UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Milena Melo Sales

Desejos frustrados na formação de um colecionismo de moda no
MASP: as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin

São Paulo
2018

Milena Melo Sales

Desejos frustrados na formação de um colecionismo de moda no
MASP: as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Museologia

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Prof. (a). Dr (a). Ana
Gonçalves Magalhães

Linha de Pesquisa: História dos
processos museológicos, coleções
e acervos.

Versão corrigida (*)

(*) A versão original encontra-se
disponível no MAE/USP

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

S163 Sales, Milena Melo.

Desejos frustrados na formação de um colecionismo de moda no MASP: as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin / Milena Melo Sales; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2018.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, 2018.

1. Museu. 2. Arte. 3. Moda. 4. Colecionismo. 5. Documentação museológica. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. III. Título.

Nome: SALES, Milena Melo.

Título: Desejos frustrados na formação de um colecionismo de moda no MASP:
as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin.

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Mestre em Museologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa.Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa.Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento de grande parte da minha pesquisa, permitindo-me a continuidade dos estudos.

À minha orientadora Ana Magalhães pelas sugestões e correções tão minuciosas e pertinentes para o entendimento das minhas fontes de estudos, sem as quais não teria conseguido progredir com a pesquisa. Sob sua orientação, também saliento a importância que o grupo de pesquisa “Narrativas da Arte Moderna” reverberou sobre meu trabalho. Além das ricas discussões teóricas, agradeço a todos os integrantes do grupo, pesquisadores de temas correlatos que expuseram generosamente seus temas e metodologias de trabalho.

Aos professores que compuseram minha banca de requalificação e me apresentaram, de forma acadêmica e responsável, novas e importantes considerações acerca do meu trabalho em andamento. A Paulo César Garcez Marins por me instigar a ir adiante em questões, por assim dizer, difíceis e me sugerir um título mais enfático acerca dos projetos do MASP. À Maria Aparecida de Menezes Borrego que me apresentou generosamente referências bibliográficas que me foram essenciais no decorrer da pesquisa.

À professora Helouise Costa pela partilha de seu amplo conhecimento especializada no campo das artes e das exposições museológicas, contribuindo para a construção de novos olhares e percepções de questões antes não tão bem vistas.

Ao Centro de Pesquisa e Biblioteca do MASP pelo acesso irrestrito dos arquivos aqui tratados, tanto documental quanto fotográfico. Em especial, agradeço pelo conhecimento compartilhado de Ivani Di Grazia e do atendimento, sempre solícito e gentil, de Bruno Cezar Mesquita Esteves e Thais Lopes. Ao departamento de Acervo do MASP, em especial Cecília Winter e Ana Luiza Maccari pelo acesso documental e físico aos vestidos pesquisados.

Ao Instituto Moreira Salles pela autorização das imagens do desfile no MASP, assim como da pesquisa minuciosa que Thaiane Koppe realizou para encontrar essas e outras fotografias relativas ao evento.

Aos funcionários das bibliotecas do MAE e do MAC USP, em especial Hélio Rosa de Miranda, Anderson Tobita e Lauci Quintana, pela gentileza nos serviços e, principalmente pela iniciativa solidária em ajudar nos momentos de crises bibliográfica e burocrática.

Às secretárias do MAC USP, Sara Vieira e Andrea Pacheco, por serem extremamente prestativas e cuidadosas, tanto nos serviços acadêmicos quanto em outros tão distintos. À Karen Ribeiro, secretária no MAE, por resolver prontamente as diversas demandas que nos apareceram repentinamente.

Às entrevistadas Eugênia Gorini Esmeraldo, Patrícia Sant'Anna e Denyse Emerich, as quais colaboraram diretamente com a construção desta pesquisa, apresentando novos sujeitos, esclarecendo eventos, entre outras questões que me eram desconhecidas.

Aos colegas do mestrado e aos amigos da vida.

Por fim à minha mãe, Maria, pelo constante incentivo e força.

[...] O que nos oprime brota do nosso saber, o fruto maduro da árvore do conhecimento. Sabemos agora que nenhuma lei da causalidade perpassa a criação no seu todo. Tudo o que vem a ser traz em si o seu desaparecimento, toda a vida exige a sua morte, todo o movimento acontece a expensas dos outros. Uma luta pela vida, sem fim e sem repouso, sob a qual o homem tão dotado de entendimento e sentimento pena infinitamente mais que os seres vivos que não se fazem notar e que o homem aniquila aos milhares com um só movimento. Há milénios que todo o trabalho cultural humano se pauta por banir o direito natural, mas brutal, do mais forte e substituí-lo por uma ordem do mundo libertadora. Hoje, no termo de esforços tão longos e tão grandes, o nosso destino parece-nos inelutável, inevitável. Em vez de tranquilidade, paz, harmonia, uma luta, sem fim, destruição, dissonância em tudo o que a vida e o movimento toca. (RIEGL, 2013, p. 78)

RESUMO

SALES, Milena Melo. **Desejos frustrados na formação de um colecionismo de moda no MASP: as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin.** 2018. 295 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente pesquisa tem como objetivo analisar um pequeno conjunto de vestidos denominados alta-costura, presente na coleção Vestuário do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e que foram adquiridos na direção artística de Pietro Maria Bardi (1947 - 1990) e na presidência de Júlio Neves (1994-2008). Tais vestidos, catalogados como advindos das casas Dior e Lanvin, foram incorporados à coleção Vestuário entre os anos de 1951 a 1956 e posteriormente, nos anos de 2002 e 2003. Desse modo, pretende-se analisar o processo de musealização desses vestidos, numa perspectiva histórico-social, além de problematizar a historicidade do colecionismo de vestuário e moda nos anos de aquisição dos objetos, considerando a produção de documentação museológica como um processo curatorial importante na análise empreendida.

Palavras-chave: Museus de Arte. Colecionismo. Documentação Museológica. Moda. Alta-Costura

ABSTRACT

SALES, Milena Melo. **Desires frustrated in the formation of a fashion collection at MASP: the acquisitions of the high fashion dresses Dior and Lanvin.** 2018. 295 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The present research aims to analyze a small set of dresses called high fashion, present in the Costume collection of the São Paulo Museum of Art (MASP) and which were acquired in the artistic direction of Pietro Maria Bardi (1947 - 1990) and in the presidency of Júlio Neves (1994-2008). These dresses, cataloged as coming from the houses Dior and Lanvin, were incorporated into the Costume collection between the years 1951 to 1956 and later, in the years of 2002 and 2003. In this way, it is intended to analyze the process of musealization of these dresses, from a perspective historical-social, in addition to problematizing the historicity of collecting clothing and fashion in the years of acquisition of objects, considering the production of museological documentation as an important curatorial process in the analysis undertaken.

Keywords: Art Museums. Collecting. Museological Documentation. Fashion. High fashion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vestido preto e dourado (137V), Christian Dior, Século XX, Doação Christian Dior (1951).....	21
Figura 2 - Vestido marrom, azul e dourado (138 V), Christian Dior, Século XX, Doação Christian Dior (1952).....	22
Figura 3- Vestido de noite (82V), Christian Dior, por volta de 1950, Doação de Christian Dior (1956).....	22
Figura 4 - Vestido de Noite (85V), Christian Dior, por volta de 1950, Doação Christian Dior (1956).....	23
Figura 5 - Vestido de Noite (145V), Christian Dior, década de 1930, doação particular (2002)	23
Figura 6 - Vestido Preto (147V), Coleção Outono - Inverno 1930-1931, Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Vestuário - MASP	24
Figura 7 - Vestido, 1600-1610, Itália, Coleção Isham - V&A.....	50
Figura 8 - Vestido, 1750-1770, França, Coleção Talbot Hughes - V&A.....	51
Figura 9 - Vestido de chá, 1915, Russell & Allen, Inglaterra, Coleção Heather Firbank-V&A	53
Figura 10 – (Da esquerda para a direita). Vestido, por volta de 1778, França, Doação Irene Lewisohn (1937); Vestido de visita, por volta de 1866, Britânico, Doação Irene Lewisohn (1937).	56
Figura 11 - (Da esquerda para a direita) Vestido de noite, 1877-82, Europeu, Doação Aline Bernstein (1937); Conjunto, por volta de 1890, Norte Americano, Doação Aline Bernstein (1937)	56
Figura 12 – (Da esquerda para direita) Vestido de noite, 1925, Casa de alta-costura Worth, Doação particular (1946), MET; Vestido de noite, 1938, Casa de alta-costura Madeleine Vionnet, Doação Madeleine Vionnet (1952), MET.	58
Figura 13 - “On Liberty”, 1994-95, Vivienne Westwood, doação Vivienne Westwood (1995), MET.....	60
Figura 14 - Corpete, 1700-1750, Coleção Maurice Leloir ou SHC - Musée de la mode de la ville de Paris – Palais Galliera.	62
Figura 15 - Vestido de noite, 1935, Madeleine Vionnet, doação Madeleine Vionnet - UFAC (<i>Musée de la Mode et du textile</i>)	65
Figura 16 - Etiqueta do Vestido Preto (147V), 1930 - 31, Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Vestuário - MASP	69
Figura 17- Vestido Preto (147V), Coleção Outono - Inverno 1930-1931, Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Vestuário - MASP	70
Figura 18 - Logo da casa de alta-costura Lanvin criado sob orientação de Jeanne Lanvin.....	70
Figura 19 - “La Diva” Vestido, Coleção Outono - Inverno 1935-36, Lanvin (Jeanne Lanvin), <i>Musée de la mode de la ville de Paris - Palais Galliera</i>	71
Figura 20 - (Da esquerda para direita) Vestido de noite, Coleção Outono - Inverno 1930 -31, Lanvin (Jeanne Lanvin), MET; Vestido de noite, Coelção Outono- Inverno 1930-31, Lanvin (Jeanne Lanvin), MET.	72
Figura 21 - <i>Robe de style</i> , Coleção Outono-Inverno 1926, Lanvin (Jeanne Lanvin), MET.....	73

