *lappets*⁶⁶. Sua maquiagem é o último grito da moda no seu período. Tem 53 cm de altura. Por que o nome “A última pretendente”? O V&A responde:



107. A cabeça da boneca The Old Pretender, de frente, c. 1680.



108. A cabeça da boneca The Old Pretender, de costas, c. 1680.



109. The Old Pretender: vestido da moda e maquiagem reforçada.

A boneca está associada à corte do Rei James VII (da Escócia) e II (da Inglaterra e Wales) no Palácio de Holyroodhouse em Edimburgo. Dizem que foi dada a uma família de apoiadores leais pelo filho de James II, James Edward (que ficou conhecido como James VII na Escócia mas não como James III na Inglaterra e em Wales, e sim como “O Velho Pretendente”⁶⁷. *[Site do V&A]*

A boneca é uma representação de uma mulher adulta e suas roupas refletem isso: “um vestido de cetim coral (desbotado) por cima de uma estomagueira azul e uma saia arrematada com um galão metálico e franjas; suas pernas são cobertas com linho, para representar meias, e seus pés embalados sem sapatos de tecido”⁶⁸.

Mais um jovem casal do V&A *(figuras 110 a 126)* pode se juntar às bonecas anteriores em uma linha do tempo de trajes históricos.

Eles são ingleses, feitos de madeira, recobertos com gesso e pintura, e o cabelo é humano. Ela é Lady Clapham, e traja

Um exemplo muito bom de vestido ao mesmo tempo formal e informal de uma mulher rica nos anos de 1690. Seu traje formal de passeio inclui uma mântua, um vestido e saiote, enquanto seu traje informal é representado por um traje noturno (um traje de vestir, mais do um traje usado para dormir) e saiote. Acessórios como meias, touca e chemise são muito valiosos já que muito poucos itens de um período tão antigo sobreviveram em coleções de museus. Igualmente importante é a demonstração de como estes trajes eram usados juntos⁶⁹.

Lord Clapham também oferece a mesma possibilidade de Lady Clapham. Tem os trajes formais e informais de um cavalheiro dos anos 1690. As roupas formais incluem casaco, colete e calções, e o traje noturno é um camisolão. Também tem meias, um lenço de pescoço (chamado *stiff*) e luvas que são itens raros em coleções museológicas. A maneira de vestir também é importante.

A boneca da Figura 127 é de c. 1710 e pertence à coleção do Victoria and Albert Museum. Também é inglesa, de madeira coberta com gesso e pintada, com olhos de vidro e peruca de cabelo humano ondulado. O interessante nesta boneca é que ela veste um traje cotidiano, de uso diurno.



110. Lady e Lorde Clapham, c. 1690. O casal repousa, afinal são 225 anos de idade de documentação têxtil



111. lorde Clapham, c. 1690



112. Lady Clapham, c. 1690.



113



114



115



116



117

**113, 114,
115, 116,
e 117**
A montagem
dos trajes
de lady Clapham.



118. Montagem dos trajes de Lady Clapham



119



120



121



122



123

**119,120,
121,122
e 123**
A montagem
dos trajes de
Lord Clapham



124. Montagem dos trajes de Lord Clapham



125. A montagem dos trajes de Lord Clapham



126. Detalhe da montagem dos trajes de Lady Clapham



127. A boneca de 1710.



130. A boeca de 1755-1760, em visão frontal.



128 e 129. A boneca é de 1755-1760

Veste um corpete de seda creme que combina com o saiote brocado com listras florais em azul e motivos de flores que se destacam em vermelho. A bainha e as costuras do corpete são em seda azul esverdeada, os punhos também são feitas da mesma seda azul-esverdeada. Mitenes de cor creme em couro cobrem a madeira das mãos e os antebraços. Avental em tecido de algodão branco com raminhos de flores brancas bordados. Por baixo do vestido e do avental está um saiote de retalhos em tiras largas de seda branca e amarela, pespontada com tiras púrpuras e castanhas. Por baixo do saiote, um saiote de algodão branco com estampa de bolinhas vermelhas e amarronzadas, a bainha arrematada com um algodão branco com estampa maior, com um design floral rosa e azul esverdeado, provavelmente uma imitação inglesa do chintz indiano. Chemise de linho. A parte de baixo das pernas cobertas com seda verde que parece estar colada à perna para simular meias; sapatos cor de rosa escuro com laços de renda. Também veste uma touca preta e, por cima dela, uma touca branca de morim com renda e bordada com tiras brancas⁷⁰.

As Figuras 128, 129 e 130 mostram uma boneca das mais elegantes e caras, que pertence hoje ao Museu Victoria and Albert.

A boneca é de origem inglesa, tem 60 cm de altura e foi feita de madeira, gesso e pintura, vidro e com cabelo humano por volta de 1755-1760. Tem um vestido de seda e cetim costurado à mão, com acabamentos.

O V&A informa que:

Esta é provavelmente uma fashion doll, ou pandora. As pandoras foram usadas a partir do século XIV para transmitir as últimas modas entre as cortes da Europa. Por volta do século XVIII a prática tinha se tornado mais comum, e estas *fashion plates* tridimensionais eram enviadas para toda a Europa e América para uma clientela muito mais vasta pelos costureiros para promover seus produtos. No final do século XVIII, as pandoras tinham cedido espaço em importância para as revistas de moda. As figuras não foram concebidas para serem brinquedos, mas, depois de terem servido à sua proposta, elas podem ter sido dadas para as crianças brincarem⁷¹.



131



132

131. Boneca inglesa de 1740/1750.

132. A boneca de costas – as tiras laterais, nos dois ombros, são as que identificam o controle dos pais, no caso de uma moça solteira.



133. Boneca inglesa de 1740/1750, corpo inteiro, 40 cm de altura. Aqui é possível ver as tiras mencionadas no texto.



134. Boneca do Rijksmuseum da Holanda, c. 1760.



135. Boneca com traje de noiva, de 1761.

137



136. Uma boneca com seu "trousseau", seu enxoval completo, do Musée de La Poupée de Paris.

137. Uma boneca da marca Bru, fabricada pela empresa Bru&Cie de Paris, com guarda-roupa providenciado por Charles Worth, dos anos 1869-1870. **72**

136



A boneca traz todos os elementos de uma mulher elegante dos anos de 1750: touca, colar, vestido *back sack*, dois saiotes, dois *engagements*⁷³, duas mitenes, uma estomaqueira, chemise, um corset, uma saia por baixo, bolso, uma almofadinha de alfinetes em formato de coração, par de meias, par de sapatos, relógio de algibeira e um etui, estojinho que está preso por alfinetes no saiote. “Os alfinetes originais na cabeça indicam que os trajes permaneceram nesta posição desde o século XVIII e que ninguém nunca brincou com o objeto”. (*idem*)

A boneca da Figura 132, de acabamento impecável, é feita de madeira, tinta, gesso e verniz e data de 1740/1750. Apesar de parecer representar uma mulher, na verdade retrata uma adolescente. O museu explica que

os vestidos que tinham seu fechamento atrás, como esse, não eram usados por mulheres e sim por crianças. Longas fitas do mesmo tecido nas costas do vestido eram chamadas de “tiras condutoras” indicam que ela representa uma garota adolescente. Essas tiras têm origem nas roupas das crianças bem pequenas, quando elas ajudavam os adultos a dar assistência às crianças que estavam aprendendo a andar. No século XVIII, se tornou um hábito para meninas jovens solteiras, talvez para simbolizar o fato que elas ainda estavam sob controle parental⁷⁴.

A peruca da boneca é feita de cabelos humanos e seus olhos de vidro são castanhos. Usa mitenes de couro, meias de seda azul e os pés são cobertos por um tecido cor de malva para representar sapatos. A roupa é fixa no corpo e feita de damasco amarelo, com um saiote de seda azul pálido, um saiote de linho branco com bordado na barra e uma chemise. Ela também usa uma touca de linho e um relógio de algibeira do século XIX.

Para mostrar ainda outras opções que Laver poderia ter investigado, a boneca francesa da Figura 135, de 66 cm, foi comprada pelo Rijksmuseum da Holanda em 1877. Tem uma peruca de cabelos humanos e olhos de vidro. Usa mitenes de couro, e o vestido é um robe à la française, de chintz, com estomaqueira de algodão. As meias, sapatos e ancas são no estilo *panier*.

Se fosse a intenção de Laver fazer um estudo completo sobre trajes do século XVIII, ele teria na boneca da Figura 135 um material pleno.

O V&A recebeu uma doação em 1911 de caráter curioso. Entre

outras bonecas, estava a da Figura 135, de c. 1761, descrita da seguinte forma pelo museu:

Laetitia Clark (nascida em 1741) vestiu 13 bonecas entre 1754 e 1814 em trajes miniaturas da moda do período usando tecidos de suas próprias roupas (grifo nosso). Para dar acessórios para as bonecas, ela também colecionou móveis em miniatura e utensílios caseiros. Esta boneca foi vestida para representar o traje de casamento de Laetitia, vestido em 1761 quando ela se casou com David Powell, um comerciante londrino, na igreja St Botolph's, em Bishopgate, Londres. O casal continuou a viver naquela area [...]. Outras bonecas –vestidas pelas netas e bisnetas de Laetitia Powell – foram adicionadas à coleção até 1911⁷⁵.

O nível que esta pesquisa pode atingir é surpreendente, pois o próprio museu indica que “a coleção ilustra tanto os estilos de trajes do período, os tecidos disponíveis e os tipos de bonecas que estavam disponíveis” (*idem*).

A boneca é feita de cera, madeira e tecido (no corpo), olhos de vidro e peruca de cabelos humanos. Os tecidos? Seda figurada, renda, um galão de metal e adereços de algodão. O vestido era um *back sack dress* sobre um *panier* largo e saiote arrematado com renda. A touca é feita do galão metálico e renda.

Em 2014, o Musée de la Poupée de Paris fez uma exposição chamada *As bonecas da moda* sob o reinado de Napoleão III⁷⁶.

Tanto a criação de trajes em escala humana e o design de modelos miniaturizados para as crianças privilegiadas do Segundo Império chama a atenção e despertam admiração. As bonecas da exposição representam níveis altos de gosto e também seus preços originais. No entanto, mais do que serem meros instrumentos de consumismo, elas demonstram como os brinquedos infantis foram usados para transmitir valores morais e estéticos como ajuda para jovens meninas que deveriam dominar as artes da costura e do bordado⁷⁷.

Por meio da brincadeira, a criança poderia aprender a tomar conta de suas bonecas, incluindo como escolher trajes para cada situação da vida.

“É por isso que em um simples guarda-roupa de uma boneca pode-se encontrar trajes de bebê (de batizado, fraldas etc.) junto com outros itens nas proporções de um jovem adulto (vestidos de passeio, aventais de jardinagem, maiôs etc.), bem como trajes para adultos (vestidos de visita, vestidos de formatura, trajes de luto etc.)”, esclarece o site do Musée de la Poupée. É o que se vê na boneca da Figura 136.

Uma nova revista, chamada *La Poupée Modèle*, trazia a modelagem para o vestido das bonecas e agora eram as meninas que deveriam costurar, bordar e finalizar os trajes. De uma maneira ou outra, o envolvimento das bonecas com a moda continua intenso: elas não são mais as *proponentes* da moda, como foram as pandoras. São agora parte de uma intensa campanha de marketing, não só de moda como de venda das bonecas, que atingiram um nível muito requintado, de alto custo e que agradavam as altas classes que podiam comprá-las.

Essa atividade com as meninas, de costura dos trajes, envolvia o tecido usado nas próprias roupas das meninas, os retalhos. E as lojas de bonecas faziam promoções, e as crianças poderiam receber presentes, traje e outros mimos deliciosos das butiques de bonecas ativas na Paris de Napoleão III. A mais rica ou mais sortuda recebia uma boneca nova vestida inteiramente por alguma casa de moda, como a de Worth, com um traje completo para ela também. Essa era a coroação do sonho de muitas meninas pequenas; e também servia para mostrar seu status social.

3.5.2.1 A LACUNA DE LAVER COM AS BONECAS

É importante perceber que as pandoras não eram o único sistema representacional dos trajes em escala humana tridimensional que poderiam ter sido usados por Laver. Da categorização de trajes vista no Capítulo 1, a exemplificação de traje social ficou evidente com os trajes sociais das bonecas.

Os trajes militares estariam muito bem representados em um modelo que até os dias atuais ainda é considerado material colecionável: os soldados de chumbo, em escala de tamanho maior ou menor, que os aficionados disputam em feiras, leilões e lojas especializadas. Esse material também não foi investigado por Laver, e é um representante fiel dos uniformes das tropas militares dos mais diversos países.

Outra das grandes categorias não investigadas por Laver foi a dos trajes religiosos em bonecos. Que ele também tinha por perto, na coleção do Victoria and Albert.

Era uma coleção de 50 trajes em bonecos de cera de c. 1850. A coleção foi doada ao Departamento de Educação do Museu V&A em 1868 por certo senhor G. Smith de St John's Wood.

O traje da figura 138 é um traje completo de papa, como indicava a Igreja. Serviria muito bem como documento histórico para comparação com uma imagem papal atual: a tiara foi abandonada depois do Concílio Vaticano II, em 1962.

A boneca representada nas Figuras 139 e 140 é uma irmã da Ordem das Concepcionistas. Seria necessário aprofundar estudos para verificar se são da mesma irmandade que a múmia da freira encontrada no Mosteiro da Luz, apresentada nesta obra na parte da arqueologia funerária. Se fosse, para identificar o material da roupa e suas cores, seria uma enorme contribuição, pois estas bonecas montadas na França traziam a descrição completa do traje: “Seu hábito é particularmente distinto, devido ao seu casaco azul [desbotado nas fotos, pela ação do tempo], vestido sobre uma túnica branca, escapulário e touca de freira. O véu da cabeça é negro. [...] Foi por isso que as concepcionistas ficaram conhecidas popularmente em alguns lugares como freiras azuis”.

Há, no entanto, uma série de circunstâncias que precisariam ser avaliadas para concluir algo sobre a não utilização por parte de Laver desta fonte. Uma delas é desinteresse mesmo. Outra, o forte machismo ligado ao tema que ele estudava. Ou o questionamento da seriedade do tema estudado, visto como superficial até recentemente – publicar um estudo sobre bonecas de moda, como o fez a sra. Cunnington em 1970, poderia ser um risco para a seriedade acadêmica de Laver.

Mas era – e continua a ser – uma área que necessita de estudos aprofundados.

3.5.3 ENTREVISTAS

Na edição 445 da revista *Vogue* Brasil, de setembro de 2015, escolhida ao acaso entre outros exemplares de revistas de moda, ao abrir na página 220 encontrou-se o seguinte texto:



138. A figura do papa na coleção recebida pelo museu em 1868.



139. A boneca da freira conceptionista, da coleção recebida em 1868. Tem 31 cm de altura com o suporte.



140. A boneca da freira concepcionista, da coleção recebida em 1868. Tem 31 cm de altura com o suporte.

Por mais que a pequena cidade ainda gire em torno das indústrias dos aromas – [...] – os campos desapareceram e a produção diminuiu vertiginosamente. “O êxodo rural, as mudanças climáticas, a urbanização da região e as divisões de terras entre herdeiros”, são as principais razões de acordo com Carole Biancala, da terceira geração da *Domaine de Manon*, um dos poucos produtores que resistiram.