Figura 22 - Vestido em duas partes (Corpete e Saia) (à esquerda) ,1911 e Vestido em duas partes (à direita), 1916, ambos Lanvin (Jeanne Lanvin) e comprados em 2005 e 1988 respectivamente, MMT.....	77
Figura 23 - Vestido de noite e Capa (à esquerda), 1934, Lanvin (Jeanne Lanvin), Doação e Vestido de noite (à direita), 1935, Lanvin (Jeanne Lanvin), Compra, MMT. 77	
Figura 24 - Desenhos feitos a partir dos modelos da coleção de 1920 criados por Jeanne Lanvin e desenhados por Marguerite Porrachia, 1920, MAD.....	78
Figura 25 - “Robe de Style” (à esquerda), Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Outono-Inverno 1924-25. Vestido (à direita), Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Verão 1917, MET	80
Figura 26- “Cyclone” (à esquerda), Lanvin (Jeanne Lanvin), 1939. Vestido (à direita), Lanvin (Jeanne Lanvin), 1940, MET	81
Figura 27 – (Da esquerda para direita). Vestido preto e dourado (137V); Vestido marrom, azul e dourado (138 V); Vestido de noite (82V); Vestido de Noite (85V); Vestido de Noite (145V).....	83
Figura 28- Christian Dior, Gala, Salvador Dalí, Tony Sandro e Victor Grandpierre.....	84
Figura 29- Exposição Surrealista, Galeria Pierre Colle, Paris, 1933, obras de André Breton, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst e Man Ray.	85
Figura 30 - “Chérie” (à esquerda), Dior (Christian Dior), Coleção primavera-verão 1947, “Aladin” (à direita), Dior (Christian Dior) outono-inverno 1947, MET.....	87
Figura 31 - “Eugénie” (à esquerda), Dior (Christian Dior), outono-inverno 1948-49, “Poulette” (à direita), Dior (Christian Dior), primavera-verão 1948, MET	88
Figura 32- “Pisanelle” (à esquerda), Dior (Christian Dior), coleção outono-inverno 1949-1950, “Dalí” (à direita), Dior (Christian Dior), outono-inverno 1949-1950, MET ..	89
Figura 33- “1880 Doll”, 1949, Dior (Christian Dior), Guillaume (designer), MET.	90
Figura 34- (Da esquerda para direita) “Junon”, outono- inverno 1949-50, Dior (Christian Dior), “Vênus”, outono-inverno 1949-50, Dior (Christian Dior), MET	91
Figura 35 - “Scarlati”, coleção primavera-verão 1950, Dior (Christian Dior), MET.	92
Figura 36- (Da esquerda para direita) Christian Dior no baile oriental realizado no Palácio Labia e o percurso pelas ruas de Veneza dos trajes folclóricos feitos pela <i>maison</i> Dior	93
Figura 37- Fotografia da coleção 1951-52 de Christian Dior, Acrópole, Grécia.	93
Figura 38- Modelos da Dior posam em frente à cariátides, coleção 1951-52, Grécia..	94
Figura 39 - (Da esquerda para direita) Modelo desfila coleção Dior primavera-verão 1951 no MASP em 1951 e “Diorama”, coleção primavera- verão 1951, Dior (Christian Dior), MET	95
Figura 40- Modelos de Christian Dior desfilam a coleção primavera-verão 1951 na pinacoteca do MASP, trajando vestidos com a silhueta <i>bustle gown</i>	96
Figura 41 - (Da esquerda para direita) “Vilmiron”, coleção primavera-verão 1952, Dior (Christian Dior), MET “Odette”, coleção outono inverno 1952-53, Dior (Christian Dior), MET.....	97
Figura 42- “Vestido de baile”, coleção primavera-verão 1953, Dior (Christian Dior), MET.....	98
Figura 43- Modelo, em foco, desfilando “Vestido de Baile” da coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior, pinacoteca MASP, março de 1951.....	98
Figura 44- (Da esquerda para direita) Modelo da coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior no MASP e “Vestido de noite” em detalhe, coleção primavera-verão 1953, Dior (Christian Dior), MET.	99

Figura 45- “Nuit d’août” (à esquerda), coleção primavera-verão 1954, Dior (Christian Dior), MET e “Priscilla” (à direita), coleção outono-inverno 1954, Dior (Christian Dior), MET.....	100
Figura 46- Conjunto (à esquerda), coleção primavera verão 1955, Dior (Christian Dior), MET e Vestido de noite (à direita), coleção outono inverno 1955-56, Dior (Christian Dior), MET.	101
Figura 47- “Salzbourg” (à esquerda), coleção outono-inverno 1957-58, Dior (Christian Dior), MET e “Noisette” (à direita), coleção primavera-verão 1956, Dior (Christian Dior), MET.....	102
Figura 48 - (Da esquerda para direita) “Claro”, coleção outono-inverno 1957-58, Dior (Christian Dior), MET, “Venezuela”, coleção outono-inverno 1957-58, Dior (Christian Dior), MET.	103
Figura 49- Christian Dior, Década de 30, Acervo do MASP.	120
Figura 50- Vestido, Hércules Barsotti, 1966, Acervo do MASP.	120
Figura 51- Catalogação, Acervo Online do vestido “Venus” e “Evening Dress”, MET.	122
Figura 52 - Catalogação, Terno - Saia, “Bar”, Acervo online do <i>Musée de la Mode et du Textile</i>	124
Figura 53 - Catalogação, Vestido, “Vilmarion”, Acervo online do <i>Musée de la Mode et du Textile</i>	124
Figura 54– “Vestido Preto e Dourado” (137V) atribuído a Christian Dior, desfilado em 1951 na pinacoteca do MASP e incorporado no mesmo ano à Seção de Costumes.	142
Figura 55- Catalogação Donato, “Vestido Preto e Dourado”, Século XX, Christian Dior, MASP.	142
Figura 56 - Etiqueta presente no “Vestido Preto e Dourado”, 1951, Christian Dior, Acervo do MASP.	143
Figura 57- Primeira ficha catalográfica do “Vestido Preto e Dourado”, 1951, Christian Dior, Acervo do MASP	144
Figura 58- Figurinos da peça teatral “ <i>Pour Lucrèce</i> ” desenhados por Christian Dior e produzidos por “M Berman” para o <i>Apollo Theatre</i> , Londres.....	145
Figura 59- <i>Zemire</i> , Dior (Christian Dior), coleção outono-inverno, 1954-55, V&A.....	146
Figura 60- Figurinos do teatro chinês, Século XVIII, MET.	147
Figura 61- Catalogação Donato, “Vestido marrom, azul e dourado”, Século XX, Christian Dior, MASP	151
Figura 62 - Primeira ficha catalográfica do “Vestido marrom, azul e dourado”, 1951, Christian Dior, Acervo do MASP	152
Figura 63- Catalogação Donato, Echarpe (81V), sem data, sem assinatura, MASP	152
Figura 64- “Vestido marrom, azul e dourado” no desfile de “Costumes Antigos”, 1951, MASP.	153
Figura 65 - “Vestido marrom, azul e dourado” nos bastidores do desfile, 1951, MASP.	153
Figura 66– (Da esquerda para direita) Pietro Maria Bardi, Manequins francesas da Dior, senhora Franco, Lina Bo Bardi e Paulo Franco.	156
Figura 67- Manequins da Dior posam na pinacoteca do MASP em frente aos quadros de Goya, Velazquez, Rembrandt e Gainsborough.	157
Figura 68– À esquerda, modelo vestindo um costume de linho típico do Segundo Império Francês e à direita, criação de Dior para a coleção primavera-verão 1951..	157

Figura 69 – À esquerda, criação de Christian Dior “Mois Croisés” e à direita, vestido da época de Luís Filipe.....	158
Figura 70 - Vestido Segundo Império em linho cinza bordado com saia em quadrados azul e branco.	158
Figura 71 - Desfile da coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior.	159
Figura 72 - (Da esquerda para direita) Manequins posam ao lado de <i>Elizabeth van Erbach</i> (circa 1938) e <i>O Brasileiro</i> (1938), obras do escultor Ernesto de Fiori.	159
Figura 73 - (Da esquerda para direita) Manequins posam ao lado de esculturas na pinacoteca do MASP, <i>Estátua da Deusa Higéia</i> (séc. IV a. C) e <i>Diana adormecida</i> (Mazzuoli).	159
Figura 74 - Manequim posa ao lado da <i>Estátua da Deusa Higéia</i> vestindo um “Costume Antigo” do século XVIII	160
Figura 75 - Manequim posa com vestido da coleção primavera-verão Christian Dior em frente a escultura <i>Móbile</i> , de Calder.	160
Figura 76 - Desfile de Costume Antigos no Palácio Grassi, 1951.....	167
Figura 77 - Modelos brasileiras exibem os vestidos de baile produzidos com algodão nacional, Palácio Grassi, 1951.....	168
Figura 78 - Lisia Neves da Fontoura, usando vestido de tecido nacional Andorinha, acompanhada de Paolo Marinotti, no Palácio Grassi.....	168
Figura 79 - Desfile de Moda promovido no CIAC, Palácio Grassi, 1956.....	170
Figura 80 - Desfile de Moda promovido no CIAC, Palácio Grassi, 1956.....	170
Figura 81 - Danuza Leão com um vestido Bangu no castelo de Jacques Fath.....	173
Figura 82 - Vestidos de algodão Seridó exibidos no baile de Jacques Fath.	173
Figura 83 - (Da esquerda para direita) Chateaubriand e Elsa Schiaparelli em evento organizado pela costureira, em Paris (1952), Elsa e Chateaubriand na exposição do acervo do MASP, no <i>Musée de L’Orangerie</i> (1953).....	175
Figura 84 – Um flagrante da solenidade da Ordem do Vaqueiro, em que o prefeito Almaquio Boaventura impunha as insígnias da ordem à Elsa Schiaparelli.....	176
Figura 85 - Modelos brasileiras apresentam criações do “Centro de Estudos da Moda Brasileira” no desfile “Moda Brasileira”	183
Figura 86 - Catalogação Donato, Vestido de noite (82V), circa 1950, Christian Dior, Acervo do MASP	185
Figura 87 - Catalogação Donato, Vestido de noite (85V), circa 1950, Christian Dior, Acervo do MASP	185
Figura 88 - (Da esquerda para direita) “Nuit Fraîche”, Coleção primavera- verão 1954, Dior (Christian Dior), <i>Palais Galliera</i> ; “Vestido de noite” (82V), Acervo do MASP	187
Figura 89 - (Da esquerda para direita) Detalhe do “Vestido de noite” (82V) e “Nuit Fraîche”	187
Figura 90 - (Da esquerda para direita) “Vestido de noite” (85V), circa 1950, Christian Dior, Acervo MASP e “Cocktail Ensemble”, atribuído à casa de alta-costura Dior (atribuído a Christian Dior), 1956, MET	188
Figura 91 – Manequim posa em frente a quadros de Renoir vestindo um dos quimonos de Orietta Del Sole presentes na exposição “Quimonos 2 usos: vestir ou decorar” ..	190
Figura 92 - Modelo vestindo quimono de Orietta Del Sole, atrás <i>Retrato do cardeal don Luis Maria de Borbón y Vallabriga</i> (1798-1800) de Goya.....	191
Figura 93 - Modelo vestindo quimono de Orietta Del Sole, atrás <i>Bacante Adormecida</i> (1833) de Villareale.....	191

Figura 94– Suéter feminino, 1985, Kansai Yamamoto, <i>The Philadelphia Museum of Art</i>	194
Figura 95– Conjunto 2 peças, Coleção verão 1986, Kenzo, <i>Musée de la Mode et du Textile</i>	195
Figura 96 – Vestido, 1985, Issey Miyake, MET	195
Figura 97 - “Vestido de noite” (145V), década de 30, Christian Dior	214
Figura 98- Detalhes do colarinho, decote e do punho direito do “Vestido de noite” (145V).....	215
Figura 99- Catalogação Donato, “Vestido de noite”, década de 30, Christian Dior, Acervo do MASP.	215
Figura 100 – Ficha catalográfica pequena, Vestido de Noite (145 V), MASP	216
Figura 101 - “Vestido preto”, 1930, Lanvin, Acervo do MASP	216
Figura 102 - Catalogação Donato, “Vestido preto”, 1930, Lanvin, Acervo do MASP .	217
Figura 103 - Capa de uma das pastas informativas do projeto, contendo a identidade visual do Instituto da Moda.	222
Figura 104 - Manequim expondo o “Vestido de noite” (82V) na mostra “Moda e Arte: Acervo do MASP”	227
Figura 105 - Em detalhe, o manequim e o “Vestido de noite” (82V)	228

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Comparativo entre o número de aquisições da casa de alta-costura Lanvin (Jeanne Lanvin)	74
Gráfico 2 - Aquisições Lanvin (Jeanne Lanvin) por décadas nos museus de referência.....	75
Gráfico 3 - Proveniência dos vestidos Lanvin (Jeanne Lanvin) no MMT.....	76
Gráfico 4 - Comparativo das aquisições da <i>Maison</i> Lanvin, MMT	79
Gráfico 5 - Quadro comparativo das aquisições da <i>Maison</i> Lanvin, MET	79
Gráfico 6 - Aquisições Lanvin (Jeanne Lanvin), no período entre 2001 – 2017.....	81
Gráfico 7- Comparativo entre as aquisições dos dois museus de referência ao MASP.....	104
Gráfico 8 - Aquisições por décadas dos vestidos Christian Dior.....	104
Gráfico 9 - Gráfico representando a proveniência dos vestidos Dior (Christian Dior) NoMMT.....	105
Gráfico 10 - Gráfico representando a proveniência dos vestidos Dior (Christian Dior) no MET.....	106
Gráfico 11 - Aquisições por ano na década de 50 - MET.....	107
Gráfico 12 - Doações particulares de Christian Dior ao MET e ao MMT.....	108
Gráfico 13 - Aquisições da casa de alta-costura Dior pelo MMT.....	110
Gráfico 14- Aquisições da casa de alta-costura Dior pelo MET.....	111
Gráfico 15 - Aquisições de vestidos Dior (Christian Dior), Anos 2000.....	111
Gráfico 16 - Aquisições identificadas na Coleção Vestuário, MASP.....	213

LISTA DE ABREVIÇÕES E SIGLAS

INSTITUIÇÕES E ASSOCIAÇÕES

ABIT	Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção
CIAC	Centro Internazionale Dell'Arte e del Costume
CIDOC	International Committee for Documentation
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico
CONPRESP	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
COREITAL	Comissão das Relações Econômicas Itália – América Latina
Ente	Ente Nazionale della Moda
FENIT	Feira Nacional da Indústria Têxtil
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FIT	Fashion Institute of Technology
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
ICC	Institut Canadien de Conservation
ICOM	International Council of Museums
ICOM-CC	International Council of Museums - Committee for Conservation
ICOM Costume	International Committee for Museums and Collections of Costume
ICON	Institute of Conservation
IFI	Institute for Fashion Industries
IFM	Institut Français de la Mode
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAD	Musée des Arts Décoratifs
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MET	Metropolitan Museum of Art
MMT	Musée de la Mode et du Textile
MnBA	Museu Nacional de Belas Artes
MOMA	Museum of Modern Art
OCIAA	Office of the Coordination of Inter-American Affairs
SHC	Société de l'Histoire du Costume
UCAD	Union Française des Arts Décoratifs
UFAC	Union Française des Arts du Costume

UNICAMP
V&A

Universidade Estadual de Campinas
Victoria and Albert Museum

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 O COLECIONISMO DE MODA EM MUSEUS DE ARTE	34
1.1 Uma definição histórico-social da alta-costura	34
1.2 Um panorama histórico da formação de coleções de moda nos museus de referência ao MASP	46
2 O COLECIONISMO DAS CASAS DE ALTA-COSTURA DIOR E LANVIN	69
2.1 A casa de alta-costura Lanvin sob direção criativa de Jeanne Lanvin	69
2.1.1 A musealização da casa de alta-costura Lanvin (Jeanne Lanvin)	74
2.2 A casa de alta-costura Dior sob direção criativa de Christian Dior	82
2.2.1 A musealização da casa de alta-costura Dior (Christian Dior)	103
2.3 Procedimentos internacionais de catalogação de coleções de moda: um debate contemporâneo	112
3 O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO DOS VESTIDOS DE ALTA-COSTURA DO MASP	128
3.1 Condições históricas para a formação do acervo	129
3.2 Em busca de parcerias internacionais para a entrada da moda no museu	136
3.2.1 A formação da Seção de Costumes por Pietro Maria Bardi	141
3.3 Os intentos de Assis Chateaubriand com a indústria nacional e a alta-costura francesa	162
3.4 O projeto “Centro de Estudos da Moda Brasileira” e as aquisições da Seção de Costumes	178
3.5 Outros projetos curatoriais de Bardi relativos à Moda	189
4 AS AQUISIÇÕES DOS VESTIDOS DIOR E LANVIN SOB A PERSPECTIVA DO INSTITUTO DA MODA	200
4.1 Panorama internacional dos museus de referência nos anos 90 e 2000	200
4.2 Da gestão Bardi para a direção de Júlio Neves	206
4.2.1 A gestão de Júlio Neves na perspectiva da coleção de Vestuário: as aquisições dos vestidos Dior e Lanvin	212
4.3 A criação do Instituto da Moda	218
4.3.1 A mostra “Moda e Arte: Acervo do MASP”	224
4.3.2 A ilusão de um Museu de Moda	228
CONSIDERAÇÕES FINAIS	231
REFERÊNCIAS	238
APÊNDICE	249
Entrevista A.1 – Eugênia Gorini Esmeraldo	249
Entrevista A.2 – Patricia Sant’Anna	265
Entrevista A.3 – Denyse Emerich	286

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar um pequeno conjunto de vestidos denominados alta-costura¹, presente na coleção Vestuário do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e que foram adquiridos na direção artística de Pietro Maria Bardi (1947 - 1990) e na presidência de Júlio Neves (1994-2008). Tais vestidos, catalogados como advindos das casas Dior e Lanvin, foram incorporados à coleção Vestuário entre os anos de 1951 a 1956 e posteriormente, nos anos de 2002 e 2003. Desse modo, pretende-se analisar o processo de musealização desses vestidos, numa perspectiva histórico-social, além de compreender a historicidade do colecionismo de vestuário e moda nos anos de aquisição dos objetos, considerando a produção da documentação museológica como um processo curatorial importante na análise empreendida.

Tais iniciativas de adquirir e expor peças de alta-costura nos pareceram bastante oportunas para discutir as práticas de colecionismo de moda em um museu de arte em meados do século XX e início do XXI. Primeiramente pela ausência de estudos desses objetos, uma vez que a coleção Rhodia, adquirida durante gestão P. M. Bardi (1900 - 1999) tornou-se seu principal e único objeto de estudo. Além disso, ressalta-se que o início da formação da coleção Vestuário, antes denominada Seção de Costumes², ocorreu em virtude das aquisições de dois vestidos catalogados como da casa de alta-costura Dior, durante os anos iniciais da gestão de Bardi e da presidência de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892 - 1968).

Dessa maneira, a coleção Vestuário estabeleceu-se já no início da formação do museu, apresentando atualmente, após quase 70 anos de existência, um conjunto de objeto diversificados dos campos da moda, vestuário e do têxtil. De fato, a coleção Vestuário não abrange somente a coleção Rhodia,

¹ O significado pragmático aqui empregado para o termo “alta-costura” refere-se às marcas filiadas à *Fédération de la Haute Couture et de la Mode*. Disponível em: <https://fhcm.paris/fr/les-membres/>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

² A coleção hoje conhecida como “Vestuário” foi apresentada pela primeira vez em 1998, no Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand de “Arte do Brasil e demais coleções”, organizada por Luiz Marques. Anteriormente, a coleção era designada, na documentação histórica, como Seção de Costumes. Já na documentação museológica não há consideração a acerca dessa mudança de terminologia, provavelmente realizada durante a gestão curatorial de Fábio Magalhães (1990-1993) ou de Luis Marques (1995-1997).

mas também outros inúmeros objetos, compreendendo especialmente 1,71% do acervo geral da instituição, constituindo 159 objetos.

Durante a presidência de Júlio Neves tivemos um número significativo de aquisições para a coleção Vestuário, tendo em torno de 30 objetos catalogados na sua gestão, entre roupas, bolsas, sapatos, etc. Por outro lado, pondera-se que o MASP, durante a gestão de Júlio Neves, apresentou inúmeros problemas vinculados ao seu funcionamento pleno enquanto instituição de arte de referência nacional. Aqui pontuamos especificamente a inexistência do departamento de Curadoria entre os anos de 1998 a 2005, após a saída do curador-chefe, Luiz Marques, historiador da arte e professor universitário. Por último e, principalmente, pelo MASP ser um dos poucos, senão o único museu de arte nacional, a construir em sua história projetos curatoriais³ em torno de temas ligados à moda.

A pesquisa fundamentou-se a partir da hipótese principal de que os vestidos de alta-costura do MASP foram incorporados ao acervo do museu em virtude de pontuais eventos relacionados ao campo social e político da moda, tanto na direção artística de Pietro Maria Bardi quanto na presidência de Júlio Neves. Como consequência e constituindo-se numa hipótese secundária, as práticas curatoriais em torno dos vestidos de alta-costura, como pesquisa, catalogação e conservação seriam inexistentes, duvidosas ou insuficientes devido ao caráter pontual e externo de suas aquisições.

Baseado nestas hipóteses, analisaremos um conjunto de vestidos de alta-costura que compreende quatro vestidos de alta-costura Dior adquiridos na gestão de Pietro Maria Bardi e dois vestidos de alta-costura provenientes da presidência de Júlio Neves, sendo um vestido da *maison* Dior e outro da *maison* Lanvin.

Na primeira gestão, os vestidos foram adquiridos entre os anos de 1951 a 1956, sendo o vestido adquirido em 1951 identificado como 137 V (Figura 1),

³ O termo aqui empregado de curadoria ou práticas curatoriais é entendido essencialmente como um processo/ciclo curatorial, em que se estaria em diálogo a perspectiva crítica concebida inicialmente por Meneses (2002; 1994). Tal perspectiva reivindica responsabilidades e compromissos sociais ao museu, revisando as práticas curatoriais na contemporaneidade. Compreende-se assim que a curadoria de coleções e acervos se estabelece como uma ação solidária, que se constrói pela troca e comunicação entre todos os departamentos do museu (Pesquisa, Documentação Museológica, Conservação preventiva e Restauro, Comunicação Museológica).

o de 1952 como 138 V (Figura 2) e os outros dois de 1956 identificados como 82 V e 85 V (Figura 3 e 4). Já na gestão de Júlio Neves, o vestido de alta-costura Dior, adquirido em 2002, foi catalogado com o número de identificação 145 V (Figura 5) e o da casa de alta-costura Lanvin, adquirido em 2003, foi identificado como vestido 147 V (Figura 6).

Figura 1 - Vestido preto e dourado (137V), Christian Dior, Século XX, Doação Christian Dior (1951)⁴

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

⁴ As seis descrições seguintes das legendas foram retiradas da catalogação museológica apresentada na base de dados Donato (Coleção Vestuário), consultada na Biblioteca e Centro de Pesquisa do MASP.

Figura 2 - Vestido marrom, azul e dourado (138 V), Christian Dior, Século XX, Doação Christian Dior (1952)

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 3- Vestido de noite (82V), Christian Dior, por volta de 1950, Doação de Christian Dior (1956)

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 4 - Vestido de Noite (85V), Christian Dior, por volta de 1950, Doação Christian Dior (1956)

Fonte: Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 5- Vestido de Noite (145V), Christian Dior, década de 1930, doação particular (2002)

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 6 - Vestido Preto (147V), Coleção Outono - Inverno 1930-1931, Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Vestuário - MASP

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Para se compreender os processos históricos de entrada desses vestidos de alta-costura no MASP partiu-se de uma metodologia pautada primeiramente na análise das fontes primárias, ou seja, da documentação histórica institucional e da documentação do acervo, dos objetos em específico. A documentação presente no arquivo histórico nos auxiliou a formular coerentemente as já enunciadas hipóteses aos objetos analisados, por meio da correspondência de Pietro Maria Bardi, das publicações internas do museu e das publicações em jornais e revistas, apresentando um panorama histórico diversificado. Já com a documentação museológica, primeiramente nas fichas catalográficas e no banco de dados da catalogação e, posteriormente na correspondência interna dos diversos setores responsáveis (acervo, diretoria, conservação) foi possível obter alguns dados práticos (doadores, ano, autoria) e também cotejar com as poucas

documentações do acervo com o intuito de sanar lacunas das informações dessa tipologia museológica.

Porém, havia ainda um considerável silêncio na documentação museológica, especialmente na gestão de Júlio Neves, uma vez que a documentação relativa à correspondência da diretoria é escassa ou inexistente em determinados anos. Assim sendo, foi necessário outro viés metodológico para se tentar compreender o momento histórico de curadoria desses vestidos de alta-costura. Decidiu-se utilizar a metodologia de entrevista construída pela História Oral (MEIHY, 2007), representada aqui por um projeto de história oral dirigida. Tal projeto nos pareceu mais coerente, pois, além de se tratar de objetos museológicos ainda recentemente incorporados ao MASP, o que nos possibilita as entrevistas com responsáveis previamente selecionados, também nos auxilia a construir uma história com outros personagens importantes nos processos museológicos, os quais não são representados nas documentações oficiais.