Como foi que Carole Biancala trouxe à tona as temáticas que têm afetado esta importante região da França, onde se produzem as flores que vão ser usadas em perfumes, fortemente associados à indústria da moda? Ela respondeu a uma questão feita pela jornalista, algo como: “Quais são as razões que levaram ao desaparecimento dos campos de flores e à queda da produção?” ou algo parecido que servisse para que a profissional se pronunciasse sobre a área da qual entende.

O Observatório de Imprensa explicou que a entrevista é uma das atividades mais importantes para o jornalista, e pode-se dizer que para o pesquisador acadêmico também:

Ela é a alma do jornalismo: pode impulsionar ou detonar uma matéria, dar vida a narrativas e conduzir à compreensão de acontecimentos complexos. Ainda assim, a maioria dos repórteres aprimora esta habilidade por tentativa e erro. [...] Apesar de não ser uma ciência exata, dominar algumas técnicas pode facilitar o caminho do jornalista que quer se tornar um entrevistador daqueles que arrancam boas respostas até das fontes mais evasivas⁷⁸.

No que foi pesquisado até agora, James Laver não cita nenhuma entrevista em seus trabalhos. Mesmo participando de programas de TV e rádio, ele não faz nenhuma referência⁷⁹ a uma conversa ou diálogo que tenha tido com algum outro pesquisador ou mesmo Cunnington, com quem estava sempre em contato.

A Figura 82, por exemplo, no item 3.4.2. desta obra, abre um horizonte cheio de perspectivas para entrevistas que enriqueceriam muito o trabalho de Laver: conversar, entrevistar os funcionários das casas de alta-costura, por exemplo. O que teria a dizer uma senhora que trabalha na modelagem de uma maison como a Lanvin ou a Dior? Foi o que fizeram recentemente no filme *Dior e eu*, um documentário em

que toda a equipe de produção – ou boa parte dela – apareceu e falou algo sobre seu trabalho, enquanto o documentarista procurava registrar desde a chegada do novo estilista Raf Simons⁸⁰ até o seu primeiro desfile como estilista da Dior. Aos olhos do espectador, um novo mundo se abre: é a sensação de pertencimento ao universo do traje da alta-costura, não só com as suas belezas e glamour, mas suas dificuldades e batalhas cotidianas. Claro que Laver não dispunha de material videográfico tão abundante como se tem hoje, mas as pessoas estavam ali.

Apenas como ideias de bom uso de entrevistas e as possibilidades que elas abrem, citam-se alguns exemplos.

Tarcísio de Almeida questionou a pesquisadora e diretora do Museu do Fashion Institute of Technology, Valerie Steele, com a seguinte pergunta (seguida pela resposta):

TARCÍSIO: Podemos dizer que a moda, nos dias de hoje, existe em função do ganho de uma liberdade em relação às outras disciplinas do conhecimento humano?

STEELE: A moda atualmente tem sido mais aceita como campo válido de investigação, em grande parte devido à influência de Michel Foucault e também do aumento dos estudos voltados às questões feministas e gays. (D'ALMEIDA, 2012,p.42)

A partir disso, uma nova discussão surgiu, pela resposta inesperada dada por ela. Essa percepção de Almeida permitiu que o assunto moda fosse investigado com mais profundidade do que muitas vezes é tratado.

O autor deste estudo tem trabalhado sistematicamente com entrevistas e obtido bons resultados a partir delas. Em entrevistas publicadas no livro *O traje de cena como documento* (VIANA, 2015), por exemplo, diversos profissionais expressaram sua opinião sobre temas pertinentes ao estudo do traje e da moda.

Foi o caso de Rie Nii, uma curadora do Kyoto Costume Institute (KCI). Considerado um dos institutos mais avançados na pesquisa de moda no mundo, ela surpreende ao responder à pergunta:

FAUSTO VIANA: A senhora diz que desde a fundação, o KCI tem concentrado seus esforços e recursos na coleção e na pesquisa para assim maximizar seus fundos/financiamentos tão limitados, que vêm da Wacoal⁸¹. É possível que outras companhias doem dinheiro para o KCI?

RIE NII: Sim. Mas ninguém nos dá dinheiro. Algumas companhias, como fabricantes de automóveis, como a Audi, nos dão verbas, mas para usar nas exposições. São pessoas poderosas, exigentes, que querem atrair muito público para chamar sua atenção. Mas há um trabalho que é cotidiano, de sentar e alimentar informações no computador... Para isso só a Wacoal dá verbas. (*idem, p.31*)

Ninguém poderia supor que o Instituto tem estas dificuldades cotidianas, que são, evidentemente, muito diferentes das instituições brasileiras. Mas no contexto cultural deles, são dificuldades.

Se o KCI é um museu de moda do primeiro mundo que passa por algumas dificuldades, como trabalha o Museu do Traje de Portugal, que tem vivido uma crise econômica há algum tempo? Na entrevista acontecida lá, com a ex-diretora do museu, a dra. Madalena Braz Teixeira, muitos dados importantes foram conseguidos, dos quais se destaca esta pergunta reveladora:

FAUSTO VIANA: Em sua opinião, qual a importância de um museu de indumentária? Por que se justifica ter um museu de traje?

DRA. MADALENA: Acho que se justifica de dois pontos de vista. Primeiro porque é um museu que tem uma leitura muito fácil para qualquer escalão etário, social e cultural. Uma criança de 10 anos, uma faxineira, o diretor de um banco ou uma dondoca percebem o que é traje, percebem o que é indumentária porque eles também vestem. O que eles vestem pode ser diferente: mais bonito, mais alto, mais novo, mais moderno, mais vanguarda, mais clássico, mais roto, mais velho, mais não sei o quê, mas é igual. Também se chama indumentária, também se chama roupa. Portanto é qualquer coisa que a pessoa conhece, vive e vive no cotidiano. Então a relação de um museu de indumentária com o público é uma relação próxima, que tem características afetivas e pessoais muito íntimas. Agora, depende da exposição que está acontecendo ser mais ou menos apelativa. Mas basicamente tem uma adesão da parte de qualquer tipo de público como nenhum outro museu tem. (*idem, p.77*)

Uma entrevista com Emanuel Sancho, diretor do agradável Museu do Traje do Algarve – que é um dos museus mais acolhedores e com uma das histórias mais interessantes que o autor desta pesquisa já conheceu – deu uma entrevista em que, entre outras, conta como driblaram uma parte dos problemas financeiros, uma solução que pode ser aplicada por muitas instituições:

FAUSTO VIANA: Mas vocês também não tem o suficiente para pagar um salário para uma funcionária a mais?

EMANUEL: Exatamente, não temos. A Ângela⁸² tem pela frente um grande desafio, ela está no arranque deste projeto. Agora temos mais duas profissionais aqui que não são funcionárias do museu mas que já estão em fases mais adiantadas deste projeto. Há outras experiências. Temos aqui a Associação dos amigos do Museu, que é um grupo de 400 pessoas. Como nós percebemos que temos muito pouco pessoal e, para além das exposições, nós precisamos ter uma atividade cultural muito diversificada para a população, mas não temos nem dinheiro nem pessoal para isso. Então isso foi entregue para os Amigos do Museu, eles é que cuidam. Os Amigos conseguem fazer lucro, e assim eles pagam uma universitária e seu salário provém das atividades culturais que se fazem aqui. Mas não está ligada ao vestuário – a área dela é dinamização de atividades culturais, na área de música clássica, do jazz, do fado, e até atividades ocupacionais, como rendas e bordados, como tai chi, ginástica, um leque enorme de atividades que o museu oferece à população.*[idem, p. 97]*

A entrevista pode ser usada como instrumento de investigação em quase todas as áreas ligadas à moda e ao traje. Nos casos mais radicais e polêmicos também. Por exemplo, a cantora e compositora de *funk melody* e *funk carioca*⁸³ Ludmilla, deu a seguinte entrevista para a *Vogue* On-line:

VOGUE: Você concorda que explorar o corpo e a sexualidade é um ato também de feminismo e *girl power* ⁸⁴?

LUDMILLA: Sem dúvida. Acho que a mulher pode vestir o que quiser. Se ela quiser sair de casa só de calcinha, ela pode. Se ela achar que o corpo dela está bom para isso, que a

autoestima está boa para isso, ela tem mais é que fazer mesmo! Só acho horrível quando aquelas pessoas que têm uma barriga enorme fazem essas coisas. É que nem o homem que malha, faz dieta, se esforça, aí vai na balada e quer tirar a camisa. Ele está mais que no direito dele!⁸⁵”

James Laver usou um tipo de pergunta em seus livros que ele mesmo respondia, como esta que se emprega a seguir: A quem poderá servir uma declaração como esta da cantora Ludmilla? A todos aqueles que, no futuro, vierem investigar o que se trajava em eventos como bailes *funk* e que procuram entender os fenômenos da moda em um acontecimento que está muito longe de ser exclusivo das classes populares, tem representação social, é extremamente lucrativo, politizado e altamente sexualizado. Ou seja, a moda não pode ignorá-lo.

Resta saber as razões pelas quais Laver não levou em conta as entrevistas. Elas estariam diluídas nos textos, sem citação, por algum motivo? Não era considerado acadêmico usar entrevistas na sua fase de atuação em livros mais “sérios”? Seria uma questão de status, conversar com alguém em posição hierárquica mais baixa que a dele? Mas se ele conversava com estilistas, museólogos, pesquisadores...

Enfim, para Laver foi uma fonte perdida.

A pergunta fica sem resposta. Por enquanto. _____



OUTRAS FONTES
BIBLIOGRÁFICAS,
OUTRAS QUESTÕES

4.

Philippe Ariès,
em *História social
da criança e da
família*, afirma
que “a ausência da
educação feminina
pode ser explicada
pela exclusão da
mulher do processo
educativo pelo
menos até o final do
século XVII, quase
dois séculos de
diferença em relação
aos homens”.

(1981, p.130)

O historiador francês aponta ainda que “além da aprendizagem doméstica, as meninas não recebiam, por assim dizer, nenhuma educação. Nas famílias em que os meninos iam ao colégio, elas não aprendiam nada”.

(ARIÈS, 1981, p. 190)

Talvez essa seja uma das raízes para se entender por que a literatura da moda foi prevalentemente dominada por escritores, do sexo masculino, por um longo período de tempo.

Na Tabela 1, James Laver enumera os livros que fizeram parte da exposição *The literature of fashion* na parte de “documentação geral do traje”, com ilustrações. Este era seu objetivo: “A presente exposição é uma tentativa de mostrar um pequeno fragmento da vasta temática de ilustração do traje; é uma pequena ponta de um campo muito amplo. Não pretende ser outra coisa”, disse Laver (1947, p.3), adicionando que a exposição de maneira alguma buscava ser uma “Bibliografia do Traje”.

Esse [a bibliografia do traje] é, de fato, um tema muito mais amplo e que demandaria para sua catalogação cerca de doze volumes, ao invés desse pequeno catálogo, e para sua exposição seria necessário um prédio que lembrasse mais o Albert Hall ou o Museu Britânico do que as modestas, talvez charmosas, dependências da Liga Nacional do Livro. (*idem*)

Os livros registrados por Laver datam de 1563 a 1946. São 48 obras. Oito delas estão entre 1563 e 1800, e são 100% escritas por homens. De 1801 a 1900, são 14 obras, das quais 12 (85%) são escritas por homens e 2 (15%) por mulheres. De 1901 a 1946, são 26 obras – 18 (69%) assinadas por homens e 8 (31%) por mulheres. Em seções específicas da exposição, os valores variam. “Livros sobre traje medieval, séculos 16, 17, 18 e 19” somam 72 obras, das quais 8 (11%) por mulheres. “Filosofia, psicologia e crítica” apresentava 19 obras, das quais 7 (37%) escritas por mulheres. “A arte do vestir”, 13 livros, 8 (61%) escritos por mulheres. “Técnicas” tinha 6 livros, sendo 3 (50%) escritos por mulheres. “Trajes para crianças” tinha duas obras, sendo que 50% foram escritas por mulheres. “Corsets” era 100% masculino, bem como “Chapéus e adereços para a cabeça” e “Leques”, todas com duas obras cada uma. “Hábitos de montaria” tinha duas obras, 100% femininas.

É curioso perceber que nos livros em que as mulheres são maioria há uma forte presença de temas que permeiam o comportamento social, a arte de bem se comportar, de bem vestir e regras sociais para a melhor inserção da mulher em sociedade. Os temas são apresentados – não discutidos, normalmente.

Lou Taylor esclarece que “as mulheres escritoras [de traje e moda] surgem apenas vagarosamente da metade do século 19 em diante. Seus

livros eram também amplamente descritivos, mas já eram marcados então por um foco maior no estudo do artefato” (TAYLOR, 2004, p. 5).

Entre os títulos apresentados por Laver no catálogo da *The literature of fashion* estão os próprios livros dele e o de outro importante pesquisador do período: o dr. C.W. Cunnington. Taylor afirma que ambos são influenciados por outro autor, também na exposição: J.C. Flügel, que publicou *A psicologia das roupas*. Flügel indica caminhos que Cunnington e Laver seguem claramente: questões femininas, estilo, sexualidade e moda. Taylor também afirma que é nesse período (depois dos anos 40) que começam a surgir as *historiadoras da moda*, e não mais *autoras descritivas da moda*: ela cita Elizabeth McClellan, Doris Langley Moore e Ann Buck (*idem*, p.51).

4.1 **A PREDOMINÂNCIA MASCULINA NA PRODUÇÃO DA BIBLIOGRAFIA DE INDUMENTÁRIA E MODA ATÉ A DÉCADA DE 30**

Julia Petrov, pesquisadora de exposições de moda em museus e professora no Alberta College of Art and Design em Calgary, no Canadá, declara sobre a participação dos homens em museus:

Os museus, na sua origem, eram espaços abertamente masculinos. Estabelecidos por homens, que tinham acesso à educação e riqueza, e acessível, ao menos no começo, apenas aos seus pares, os museus como instituições têm espelhado os processos sociais da elite, e tem funcionado como monumentos públicos para a ordem já estabelecida. A historiadora de arte Lara Perry afirma que o sistema administrativo dos museus excluía amplamente as mulheres, o resultado sendo que os museus e galerias no século 19 (e muitas vezes no 20) parecem funcionar como um ‘clube de rapazes’, oferecendo coleções de tesouros negociadas em ambientes masculinos e selecionadas para gostos masculinos. (*apud* MELCHIOR; SVENSON, 2014, p.80)

Ela afirma ainda que há evidências de que “as mulheres tinham acesso a tal envolvimento nos museus e galerias e sugere que elas eram um número grande e significativo dentre as classes das criadoras de museus no século 19”, mas que ainda assim esse espaço não era de

TABELA 1

**TRABALHOS GERAIS USADOS POR JAMES LAVER
NA EXPOSIÇÃO THE LITERATURE OF FASHION DE 1947.**

1	BERTELLI, Ferdinando	Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus	1563	Veneza: F. Bertelli
2	BERTELLI, Pietro	Diversarum nationum habitus	1594- 1569 ¹	Pádua: P.Bertelli
3	GLEN, Jean de	Des habits, moeurs, ceremonies... du monde	1601	Liège : Jean de Glen
4	2	"Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti Trachtenbuc, Nürnberg:	1577	Nurembergue: H. VWeigel
5	3	Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage.	1567	Paris: L'Imprimerie de R. Breton.
6	VECELLIO, Cesare.	Degli abiti antichi et moderni di diverse parte del mondo	1590	Veneza : Damian Zenaro.
7	SCOTT, William	An essay on drapery or the complete citizen	1635	Stephen Peme
8	STRUTT, Joseph	orda angel-cynnan, or, A complete view of the manners, customs, arms, habits, &c. of the inhabitants of England: from the arrival of the Saxons, till the reign of Henry the Eighth	1775	Londres: Benjamin White
9	BEAULIEU, Michèle	Contribution à l'étude de la mode à Paris	1936	Paris : R. Munier
10	BOEHN, Max Von	Modes and manners	1932	Londres : Harrap
11	BRADFIELD, Nancy	Historical costumes of England from the eleventh to the twentieth century	1938	Londres : Harrap
12	BROOKE, Iris	English costume	1935	Londres : Black
13	BROOKE, Iris	Eastern European costume and its relation to the theater	1939- 1940	Londres : Harrap
14	BRUHN, Wolfgang	Kostüm und mode	1938	Leipzig: L. Staackmann
15	BUSS, George	Das kostüm in Vergangenheit und Gegenwart	1906	Leipzig: Velhagen&Klasing
16	CALTHROP, Dion Clayton	English Costume	1906	Londres : Black
17	CALTHROP, Dion Clayton	English Costume 1066-1820	1946 ⁴	Londres : Black
18	CHALAMEL, M. Augustin	The history of fashion in France	1882	Londres : Sampson Low
19		Costumes of British ladies ⁵		
20	DAYOT, Armand	L'image de la femme	1899	Paris: Librairie Hachette
21	EVANS, Mary	Costume throughout the ages	1930	Filadélfia: J.B. Lippincott
22	FAIRHOLT, F.W.	Costume in England	1909	Londres : Bell
23	HILL, Georgina	A history of English dress from the Sazon period to the present day	1893	Londres : Bentley

¹[obs.: o prefácio é datado de 1591] ²fragmento sem identificação do autor ³sem autor ⁴reedição do trabalho de 1906
⁵ (Obs: volume com 28 litografias, sem identificação, com trajas femininos desde o século 12)

TABELA 1

24	HOTTENROTH, Friedrich	Handbuch der Deutschen Tracht	séc.19	Stitugart
25	JACQUEMIN, Raphael	Iconographie du costume du IVe au XIXe siècle	séc.19	Paris : L'auteur
26	KELLY, F.M. e SCHWABE, R	Historic costume. A chronicle of fashion in Western Europe (1490-1790)	1925	Londres: Batsford
27	KELLY, Mary	On English costume	1943	Londres: Deane
28	KNOLL, C e REUTHER, F	Die Kunst des Schmückens	1910	Dresden: Gerhard Kühtmann
29	KOHLER, Carl	A history of costume	1937	Londres: Harrap
30	KRETSCHMER, Albert Von	Die trachten der volker	1906	Leipzig
31	KRETSCHMER, Albert e ROHRBACH	The costume of all nations from the earliest	1882	Londres: Henry Sotheran
32	LADY OF RANK	The book of costume or annals of fashion	1847	Londres: Henry Colburn
33	LELOIR, Maurice	Histoire du costume de l'antiquité à 1914	1935	Paris :
34	LESTER, Katherine Morris	Historic Costume	1925	Illinois: The manual art press
35	MÜTZEL, Hans	Vom Lendenschurz zur Modetracht	1925	Berlim: Widder-Verlag
36	NORRIS, Herbert	Costume and fashion	1927-1933	Londres: Dent
37	PITON, Camille	Le costume civil en France du XIIe au XIXe siècle	antes de 1923	Paris : Ernest Flammarion
38	PLANCHÉ, James Robinson	A cyclopedia of costume	1876	Londres : Chatto e Windus
39	QUENNEL, Marjorie e C.H.B.	A history of everyday things in England, 1066-1945	1945	Londres: batsford
40	QUICHERAT, J.	Histoire du costume en France, depuis les temps les plus reculées jusqu'à la fin du XVIIIe siècle	1875	Paris : Librairie Hachette
41	RACINET, M.A.	Le costume historique	1888	Paris :
42	RHEAD, G. Wooliscroft	Chats on costume	1926	Londres : Fisher Unwin
43	ROBIDA, A.	Mesdames nos aieules	1890	Paris : Librairie Illustrée
44	RUPPERT, Jacques	Le costume	1930-1931	Paris : R. Ducher
45	SAVIGNY	Résumé de l'histoire du costume en France	1867	Paris : Savigny
46	VERTÉS, Marcel	Art and fashion	1944	New York e Londres : Studio Publications
47	WILCOX, R. Turner	The mode in costume	1946	Londres: Scribner
48	WILCOX, R. Turner	Fashions since their début	1939	Pensilvânia: International Textbook Company

igualdade entre os gêneros: “de fato, eles eram na verdade espaços para a expressão e representação das normas culturais, uma das quais era a dominação do gênero masculino”. (*idem*)

Se o envolvimento das mulheres era pequeno na literatura, também o era nas artes plásticas. Assim, os pintores e autores também lançaram seus trabalhos de traje, como mostram alguns trabalhos expostos por Laver na exposição *The literature of fashion*: é o caso de Planché e Hottenroth, por exemplo, que são frequentemente citados até mesmo por criadores de teatro do início do século XX. Edward Gordon Craig (1872-1966), o encenador inglês, propunha aos iniciantes em teatro que estudassem como colocar um casaco em uma figura e como variar entre formas agradáveis, divertidas e bonitas. “Você vai chegar muito além do que se ficar olhando e confundindo seu cérebro com Racinet, Planché e Hottenroth” (VIANA, 2010, p. 69), dizia ele já condenando então os tais manuais de traje.

Eram alguns desses mesmos artistas colecionadores de trajes, cujas coleções foram depois incorporadas aos museus britânicos, por exemplo. Dois bons exemplos citados por Taylor são Talbot Hughes (1869-1942), cuja coleção chegou ao Victoria and Albert Museum em 1913 e a coleção de John Seymour Lucas (1849-1923), cujas peças entraram na coleção do Museu de Londres em 1911 (TAYLOR, 2004, p.129). Lucas era também figurinista de teatro.

A presença dominante dos homens se fazia sentir, de forma geral, em todas as áreas do saber formal.

James Laver era o retrato fiel do autor do período: estudou em Oxford e entrou para o seletor clube de trabalhadores masculinos do Victoria and Albert Museum em 1922 (ficou lá até 1959). Foi Curador do Departamento de Gravura, Ilustração e Design. Como visto, seu trabalho com a moda começaria justamente porque ele desejava datar as peças que não tinham identificação! “Meu estudo da moda tinha, originalmente, um propósito técnico e utilitário. Eu queria datar as pinturas” (LAVER, 1963, p.239). De acordo com Laver, foi por razões técnicas que ele fez um levantamento preciso, um arquivo de trajes que pudessem ajudá-lo na identificação de peças e pinturas. Mas quando esse trabalho terminou, ficaram outras questões, às quais ele foi respondendo conforme se pode ver nos livros comentados no capítulo.

Ele cita os três princípios no catálogo de *The literature of fashion*, a exposição. Mas destaca de forma muito pouco politicamente correta para os tempos atuais o princípio da sedução:

—É curioso perceber que nos livros em que as mulheres são maioria há uma forte presença de temas que permeiam o comportamento social, a arte de bem se comportar, de bem vestir e regras sociais para a melhor inserção da mulher em sociedade. Os temas são apresentados - não discutidos, normalmente.

Entre os homens modernos ingleses, o princípio da sedução – o exagero de características masculinas como os ombros largos e quadris estreitos – só acontece na margem criminal da sociedade. Mas no traje feminino o princípio da sedução tem sido vitorioso em todos os lugares, sendo o princípio utilitário muito mais efetivo aqui do que tem sido em modificar os elementos de “classe” da indumentária masculina.

(CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO, 1947, p. 5)

É bem verdade que há muito de preconceito embutido aí, porque sabe-se que a tal “margem criminal” incluía, “naturalmente”, as classes mais pobres e desfavorecidas da sociedade. Laver continua, no que aparece como uma contradição absoluta a tudo que ele próprio já havia estudado:

Quando, portanto, falamos de moda, nós devemos falar apenas para nos restringirmos aos trajes das mulheres, ao menos durante os últimos dois séculos, e é verdadeiro dizer que *The Literature of fashion* é quase inteiramente preocupada com o feminino e muitíssimo pouco com o masculino. Esta desproporção está cuidadosamente refletida na exposição (*idem*).

Se autocrítica ou empolgação momentânea, nunca se saberá de fato. Mas a continuação do texto é ainda um pouco mais provocadora.

É impossível dizer se em cem anos ou não, isso ainda vai ser assim (Nota: a moda ser coisa de mulheres). Se as mulheres prosseguirem na sua carreira de “emancipação” até que todas elas tenham chegado aos bancos das fábricas ou (de tempos em tempos) ao berçário da Maternidade Municipal, então é muito pouco provável que elas jamais voltem a se empetecar com os babados e fru-frus de tempos pregressos. Nem os macacões de fábrica nem os aventais da maternidade oferecem muita oportunidade para que opere o princípio da sedução sobre o qual a moda se baseia. Pode até ser que o Princípio se transfira para os trajes masculinos, e que as mulheres escolham então seus parceiros, como nos tempos primitivos, por suas atrações físicas. Chegaremos assim a um estado de verdadeiro matriarcado, de Abelhas Rainhas, em que o homem

é sensacional, ocioso e algo um pouco raro. A fim de não se cumprimentarem uns aos outros muito prematuramente no desenvolvimento desse tema, eles devem refletir sobre o destino dos zangões quando acaba sua função e a escassez recorrente do calor se faz sentir mais uma vez. (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO, 1947, p. 5)

Há heresias extremas para os tempos modernos. Fica evidente por essa colocação de Laver que ele ainda acredita que o lugar da mulher é em casa, cuidando da família e servindo ao homem, seduzindo-o. E há um alerta para a mulher por parte dele: “vão para as fábricas e deixem de ser atraentes, emancipem-se e deixem de ser sedutoras”. O mercado de trabalho para a mulher se abriria em muitas frentes com as quais Laver, dentro de seus processos culturais e as normas com que foi educado, jamais poderia sonhar. Há ainda uma ameaça mais extrema: “assumam atitudes masculinas que seus homens assumirão atitudes femininas”, quais sejam: beleza, preguiça e improdutividade! A eles, os nobres membros da classe masculina, depois de serem usados pelas fêmeas/mulheres nas atividades sexuais, restará apenas... a morte.

“Mas não há com o que se preocupar por enquanto”, dizia Laver então: “Não se preocupem, pois o princípio da sedução ainda determina [em 1947] o traje das mulheres. Suas roupas ainda são vivas, representando, como elas, o próprio princípio da Vida”. Em exagerada assertiva, ele completa: “As mulheres ainda são como flores, produzindo a cada estação uma floração variante. Que elas possam, por muito tempo, permanecer assim” (*idem*).

Não é necessário pertencer a nenhum movimento feminista ou feminino para entender a gravidade da afirmação de Laver, sob vários aspectos. Mas é necessário rever o preconceito de tratar a mulher como objeto decorativo, frágil e subserviente.

4.2 **A VISÃO FEMININA DA BIBLIOGRAFIA DA MODA E DA INDUMENTÁRIA**

O ponto de vista masculino da análise da moda começaria a ser revertido por volta dos anos 1940, conforme afirmou Taylor (2004, p.51), como já visto. Foram as pesquisadoras dos anos 1980 e 1990 que contestaram essa visão limitante da moda feminina. Esse grupo incluía:

Elizabeth Wilson e Amanda Vickery. Ambas, apesar de diferentes estudos de caso, mostram que o consumo de moda pelas mulheres tinha e tem funções mais profundas do que buscar atrair o sexo oposto ou atingir determinados níveis sociais, e que visões como as de Laver e Cunnington trivializavam o comportamento das mulheres, seu papel familiar e as suas contribuições socioculturais. (*idem*, p. 58)

Cumming, no entanto, lança mais questionamentos:

Traçar o desenvolvimento da nova história do traje é problemático. Começa com o *Seeing Through clothes* (1975), de Ann Hollander, ou *The language of clothes* (1981), de Alison Lurie ou *Adorned in dreams* (1985), de Elizabeth Wilson, ou com a exposição *Men and women, dressing the part* (1989) e o volume que a acompanhava, por Claudia Kidwell e Valerie Steele? Certamente os anos 1980 viram o primeiro período exploratório de reposicionamento do estudo do traje/da moda dentro de um número maior de abordagens.

(CUMMING, 2004, 38)

As mulheres, hoje em abundância tanto na literatura de moda como na curadoria dos museus de moda, abordaram novas formas de estudar a história da moda. Olhares mais abrangentes, mais inclusivos e mais aprofundados no que se refere não só ao estudo da temática mas também do objeto: os trabalhos são muito mais analíticos do que descritivos, como propunham os homens da década de 1930.

A visão masculina de Cunnington sobre a moda seria revista em 1986, quando Jane Tozer, curadora da Coleção Cunnington na Platt Hall, em Manchester, publicou o que ela chamou de “nova abordagem sobre o pensamento da história do vestir” (TAYLOR, 2004, p. 53). Taylor aponta que, apesar de valorizar profundamente as histórias do período dos Cunnington [a coleção de trajes sob os quais trabalhou eram dele e da esposa], ela criticava “os métodos e a filosofia por trás da coleção e os métodos de Cunnington nos registros da coleção” (*idem*, p.53).

O Dr. Cunnington, ao buscar estabelecer suas teorias sobre mulheres, vestir, gosto e psicologia de massa através de pesquisa “científica”, buscou exemplos de trajes do que

ele chamou de “pessoas comuns”... Porque nós estávamos preocupados com a psicologia de massa, não com a psicologia do indivíduo. (*idem*)

Tozer aponta ainda que Cunningham “não sentiu necessidade de anotar o nome das pessoas que usavam os trajes que ele examinava e assim uma enorme quantidade de material de base (fonte de pesquisa) foi perdido” (*idem*, p.53). Tozer percebeu também, ao trabalhar com os trajes da coleção, que eles sem dúvida teriam pertencido a pessoas da classe média e pergunta “se seria possível definir essas pessoas como ‘comuns’ ou ‘típicas’”. (*idem*)

Outro problema era a abordagem anedótica de Cunningham, “sua ‘notória vagueza’ em nomear fontes em seus livros”. Tozer temia que isso pudesse “conduzir os inadvertidos a misturarem o satírico com o factual e que a metodologia de Cunningham, baseada em uma mistura de citações divertidas mas superficiais, obtidas em fontes fáceis, era equivocada” (*idem*, p.53).

Tozer, ainda de acordo com Taylor, rechaça fortemente o “sexismo datado” de Cunningham, “notando que suas observações sobre a Mulher Vitoriana assumem uma pose de questionamento perplexo que tem muito a ver com patronato masculino, consciente ou inconsciente, mesmo quando mascarado pelas aparentes intenções benignas e bem-intencionadas”, e afirma que a curadora fica espantada ao ver que, ainda em 1984, as pessoas recomendavam a leitura das obras de Cunningham sem apontar como “suas abordagens das origens da sexualidade humana eram simplistas e antiquadas, sendo que ela mesma recomendava que esses livros ficassem como documentos históricos na prateleira, servindo como referência para detalhes como cronologia de estilo, etiqueta e nomenclatura das peças” (*idem*, p. 53).