Em suma, a escolha da metodologia nos permite e nos auxilia na análise dos objetos de estudo, levando-nos a compreender os processos em torno da musealização dos vestidos de alta-costura. Evidentemente tais caminhos metodológicos advêm de um aporte teórico específico das fontes secundárias dado às fontes primárias da pesquisa. Definiu-se que os parâmetros de análise teórica dos objetos estariam de acordo com a perspectiva de musealização, musealidade e objeto museal presentes nos estudos recentes da Museologia, principalmente na conceitualização construída por Stránský e debatida neste campo de estudo por Brulon (2017), Loureiro e Loureiro (2013) e Mensch (1994).

Assim como o embasamento teórico advindo do conceito de coleção existente no estudo de Pomian (1984), em que as construções sociais e econômicas são fatores fundamentais de entendimento dos objetos como semióforos de determinados valores simbólicos. Já quanto ao conceito de colecionismo, nos embasaremos em estudos presentes de Magalhães (2000; 2014; 2016ab), os quais são fundamentais para se compreender que os processos de proveniência dos objetos e das coleções, públicas ou privadas, presentes em museus de arte, são construções históricas, portanto, objetos que necessitam ser historicizados para se relacionarem com as coleções e acervo em seus determinados museus. Por fim, também nos apoiaremos na compreensão de uma biografia social do objeto (APPADURAI, 2008), isto é,

compilar e entender a trajetória interna do objeto na sua esfera da comunicação museológica, em suas respectivas exposições.

Em suma, a dissertação apresenta-se em quatro capítulos que auxiliam, conforme o andamento da leitura, no direcionamento analítico dos nossos objetos de pesquisa que são os vestidos de alta-costura adquiridos pelo MASP. No primeiro capítulo partimos de uma definição de alta-costura para compreendermos a inserção dessa tipologia de objeto nos museus de arte. Em seguida, apresenta-se um panorama histórico do colecionismo de têxteis, vestuário e moda nos dois museus de referência para o MASP que, conforme documentação, foram o *Metropolitan Museum of Art* (MET) e o *Musée de la Mode et du Textile* (MMT), cujo acervo pertence hoje ao *Musée des Arts Décoratifs* (MAD).

No segundo capítulo discutimos o colecionismo de moda, de alta-costura Dior e Lanvin, presente nos dois museus acima citados. Logo adiante, analisamos as documentações museológicas de cada instituição com o intuito de compreender metodologicamente esta tipologia quando inserida no universo de um museu de arte.

No terceiro capítulo apresentamos uma análise das aquisições dos vestidos Dior, na gestão de Pietro Maria Bardi, sob uma perspectiva da musealização e da biografia dos objetos, tentando compreender as conjunturas sociais que delinearam a inserção dos vestidos de alta-costura no MASP. Para a construção dessa análise, nos embasamos essencialmente nos estudos de Bonadio (2014) e Sant'Anna (2002; 2010) sobre a coleção Vestuário. Ambas as autoras discutem, dando cada qual a sua importância, as aquisições dos vestidos Dior durante a gestão de Pietro Maria Bardi e de outras associações do vestuário com o museu.

No quarto e último capítulo, compreenderemos as aquisições dos vestidos Dior (145V) em 2002 e Lanvin (147V) em 2003 numa perspectiva crítica acerca da constituição do projeto I Instituto da Moda e da exposição “Moda e Arte: Acervo MASP”, ocorridos no museu em 2003 na gestão de Júlio Neves. Para essa análise, devido a escassez de documentação, nos embasaremos na metodologia de história oral temática com uma ex-funcionária do MASP e pessoas envolvidas com os projetos em questão.

A partir dos direcionamentos teórico-metodológicos já mencionados, iniciamos esse estudo tentando compreender, a princípio, quais foram as questões colocadas aos objetos, os vestidos de alta-costura, quando eles são arbitrariamente retirados do espaço de circulação e de uso e são colocados no espaço simbólico dos museus. Esclarece-se que os objetos integrados dentro do espaço museal, fora do circuito econômico, apresentam-se numa relação direta e dialética com a sociedade (POMIAN, 1984). Em específico, de compreender quais foram as conjunturas históricas e culturais que motivaram o MASP a adquirir os vestidos de alta-costura para a coleção Vestuário.

Para compreendermos que os objetos de museus passaram por um processo seletivo de entrada nos espaços museais e que apresentam processos cognitivos de entendimento que lhes foram atribuídos, delimitaremos brevemente os conceitos de musealização, musealidade e objeto museal, definidos nos estudos museológicos. Tais definições nos ajudam teoricamente a entender que o objeto museal contempla uma ampla gama de escolhas institucionais e de certos projetos e discursos que, ao serem analisados em conjunto com outros fatores, nos apontam, em menor ou maior potência, representações de práticas de colecionismo da instituição.

Ao entendermos que certos objetos entraram nos museus para serem preservados e contemplados por um público, em detrimento de outros que foram descartados ou ignorados, entramos numa questão essencial para se considerar a princípio. Um dos compromissos teóricos e metodológicos que a Museologia nos aponta, caminha diretamente no ensejo de compreender e de esclarecer historicamente o porquê certos objetos, no caso os vestidos de alta-costura, foram preservados no museu, assim como bem ressalta Brulon (2017, p. 411)

A museologia deve explicar por que nós fazemos tudo isso, por que um objeto é musealizado, por que contrariamos as mudanças e desaparecimentos naturais e por que (...) preservamos certos elementos da realidade.

Nessa perspectiva, segundo Loureiro e Loureiro (2013, p. 5), refletir sobre o objeto musealizado implica em considerar o conceito de musealização e consequentemente do objeto museal e da musealidade. Esses autores entendem:

o conceito de musealização como processo (ou conjunto de processos) por meio dos quais alguns objetos são privados de sua função original

e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento.(...) Inúmeros autores, entre os quais Ulpiano Bezerra de Meneses (1992, 111), para quem o eixo da musealização é o “processo de transformação do objeto em documento”, e Ivo Maroevic (1998, 74), que associa o amadurecimento teórico da disciplina Museologia ao reconhecimento do valor informativo do objeto e, conseqüentemente, de seu estatuto de documento. (LOUREIRO e LOUREIRO, 2013, p.1-2).

Nesse caminho teórico, o processo de musealização seria um conjunto de práticas seletivas presentes na Museologia (aquisição, catalogação e comunicação), ao atribuir primeiramente ao objeto útil um caráter de documento histórico único, portanto perene e legítimo de preservação e comunicação⁵. No entanto, dado um espectro maior de atuação, o objeto enquanto documento habita diversos espaços de preservação, sendo o museu um caso específico desse conjunto de práticas em torno do objeto-documento.

Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (Loureiro 2011, 2-3). (...) O conceito de objeto musealizado compreende virtualmente elementos de diferentes naturezas, oriundos de diferentes domínios: ele pode ser “artificial ou natural, morto ou vivo, humano ou animal, orgânico ou inorgânico, único ou representativo” (Alberti 2005, 561-562, tradução nossa). Objetos de museu são “pedaços do mundo físico” que se definem pelo valor cultural que lhes é agregado (Pearce 1992, 5, tradução nossa), o que remete a um ato da seleção. (Ibid., p. 6)

Por outro lado, ao conceber que todo objeto é passível de se tornar documento, pautado na apreensão de que todo objeto apresenta em si potências do passado, podemos acreditar no sofisma de que todo objeto é passível de musealização ou de se tornar objeto museológico. De acordo com a afirmação,

Cabe advertir, entretanto, que se tudo é musealizável, nem tudo é museu. Segundo Stránský (1985, 97), a condição de um objeto de museu é determinada pela relação objeto - sujeito, que não existem isoladamente, mas apenas como “parte de uma realidade natural e social” em processo constante de mudança. Para o autor, entender um objeto de museu simplesmente como objeto material e tridimensional implica na conclusão equivocada de que “o mundo inteiro é um museu”. Como ressalta Abraham Moles (1981, 77), o museu deve operar um recorte para afirmar sua existência. Tudo é nada, ou, dito de outra forma: se tudo é museu, o que é museu? Há que haver limites, portanto, entre museu e mundo. (Ibid., p. 9)

⁵ O conceito musealização também pode ser entendido sob outra perspectiva, tão importante quanto a empregada na pesquisa, sendo o que “nomeia um fenômeno detectado no final do século xx caracterizado por uma obsessão inédita pelo passado e, conseqüentemente, pela valorização do museu, que desempenharia um papel compensatório em fase de modernização ultra-acelerada acompanhada da obsolescência muito rápida dos bens de consumo.” (HUYSEN, 2000, p. 27-29 apud LOUREIRO e LOUREIRO, 2016, p. 92).

Nesse aspecto o processo de musealização compreende-se e legitima-se numa relação intrínseca entre o objeto e a sociedade, uma vez que não sendo somente mais documento histórico único, o objeto de museu permanece localizado em um ambiente museal de preservação. O processo de musealização só se dá em um objeto de museu enquanto este permanece historicizado na instituição que o coleciona, configurando assim a sua musealidade⁶. Musealidade essa compreendida por Stránský, segundo Brulon (2017), como um valor documental específico. Nesse sentido o espaço museal, figurado enquanto problema epistemológico da Museologia, permanece como um espaço que separa determinados objeto de museu/ “museália”⁷ dos documentos, dando aos primeiros as configurações presentes no campo de estudo museológico.

Nesse aspecto, consideramos que o processo de musealização, fundamentado nos estudos museológicos apresentados, figura-se como um processo essencial do movimento que retira o objeto do seu meio social e cultural e o insere no museu, dando-o estatuto de objeto museológico. Em suma, Mensch (1994) nos apresenta em sua discussão que o conceito de musealidade definido por Stránský, como sendo este último o objeto da museologia e não a instituição museu envolveu momentos importantes para os estudos dos objetos museológicos, dando, por fim, um novo entendimento ao conceito de musealidade⁸. Tal conceito estaria atrelado essencialmente a um valor atribuído no tempo e no espaço, portanto específico e não tipificado.

Desse modo, apresentamos o processo de musealização em conjunto com o aspecto de musealidade, como algo calcado em juízos e valores que precisam ser historicizados para se compreender quais foram os valores

⁶ "A Musealidade se caracteriza por uma nova 'realidade' que empresta ao que interpreta um toque diferenciador, exclusivo, marcado pela distinção". (...) Jean Davallon afirma: "Esse processo é a musealização: consiste na transformação do estatuto do objeto em um objeto museológico". (DAVALLON, 2009, p. 15 Apud LIMA, 2013, p.389-390.).

⁷ "Isto é, aqueles objetos percebidos para além do valor específico que podem apresentar para as outras áreas do conhecimento que os estudam nos museus, mas considerando todas as suas possibilidades documentais do ponto de vista da Museologia." (BRULON, 2017, p. 411).

⁸ "Stránský passa a considerar que "o objeto da museologia deve ser, assim, centrado naquilo que motiva a musealização, naquilo que condiciona a musealidade e a não-musealidade (sic) das coisas". Porém, reconhece: "é somente por meio de métodos específicos da museologia que é possível descobrir aquilo que faz de um objeto comum um objeto de museu" (...) O que distingue a musealização de outras formas de conservação, para Stránský, é o momento decisivo da passagem da realidade, tal como ela se apresenta materialmente, para a sua elevação em direção ao nível da realidade cultural, museológica" (Ibid., p. 413-414).

simbólicos dados ao objeto em determinado tempo histórico. Com isso, tentamos demonstrar que os objetos de museu, no caso os vestidos de alta-costura incorporados ao longo da história do MASP, foram intencionalmente retirados de um contexto que lhes era original, de produto do mercado de luxo específico, e foram reinseridos em outro contexto e com outro significado.

A partir dessas reflexões, analisaremos o processo de musealização e, portanto, do valor de musealidade, que os vestidos de alta-costura tiveram ao longo da história institucional do MASP, vinculando-os intrinsecamente às conjunturas sociais e culturais das determinadas épocas de aquisição dos objetos. Nessa mesma perspectiva, entendemos que ao relacionarmos os vestidos de alta-costura a um possível colecionismo institucional do MASP, reiteramos uma determinada conceituação que, por sua vez, fundamenta nossa análise dos objetos em questão.