James Laver recebeu uma condenação menos severa que a de Cunningham, pois apesar de seus interesses pela teoria de Flügel e de ter desenvolvido a Teoria das Zonas Erógenas, ele foi muito adiante, com “seus escritos populares, bem como os acadêmicos, e era um palestrante público consumado, atraindo grandes plateias para suas palestras públicas. [...] Seu interesse estava no traje como reflexo da cultura social e cultural do período”, disse Taylor. (*idem*)

Laver, no entanto, tem uma abordagem do traje feminino que seria contestada. Ele mesmo já dava indícios disso no catálogo da exposição *The literature of fashion*, como visto. Taylor afirma que “Laver acreditava,

como Cunnington, que o consumo de moda pelas mulheres era fortemente motivado por seus desejos sexuais. ‘As roupas das mulheres são funcionais já que seu propósito é atrair os homens’”, ele escreveu em 1950. “Elas não têm nenhuma outra funcionalidade” (TAYLOR, 2004 p.58).

Valerie Cumming aponta que James Laver, ainda em 1968, ou seja, mais de vinte anos após a exposição *The literature of fashion*, ainda escreveu no último parágrafo da edição de seu livro *A concise history of fashion*, que “o princípio da sedução vai sobreviver por mais tempo ao da hierarquia e o utilitário nas roupas de ambos os sexos” (CUMMING, 2004, p. 35).

Não foi o caso. Na edição de 1995, o livro foi renomeado como *Costume and fashion, a concise history*. O último capítulo do livro foi reescrito em 2003, para atualizá-lo até então e... o princípio da sedução foi omitido.

Taylor esclarece que ele foi omitido e uma narrativa viva cobrindo o período a partir de 1940 substituiu toda a teoria, ainda que datada ou moderna. “Não houve nenhuma explicação nem para a mudança do título e nem para a omissão da teoria favorita de Laver”, ela disse. Ela ainda acredita que “hoje, sem dúvida, é necessária uma bravata excessiva e muita autoconfiança para que um homem apoie o princípio da sedução”, para apresentar logo em seguida a entrevista dada por John Galliano, em 2003, quando ele explicou: “Meu objetivo é realmente bem simples. Quando um homem olha para uma mulher vestindo um dos meus vestidos, eu gostaria que ele basicamente dissesse para ele mesmo: ‘Eu tenho que fodê-la’... Eu só acho que toda mulher tem o direito de ser desejada” (TAYLOR, 2004, p. 58).

Ela ainda destaca que “as iras feministas vão gritar contra essa honestidade descompromissada (NOTA: de Galliano), mas sem dúvida o design de moda moderno, apesar de todas as viradas teóricas propostas pelos acadêmicos, é com frequência provocativamente sensual”. (*idem*)

4.3

NOVOS RUMOS DA BIBLIOGRAFIA DA HISTÓRIA DA MODA E DA INDUMENTÁRIA

A visão masculina da moda certamente teve seu papel no desenvolvimento da história da moda e da indumentária ao longo dos séculos. Como visto anteriormente, essa fase exclusivamente masculina e que conduziu a desvios de análise e interpretação já foi superada por pesquisadores, notadamente mulheres que atuaram a partir de 1940 e que

na década de 1980 dão novos rumos definitivos para a elaboração da história do traje e da moda.

As pesquisas em moda estão cada vez mais aprofundadas: é o que podemos afirmar de maneira geral. Há também livros e diferentes publicações sobre o tema nos mais diferentes formatos. No site da Livraria Cultura, por exemplo, um dos mais completos do Brasil, seria possível comprar hoje mais de 160 títulos de moda e temas correlatos. Ao expandir a busca para todos os livros de moda, incluindo os importados, seria fácil chegar aos 650 volumes.

Estudos realizados pela Profa. Dra. Maria Cláudia Bonadio, publicado na *Revista Iara*, mostra a trajetória da pesquisa em moda no país. Ela apresenta os seguintes números: em 1926, ano da provável primeira publicação sobre o assunto no país, houve apenas um trabalho, bem como em 1950, com um trabalho também. Mas a partir de 2002 o número de trabalhos cresce exponencialmente: são 25 em 2002; 65 em 2006; 72 em 2009 e a tendência é que os números tenham crescido⁸⁶.

No Brasil e fora dele existe uma tendência de que o mercado editorial da moda se expanda e traga muitas novidades boas, tanto de caráter histórico como contemporâneos, com temáticas que são importantes hoje e serão ainda mais importantes como resgate da história no futuro.

Tem-se notado, cada vez com mais interesse, a organização de obras bibliográficas de autoria coletiva.

The meanings of dress, organizado por Miller-Spilmann, Reilly e Hunt-Hurst e também *Fashion and museums: theory and practice*, organizado por Melchior e Svenson, integram profissionais de diversas áreas que se dedicam ao pensamento de algum tema ligado à moda. Esse tipo de publicação reúne textos de alta qualidade, nem sempre em visões panorâmicas, e escritos por profissionais especializados na área em que foram convidados a escrever.

The meanings of dress tem cerca de 90 artigos, em 640 páginas, dividido em 14 capítulos: Introdução ao traje, cultura e teoria; Moda como um processo dinâmico; O corpo; Aparência de gêneros e identidade sexual; Raça e etnia; Traje e religião e Ética na moda são alguns deles. Cada capítulo é apresentado por um autor que discute as propostas feitas na sua elaboração. Depois de cada artigo, ficam as perguntas sobre cada tema. É professoral, no mau sentido, mas ao mesmo tempo é curioso pois chama a atenção para diversos pontos que o leitor, de maneira inadvertida, pode ter deixado passar.

Fashion and museums foi lançado em 2014. Traz depoimentos, ar-

tigos e textos de profissionais ligados à moda em museus. A pergunta da organizadora do livro (Por que a moda se tornou significativamente popular nos museus?) é respondida por diversos autores que analisam as exposições de moda e indumentária em museus, além de trazerem informações críticas importantes de autores como a Professor Lou Taylor (da Brighton University), Valerie Steel (Diretora do Fashion Institute of Technology de Nova York) e Alexandra Palmer (curadora do Royal Ontario Museum).

São 12 artigos que tratam de temas como O The Costume Institute do Metropolitan Museum; A moda contemporânea em museus; De museu do traje a museu da moda: o caso do Museu da Moda de Bath; Engajando o público nas questões do traje e de identidade: o caso do Amagermuseet na Dinamarca e outros.

Masculinidades: teoria, crítica e artes é outro exemplo de obra coletiva. Lançada no Brasil em 2011, com organização de Gatti e Penteadó, a obra está dividida em três partes: Literatura /imagens (reúne ensaios sobre cinema e literatura); Políticas /culturas e Ardores/espeelhos, em que diversos artigos compõem um panorama sobre sexualidade, arte e relacionamento, não só em viés contemporâneo mas histórico também. Não é um livro exclusivamente voltado para a moda, mas relaciona-se com ela como nos eixos que foram selecionados no Capítulo 1 desta obra: moda e arte, moda e cultura, indo um pouco além, tratando também de moda como objeto de análise.

Os estudos de gênero e sexualidade ficarão cada vez mais evidentes. A questão é tão ampla que a revista *Galileu*, de novembro de 2015, traz na página 47 uma breve explicação onde se lê o seguinte:

As palavras usadas nas discussões sobre gênero podem ser incompreensíveis. Em caso de dúvida, recorra a este glossário:

ASSEXUADO ____ pessoa que não sente atração sexual por ninguém nem vontade de fazer sexo.

CISGÊNERO ____ pessoa que se identifica com o gênero designado a ela no nascimento. Exemplo: nasceu com vagina, foi designada mulher e assim se identifica.

CISSEXISMO ____ ideias e discursos segundo os quais o gênero é definido pelo corpo não pela identidade.

CROSSDRESSER ____ pessoa que usa roupas associadas ao gênero diferente daquele designado a ela na hora do nascimento.

DRAG QUEEN e **DRAG KING** ____ artista performático(a) que se

veste com roupas femininas (queen) ou masculinas (king) para apresentações, independentemente do gênero.

HOMOFOBIA___repulsa e preconceito contra pessoas homossexuais.

INTERSEXUAL___pessoa que nasceu com genitália ambígua, antigamente chamada de hermafrodita (essa palavra não se aplica à espécie humana).

NB___não binária, ou seja, neutra - não se identifica com o gênero masculino nem com o feminino.

PANSEXUAL___aquele que sente atração sexual por pessoas, independentemente do gênero.

QUEER___originalmente era uma ofensa, já que em inglês significa “estranho”, mas passou a ser um termo de afirmação política de todos os “dissidentes” – isto é, aqueles que não se encaixam na categoria “heterossexual e cisgênero.”

TRANSGÊNERO / TRANSEXUAL___pessoa que não se identifica com o gênero determinado no nascimento. Exemplo: foi designada como homem, mas se identifica como mulher.

TRANSFOBIA___preconceito e discriminação contra pessoas trans, aversão.

TRAVESTI___definição em disputa. É sinônimo de transexual, mas marginalizado. Ou um terceiro gênero. O termo é usado como afirmação política em razão do estigma enfrentado pelos travestis no país.

Os quatro livros citados anteriormente trazem artigos que abordam a temática e as categorias acima, mas nenhum o faz como *A queer history of fashion: from the closet to the catwalk*. Lançado em 2013, traz textos de um *dream team* de pesquisadores que abordam a temática da história gay e seu estilo: Valerie Steel (novamente, mas aqui apresentando a exposição *A queer history of fashion*, feita no Fashion Institute of Technology de Nova York, traçando um panorama da influência do mundo gay na moda, na couture e outros estilos), Christopher Breward (cujo texto trata da alta-costura como uma autobiografia queer), Shaun Cole (Visibilidade queer: homens gay, traje e estilo 1960-2012), Vicki Karaminas (discussão sobre a o estilo das lésbicas a partir do anos 1980), Jonathan D. Katz (que discute, a partir de uma experiência familiar em que se apresentou vestido com uma camiseta escrito queer, o ativismo gay na moda) e Peter McNeil (que discute os contornos da história da moda gay, suas narrativas, e como estas questões

se relacionam com a história da sexualidade e como o corpo e o gesto andam juntos para criar uma imagem de moda) e Elizabeth Wilson, que trata de tema pouco usual: com o que se parece uma lésbica?

Essas abordagens de gênero não vão ficar restritas, provavelmente, aos criadores da moda gays, trans ou de outro gênero: vão ficar cada vez mais evidentes os estudos voltados para quem consome moda e se utiliza das ferramentas que ela disponibiliza. Não por aceitação ou por respeito às diferentes opções: há um público consumidor muito grande que se encaixa em algum dos gêneros que a revista *Galileu* publicou. Serão os montantes financeiros que regerão esses movimentos, inicialmente.

É cada vez mais provável que a história da moda não tenha mais como deixar em segundo plano os trabalhos das pessoas ligadas à moda, e isso não inclui apenas acadêmicos que se dedicam à moda: são técnicos, como iluminadores, estilistas, divulgadores, enfim, toda a equipe que compõe o fazer da moda. O trabalho das equipes técnicas deve emergir em abundância.

Mas, contrariando Laver, essas novidades não vão chegar em 100 anos. A boa notícia é que todas estas temáticas, e outras, com as quais o autor deste texto ainda nem sonha – como também não sonhava Laver com o que a história da moda ficaria encarregada de registrar – já estão por aqui, nas mesas das universidades, nos *bureaus* de estilo, nas revistas de moda e de tendências.



AS NOVAS
FONTES DE
DOCUMENTAÇÃO:
COMO LIDAR
COM ELAS?

5.

“Está tudo online”
ou “Dá uma busca
no Google para ver”
se tornaram
expressões tão
corriqueiras que
muitas vezes perde-
se a noção do longo
caminho percorrido
até aqui na busca
do ser humano
por informação.

O capítulo anterior partia de um levantamento bibliográfico usado por James Laver na elaboração de uma exposição sobre história da indumentária e da moda: uma quantidade pequena de material, que não chegariam talvez a cem livros entre 1500 e 1947, ano da exposição.

Entre 1947 e 2015 a produção de livros sobre moda e indumentária no mundo aumentou exponencialmente. Não seria impossível, mas seria bastante difícil reunir todo esse material, indicando os seus dados completos. Houve o lançamento de livros que interessariam Laver imediatamente. Um bom exemplo seria o recém-lançado *The First book of fashion: the book of clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg*, publicado em Londres pela Bloomsbury Academic (2015). O livro trata da obra criada por Matthäus Schwarcz (1497-1574), mantido na coleção do Departamento de Gravuras e Desenhos do Museu Herzog Anton Ulrich, em Brunswick, na Alemanha. São quase 150 gravuras do próprio sr. Schwarcz ao longo de sua vida, da juventude à maturidade. As gravuras mostram Schwarcz retratado por diferentes artistas antes de comparecer a importantes eventos durante sua vida, constituindo um painel vestimentar raramente visto até hoje nesse período. Estão encadernadas em um volume com capa de couro, que mede 16 x 10 cm.

Não se acredita que esse tipo de material vá parar de ser editado – cada vez mais, materiais raros serão editados, publicados e colocados ao olhar e disposição do público. Os museus e outras instituições de cunho preservacionista que abrigam esses acervos, sustentados por investimentos públicos, privados ou mistos, têm que disponibilizar seus acervos e os resultados de suas pesquisas.

A expansão da World Wide Web, a rede mundial de informações, elevou a capacidade das instituições divulgarem seu material exponencialmente. Assim, a partir do crescimento da rede e da facilidade de acesso à internet, a custos relativamente baixos, o acesso à informação e sua distribuição pelo mundo mudou. Este capítulo busca identificar como a moda e a indumentária estão sendo pesquisadas, divulgadas e conservadas pela internet.

5.1 OS MUSEUS E SUAS COLEÇÕES DE MODA ONLINE

Foi o Museu do Louvre o precursor no que se refere à disponibilização dos acervos on-line. Em uma época em que se temia que o acesso à internet fosse diminuir o número de visitantes de um museu, o Louvre deixou seu material acessível on-line e a resposta não poderia ter sido mais inesperada: o número de visitantes não só aumentou como veio

mais qualificado. O público agora acessava as informações on-line, estudava e depois buscava o museu para conhecer as obras pessoalmente.

A grande maioria dos museus hoje disponibiliza um site com informações sobre seu acervo, suas coleções, horários de funcionamento, facilidades de acesso e estrutura, enfim, informações gerais. Mas uma parte dos museus, notadamente os maiores e com extensas coleções, já disponibiliza hoje boa parte dos seus acervos on-line, para consulta e impressão.

Um dos melhores exemplos é o The Metropolitan Museum of Art, que tem em sua estrutura administrativa o The Costume Institute.

Na Figura 144 pode-se ver os recursos que o museu oferece como meios de pesquisa: departamento; data ou era; localização geográfica; tipo de material/objeto; artista/fabricante/cultura. Só no The Costume Institute, estavam disponíveis on-line cerca de 34.500 itens!

Mas a Figura 145, tirada do site do The Metropolitan Museum quase dois anos depois, mostra as diferenças.

Se em 2015 estavam disponíveis on-line 418 mil itens, em 2017 já entraram para pesquisa on-line mais de 448 mil peças, portanto uma diferença de 30 mil peças em dois anos. O site é dinâmico e as mudanças acontecem o tempo todo.

Outro muito digno de nota é o site do Victoria and Albert Museum, um dos mais fáceis de acessar e baixar informações que o autor deste texto conhece até o momento. O endereço principal do site é: <www.vam.ac.uk>.

Assim eles apresentam sua coleção:

Cobrindo quatro séculos, a coleção de moda do V&A é a maior e mais completa coleção de trajes do mundo. Itens chave do Acervo incluem vestidos raros do século XVII, vestidos mântua do século XVIII, trajes de noite dos anos de 1930, moda para o dia dos anos 1960 e alta costura do pós-guerra. E um número cada vez maior de peças de designers do século 21⁸⁷

A página do V&A de moda vai além da página do The Metropolitan Museum: oferece textos dos curadores das diversas coleções, textos sobre períodos específicos da moda e da indumentária, bibliografia para maior aprofundamento no assunto moda, informações sobre exposições atuais e passadas... Seria possível montar um curso de história da moda em nível de pós-graduação, por exemplo, a partir do site, se desejado.

O que ambas as páginas, do The Metropolitan e do V&A, têm em comum? Investimento altíssimo em tecnologia, pessoal e no objeto museal de moda, naturalmente.

Em vários anos de pesquisa e consulta nesses sites, não houve uma única ocasião em que o autor do presente trabalho desejou consultar o site e ele estava fora do ar ou em manutenção. Talvez seja sorte ou boa conspiração tecnológica, mas o mais provável é que a equipe esteja alerta em tempo integral para o perfeito funcionamento do site.

Mas não é o caso de museus menores, por exemplo, e que trabalham com muito menos verbas por ano. Um exemplo de museu pequeno com acervo espetacular é o The Blandford Fashion Museum, no Reino Unido.

Pode-se ver na Figura 147 que o site foi criado em um template, um modelo pronto, de uma empresa hospedeira de sites. Foi criado de graça e não cobram taxas do museu por ano. As possibilidades são infinitamente menores, pois nesse museu não há pessoas com atividades remuneradas: são voluntários, em sua maioria idosos aposentados. As informações são as essenciais: o que existe de acervo; horário de funcionamento, localização e preços de entrada.

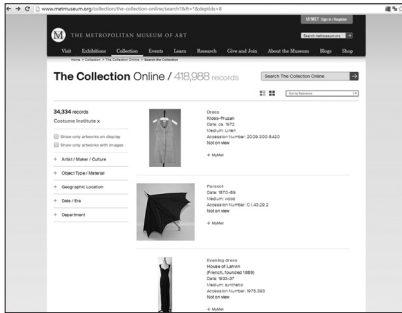
Recentemente, inauguraram uma página no Facebook, mas também com o essencial. A tecnologia é pequena, porém o acolhimento é incomparável. A visita ao museu é um *happening* afetivo, diante de tantos senhores e senhoras tão dispostos a contribuir de forma gratuita para o seu conhecimento como pesquisador.

5.2 OS SITES DE MODA

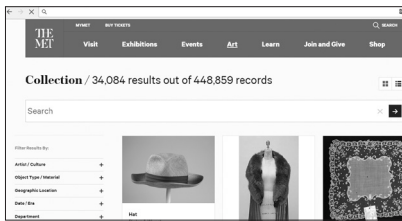
Um bom exemplo para se pesquisar muitas informações sobre a moda hoje está nos sites de moda, como o da revista *Vogue* Brasil. O endereço é: <<http://vogue.globo.com>>.

O site trazia, no dia 24 de novembro de 2015, as seguintes “abas” de possibilidades: moda; beleza; lifestyle; desfiles; TV Vogue e “Suzy Menkes”, que é um link para a página desta senhora:

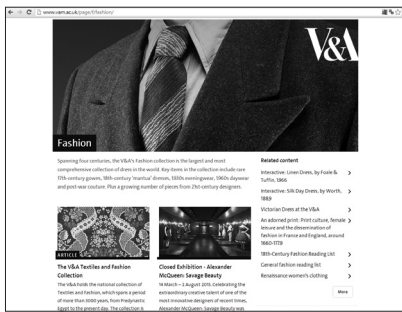
A editora internacional da Vogue Suzy Menkes é a mais conhecida jornalista de moda do mundo. Após 25 anos escrevendo sobre moda no International Herald Tribune (recentemente rebatizado de The International New York Times), Suzy Menkes agora escreve exclusivamente para a Vogue online, cobrindo moda em todo o mundo⁸⁸.



144



145



146



147



148



149

144. Página de acesso ao site do Museu The Metropolitan Museum of Art⁸⁹

145. Página de acesso ao site do Museu The Metropolitan Museum of Art⁹⁰

146. Página de acesso à seção de moda do V&A Museum⁹¹

147. A página de acesso ao site do Museu da Moda de Blandford⁹²

148. Página de acesso ao site de Gloria Kalil, o Chic!⁹³

149. Página de acesso ao site de Lilian Pacce⁹⁴

Era tanta informação que descrever os conteúdos era complicado. A aba moda, por exemplo, abria ainda em inúmeras possibilidades: Guia de estilo; Joias; News; Noivas; Red Carpet; Street Style; Tendências. “Beleza” se desdobrava em: Cabelo; Fitness + dieta; Maquiagem; Nécessaire; Pele; Saúde; Spa & estética; Unhas. Em Lifestyle: Baile da Vogue; Casa Vogue; Cultura; Festa; Gastronomia e Viagem.

Desfiles abria para um sistema de buscas de desfiles de Londres, Paris, Milão, Nova York, Rio de Janeiro e São Paulo de quase 300 estilistas, entre os quais Alexander McQueen, Alexandre Herchcovitch, Amapô, Animale, Versace, Balenciaga, Calvin Klein, Carolina Herrera, Cavallera, Chalayan, Chanel, Dior, Colcci, Comme des Garçons, Cori, Dolce & Gabbana, Giorgio Armani, Isabela Capeto, Jean Paul Gaultier, Lacoste e Lanvin, para exemplificar.

A aba TV Vogue trazia: Baile da Vogue; Beauty Flash; Beauty Insider; Beauté por Aí; Beleza; Comidinhas; Cultura; Dicas bárbaras; Lifestyle; Making Of; Mister V; Moda; Quadro por Quadro; Quero Já e Vogue voyeur.

Mister V, da aba TV Vogue, é uma espécie de vlog, um videoblog em que o entrevistador faz perguntas e uma celebridade – modelo, atriz, ou outra – responde perguntas, em vídeos curtos e em linguagem rápida, em três ou quatro minutos. A linguagem da internet é rápida e, com tantas opções, a pessoa que consulta um site desse tipo precisa ser também rápida para visualizar e armazenar o máximo de informações possível. O site da *Vogue*, em 2017, mantinha basicamente a mesma estrutura de 2015, mas tinha ainda mais abas com informações diferentes das daquele ano.

Outro exemplo é do Universo Online, uma empresa do grupo Folha de São Paulo. Vasto em informações, oferece moda masculina, feminina e duas seções especiais, da São Paulo Fashion Week e Fashion Rio. Tem uma linguagem moderna, bem contemporânea e lida bem com as questões de gênero e sexualidades, mostrando aspectos da moda voltada para todos os públicos. O público aqui parece ser mais heterogêneo – não é exclusivo para o feminino

As Figuras 148 e 149 mostram dois outros sites brasileiros bastante conhecidos de moda: o de Gloria Kalil, Chic, e o da jornalista Lilian Pacce. Como se vê, o menu de navegação oferece inúmeras possibilidades, próximas às da *Vogue*, porém em linguagem mais acessível e com aspecto menos glamouroso.

Todos os sites têm uma preocupação em comum: novidades. A informação tem que ser nova, as tendências, os produtos de consumo,

QUADRO 9

**QUADRO DEMONSTRATIVO
DOS DADOS DE ALGUMAS BLOGUEIRAS**

BLOG / ENDEREÇO ELETRÔNICO / BLOGUEIRA	PERFIL	DADOS/ SEGUIDORES
<p>GAROTAS ESTÚPIDAS</p> <hr/> <p>garotasestupidas.com</p> <hr/> <p>Camila Coutinho</p>	<p>O "Garotas Estúpidas" é um dos blogs de moda mais populares do Brasil. Isso é notado, principalmente em seus números nas redes sociais. O blog surgiu em 2006, criado pela recifense Camila Coutinho, a princípio para ser um lugar para dividir assuntos de moda e beleza com as amigas, mas se tornou o maior blog de moda do Brasil.</p>	<p>FACEBOOK 612MIL</p> <hr/> <p>TWITTER 193MIL</p> <hr/> <p>INSTAGRAM 1,6 MILHÃO</p> <hr/> <p>ACESSOS SITE MAIS DE 100 MIL/DIA</p>
<p>SUPER VAIDOSA</p> <hr/> <p>supervaidosa.com agora, camilacoelho.com</p> <hr/> <p>Camila Coelho</p>	<p>O blog Super Vaidosa foi criado em 2011 pela mineira Camila Coelho, no entanto, ela mora em Boston / Estados Unidos.</p>	<p>FACEBOOK 2,6 MILHÃO</p> <hr/> <p>TWITTER 214 MIL</p> <hr/> <p>INSTAGRAM 1,9 MILHÃO</p> <hr/> <p>ACESSOS SITE MAIS DE 100 MIL/DIA</p>
<p>BLOG DA THASSIA</p> <hr/> <p>blogdathassia.com.br</p> <hr/> <p>Thássia Naves</p>	<p>Thássia Naves é outra mineira apaixonada por moda e beleza. É publicitária por profissão e blogueira por paixão.</p>	<p>FACEBOOK 390 MIL</p> <hr/> <p>TWITTER 214 MIL</p> <hr/> <p>INSTAGRAM 3,5 MILHÕES</p> <hr/> <p>ACESSOS SITE MAIS DE 100 MIL/DIA</p>

as personalidades, ou pelo menos o que elas fizeram hoje, de preferência, as novas coleções dos estilistas, as fofocas internacionais e nacionais... Estimular o consumo é também uma das funções dos sites, patrocinados por diferentes empresas e apoiadores.

Formam – ou poderiam formar – um acervo on-line que poderia contar a história da moda atual e suas tendências mundiais.

5.3 OS BLOGS DE MODA

Blogueira tem sido um nome constantemente oferecido quando se pergunta a profissão de algumas pessoas. O que fazem estas jovens, normalmente muito estilosas e que têm páginas com acessos de mais de 100 mil pessoas por dia?

Um blog, ou weblog, é:

Uma das ferramentas de comunicação mais populares da internet. A pessoa que administra o blog é chamada de blogueira(o). Uma das características dos blogs é que, em geral, eles têm um aspecto muito parecido, isto é, o usuário é limitado no que diz respeito a alterações visuais. Outra característica dos blogs é a frequência de atualização. Alguns são atualizados diariamente, outros semanalmente, mensalmente e, em alguns casos, até várias vezes por dia. Cada atualização ou publicação no blog é chamada de post (postagem)⁹⁵

O portal de notícias R7 publicou, através do site top10+ (<http://top10mais.org>) uma lista dos blogs de moda mais famosos do Brasil, com dados estatísticos, do qual se elaborou o Quadro 9.

Essas jovens, de modo geral muito bonitas, bem produzidas e boas em marketing e comunicação, além de entenderem de moda, segundo elas mesmas dizem, promovem em seus sites roupas, acessórios e diversos produtos relacionados ao universo da moda. As modelos são elas mesmas, mas também publicam looks de famosas.

Mais uma vez, todos estes arquivos e posts formam – ou poderiam formar – um acervo on-line que poderia contar a história da moda atual e suas tendências mundiais, pois as blogueiras não são um fenômeno brasileiro – estão em várias partes do mundo.

5.4 AS REDES SOCIAIS: FACEBOOK, TWITTER, INSTAGRAM, YOU TUBE E OUTROS

Há um elo comum entre os museus, sites de moda, os blogs das fashionistas blogueiras, usados para compartilhar informações, imagens, vídeos, arquivos de áudio ou simplesmente bater papo ou conversar. O site de e-commerce do Universo Online traz várias definições que vão ajudar na compreensão dos termos:

FACEBOOK — É uma plataforma intuitiva e bem simples de administrar. No Facebook é possível postar de tudo, de conteúdo escrito a fotos, vídeos e gifs. As empresas devem fazer uma página que se diferencie do perfil dos usuários, pelo fato de que é possível “curtir” a página e seguir suas atualizações. É uma das redes sociais mais abertas para o investimento de empresas e conta com várias ferramentas para ajudar os administradores a cuidar de suas *fan pages*. É possível, ainda, investir em publicidade para garantir que seus *posts* alcancem mais pessoas ou até conversar com um dos consultores do site. Hoje são mais de 2 milhões de anunciantes ativos na plataforma.

TWITTER — Foi o Twitter que popularizou o termo “microblog” no remoto ano de 2006. Com a regra de permitir publicações de apenas 140 caracteres, a rede social ganhou o mundo. Lá, os usuários podem seguir os perfis que interessam, mandar mensagens privadas e ainda publicar fotos e vídeos. É uma excelente forma de garantir uma interação rápida e direta com os usuários e de divulgar promoções e novidades da sua loja de maneira objetiva.

INSTAGRAM — Um dos aplicativos que mais cresceram nos últimos anos e ajudou a fortalecer a cultura do “selfie”, o Instagram tem, atualmente, mais de 300 milhões de usuários no mundo, de acordo com um relatório do Facebook, que é dono do aplicativo. Nele, a interação se dá por meio de fotos e vídeos muito curtos, de até 15 segundos. Embora só recentemente estejam testando a inserção de publicações patrocinadas na timeline dos usuários, muitas empresas já estão usando, por conta própria, o Instagram como plataforma

de vendas. É a rede ideal para quem trabalha com produtos que tenham um apelo visual muito forte, como roupas, artigos para bebês e maquiagens. Mas lembre-se que no Instagram se preza por imagens muito bem trabalhadas, então vale a pena fazer algum investimento técnico nesse sentido antes de se aventurar na rede.

YOUTUBE — A maior plataforma de publicação de vídeos tem mais de 1 bilhão de usuários ativos, cerca de um terço das pessoas que acessam frequentemente a internet, de acordo com dados do YouTube. O site adquiriu contornos de rede social, uma vez que é possível comentar, compartilhar e curtir os vídeos, e os próprios *youtubers* (como são chamadas as pessoas que produzem os conteúdos) interagem com sua audiência. Os vídeos são excelentes ferramentas para ajudar a vender um produto. É a oportunidade de o cliente ver o funcionamento e a aparência do que quer comprar praticamente como se estivesse em uma loja física. Então vale muito a pena incluir vídeos nas descrições de produtos no seu site. Mas as possibilidades, quando se mantém um canal no YouTube, não param por aí. Você pode se diferenciar dos concorrentes aproveitando o potencial da gravação em vídeo para criar vídeos que tiram dúvidas, que comparam dois produtos e usar sua criatividade para aproveitar a larga audiência que este canal tem⁹⁶.