O entendimento de coleção, segundo Pomian (1984), contempla três configurações bastante definidas para um conjunto de objetos, que ao perderem seu valor de uso, engrandecendo seu valor de troca e simbólico. A coleção, portanto, compreende esses objetos que estão fora do circuito econômico, estão preservados em lugares próprios para esse fim e que estão expostos publicamente. Outra constatação é que, ao se atribuir um valor simbólico ao objeto colecionado, o conceito de coleção decorre de um entendimento acerca dos valores empregados pela sociedade em questão, e não somente dos objetos em si e dos colecionadores. Além disso, o autor ressalta ao definir o conceito de coleção, de que a prática do colecionismo é uma prática histórica, direcionada e inserida nos campos sociais que lhe são pertinentes.

Nesse sentido, ao considerar os vestidos de alta-costura como objetos relacionados a um momento anterior de circulação e comercialização, partimos de um entendimento teórico-metodológico particular de colecionismo. Consideramos também, de certa forma, a discussão presente de colecionismo que Magalhães (2016a) apresenta como estudos de proveniência das obras nos acervos de museus de arte, principalmente se tratando da formação do MASP e do MAM SP, cujo acervo foi direcionado posteriormente ao MAC USP. Segundo a autora os estudos recentes de proveniência, advindos de uma discussão presente na historiografia da arte, nos permite compreender melhor o quadro ímpar do colecionismo de arte presente após a Segunda Guerra Mundial, mas

que não se pauta diretamente e somente nesse evento, tornando-se assim uma nova abordagem aos estudos dos objetos de arte.

Assim, da acepção primeira de história da propriedade de obras de arte – que teria inicialmente interessado ao comércio dos objetos artísticos as autoras [Gail Feigenbaum e Inge Reist] sugerem que elas podem chamar a atenção para o poder transformador da propriedade, em que se revela aquilo que elas chamam de uma “vida social das coisas” (tendo os escritos de Arjun Appadurai como referência), a história da recepção das obras de arte, em última instância instaurando uma história alternativa da arte. Elas voltam a falar da proveniência como tendo sido uma espécie de pesquisa na sombra de uma história social da arte, mas que deveria ser reconhecida à luz de novas abordagens. O volume⁹ por elas organizado considera a proveniência a partir dos seguintes eixos: a proveniência como marca; a proveniência como a vida das obras de arte (sua trajetória, sua biografia); a proveniência e suas relações com o comércio dos objetos artísticos; e a pesquisa de proveniência “instrumentalizada”, que dá conta justamente dos estudos desenvolvidos no quadro de conflitos e situações de guerra e de estados de exceção. (MAGALHÃES, 2016a, p. 41-42)

Evidentemente que os vestidos de alta-costura ou o vestuário em geral não estavam, quando tratamos da formação do MASP nos anos 40-50, na mesma hierarquia de objetos e especificidades das artes ditas maiores, da pintura de cavalete e da escultura. Porém, aqui se coloca uma aproximação de compreensão que o colecionismo nacional, nesse período, estava demasiadamente relacionado com um panorama internacional de articulações em torno de discursos legitimadores da arte, empreendidos por diversos segmentos sociais no Brasil e no exterior.

As incorporações dos vestidos de alta-costura no MASP entre os anos 1951 e 1956, quando tratamos de compreender o processo de musealização dos mesmos, estavam diretamente ligadas a diversos processos encaminhados pelo então presidente Assis Chateaubriand e pelo diretor artístico Pietro Maria Bardi. Em uma análise dos próprios projetos institucionais empreendidos pelo MASP, no tocante aos vestidos de alta-costura incorporados ao acervo, compreendemos que esses objetos passaram por diversas ou nenhuma apropriação no campo da comunicação museológica, em específico, das exposições. Esses momentos de representação e significados nos demonstram, em algum grau, a trajetória dos objetos na própria instituição e o quanto eles foram alçados, pela sua importância ou insignificância, a constituir um elemento da história museológica do MASP.

⁹ FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (Org.) **Provenance: An Alternate History of Art**. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2012.

Nessa esteira de compreensão podemos entender duas dimensões particulares que as aquisições dos vestidos de alta-costura apresentam ao pesquisador. Em um primeiro momento ao compreendermos os vestidos numa lógica da musealidade, vinda da perspectiva de Stránský, abre-se a possibilidade de entendermos o objeto também sob a concepção de uma biografia cultural (KOPYTOFF Apud APPADURAI, 2008). Esse aspecto, em consonância aos estudos de proveniência, apresenta as apropriações específicas que esses vestidos Dior e Lanvin passaram, constituindo contextos e usos diferentes em virtude de sua particularidade¹⁰.

Já de uma forma mais ampla, a história social das coisas (APPADURAI, 2008, p. 51-52) compreende cada objeto inserindo-o numa classe tipológica, abrangendo assim mudanças em longo prazo. Numa categoria de vestidos de alta-costura, as alterações da dinâmica de mercado ou da demanda de consumo estariam relacionadas a um fluxo histórico mais amplo da classe de vestidos de luxo. Nesse horizonte, entendermos como os vestidos de alta-costura se constituem como mercadorias de valores sociais e culturais, torna-se importante para compreendermos a entrada dessa classe de objeto em um museu de arte, numa dimensão de consumo destes objetos¹¹.

Tratar objetos ou coleções de moda e/ou vestuário sob as perspectivas apresentadas, como fizeram especialmente as pesquisadoras Andrade (2008), Abreu (2002), nos obriga a entender o campo específico dessa tipologia, incorporada, entre muitos debates, numa vertente da museologia da moda, que

¹⁰ “Abordando a história dos museus através dos objetos de suas coleções, Samuel Alberti (2005), seguindo Kpytoff (1986), convida os historiadores das ciências a colocar aos objetos questões similares àquelas propostas nos estudos biográficos de pessoas. Considera três fases na vida dos objetos: a coleta e sua proveniência – momento em que o coletor confere ao objeto um significado relativamente estável que o acompanhará em sua carreira através do museu. Aqui são consideradas as redes de coletores e os locais que eventualmente canalizam objetos para o museu; as distinções nem sempre claramente demarcadas entre museus e espaços comerciais, os mecanismos de aquisição, intercâmbio, doação, que muitas vezes garantem para sempre a visibilidade das conexões entre pessoas e objetos, tornando os objetos inalienavelmente associados aos seus coletores, doadores, benfeitores”. (LOPES, 2008, p. 310).

¹¹ “O fato é que a linha entre mercadorias luxuosas e cotidianas não apenas se altera historicamente, mas, mesmo em qualquer ponto determinado no tempo, algo que dá a impressão de ser um item homogêneo, em estado bruto e de um campo semântico extremamente restrito pode se tornar muito diferente no decurso da distribuição e do consumo. (...) Sob a perspectiva de escala, estilo e importância econômica, Mukerji apresentou uma argumentação eloquente, ao menos no caso dos primórdios da Europa moderna, para que não se tracem fronteiras rígidas entre o consumo de massa e de elite, bens de luxo e bens mais comuns, bens de consumo e de capital, ou ainda, a estética da exibição em contraste com os modelos dos ambientes de produção primária”. (MUKERJI, 1983 Apud APPADURAI, 2008, p. 59).

será devidamente tratada no segundo capítulo. Porém, os debates em torno desse campo, assim como de outros materiais e tipologias de acervo, apresentam-se inseridos nas discussões gerais acima tratadas, definindo novas abordagens da Museologia pelos estudos da cultura material¹².

Encaminhamos, por fim, essa necessidade de historicizar os objetos de moda, dos vestidos de alta-costura, fazendo-os inteligíveis tanto na esfera interna do museu, no seu processo de musealização, quanto no âmbito externo da instituição, vista na reconstituição dos elementos produtivos de sua circulação sócio cultural.

¹² "A partir da década de 1980 e 1990, uma nova geração de pesquisadores e entusiastas descobriu o valor do estudo da indumentária como ferramenta de pesquisa analítica, proveniente da história social e econômica, cultura material, estudos culturais e de gênero, história da arte, antropologia e sociologia. Essas pesquisas abriram para a história da indumentária e dos estudos da indumentária uma forma mais positiva através de suas novas abordagens multidisciplinar". (TAYLOR, 2004, p. 312)

1 O COLECIONISMO DE MODA EM MUSEUS DE ARTE

As aquisições de vestidos de alta-costura, realizadas pelos museus de arte, direcionam para a esfera do público o colecionismo privado, definindo, portanto, certos elementos alheios ao universo museal. Nessa direção salienta-se que essas incorporações não se tratavam de algo natural, sem diretrizes ou encaminhadas aleatoriamente. Essas aquisições estão orientadas definitivamente por momentos específicos que os meios de produção e consumo da alta-costura operavam, seja pelas apropriações ligadas ao campo do design, da arte ou da manufatura, visando atingir um campo do autêntico e do único.

O conhecimento sobre o desenvolvimento da indústria da alta-costura nos auxilia, assim sendo, no envolvimento desses objetos históricos, enquanto elementos sociais, com as representações culturais que os mesmos terão no momento que são adquiridos por determinados museus de arte, aqui expostos pelo MASP, MET e pelo MMT.

1.1 Uma definição histórico-social da alta-costura

Primeiramente, necessitamos explicitar em nossa pesquisa o que entendemos por alta-costura e quais foram os elementos históricos definidores de suas atividades. Ao falarmos de alta-costura estamos implicitamente nos relacionando com uma história marcada por diversos construtos e que, para compreendê-la no século XX, precisamos tratar de certas discussões que delinearam suas atuações. Portanto, a alta-costura pode ser analisada de diferentes pontos de vista e, ao delimitarmos sua significação, também compreendemos ou definimos o que não se trata de alta-costura. Assim, as escolhas em torno dos objetos de estudo ficarão mais claras, principalmente quando essa definição se torna presente em um museu de arte, no qual há outros objetos que compartilham de elementos do universo da alta-costura.

De uma maneira concisa, a formação da alta-costura está associada estreitamente com a especialização da produção e da organização e profissionalização do trabalho dos alfaiates e costureiros na França,

principalmente entre os séculos XIX até meados do século XX¹³. Para Zajtmann (2011, p. 17) a aparição da alta-costura é, portanto, a história de uma tomada de poder dos alfaiates em detrimento dos mercadores. Já para Grumbach (2009, p.15) as origens da costura e de certa forma da alta-costura, estariam intrinsecamente ligadas ao crescimento e reconhecimento do trabalho das mestras costureiras com tecidos e confecção de roupas na França dos séculos XVII e XVIII. Foi possível que as costureiras, devido à conduta moral da época, detivessem a exclusividade na costura para o público feminino, mesmo que ainda fosse bastante restrita a comercialização de tecidos em benefício dos alfaiates e mercadores. Diante desse cenário, nomes famosos de costureiras foram surgindo por trabalharem para mulheres proeminentes da corte e da aristocracia, como foi o caso de Rose Bertin na época de Luís XVI, Madame Palmyre na corte de Carlos X e Mademoiselle Beaudrant na corte de Luís Filipe.

Antes de 1848, a condição do alfaiate constituía-se em ter pouca ou nenhuma autonomia profissional, tendo que obedecer às ordens do seu cliente, as quais eram repassadas por seu superior, que detinha a condição de comerciante de tecidos. As definições de gosto eram ditadas pela expressão de poder que certos materiais apresentavam em particular dos tecidos e dos cortes que representavam a rígida conduta social da corte europeia¹⁴. Assim como dos periódicos de moda que tiveram um crescimento estrondoso no século XIX, constituíam-se nos principais instrumentos de divulgação do comércio e de determinados comportamentos. Portanto, até meados do século XIX, o alfaiate

¹³ Nesse momento é importante definir a terminologia com relação ao universo da moda, intrinsecamente relacionada a momentos históricos específicos de suas determinadas atividades. Entendemos que a terminologia de alfaiate e costureira está relacionada ao ofício da costura sob medida desde o século XVII; ao costureiro/*couturier* e ao criador de moda/*créateur de mode* a função de criar, vinculado a uma *maison* e com assinatura, para indústria da alta-costura, do prêt-à-porter ou do mercado de luxo (até início dos anos 60); Atualmente, ao estilista o entendimento da sua atividade de criação ligada ao campo das artes, criando peças únicas e coleções ímpares, preocupando-se com a estética e uma teoria da roupa. O estilista cria tendências inovadoras e traz para o mercado da moda as novidades. Geralmente, de forma mais exclusiva e em grande parte em mercados de alta costura, assim como o Designer de Moda, profissional ligado à área do Design que privilegia um conceito a partir de sua funcionalidade (PIRES, 2008).