Há outras redes sociais, mas uma que tem se tornado muito popular entre os jovens, é o pesadelo da conservação e do armazenamento: o Snapchat. Você está em qualquer lugar e quer enviar uma mensagem aos amigos que logo vai desaparecer? Use o Snapchat. O fundador e CEO do Snapchat, Evan Spiegel, de 25 anos, que fundou a empresa em 2011, disse que o “Snapchat tem a ver com a forma como a fotografia mudou. Antigamente, fotos eram feitas para guardar memórias. Agora, são usadas para falar e é por isso que as pessoas estão tirando e enviando milhares de fotos no Snapchat todos os dias”, diz Spiegel⁹⁷.

5.5 **UMA CATÁSTROFE DOCUMENTAL ANUNCIADA PARA A MODA?**

A última frase dita pelo CEO da Snapchat no item anterior é uma espécie de pior pesadelo da conservação contemporânea: fotos eram feitas para guardar memórias, mas agora são usadas para falar e imediatamente são descartadas. Ou seja, não há tempo nem para se pensar em uma das premissas da conservação e do armazenamento: o que guardar? Neste caso, nada.

Vinton Cerf, vice-presidente do Google e um dos criadores da web, disse em entrevista que “o conteúdo online é efêmero porque a internet foi criada para compartilhar, não tem design e não foi feita para guardar. Por isso, ela não pensou no passado”⁹⁸.

Já em 2004, muito antes do surgimento das redes sociais e da maior parte dos sites citados até aqui, houve uma reunião em Brasília, o I Congresso Nacional de Arquivologia. Na apresentação salva no site do Arquivo Nacional, o que já indica a importância da preservação dos documentos digitais, eles apresentaram um retrospecto das ações feitas até então:

Na década de 90, a comunidade arquivística internacional dá início aos primeiros estudos e projetos de pesquisa sobre a produção e preservação dos documentos digitais.

- Conselho Internacional de Arquivos
Comitê de Documentos Eletrônicos - 1993
- Projeto da Universidade de Pittsburgh
EUA – 1993/96
- DLM-Forum – União Européia – 1996
- Projeto da Universidade de British Columbia
Canadá – 1994/97
- InterPares – projeto internacional sediado
na Universidade de British Columbia – 1999/2001⁹⁹

A apresentação, elaborada pelo Conarq (Conselho Nacional de Arquivos), discute muitos itens fundamentais que surgiram em função dos documentos digitais que já estavam em escala crescente em 2004. Eram temas como definição do documento arquivístico digital, preservação de documentos digitais, gestão dos documentos, metadados, acesso a estes acervos e outros.

Vinton Cerf,
vice-presidente do
Google e um dos
criadores da web, disse
em entrevista que
“o conteúdo online
é efêmero porque
a internet foi criada
para compartilhar, não
tem design e não feita
para guardar.
Por isso, ela não
pensou no passado”

TEXTO DESTACADO DA PG. 249

No que se referia à preservação, a discussão de 11 anos atrás continua não só atual, mas agravada em função da enorme quantidade de material gerada no mundo virtual:

Nos documentos digitais a preservação não se resume ao armazenamento em condições ideais; é necessária a transferência periódica para outros suportes a fim de garantir o acesso contínuo (refreshing) ou conversão para outros formatos e sistemas computacionais (migração).¹⁰⁰

Transferência periódica em nível doméstico, dentro da casa das pessoas, tem uma dimensão que já é aborrecida para a maior parte delas: o suporte da informação tem que mudar. Os antigos disquetes foram substituídos pelos CDs, que armazenavam uma quantidade de informação equivalente a mais de 100 disquetes. Gravou tudo em CD? Que bom, chegaram os DVDs, com capacidade de armazenamento equivalente a quase dez CDs. Feito isso, surgiu a nuvem, em que se pode guardar uma quantidade de documentos imensa, de acordo com o plano que se contrata com a empresa de armazenamento. Uma delas, como exemplo, é a empresa norte-americana Dropbox, para armazenamento de informações, que podem ou não ser compartilhadas com outras pessoas, empresas ou instituições.

TABELA 2

DOCUMENTOS DIGITAIS : VANTAGENS E PROBLEMAS

Economia de espaço físico

Ganho de produtividade

Otimização dos fluxos de trabalho

Facilidade de acesso aos estoques de informação

Facilidade de geração e distribuição de dados e informações digitais.

Fragilidade intrínseca do armazenamento digital – degradação física do suporte Rápida obsolescência da tecnologia digital: hardware, software e formatos Dificuldade em garantir a integridade dos documentos – fácil acesso Complexidade e custos da preservação digital

Dependência social da informação digital: dependência do documento digital como fonte de prova das funções e atividades de indivíduos, instituições e governos

Ainda em nível doméstico, na transição discutida há pouco, do CD para o DVD, os arquivos gravados nem sempre podem ser acessados. O CD pode ter se degradado, perdendo parte de suas funções e consequentemente levando seus arquivos para a perda permanente de dados. Um CD e um DVD têm duração de 10 a 15 anos, no máximo.

Mas o Dropbox pode guardar arquivos por 50 anos, por exemplo, ou muito mais tempo. Sim, mas desde que alguém faça o pagamento por isso, pois o contrato desse tipo de serviço é bastante claro: terminados ou suspensos os pagamentos, o material será descartado. Claro, é como uma empresa “física” de guarda de móveis – as peças abandonadas lá serão vendidos depois de determinado tempo para “ressarcimento das despesas” ou qualquer outro termo semelhante.

A menos que o Dropbox mantenha seus arquivos, quem garante que o Dropbox, na era das empresas mutantes da noite para o dia, vai existir em 50 anos? O Orkut, uma rede social de relacionamentos, coqueluche dos anos 2000, foi retirado do ar em 2014. Quem fez um back up de suas fotos, terá algo a dizer (e isso se for atualizando as mídias de suporte!). Os demais viverão da história oral.

Agora estas questões devem ser transferidas para níveis institucionais. A preocupação e os gastos também passam a ser em dimensões institucionais. Um bom exemplo foi vivenciado pelo autor deste presente texto: ao buscar o material digitalizado da professora e pesquisadora de indumentária Sophia Jobim no arquivo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, só foi possível que a própria biblioteca recuperasse o material digitalizado no quarto DVD de segurança, ou seja, as três primeiras cópias com as quais a biblioteca contava estavam inutilizadas. Neste exemplo específico, haveria uma solução simples: bastaria buscar o material físico no arquivo e na biblioteca do Museu Histórico Nacional que é quem guarda os originais em suporte papel de Sophia Jobim.

Em 50 anos, e a escolha do período é aleatória, apenas para reflexão, o V&A deverá ter ainda seus acervos, bem como o Metropolitan. O que foi publicado hoje no site dessas instituições, já não se sabe, mas é possível que sim, pois estas instituições são bastante rígidas e possuem políticas claras de preservação da informação.

Em relação aos sites mantidos por Lilian Pacce ou Gloria Kalil, não há como prever, já que são muito ligados às atividades realizadas pelas duas pessoas que dão seu nome aos projetos dos sites.

No que tange aos blogs de Camila Coutinho, Camila Coelho e

Thássia Alves, que serviram como exemplo do material que se encontra no trabalho de uma blogueira, já é mais fácil perceber que, pela natureza das informações, mais leves, soltas e absolutamente focadas no cotidiano, devem desaparecer à medida que suas proprietárias forem ficando mais maduras em termos cronológicos. É a juventude das moças que mantém o interesse ativo. Não se pode arriscar o futuro, mas elas talvez diversifiquem para outras áreas da moda (ou não). O fato é que dificilmente sobrarão material arquivado sobre esses blogs que possam ser consultados sem dificuldades técnicas no futuro, em médio prazo. Como visto no Quadro comparativo 9, entre 2015 e 2017 houve um crescimento generalizado no acesso às páginas do Facebook delas, bem como nas contas do Instagram e Twitter.

Das redes sociais, como já visto no caso do Snapchat, não deve mesmo sobrar algo mais significativo. Existirão, de alguma maneira, em formato digital ou impresso, os arquivos pessoais de alguém, ou várias pessoas, em formato digital como o fez Matthäus Schwarcz no século XVI.

Certamente serão documentos históricos curiosos. _____



PARIS
10 *
3 · XII
1926
SAINT-ROCH



CONCLUSÃO E
APONTAMENTOS
FINAIS

6.

*‘Et quel est votre
métier, Monsiuer?’
‘Je suis conservateur
de musée’.*

(LAVÉ, 1963, p. 149)

‘E qual a sua
profissão, senhor?’
‘Eu sou conservador
de museus’.

Tudo pode ser um documento. Esta é uma grande verdade.

A questão principal que sempre retorna nas coleções museológicas, nos arquivos, sejam eles gigantescos acervos públicos ou pequenas coleções individuais é: quais documentos devem, podem ou precisam ser guardados. Que é, em última instância, o que se considera interessante para aqueles que, no futuro, vão precisar ou desejar estudar sobre temas passados.

A moda e a indumentária, tema deste projeto de pesquisa, são apenas dois aspectos dentro da enormidade da produção humana. O exemplo do pesquisador James Laver, que se apresentava em Paris como “conservador de museu”, foi bastante útil para elaborar um repertório comum de quais objetos museais têm ajudado a elaborar a história da moda. Das esculturas aos quadros, dos desenhos às miniaturas, as fontes foram muitas, e, apesar de tudo, Laver deixou de lado – por má querença ou esquecimento? – temas documentais úteis, como visto: as entrevistas, a arqueologia funerária...

Haveria talvez uma miríade de outros itens: o que os ex-votos das igrejas ao longo deste Brasil poderiam contar sobre os trajes das mais diferentes épocas? O que os vídeos com os modos de fazer dos mais distintos materiais artesanais usados na indumentária do Brasil e do mundo poderiam sussurrar nos ouvidos dos historiadores de moda, como a criação das rendas? Também os vídeos sobre os bastidores da produção de uma *maison* como a Dior ou do fornecedor de tecidos plissados da França?

Para estas respostas, sugere-se que se invista cada vez mais no recorte patrimonial e temático das coleções. Trata-se de um museu de traje? Com quais parâmetros? Atende-se bem ao que o tema propõe ou os pesquisadores estão todos dispersos, pensando em como guardar móveis ou qualquer outro item que não pertence à coleção, pois o espaço é restrito?

Acima de tudo, há que se pensar no que se deseja com sua coleção, seja ela de um museu ou não. E trabalhar suas respostas para as questões moda e cultura, moda e arte...

A discussão vai longe. No dia 26 de novembro de 2015, a historiadora e diretora de museu Valerie Steel esteve no Museu do Traje de Portugal, em Lisboa e afirmou que “os museus estão cheios de moda, mesmo não sendo especializados em design, vestuário ou artes decorativas. No entanto, nem sempre as mostras são interessantes – quais são os desafios em expor moda?”, ela questionou. “Penso que é preciso ter

roupas fascinantes e uma história que seja interessante para o público que seja contada com elas. [...] Porque a moda é uma forma pessoal de arte e autoexpressão. Uma exposição não é um livro numa parede. [...] O que suscita um velho debate – a aproximação da moda e dos museus parece pôr a moda no reino da arte”¹⁰¹.

Há exposições que exigem investimentos altíssimos, como a exposição *Savage Beauty*, sobre a obra de Alexander McQueen, que esteve no The Metropolitan Museum de Nova York em 1911 e em 2015 no Victoria and Albert. Não bastassem os trajes e tudo o mais exposto como documentos, o catálogo é em si um documento para a posteridade.

No caso do Instituto da Moda de Kyoto, no Japão, quando questionada sobre como se documenta o que acontece na moda de hoje e quais os planos do instituto para o futuro, no sentido da documentação, Rie Nii, uma das curadoras do museu, disse que “a pergunta é muito difícil”. Neste trecho da entrevista, ela responde a vários questionamentos ligados à documentação para o futuro:

FAUSTO VIANA: Hoje temos os desfiles de moda. As revistas de moda. Os sites da internet. Os blogueiros. Os outdoors. Tem tanta documentação! Como registrar isso tudo para o futuro?

RIE NII: Nós tentamos manter e coletar trajes e revistas. Temos filmes, que foram um presente de um produtor de TV. Também temos os relatos dos desfiles em passarela. Nós queremos coletar mais, mas ainda não tivemos chance de colecionar fotos, por exemplo. Temos poucas, mas a fotografia pode ser importante, ainda mais hoje. Temos que perguntar o que é moda no mundo, antes de tudo. Porque os usuários das coleções das passarelas são uns, mas há outros muito longe que andam por aí pela cidade com camisetas e jeans e visuais muito simples.

Qual é a moda então que nós temos que comprar? Mas nós temos que exibir os trajes da nossa coleção em museus. O público tem que ver esses trajes em museus. (...) A moda de Harajuku vai ser coletada. A de Yamamoto também.

FAUSTO: Como escolher o que comprar?

RIE NII: Nós temos no Japão uma revista muito boa de moda das ruas, chamada *Fruits*, e nós somos amigos deles. Nós conhecemos o editor e checamos a revista, selecionamos um ou dois trajes e perguntamos o que ele acha e ele manda para nós. Assim fica o registro no acervo da Wacoal.

FAUSTO: Vi que vocês agora têm os arquivos digitais e que mais de 300 trajes estão online. A tecnologia muda constantemente. Vinte anos atrás era

o disquete preto, depois vieram o cd, o dvd, o blue ray. Como vocês estão planejando essas mudanças de mídia?

RIE NII: Nós sabemos que vamos ter que mudar essas mídias de filme em DVD, por exemplo, mas só vai acontecer se tivermos verbas para isso. Mesmo as fotografias, muitas chegavam para nós nos anos 80 em transparências, que foram escaneadas nos anos 90 porque estavam em más condições de conservação e as cores esmaecendo. É claro, nós estamos pensando sempre nisso, mas tudo fica atrelado às verbas disponíveis¹⁰².

A entrevista cobre, de maneira geral, diversos pontos abordados no presente trabalho de pesquisa e cuja discussão continuará latente. Chama a atenção que um dos focos principais sejam as revistas e material impresso sobre o tema moda. A biblioteca deles é muito grande, bem como a coleção de recortes de jornal e do dossiê, uma espécie de pasta com textos, informações e dados sobre cada estilista.

A preocupação digital para eles não é a principal, no momento, apesar de ela existir e ir se desenvolvendo aos poucos. Ela chama a atenção para como é caro o processo de mudança de um meio eletrônico para outro – e não é feita, enquanto não entram novas verbas.

Pensando na conservação dos dados de blogs e sites, a Biblioteca Nacional Britânica, a partir de seu próprio arquivo web, mostrou que “em 2013, 20% dos sites deixaram de existir e 30% tinham mudado de endereço, em relação ao ano anterior”¹⁰³. Ou seja, 20%, se não tiveram um *back up* ou cópia de segurança feita, já não mais existem. Isso em apenas um ano, ou seja, de 2013 para cá, em dois anos, será que outros prováveis 40% já se foram? Não seria assustador, pois é a natureza do meio: rápida, descartável. Descartável?