¹⁴ “Os tecidos eram classificados segundo as estações: para o inverno, veludos, cetins, ratinas, percal; para o verão, tafetás; para o outono e a primavera, os percais leves. Até as rendas variavam de acordo com as estações. O ponto inglês, embora não fosse mais quente que as malinas, já não podiam aparecer antes das festas de Longchamp. As peles eram usadas a partir do dia de Todos os Santos; na Páscoa, abandonavam-se os regalos, sendo proibido retomá-los mesmo que nevasse.” (GRUMBACH, 2009, p. 15).

tinha sua atividade limitada à montagem do modelo pré-definido pela (o) cliente a partir de um tecido já deliberado pelo comerciante.

As novas conjunturas sociais e políticas na França, pós-revolução de 1848, foram essenciais para que a autonomia do alfaiate surgisse especialmente no momento de fim da Segunda República, advindo do golpe de Estado realizado pelo Imperador Napoleão III (1854-1870). A sociedade francesa no regime de Napoleão III passava por um período bastante propício à reunificação de interesses entre a corte e a alta burguesia, entre os aristocratas e os ricos comerciantes. Composta por uma corte bastante heterogênea, pelas novas camadas sociais que foram emergindo após revolução de 1789, a predominância de um gosto, o aristocrático, estava já devidamente abalado. Além disso, nesse período estava em andamento os projetos de urbanização na cidade de Paris e o processo de crescimento industrial em setores determinados, especialmente o têxtil.

Foi nessa situação que o inglês Charles Frédéric Worth (1825-1895), funcionário da casa de luxo *Gagelin* em Paris, apresentou entre 1851 e 1855 suas criações nas exposições universais de Londres e Paris, respectivamente.

Um mantô de corte de formato totalmente novo, em mohair antigo branco, bordado em dourado, exposto pela casa Gagelin, encanta e rende pedidos consideráveis. A nova indústria traz em sua esteira o desenvolvimento dos tecidos lioneses. (GRUMBACH, 2009, p. 17)

Após o seu reconhecimento, Worth empenhou-se em retirar da corte, de certa forma, os ditames do processo de criação¹⁵, conferindo ao costureiro uma autonomia artística, apresentando assim modelos inéditos para a época, inclusive tendo posteriormente em seus vestidos a inserção de uma etiqueta própria¹⁶. O ano de 1858 foi importante para o costureiro, pois:

Foi nesse ano que Charles Frédéric Worth, comerciante inglês estabelecido em Paris no ramo de tecidos finos, abriu um ateliê de costura, para as mulheres dos mais altos círculos da corte de Napoleão III. Um vestido que desenhou para a princesa de Metternich foi tão elogiado pela imperatriz Eugênia, que ele logo ganhou fama e prestígio. E, assim, uma clientela segura e fiel, na aristocracia e na alta burguesia de Paris (...) Worth passou a desenvolver ideias próprias, mediante

¹⁵ “Meu trabalho, diz ele, não é apenas executar, mas principalmente criar. A criação é o segredo do meu sucesso. Não quero que as pessoas encomendem suas roupas. Se encomendassem eu perderia metade do meu negócio”. (GRUMBACH, 2009, p. 18)

¹⁶ A primeira etiqueta presente nas criações de Worth, no ano de 1860, continha o brasão do segundo Império e a inscrição “Worth & Bobergh”, seu antigo sócio. Com a queda de Napoleão III e o advento da Terceira República, o brasão foi retirado e também o de Bobergh, pois ele optou por se afastar dos negócios, apresentando somente “Worth” (DEBOM, 2017, p. 88-89).

desenhos aquarelados ou o desfile de modelos envergados por moças de seu ateliê, Worth participava previamente suas idéias à clientela, recolhendo encomendas que executava sob medida. (DURAND, 1988, p. 23)

A partir de 1858, Worth estabeleceu alguns parâmetros que definirão a indústria da alta-costura nos anos posteriores: a criação artística independente de ditames de comportamento da corte, a moda feita por homens, os desfiles de suas criações nas próprias lojas, a venda de roupa a qualquer pessoa que pudesse pagá-la, independente da classe social, e a internacionalização das suas criações.

Ao elevar o status do costureiro, Worth revoluciona igualmente os hábitos de vestir. Depois de muito tempo sendo tradicional e regional, o vestuário se padroniza e ao mesmo tempo evolui. A intervenção de um costureiro se dá no elemento mais determinante e mais mutante da moda, o acessório; em torno dele se organizam todas as profissões anexas, dos tecelões aos bordadores. Efetivamente reconhecido como artista, o costureiro, artesão anônimo, adquire o status de criador e pode assinar suas criações. (GRUMBACH, op.cit. p. 21)

Seguindo o caminho de Worth, outros tantos costureiros e costureiras se beneficiaram dessa conjuntura favorável na cidade de Paris, assim como também era de bom tom abrir uma filial em Londres (Ibid., p 24). Em Paris, Jacques Doucet abriu sua casa de costura em 1880, Mme Paquin abre em 1891 uma *maison* na *rue de la Paix*, mesmo endereço de Worth, assim como Callot Sœurs em 1888, e também Paul Poiret abre sua própria *maison* em 1904, após trabalhar nas casas de costura de Doucet e Worth. (ZAJTMANN, 2011, p. 18)

Ademais nesse momento, a condição do vestido passa a ser transformada após a intervenção do costureiro, em que o mesmo decide, a partir da escolha do modelo, quais serão os tecidos e os acessórios devidos que comporão o conjunto. Além disso, o costureiro, no caso exemplar de Worth, ao decidir o modelo da cliente, permitiu-o aumentar as margens de lucro dos tecidos, da venda e da confecção da roupa (Ibid., p.18). As novas conjunturas de produção do costureiro fazem com que em 1868 se crie, pelos próprios costureiros embasados pela indústria de produção, a *Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames* (Câmara sindical da costura e da confecção para as damas), mas devido a outras inúmeras transformações nos anos posteriores ela será renomeada em 1910.

Existem dois elementos a serem vistos: Paris tem desde o início o monopólio da moda e numerosos estrangeiros instalam-se para exercer essa atividade. É necessário observar que não existia, durante

muitos anos, medidas claras entre as atividades de costura e as atividades de confecção. Essa diferenciação era, na verdade, impossível, pois os modos de fabricação eram manuais para todos e a venda por unidade era praticada por todos os estabelecimentos. Do ponto de vista profissional, ocorreu uma divisão em 1910, o que sugere que a distinção entre as duas atividades se tornou clara. (Ibid., p.18, tradução nossa¹⁷)

Nesse momento de produção era necessário então distinguir claramente os costureiros dos confeccionistas, do trabalho e comércio de costura para o da confecção. Era o momento que se precisava autonomizar a profissão do costureiro. Para isso se instituiu, em 14 de dezembro de 1910, um critério de hierarquia: uma pessoa que desejasse ser *couturier* deveria ser patrocinada por um membro atual da então renomeada *Chambre syndicale de la haute couture parisienne* (Câmara sindical da alta-costura parisiense).

Até o ano de 1929, a alta-costura francesa se desenvolve progressivamente e muitas outras casas são criadas devido a alguns fatores: uma mão-de-obra feminina barata, um mercado produtivo com baixas taxas de exportação, uma clientela aristocrática e burguesa francesa e internacional e por fim, de costureiros que se tornaram figuras sociais importantes sem qualquer competição internacional (Ibid., p. 19).

Em 1929, com o intuito de estruturar e hierarquizar formalmente as atividades, a Câmara sindical da alta-costura parisiense divide, a partir do conhecimento de desfiles de peças presentes nas casas de costura inglesa, a alta-costura em alta, média e pequena. Além disso, também instituiu um calendário de desfiles. Quem se apresentasse nos calendários definidos era enquadrado em alta-costura e as demais se dividiam em média costura (casas não inclusas no calendário, mas que tinham clientela profissional e particular) e pequena costura (somente clientela particular reduzida).¹⁸

¹⁷ Optou-se em retirar o termo “tradução nossa” nas próximas citações diretas dos autores traduzidos para a língua portuguesa. Apresenta-se a seguir a lista completa dos autores que tiveram citações traduzidas no decorrer do texto: ANDERSON (2000); CUMMING (2004); MELCHIOR (2014); STEELE (1998; 2008); TAYLOR (2002; 2004); VEILLON (1990); ZAJTMANN (2004).

¹⁸ “Até 1940, ser acolhido na alta-costura não apresenta maiores dificuldades. Extremamente flexíveis, as regras propiciam uma liberdade muito ampla. Os trâmites são bastante simples. Todo novo criador francês ou estrangeiro desejoso de se estabelecer em Paris deve primeiro fazer uma visita de cortesia ao presidente ou ao secretário da “Câmara”. Se seus salões de recepção forem de um padrão considerado suficiente para a organização de desfiles, o presidente ou o secretário-geral estão autorizados a incluí-lo no calendário”. (GRUMBACH, 2009, p. 34)

A crise de 1929 levou a produção da alta-costura francesa a um novo patamar de atuação, pois numerosas medidas protecionistas de países da Europa e dos Estados Unidos, empreendendo altas taxas, reduziu drasticamente as importações francesas. Além disso, em 1936 houve a criação de leis trabalhistas para a mão de obra da alta-costura parisiense, cujos trabalhadores passaram a ter o direito ao salário mensal e as férias pagas. Diante disso, principalmente nos anos 30, as casas de alta-costura diversificaram suas atividades, direcionadas na criação de perfumes e as tentativas de lançamento de linhas de *prêt-à-porter* tornaram-se realidade¹⁹.

Os anos durante a Segunda Guerra Mundial constituíram momentos importantes para o fortalecimento da Câmara Sindical no que se refere à consolidação do trabalho e das matérias-primas da alta-costura. A Câmara Sindical, em virtude da escassez dos anos de guerra, elabora diretrizes, após negociações nacionais, para que as casas de alta-costura possuam uma cota mínima de matéria-prima para um trabalho máximo com a mão de obra disponível. Em 1944, 79 casas de alta-costura eram beneficiadas por esse critério, o que suscitou por parte das grandes casas de alta-costura um descontentamento, já que não havia uma objetividade em definir as casas de alta-costura e por sua vez as suas produções comerciais (GRUMBACH, 2009, p. 39).