Na visão de Vint Cerf, um dos fundadores da internet e vice-diretor do Google, o que lhe confere grande visibilidade e competência, não é bem assim. Ele disse:

“Corremos o risco de perder muito da nossa história”, explicou o executivo [ao jornal O Estado de S. Paulo], que lembrou que nossas fotos, e-mails, tweets e toda a World Wide Web, existem apenas em formato digital, correndo sério risco de não serem recuperáveis no futuro. “Se você quisesse ver o que estava na web em 1994, você teria problemas em conseguir”, comparou¹⁰⁴

Em fevereiro de 2015, Cerf declarou: “Temo que as gerações futuras possam não ter nenhum registro do século XXI, o que levaria a humanidade a uma ‘Idade das Trevas Digital’. O que pode acontecer com o tempo é que mesmo que acumulemos vastos arquivos de conteúdo digital, não saberemos do que se trata”¹⁰⁵. O vice-presidente do Google, talvez hoje uma das maiores empresas do mundo, deve saber o que está falando. Ele propôs o seguinte: “A criação de um museu na nuvem que preserve digitalmente as características de cada software e hardware, para que mesmo que uma tecnologia se torne obsoleta, seus arquivos ainda possam ser acessados”¹⁰⁶. Claro que o acesso à nuvem terá que ser pago, disso não há dúvida.

Esse conceito de museu na nuvem foi batizado de “Pergaminho digital” e está sendo desenvolvido pelo pesquisador Mahadev Satyanarayanan, da Universidade Carnegie Mellon, nos EUA. Houve um encontro em Palo Alto, Estados Unidos, neste ano e reuniu mais de 140 pessoas de mais de 40 países em Stanford. Satyanarayanan apresentou o projeto, que classificou como “um caminho para preservar e manter em funcionamento softwares executáveis”¹⁰⁷. O Brasil não estava representado.

Outros sites como o Internet Archive, por exemplo, que existe desde 1996 com sede em São Francisco, vão se desenvolver para a guarda de informações. “O Internet Archive é uma biblioteca virtual que reúne livros, filmes, músicas, programas e mais de 450 bilhões de páginas da web. Seu acervo pode ser útil tanto para pesquisas acadêmicas, como para entreter os internautas mais curiosos”¹¹⁰, diz Barbara Mannara, jornalista. Ainda assim, não há nenhuma garantia para a preservação destes arquivos digitais.

As fontes mais utilizadas neste trabalho foram as impressas – os livros e catálogos, das mais variadas épocas – e o meio digital, que facilitou o acesso aos mais distintos museus, coleções, acervos e outros. A velocidade de pesquisa foi aumentada exponencialmente, é verdade.

Mas ao pensar neste trabalho de pesquisa, ele será entregue em PDF e em cópias impressas. Em 50 anos, um *nada* de tempo, a chance de se ter este trabalho em papel será muito maior do que em formato digital. E não por conta da tecnologia do futuro, mas em função da tecnologia que temos hoje. Em breve, ninguém conseguirá abrir este arquivo em PDF. Todas as imagens reunidas não poderão mais ser consultadas – e isto nos mais diversos níveis, em que as fotos de famí-

— Acima de tudo,
há que se pensar no
que se deseja com
sua coleção, seja
ela de um museu
ou não. E trabalhar
suas respostas
para as questões
moda e cultura,
moda e arte...

TEXTO DESTACADO DA PG. 259

lia, dos amigos, de viagem e todas as outras estarão irremediavelmente perdidas em um HD Externo que caiu no chão e riscou o disco, ou ficou exposto ao sol, ou perto de um imã ou coisa semelhante... Ou em um CD ou DVD que não vai nem ter como ser lido. Muitos computadores atuais não têm mais abertura física ou *slot* para isso.

Ou seja: por cautela, guarde uma cópia em papel, impressa, aumentando as chances de em algumas décadas, um pesquisador poder identificar a pesquisa e confirmar ou refutar as propostas apresentadas nela.

James Laver disse que “uma história da moda não é nada sem imagens” (LAVER, 1961, p. 9). Apesar de parte de sua teoria, notadamente a do princípio da sedução ter sido colocada um pouco de lado, a frase é muito apropriada. Mesmo que a imagem esteja sem identificação, ela permite que se estude sobre ela, até para questionar sua veracidade. Sem ela, há um vazio absoluto quando se trata de uma pesquisa de indumentária.

O futuro da história da moda e da indumentária, por enquanto, só permanece seguro através de material impresso, ainda que com critério e responsabilidade.

NOTAS

1

Disponível em
<<https://outrastrilhas.wordpress.com/tag/parada-do-orgulho-gay/>>.
Acesso: 24 ago. 2017.

2

Disponível em
<<http://xgames.espn.go.com/article/9151507/fabio-pires-e-converg%C3%A2ncia-entre-skate-e-arte>>.
Acesso: 24 ago. 2017.

3

Disponível em
<http://caldeiraadefofocasdatv.blogspot.com.br/2013/06/as-abysolutas-do-funk-e-sua-coreografia.html>>.
Acesso: 24 ago. 2017.

4

Disponível em
<<http://www.dnaindia.com/pune/report-100-bikers-2500-km-all-to-reflect-safety-1959610>>.
Acesso: 24 ago. 2017.

5

O termo piercing é bastante popular hoje para identificar as peças que perfuram narizes, mamilos e outras partes do corpo. Não são, contudo, uma novidade: povos antigos já usaram piercings nos mais diversos formatos e feitos de diversos materiais, como metal, espinhos, madeira e ossos.

6

Muitas pessoas reclamam que, por serem portadoras de tatuagens, são acusadas como pessoas fáceis de serem seduzidas ou predispostas ao sexo. Essa é uma forma evidente de preconceito e, como qualquer outro, deve ser combatido.

7

Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/529806343637587729>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

8

Disponível em
<<http://www.iceman.it/en/how-oetzi-died>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

9

Os arqueólogos usam o teste de datação do carbono 14, ou datação de radiocarbono, que foi desenvolvido por W. F. Libby em 1946-47. O tecido de cada organismo absorve o isótopo do carbono 14 da atmosfera. Quando o organismo morre, o fluxo de C^{14} é interrompido

e qualquer C^{14} absorvido durante a vida desaparece gradualmente – metade dela são 5.730 anos. (a meia vida do isótopo). A quantidade restante de C^{14} pode ser medida utilizando-se um espectrômetro de massa, e a partir disso se calcula quanto tempo o organismo viveu. Neste caso, quatro instituições examinaram tecidos corporais da múmia e seus pertences e o resultado foi igual.

10

Uma série de condições ocorreu para que Ötzi permanecesse intacto: 1. Ele deve ter sido coberto pela neve imediatamente após sua morte, mas não é possível saber se houve algum descongelamento que trouxe a múmia à tona antes de 1991. 2. A vala profunda em que ele estava era perpendicular à direção da geleira, o que impediu que o corpo e os instrumentos fossem soterrados pela geleira. 3. Só houve um pequeno período de exposição à luz, ao sol e outras condições climáticas, no espaço de tempo entre a múmia surgir no solo e ser retirada dele, em 1991.

11

Disponível em
<<http://www.iceman.it/en/oetzi-age>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

12

O procedimento, na verdade, parece muito mais descritivo de uma escarificação do que de uma tatuagem propriamente dita.

13

Disponível em:
<<http://www.iceman.it/en/tattoos>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

14

Disponível em
<<http://blogs.discovermagazine.com/d-brief/2015/01/30/scientists-mapped-otzi-icemans-61-tattoos/#.VkONZIKrQW1>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

15

Disponível em
<<http://www.iceman.it/en/node/274>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

16

Vídeo disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=X2KiVuUBAvY>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

17

Entre os pertences de Ötzi, havia um machado, uma faquinha de pedra afiada, um retocador, um arco, flechas, uma mochila, uma rede para pegar pássaros (provavelmente), minerais e outras ferramentas.

18

Todas as citações desta seção vêm do artigo nomeado *Para investigar mais*, com a entrada VIANA, 2011.

19

Disponível em:
<<http://www.dezeen.com/2015/03/01/li-edelkoort-end-of-fashion-as-we-know-it-design-indaba-2015>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

20

Todo o conteúdo de "Como classificar trajes" foi publicado originalmente por este autor no livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*, publicado pela Estação das Letras e Cores, em 2015, e os outros autores são Isabel Italiano, Luciano Araújo e Desirée Bastos.

21

VIANA, Fausto; NEIRA, Luz García. Princípios gerais de conservação têxtil. Revista CPC, [S.l.], n. 10, p. 206-233, out. 2010.
Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15667/17241>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

22

Ver mais em: <<http://www.costumeandlacemuseum.brussels/en/discover/museum/presentation>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

23

Ver mais em:
<http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_fr.html>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

24

Ver mais em:
<<http://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-research/the-costume-institute/american-woman-symposium/rediscovering-the-collection/overview>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

25

Carl Heinrich Stratz (1858-1924) foi um ginecologista alemão que publicou a obra referida por Flügel, *Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung* (A moda feminina e seu desenvolvimento natural), publicado em 1900. Stratz faz um panorama geral das roupas de mulheres de diversas culturas. Conheça o livro todo on-line em:
<<https://archive.org/stream/diefrauenkleidun00strauoft#page/102/mode/2up>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

26

Franz Carl Müller-Lyer (1857-1916), psicólogo e sociólogo alemão. O livro em questão é *Phasen der kultur*, publicado em 1908. Foi traduzido para o inglês com o título de *The history of social development*, em 1920. Essa versão pode ser encontrada em:
<<http://www.ebooksread.com/authors-eng/franz-carl-muller-lyer/the-history-of-social-development-hci/1-the-history-of-social-development-hci.shtml>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

27

Foi escritor e etnógrafo, nascido e falecido em Portugal (1918-1999). Foi professor no Teatro Nacional de S. Carlos e autor de muitos livros, entre eles *O traje regional em Portugal*, publicado em 2004.

28

Tradução livre: O departamento de roupa interior reúne um conjunto de lingerie, peças íntimas e espartilhos, com aproximadamente 2.500 peças.
Disponível em: <<http://palaisgalliera.paris.fr/fr/collections/les-collections/sous-vetements>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

29

Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/artigos/-/asset_publisher/WDHlazzKg57/content/moda-e-cultura/10883>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

30

JOBIM, Sophia. "Palestra da Profª Sophia J. Magno de Carvalho". In: Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960, n. VI, 12 ago. 1960.

31

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

32

Da palestra "O que é indumentária histórica".
Acervo: MHN.

33

Inglêsa, designer nascida em 1940.
Já desenhou para inúmeras celebridades,
entre elas Mick Jagger, Princesa Diana,
Jackie Onassis e Paris Hilton.

34

Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/13/art.artsfeatures1>>.
Acesso em: 24 ago. 2017. Tradução nossa.

35

In Is Fashion An Art? *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 26, n° 3, novembro de 1967. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3258881?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 24 ago. 2017.

36

Disponível em: <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/805583/is-fashion-art-karl-lagerfeld-puts-the-debate-back-into-the->>.
Acesso em: 24 ago. 2017.
Tradução nossa.

37

Este texto traz adaptações de outro texto do autor deste estudo, publicado nos Anais do I Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. São Paulo: Museu da Indumentária e da Moda, 2011, p.223.

38

Disponível em: <http://coloquiomodacom.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT06/ARTIGO-DE-GT/Moda_e_coisa_de_museu.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2017.

39

Ver a entrevista completa em VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015, a partir da página 75.

40

Disponível em: <<http://www.fashionprojects.org/?p=3038>>. Acesso em: 24 ago. 2017.

41

De acordo com o site da Igreja Evangélica Congregacional do Brasil, "a história do congregacionalismo viu sua primeira expressão nos lolardos. Estes eram seguidores de John Wyclif (1330-1384), um tradutor pioneiro das Escrituras para o inglês. [...] Protestou contra os

abusos da igreja papal do seu tempo. Seus adeptos foram chamados de Puritanos porque primavam por uma igreja purificada interiormente e que fosse baseada somente na Bíblia". Disponível em: <<http://www.iecb.org.br/?id=historia>>. Acesso em: 30 ago. 2017. A igreja local possui autonomia para tomar decisões, ainda que esteja ligada a outras igrejas.

42

Laver deu essa declaração sobre seu pai: "Era um homem de vida muito austera, e talvez a pessoa menos egoísta que eu já conheci. Ele não bebia e nem fumava. Para suas próprias despesas, reservava dez shillings por semana. Toda vez que ele ia a algum serviço religioso ele colocava meia coroa no prato, e como ele participava destes serviços três vezes no domingo, só sobrava para ele mesmo meia coroa". (LAVÉR, 1963, p.24).

43

John Wesley (1703-1791) foi clérigo e teólogo britânico, líder precursor do movimento metodista.

44

O casal teve dois filhos, um menino e uma menina.

45

Laver escreveu mais dois romances que não tiveram a mesma notoriedade. Escreveu também uma biografia de James Tissot, um pintor francês.

46

A escola passou a ser chamada de Escola de Arte ou Escola de Treinamento em Arte. Mais tarde se tornaria a Royal College of Art e ficaria independente em 1949.

47

Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=109681>. Acesso em: 24 ago. 2017.

48

Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/architectural-history-of-the-v-and-a-1873-1899-the-great-design-competition>>. Acesso em: 24 ago. 2017.

49

Disponível em:
<<http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol38/plate-23>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

50

Disponível em:
<<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/architectural-history-of-the-v-and-a-1899-1909-webb-completes-the-new-building>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

51

Disponível em:
< <http://www.theguardian.com/uk/2004/jul/22/artsandhumanities.arts>>.
Acesso em: 24 ago. 2017.

52

Idem.

53

Idem.

54

Idem.

55

Nesse caso, figurino é o desenho que mostra o traje. Não é o termo que se usa tradicionalmente em teatro para expressar os trajes usados em cena. Foi para isso que adotamos o termo traje de cena para designar trajes de performance, teatro e outros eventos que incluam cenas em suas atividades.

56

São as *farthingales*, em inglês.

57

Disponível em
<<http://www.nptbr.mae.usp.br/pesquisa>>.
Acesso em: 18 nov. 2015.

58

In BRUNO, Maria Cristina de O. Cadernos de sociomuseologia, vol. 17, p. 37, 1999. Edição Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
Disponível em:
<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/357/266>>.
Acesso em: 18 nov. 2015.

59

A tradução deste trecho de Arnold e todos os demais aqui citados foram feitas pelo autor.

60

A palavra “manneken”, em holandês, quer dizer literalmente “pequeno homem”.

61

A guerra, entre 1702 e 1713, também ficou conhecida como Guerra da Rainha Ana, e França e Inglaterra tomaram posições opostas. A questão toda é que o rei da Espanha tinha morrido sem deixar herdeiros e a disputa começou. Vieram pretendentes à coroa de vários lugares, mas a temida aliança entre França e Espanha era algo que todos queriam deter, pois seria muito poderosa. Filipe d’Anjou (1683-1746) subiu ao trono e assim nasceu a Dinastia dos Bourbon. Um acordo financeiro e político encerrou a questão.

62

Este nome não é consenso entre os pesquisadores.

63

Disponível em
<<http://hammondharwoodhouse.org/wp2014/wp-content/uploads/2011/04/proctor-doll1.jpg>>
Acesso em: 18 nov. 2015.

64

Idem.

65

Idem.

66

São aqueles véus ou tiras de tecido que saem ao lado da cabeça.

67

Disponível em
< <https://collections.vam.ac.uk/item/O101879/the-old-pretender-doll-doll-unknown/>>
Acesso em: 22 set. 2017.

68

Idem.

69

Disponível em
<<http://collections.vam.ac.uk/item/O41517/lady-clapham-doll-unknown>>.
Acesso em: 17 nov. 2015.