Devido a essa constatação, em 23 de janeiro de 1945, após reconhecimento legal e controlado do uso do termo *haute-couture* (alta-costura), a Câmara Sindical da Alta-Costura Parisiense torna-se *Chambre Syndicale de la Haute Couture* (Câmara sindical da alta-costura) e determina que as casas de alta-costura somente poderão ser beneficiadas por tal denominação após serem aprovadas anualmente por um dedicado comitê sob responsabilidade do Ministério da Indústria²⁰. Assim sendo, desde 1945, uma lista autorizada de casas de alta-costura é publicada a cada ano após aprovação do Ministério,

¹⁹ “Paul Poiret foi o primeiro entre eles a comercializar um perfume com seu nome (*Rosine* em 1911). Em 1921, Chanel criou o perfume N°5. Em 1925, Jean Patou lança dois perfumes com seu nome e Jeanne Lanvin fez o mesmo. Os anos 1930 veem igualmente as primeiras tentativas de lançamento de linhas de *prêt-à-porter* vindas dos costureiros de alta-costura. Uma coleção assinada por Paul Poiret foi comercializada em 1933 na loja de departamentos “Printemps”. Lucien Lelong lança em 1934 uma linha de roupas fabricadas em seu ateliê de costura, mas a um preço inferior à da sua linha de alta-costura”. (ZAJTMANN, 2011, p. 20)

²⁰Disponível em: <https://fhcm.paris/fr/la-federation/> Acesso em: 12 de junho de 2018.

dando, portanto à alta-costura francesa uma posição única e centralizadora. Coube a cada casa de alta-costura submeter-se aos seguintes requisitos (CRANE, 2011, p. 147):

- Trabalhar apenas sob medida
- Empregar no mínimo 20 pessoas
- Apresentar à imprensa, duas vezes por ano (primavera e outono), no mínimo 45 modelos
- Apresentar essa coleção com, pelo menos, três modelos vivos
- Apresentar essa mesma coleção na sua própria casa, em áreas especiais para esse propósito
- Desfile para a clientela particular ao menos 45 vezes ao ano
- Tratar-se por: *Couture*; *Couturier*

Após a Segunda Guerra Mundial um novo fôlego da alta-costura francesa surgiu, em especial, com a abertura das casas de Christian Dior (1946), de Pierre Cardin (1953) e em 1962 de Yves Saint-Laurent. Nesse sentido, podemos também pontuar as diversas empreitadas internacionais do Estado Nacional francês com o intuito de restabelecer a alta-costura como referência mundial no mercado. Assim como as exposições universais de 1851, 1855 e 1900 foram palcos da demonstração da criação artística francesa, outras exposições foram patrocinadas com esse intuito, como foi o caso do *Le Théâtre de la Mode*²¹, ocorrida entre os anos de 1945 e 1946 e *Gratitude* ou *Merci Train*, ocorrida em 1949²².

Terminada a Guerra, em 1945, e restituída a liberdade ao território francês, uma grande empreitada nacional foi acionada, visando a reconquista dos mercados internacionais da Haute-couture. A missão da exposição “Le Théâtre de la Mode”, organizada entre 1945 e 1946,

²¹ “Por muito tempo acreditava-se que o “*Théâtre de la Mode*” havia desaparecido e se perdido. Em 1993, em virtude de uma pesquisa, o professor Stanley Garfinkel verificou que a maior parte das bonecas estava conservada no *Maryhill Museum*, no estado de Washington. Por intermédio de Susan Train, os figurinos restantes são transferidos à Paris em 1988 e restaurados a partir da supervisão de Nadine Gasc. As perucas foram tratadas por Alexandre, os rostos foram limpos para se retirar a intervenção de maquiagem a fim de conservar seu aspecto natural. Uma verificação foi minuciosamente encarregada em atribuir às criações seus respectivos ateliês de costura, em seguida em atribuir o responsável por sua execução. << permanece a questão dos acessórios parcialmente desaparecidos. Para alguns sapatos e jóias foi decidido criar réplicas seguindo os modelos originais>>”. (VEILLON, 1990, p. 119)

²² Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159268> Acesso em: 07 de março de 2018.

por iniciativa de Roberto Ricci, com apoio do Ministro Raoul Dautry e promovida pela Câmara Sindical da Costura parisiense, foi a de demonstrar ao mundo que, apesar da Guerra, a Haute-couture francesa não havia morrido. Além do pavilhão de Marsan, no interior do Louvre, esta exposição viajou pelo mundo, indo a Londres, Barcelona, Copenhague, Estocolmo, Viena e a Nova Iorque, com 13 cenários assinados pelos mais renomados artistas franceses da época e 237 bonecas, vestidas com o que havia de melhor e mais criativo da genialidade de diversos criadores da Haute-couture francesa. ” (ROCHAS, 1951 Apud SANT’ANNA-MULLER, 2011, p. 115).

Já em *Gratitude* ou *Merci Train* os franceses criaram um conjunto de 49 vagões repletos de objetos decorativos dados em agradecimento à ajuda estadunidense, onde cada um dos 48 estados deveria receber um vagão. Uma grande variedade de itens foi incluída nesses vagões, desde brinquedos artesanais para crianças até obras de arte. A Câmara Sindical da Alta-Costura Parisiense optou por criar um novo conjunto de bonecas de moda, desta vez representando a evolução da moda francesa ao invés da criação contemporânea. Mais uma vez, o Sindicato aproveitou os mais talentosos e conhecidos costureiros (as), cabeleireiros e designers de acessórios da época para criar obras-primas em miniatura.

Diferentemente dos anos áureos, anteriores a 1929, essa nova situação econômica e política dos anos 50, obrigou os costureiros de certa forma a reavaliar os paradigmas da alta-costura francesa²³.

Enfim, a situação instável para a Haute-Couture estava posta: de um lado, a imprensa francesa exigindo modernização, que acompanhava as demandas de novos grupos de elite, cujos gostos e necessidade de diferenciação eram bem distintos; de outro lado, continuava a existir a clientela tradicional que não queria alterar seu modo de “parecer”. Em meio a elas, havia uma Haute-couture que via cada vez mais restrito seu universo de consumidores e suas contas mensais não sendo liquidadas. Completando este quadro de tensões, havia ainda a imagem de Paris e da França, como berço da elegância e de todas as elites mundiais, ameaçada de ruína. (SANT’ANNA-MULLER, 2011, p. 119)

Houve o fortalecimento da presença estadunidense nos campos de produção do vestuário e da moda, em especial do crescimento do *ready to wear*²⁴

²³ “As economias ocidentais se tornaram realmente mais pobres. Ademais, as sociedades evoluem nessa direção e, por sua vez, tendem a distanciar-se do modelo proposto pela alta-costura. O aumento do número de mulheres no trabalho, o desenvolvimento de atividades esportivas e, finalmente, a americanização da sociedade são fatores que corroboram para esse distanciamento”. (ZAJTMANN, 2011, p. 20).

²⁴ A produção do *ready to wear* pode ser compreendida como um campo de atuação inovador dos Estados Unidos, em decorrência ao elevado número de exportação da alta-costura francesa (como as lojas *Bergdorf & Goodman* e *Carnegie*), da Segunda Guerra Mundial, da própria

com uma produção competitiva, fartamente publicitária e que comercializava em tempos irrisórios roupas desejadas pela população.

Com uma posição insegura devido à uma concorrência na até então exclusividade de criação artística, a alta-costura francesa determinou para as diversas *maisons* a necessidade de criar licenças e medidas protetivas internacionais. O desenvolvimento do sistema de licenças significou a exclusividade da criação e o aumento da renda em países estrangeiros, já que em solo parisiense as medidas de reprodução por estrangeiros não eram permitidas. Sem dúvidas, o modo de produção estadunidense (*ready to wear*) apresentou uma mudança germinal para a alta-costura, pois determinou e apresentou novas alternativas de atuação criativa do *prêt-à-porter*.

Nesta esteira dos acontecimentos, também havia um descontentamento, por parte das *Maison*, com relação as diretrizes apresentadas pela Câmara Sindical de Alta-Costura em 1945. Esta realidade rígida de produção contribuiu intensamente para que as casas de alta-costura buscassem outras alternativas de comércio e criação, pois muitas delas estavam economicamente falidas ou sobrevivendo mal. A legislação imposta às casas de alta-costura francesas em 1945, segundo Grumbach (2009, p. 41), só se atualizou em 2001 com a administração de Dominique Kahn, então Ministro da Indústria.

Beneficiando-se da dificuldade da alta-costura em lidar com as transformações do gosto e elegância²⁵, desenvolvem-se nos anos 60, os denominados *créateurs*, costureiros que fundam empresas para fabricar peças

produção de alta-moda estadunidense e, principalmente, da atuação do *ready-made* já estabelecida no século XIX, transformando o vestuário em confecção tradicional. “Durante o entre-guerras o *ready-to-wear* conhece um desenvolvimento notável. Já existem catálogos de venda por correspondência que apresentam os últimos modelos com estrelas de cinema. Os fabricantes podem entregar encomendas em 24 horas, permitindo assim, um aumento fantástico de vendas. Nessa esfera de importância do consumo e da cultura norte-americana, em 1944, Bonnie Cashin fez da bota um acessório da moda. Ela se especializará num tipo de traje esportivo em que se misturam engenho e fantasia. Tina Leser, Anne Klein e, sobretudo Claire McCardell formam um grupo de mulheres talentosas que lançam os fundamentos do traje esportivo americano. Com elas, o *ready-to-wear* deixa de ser uma espécie de quebra-galho para tornar-se uma forma elegante de vestir-se moderna e confortavelmente.” (BAUDOT, 2008, p. 162-164)

²⁵ “Em meio a esta nova configuração social, a *haute-couture* ver-se-ia constrangida se permanecesse conservadora, se continuasse a alimentar o desejo de distinção de uma elite que beirava à caduque, enquanto uma nova elite, endinheirada e jovem exigia leveza e distinção como sinônimo de liberdade, de descontração e não de fragilidade e submissão. A vitória da cultura norte-americana (BODY-GENDROT, 1996) sobre a tradição francesa exigia uma nova *Haute-Couture* e assim, no seio de sua própria produção, a *Haute-Couture* tinha que converter seus valores mais caros, fosse para sobreviver financeira ou simbolicamente.” (SANT’ANNA-MULLER, 2011, p. 121)

prêt-à-porter, à princípio, para classes médias e aos poucos voltam-se para o mercado de luxo (CRANE, 2011, p. 144). Assim sendo, em virtude de novas forças de atuação movidas pelos costureiros das casas de alta-costura e dos *créateurs* e, claramente visando a proteção criativa e econômica, criou-se a *Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode* (Federação Francesa da Costura, do *Prêt-à-Porter* e dos Criadores de Moda) em 1973.

O *prêt-à-porter*, que nada tem a ver com o ready to wear americano e nem escamoteia sua origem francesa, através de seus preços proibitivos e sua aura de produto distintivo, foi um caminho espetacular de adaptação da Haute-couture a uma imagem de instituição moderna e atenta aos interesses econômicos de suas empresas. O *prêt-à-porter* garantiu a reprodução do poder pela aparência, assim como liberou os costureiros para, no âmbito da criação, darem os seus voos de pura estética conceitual, criando assim um outro papel para a Haute-couture. Essa nova modalidade de organização da criação de moda não foi incumbida de atender a demanda de produtos de moda que as ruas faziam e nem surgiu como demanda dela. O *prêt-à-porter* nunca a atendeu diretamente e nem se ocupou dela. Como nova autoridade para ditar o que seria tendência de moda nas futuras estações, ele passa a ser um esteio onde outros estilistas e criadores de moda vêm buscar inspiração para traduzir as demandas dos diferentes públicos consumidores. (Ibid., p. 123-124)

Com isso, todas as casas de alta-costura que desfilavam suas coleções de *prêt-à-porter* no calendário de alta-costura pararam de fazê-lo e passaram a organizá-las dentro do calendário próprio da *Chambre syndicale du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode* (Câmara Sindical do *Prêt-à-porter* dos Costureiros e dos Criadores de Moda). Nessa onda de mudanças, houve a inclusão de costureiros e criadores de moda estrangeiros para compor a Federação Francesa de Alta-Costura, em especial as admissões das casas italianas de alta-costura como as de Valentino e Armani.

Em meados de 1980, houve a chegada de grupos industriais dentro dos segmentos de alta-costura e dos criadores de moda, apresentando-se como instrumentos financeiros de sobrevivência desses setores, relatado como um problema anteriormente.