70

Disponível em
< <https://collections.vam.ac.uk/item/O140208/doll-in-day-unknown>>.
Acesso em: 22 set. 2015.

71

Disponível em
< <https://collections.vam.ac.uk/item/O100708/fashion-doll-with-unknown/>>.
Acesso em: 17 nov. 2015.

72

Disponível em: <<http://www.museedelapoupeeparis.com/Poupees-de-mode-du-Second-Empire.html?lang=en>>.
Acesso em: 17 nov. 2015.

73

Peça de renda de seda em três camadas franzidas, arrematadas com uma renda de bilro, presa por alfinetes nas mangas da chemisette (em inglês, *shift*) que vai por baixo do vestido.

74

Disponível em
< <https://collections.vam.ac.uk/item/O96264/doll-unknown/>>.
Acesso em: 17 nov. 2015.

75

Disponível em
<<https://collections.vam.ac.uk/item/O153867/mrs-powell-wedding-suit-1761-doll-in-wedding-the-powell-family>>.
Acesso em: 17 nov. 2015.

76

Reinado entre 1852 e 1870.

77

Disponível em
<<http://www.museedelapoupeeparis.com/Poupees-de-mode-du-Second-Empire.html?lang=en>>.
Acesso em: 17 nov. 2015.

78

Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/_ed755_um_guia_para_aprimorar_a_arte_da_entrevista>.
Acesso em: 20 nov. 2015.

79

Outras referências teóricas são comuns na obra toda de Laver: ele faz citações, indica livros, revistas, arquivos, relata incidentes que aconteceram e cita fontes. É bastante cuidadoso, aliás.

80

Raf Simons é um designer belga que começou sua carreira na produção de móveis, depois foi para a indústria de roupas masculinas. Chegou à Maison Dior em 2012 e permaneceu lá até recentemente (2015).

81

A Wacoal é uma empresa que fabrica roupa interior e é a dona do KCI.

82

Uma das responsáveis pelo museu, junto com o sr. Emanuel Sancho.

83

Funk carioca é um estilo musical que nasceu nas favelas do Rio de Janeiro. O *funk melody* é um estilo que deriva do carioca e ambos são diferentes do *funk* norte-americano.

84

Literalmente, *poder feminino*.

85

Disponível em:
<<http://vogue.globo.com/moda/gente/noticia/2015/08/em-entrevista-mc-ludimilla-fala-sobre-moda-fama-e-feminismo.html>>.
Acesso em: 25 nov.2015.

86

O estudo foi encerrado em 2010.
Disponível em
<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaicara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf>.
Acesso em: 21 nov. 2015.

87

Disponível em
< <http://www.vam.ac.uk/page/f/fashion/>>.
Acesso em 30 ago. 2017.

88

Disponível em
<<http://vogue.globo.com>>.
Acesso em: 24 nov. 2015. Em 2017, a aba Suzy Menkes não existia mais no site.

89

Disponível em
<<http://www.infoescola.com/informatica/o-que-sao-blogs>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

90

Disponível em
<<http://ecommerce.uol.com.br/impulso-digital/temas/redes-sociais-e-seo/qual-e-a-melhor-rede-social-para-o-seu-negocio.html>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

91

Disponível em:
<<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/06/snapchat-criador-explica-o-que-e-o-aplicativo-em-video-de-quatro-minutos.html>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

92

Disponível em:
<<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,internet-nao-foi-feita-para-guardar-mas-isso-esta-mudando-diz-vice-presidente-do-google-no-iipc,11022,0.htm>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

93

Disponível em:
<http://www.conarq.gov.br/images/ctde/apresentacoes_gestao/congresso_abarq_ctde_final_2004.pdf>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

94

Idem.

95

Disponível em:
< <https://www.publico.pt/2015/11/26/culturaipilon/noticia/-valerie-steele-o-freud-da-moda-1715708> >.
Acesso em 30 ago. 2017.

96

A entrevista na íntegra pode ser vista em VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015, pp. 31 e 32.

97

Disponível em:
<<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,iipc-trabalha-para-salvar-a-memoria-da-internet,11039,0.htm>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

98

Idem.

99

Disponível em:
<<http://blogs.estadao.com.br/link/segundo-o-pai-da-internet-e-melhor-voce-comecar-a-imprimir-suas-fotos-favoritas>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

100

Idem.

101

Idem.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ARNOLD, Janet. *Patterns of fashion: the cut and construction of clothes for men and women c1560-1620*. Hollywood: QSM, 1985.
- BIRKET-SMITH, Kaj. *História da cultura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.
- BOUCHER, François. *20.000 years of fashion*. New York: Harry N Abrams, 1987.
- BURTON, Anthony. *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publications, 1999.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, EDUSP, 2011.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi, 2009.
- COCHERIS, P.. *As vestimentas primitivas*. Paris: Librairie Furne, 1914.
- COCKS, Anna Somers. *The Victoria and Albert Museum, the making of the collection*. Leicester: Windward, 1980.
- CUMMING, Valerie. *Understanding fashion history*. Londres: Batsford, 2004.
- CUNNINGTON, Phillis. *Your book of seventeenth and eighteenth century costume*. London: Faber and Faber, 1970.
- FERNIE, Eric (org.). *Art history and its methods*. Londres: Phaidon Press, 2011.
- FLÜGEL, J. C.. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1965.
- FRASER, Antonia. *Dolls*. London: Octopus Books, 1963.
- LAVIER, James. *British military uniforms*. Londres: Penguin Books, 1948.
- _____ . *Clothes*. Londres: Burke, 1952.
- _____ . *Costume through the ages*. New York: Simon and Schuster, 1961.
- _____ . *Drama: its costume and décor*. Londres: The Studio Ltd, 1951.
- _____ . *Fashion and fashion plates*. Londres: The King Penguin Books, 1943.
- _____ . *The ladies of Hampton Court*. Londres: William Collins, 1942.
- _____ . *The literature of fashion*. Londres: Cambridge University Press, 1947.
- _____ . *Modesty in dress*. Londres: Heinemann, 1969.
- _____ . *Museum piece or the education of an iconographer*. Londres: A. Deutsch, 1963.
- _____ . *Taste and fashion*. Edição Kindle, 1937, capítulo 18.
- MELCHIOR, Marie Riegels ; SVENSSON, Birgitta. *Fashion and museums*. Londres: Bloomsbury, 2014.
- MILLER-SPILMANN, REILLY; HUNT-HURST (orgs.). *The meaning of dress*. Nova York: Fairchild Books, 2012.
- PEARCE, Susan. *Interpreting objects and collections*. Londres: Routledge, 2006.
- PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- PEREIRA, Dalmir Rogerio. *Alinhaves entre traje de cena e moda: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes Cênicas, CAC ECA USP. São Paulo, 2012.

- REYNOLDS, Graham (org.). *Handbook to the Departments of prints and drawings and paintings*. Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1964.
- SCHIFFMACHER, Henk. *1.000 tattoos*. Colônia: Taschen, 2005.
- SILVA, Sérgio Francisco Serafim Monteiro da. *Plano de ação: arqueografia das deposições funerárias*. São Paulo: MAE, maio de 2008.
- SOARES, Thiago. *A modificação corporal no Brasil 1980-1990*. Curitiba: Editora CRV, 2015.
- TARNOVSKA, Marie. *Poupées de mode*. Paris: Monelle Hayot, 1986.
- TAYLOR, Lou. *Establishing dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- _____. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- TRENCH, Lucy. *The Victoria and Albert Museum: the world's largest museum of art and design*. Londres: V&A Publishing, 2010.
- VIANA, Fausto. *Dos cadernos de Sophia Jobim: desenhos e estudos de história da moda e da indumentária*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- _____. *O flerte da moda com o teatro e a teatralidade da moda contemporânea*. 2011. Artigo publicado no 7º Colóquio de moda, disponível para download em <http://www.coloquiomodacom.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda_2011/GT16/Comunicacao-oral/CO_89246O_flerte_da_moda_com_o_teatro_e_a_teatralidade_da_moda_contemporanea_.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2015.
- _____. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- WIECZOREK, Alfred; ROSENDAHL, Wilfried (orgs). *Mummies of the world*. Munique: Prestel Verlag, 2010.
-

ARQUIVO:

Arquivo digital da conservação dos trajes funerários dos Medici:

<<http://archiviomedici.costume-textiles.com>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

FIGURA 1

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tailor_Book_of_Trades.png>.

FIGURA 2

Disponível em <<https://outrastrilhas.wordpress.com/tag/parada-do-orgulho-gay/>>. Acesso: 24 ago. 2017.

FIGURA 3

Disponível em: <<http://xgames.espn.go.com/article/9151507/fabio-pires-e-converg%C3%A0ncia-entre-skate-e-arte>>. Acesso: 24 ago. 2017.

FIGURA 4

Disponível em: <<http://caldeiraodefofocasdatv.blogspot.com.br/2013/06/as-absolute-dance-e-sua-coreografia.html>>. Acesso: 24 ago. 2017.

FIGURA 5

Disponível em: <<http://www.dnaindia.com/pune/report-100-bikers-2500-km-all-to-reflect-safety-1959610>>. Acesso: 24 ago. 2017.

FIGURA 6

Fonte: COCHERIS, 1914, p. 56.

FIGURA 7

Fonte: COCHERIS, 1914, p. 59.

FIGURA 8

Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/529806343637587729>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

FIGURAS 10 a 21

Fonte: Museu de Arqueologia do Sul do Tirol.

FIGURA 22

Fonte: National Gallery (Londres).

FIGURA 23

Fonte: LAVER, 1963, p.32.

FIGURA 24

Fonte: LAVER, 1963, p.97.

FIGURA 25

Fonte: LAVER, 1963, p.2.

FIGURA 26

Fonte: LAVER, 1963, p.176.

FIGURA 27

Fonte: LAVER, 1963, p.96.

FIGURA 28

Fonte: LAVER, 1963, p.2

FIGURA 29

Fonte: TAYLOR, 2004, p. xvi.

FIGURA 30

Fonte: TAYLOR, 2004, p.57.

FIGURA 31

Fonte: TAYLOR, 2004, p. 55.

FIGURA 32

Fonte: site do V&A.

FIGURA 33

Fonte: <<https://londonhistorians.wordpress.com/2010/11/19/obscure-georgian-artist/>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

FIGURA 34

Fonte: site do V&A.

FIGURA 35

Fonte: BURTON, 1999.

FIGURA 36

Fonte: BURTON, 2010, p.42.

FIGURA 37

Fonte: site do V&A.

FIGURA 38

Fonte: site do V&A.

FIGURA 40

Fonte: BURTON, 1999.

FIGURAS 41 a 53

Fonte: site do V&A.

FIGURAS 55 a 58

Fonte: Victoria and Albert Museum.

FIGURA 59

Fonte: LAVER, 1951, p. 46.

FIGURA 60

Fonte: LAVER, 1952, p.65.

FIGURA 61

Fonte: LAVER, 1943, prancha 2.

FIGURA 62

Fonte: LAVER, 1961, p.82.

FIGURA 63

Fonte: LAVER, 1948, prancha 6

FIGURA 64

Fonte: LAVER, 1942, prancha 11

FIGURA 65

Fonte: LAVER, 1969, p. 147.

FIGURA 66

Fonte: LAVER, 1969, p. 148.

FIGURA 67

Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 68

Fonte: LAVER, 1949, p.22

FIGURA 69

Fonte: LAVER, 1949, p.23

FIGURA 70

Fonte: LAVER, 1949, p. 40

FIGURA 71

Fonte: LAVER, 1949, p. 41

FIGURA 72 a 77

Fonte: elaboração do autor.

FIGURAS 78 a 80

Acervo: V&A.

FIGURA 81

Fonte: SAILLARD; ZAZZO, 2012, p. 115.

FIGURA 82

Fonte: SAILLARD; ZAZZO, 2012, p. 51.

FIGURA 83

Fonte: SAILLARD e ZAZZO, 2012, p.147.

FIGURA 84

Acervo: Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art.

FIGURA 85

Fonte: SAILLARD; ZAZZO, 2012, p. 27.

FIGURA 86

Fonte: SAILLARD e ZAZZO, 2012, p. 41.

FIGURAS 87 e 88

Fonte: Divulgação.

FIGURAS 89 e 90

Fonte: SAILLARD; ZAZZO, 2012, p. 84.

FIGURA 91

Fonte: Wallace Collection, Londres.

FIGURAS 92 a 95

Fonte: Archivo dei Medici.

FIGURA 96

Fonte: ARNOLD, 1985, p.102.

FIGURA 97

Fonte: <http://www.museumsinflorence.com/musei/costume_gallery.html>.
Acesso 30 ago. 2017.

FIGURA 98

Fonte: Pinacoteca Benedito Calixto.

FIGURA 99 Foto: Equipe do MAE/USP.

FIGURAS 100 a 103

Fonte: Acervo do autor.

FIGURA 104

Foto: Divulgação do museu.

FIGURAS 105 e 106

Foto: Museu Hammond-Harwood.

FIGURAS 107 e 111

Fonte: V&A.

FIGURA 112

Foto: Divulgação do Rijksmuseum.

FIGURA 113

Foto: Divulgação.

FIGURA 114

Fonte: Musée de La Poupée.

FIGURA 115

Fonte: Le Corset a Travers Les Ages, por Saint-Elme Gautier. (Prancha II).

FIGURA 116

Fonte: <<https://commons.wikimedia.org>>.

FIGURA 117

Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?department=8>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

FIGURA 118

Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?&ft=*&deptids=62&pg=1>.
Acesso em: 24 nov. 2015.

FIGURA 119

Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/page/f/fashion/>>.
Acesso em 24 nov. 2015.

FIGURA 120

Disponível em: <<http://www.theblandfordfashionmuseum.com/public>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

FIGURA 121

Disponível em: <<http://chic.uol.com.br>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

FIGURA 122

Disponível em:
<<http://www.lilianpacce.com.br>>.
Acesso em:30 ago. 2017.

FIGURA 123

Fonte: Wikiart.

FIGURA 124

Fonte: <<http://www.bellarissah.com/p/seamstress.html>>



FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

V614P

Viana, Fausto Roberto Poço

Para documentar a história da moda : de James Laver às blogueiras fashion /
Fausto Viana. – São Paulo: ECA/USP, 2017.
288 p.

ISBN 978-85-7205-181-1

DOI 10.11606/9788572051811

1. Vestuário - História 2. Moda - História 3. Laver, James, 1899-1975 I. Título

CDD 21.ed. – 391.009

Projeto gráfico e Diagramação: *Juliana R. Azevedo*

Revisão: *Márcia Moura*

Foto do autor: *Ronaldo Gutierrez*

Foto da capa: detalhe de traje pertencente ao acervo
do museu Victoria and Albert, por Fausto Viana.

Todos os esforços foram realizados para que nenhum direito autoral fosse violado em Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou nas notas de rodapé, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

*É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria,
proibindo qualquer uso para fins comerciais.*

A close-up photograph of a light-colored fabric garment, possibly a shirt or blouse. The image shows a vertical placket with several round, textured buttons. To the right of the placket, there is a small rectangular label with the text "T.246-" printed in a bold, black, sans-serif font. Below the label, the fabric is gathered into a ruffled or elasticated hem. The overall appearance is that of a well-maintained, possibly vintage, piece of clothing.

T.246-