Em 1984, Ferinel presidido por Bernard Arnault, adquiriu o grupo Boussac, do qual Christian Dior é uma das subsidiárias. Bernard Arnault também adquiriu Givenchy, Céline e financiou em 1987 a criação da casa de alta-costura Christian Lacroix. Em 1989, Bernard Arnault detém a maioria da LVMH. A mudança, vê o ministro da Cultura, promove os criadores de moda. Em 1982, Jack Lang autorizou a Câmara sindical de costureiros e criadores a fazer suas apresentações no Carrée do Louvre. Isso reforça a situação desses criadores. (ZAJTMANN, 2011, p.25)

Nas últimas décadas, portanto, evidenciou-se o embate de criação artística do costureiro, da atuação da alta-costura e do *prêt-à-porter* na legislação do Sindicato e das aspirações sociais e econômicas de uma sociedade em transformação. As diversas rupturas de profissionalização dos costureiros, em detrimento dos setores da confecção, nos anos anteriores parecem, ao final do século XX, um dos maiores desafios a ser enfrentado pelos criadores de moda e seus segmentos.

Está claro que costura e prêt-à-porter são cada vez mais semelhantes. Enquanto as técnicas de fabricação se aperfeiçoam, o prêt-à-porter de alto padrão oferece uma elegância e um refinamento no acabamento que apenas a alta-costura conferia no passado. Isso não significa o fim da alta-costura, que se tornará, simplesmente a parte mais luxuosa do prêt-à-porter (GRUMBACH, 2009, p. 329)

Em 2017, dialogando com uma prerrogativa de simplificação a *Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode* tornou-se *Fédération de la Haute Couture et de la Mode* (Federação da Alta-Costura e da Moda) contemplando a alta-costura, o *prêt-à-porter* dos costureiros e dos criadores de moda, assim como a moda masculina. Como visto, a inclusão em cada uma das definidas divisões requer uma lista extensa de qualificações e deveres, o que confere a cada casa de alta-costura uma forma específica de atuação no campo da moda.

Compreende-se, portanto, que a qualificação dada de alta-costura a um vestido, denota várias camadas de construções econômicas, tecnológicas, políticas e culturais de moda e de criação. Ademais, prevalece o privilégio internacional da criação nos modos tradicionais de produção aliado à tecnologia contemporânea. Diferentemente de outros países onde há indústrias de moda de luxo (como Itália, Inglaterra, Japão, Estados Unidos²⁶) e onde prevalece a forma de atuação do *créateur de mode*, a alta-costura francesa permanece constituída na produção sob encomenda.

De forma breve, apresentamos um panorama geral de momentos importantes para a formação e atuação internacional da alta-costura, visando

²⁶ “Os estilistas nesses países seguem em geral o padrão dos *créateurs*. Já as empresas que vendem peças assinadas nesses países devem ser diferenciadas de dois outros tipos de empresas: confecções industriais que contratam estilistas como seus funcionários, com pouca ou nenhuma autonomia, e pequenas boutiques que visam nichos de baixo custo, como moda jovem ou esportiva.” (CRANE, 2011, p. 145)

estabelecer uma primeira camada de compreensão no processo de musealização dos vestidos Dior e Lanvin, ocorrido nas décadas de 1950 e 2000. Assim sendo, pretendeu-se apresentar a definição de alta-costura como um elemento essencialmente vinculado com outros campos de atuação para além da criação artística. E como outros importantes agentes históricos, além da sociedade francesa, foram fundamentais para o desenvolvimento e sobrevivência da alta-costura.

Assimilando as variadas facetas de atuação da alta-costura, determinadas pelo revés histórico social de uma época particular, passamos a delimitar marcos gerais de importantes transformações desempenhadas pelas casas de alta-costura e seus respectivos costureiros. Isso é importante para compreendermos a construção do colecionismo de moda, de alta-costura, nos museus de referência ao MASP. O MET e o MMT são colocados como museus de referência, pois foram modelos de colecionismo de vestuário para o MASP na década de 1950, quando Pietro Maria Bardi iniciou as aquisições dos vestidos atribuídos a Dior e inaugura a Seção de Costumes no museu. As associações entre as instituições serão mais bem analisadas em capítulo posterior, no momento de entendimento da curadoria de Bardi e a atuação do presidente do museu, Assis Chateaubriand.

Não se trata aqui de recriar modelos internacionais de colecionismo e encaixá-los na realidade nacional ou de ter modelos dominantes lidos como exemplos de colecionismo. Trata-se de reconhecer parâmetros de atuações internacionais realizadas e almejadas por Bardi, especialmente nos anos 50, em uma mesma relação que outros tantos estudos fizeram com as práticas institucionais da Bauhaus e do *Institute of Design* com o MASP, particularmente na época do Instituto de Arte Contemporânea (IAC)²⁷.

²⁷ Nessa perspectiva os estudos de LEON (2006) e de SCARPA (2017) analisam a formação do IAC em diálogo com as referências e com os intercâmbios que o MASP construiu com instituições internacionais.

1.2 Um panorama histórico da formação de coleções de moda nos museus de referência ao MASP

Na virada do século XX para o XXI, o colecionismo de moda²⁸ passou por mudanças significativas, no que tange às escolhas e aos meios de se adquirir vestidos de alta-costura pelos museus de arte. Com isso, como nos casos das aquisições dos vestidos Dior (82 V, 85 V, 137V, 138 V, 145V) e Lanvin (147V) no MASP, as mudanças postas estão muito relacionadas com as formas construídas de colecionismo no passado de cada instituição. A partir disso, compreenderemos como ocorreu a formação das coleções de moda nos museus que foram referência ao MASP: o MET e o MMT. Além desses museus, apresentaremos outras instituições que detiveram um colecionismo de vestuário e moda fundamentais para a compreensão dessa prática. Por outro lado, também não pretendemos utilizá-los como modelos engessados de comparação com o MASP, uma vez que já entendemos que os processos são específicos, mas devemos compreender e historicizar uma prática sociocultural que é o colecionismo de moda, de alta-costura.

Nesse sentido, para a historiadora Cumming (2004, p.47), a reviravolta nos estudos de moda (*fashion studies*), nas décadas finais do século XX, vieram a partir das reflexões acerca dos processos de colecionismo em instituições renomadas como o *Victoria and Albert Museum* (V&A), MET, MMT e o *Musée de la Mode de la ville de Paris - Palais Galliera*. Foi a partir, portanto, dessas novas pesquisas que se esmiuçaram as evidências históricas sobre as mudanças e razões socioculturais do colecionismo de moda, posterior ao colecionismo de têxteis e vestuário.

De acordo com Andrade (2008, p.15)

Em geral colecionada como exemplar de raridade, excepcionalidade, perdura a noção de que indumentária é relíquia. Foi com frequência que colecionadores privados adquiriram trajes históricos, na Europa e América do Norte, onde leilões de indumentária, especialmente de alta – costura francesa, são comuns. No Brasil, o colecionismo de

²⁸ O termo moda (“Mode ou Fashion”) aparece em diversos departamentos dos museus tratados, assim como “Textiles” (têxteis) e “Costume” (vestuário), e, portanto, requer uma definição para sua compreensão. Moda é aqui entendida como uma prática social e cultural de criação de objetos (roupas e acessórios) vinculados a um espaço histórico preciso e legitimado pelo hemisfério Ocidental nos finais da Idade Média (século XIV). Relaciona-se estreitamente com parâmetros de criação artística autêntica e exclusiva, design, procedimentos técnicos qualitativos (corte, costura), entre outros.

indumentária por colecionadores privados é aparentemente mais raro, mas este ainda é um tema que precisa ser melhor investigado. Em museus, as coleções de indumentária que hoje são referência para esta área foram majoritariamente constituídas na Europa e América do Norte e iniciadas no século XIX e primeira metade do século XX, mas sabe-se de coleções anteriores, do século XVII.

As formações de coleções de têxteis e vestuário²⁹ para Cumming (2006) foram processos relativamente recentes e compreenderam tanto a esfera pública quanto a privada. Iniciou-se com formações desenvolvidas numa perspectiva do gabinete de curiosidades (por exemplo, a coleção da família *Tradescants*) ao final da Idade Média e início da Idade Moderna. Os têxteis e o vestuário coletados eram representados por objetos únicos e exóticos advindos de materiais, artesanatos e até de certas pessoas tidas como excepcionais. No entanto, o vestuário não era o material mais coletado nos séculos XVI a XVIII, pois estava intrinsecamente relacionado ao fator de mercadoria e troca dentro da economia ocidental, o que diminuiu suas chances de ser preservado. Aqui cabe ressaltar as formações, nas décadas finais do século XVIII e início do XIX, de coleções de vestuário no *British Museum* (coleção Hans Sloane³⁰) e do *Nationalmuseet (The Costume Collection)*³¹, na Dinamarca.

Já em meados do século XIX, as coleções começam a ter um vertiginoso crescimento, devido ao surgimento de novas instituições museais que estavam vinculadas, mais claramente, aos interesses do campo do vestuário e da moda. Uma das mais importantes fundações aconteceu em 1852 com a inauguração do museu de artes decorativas em Londres, o *South Kensington Museum*. Posteriormente renomeado em 1899 e, até hoje conhecido, como V&A.

²⁹Aqui cabe definir termos que serão tratados ao longo do capítulo e que se distinguem enquanto prática de colecionismo específico nos museus abordados. O acervo têxtil contempla todos os objetos que são feitos, total ou parcialmente, de tecidos (planos ou não) ou toda a matéria prima que pode ser transformada em fio e possível de ser tecida (ALEMBERT, MONTEIRO e FERREIRA, 1998). Diferenciam-se os têxteis em arqueológicos, objetos advindos de escavação, etnográficos com objetos representativos de uma determinada cultura, dialogando com os estudos da Antropologia e por fim, os têxteis históricos. Os museus de arte definem, normalmente, a coleção "Textile" como uma coleção enciclopédica, portanto compreendem objetos em diversos formatos, tais como tapetes, fragmentos arqueológicos, objetos étnicos, frações de seda, bordados, tecidos etc. Já o termo vestuário compreende o traje, a roupa e seus acessórios, e é encarado como uma linguagem definida e própria, inserida no sistema indumentário, mas que se torna particular por razões culturais de legitimação em um espaço específico. (BARTHES, 2005; 2009).

³⁰Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=hans+sloane
Acesso em: 13 de junho de 2018.

³¹ Disponível em: <http://samling.nasjonalnuseet.no/en/folder/45> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Porém, ainda em 1842, portanto, anos antes da fundação do V&A, iniciou-se a coleta de têxteis e vestuário, por parte de particulares e com o intuito do estudo e da pesquisa vinculado ao *Government Schools of Design*³². Uma parte dessa coleta foi para o museu enquanto outra se destinou à escola, auxiliando em posteriores estudos.

As aquisições no V&A tinham uma linha curatorial bastante definida: um museu dedicado às artes e à manufatura emergente no Reino Unido, coletando peças da mais alta qualidade artística com o intuito de formar e educar um público maior³³.

Durante o período inicial da existência do Victoria and Albert Museum, a aquisição de vestuário foi concomitante à aquisição de têxteis. O objetivo desse material era exibir os tecidos e técnicas, em vez de apresentar roupas como um registro artístico ou social. Seu website é extremamente correto sobre a situação que uma vez prevaleceu, afirmando que o museu coletou têxteis e vestuário desde o início (CUMMING, 2006, p. 56)

Porém, foi durante a direção curatorial de Henry Cole³⁴, primeiro diretor do museu, e da supervisão do pintor Richard Redgrave que as coleções de vestuário e moda, presentes no departamento de têxteis, foram preteridas. Deu-

³² Hoje a conhecida *Royal College of Art*, em Londres, tem sua história iniciada a partir de 1837 com a fundação da então chamada *Government School of Design*, escola que tinha o intuito de construir novos parâmetros para o design inglês em meio a Revolução Industrial. Após a grande exposição universal de 1851, a operação de coleta e estudo foi radicalmente transformada para acomodar Arte e Design, levando a instituição a ser renomeada para *National Art Training School* com a localização em South Kensington. Em 1896 a instituição torna-se a *Royal College of Art*. Disponível em: <https://www.rca.ac.uk/more/about-rca/our-history/college-history/> Acesso em: 13 de junho de 2018.

³³ O *Victoria and Albert Museum* foi fundado com uma missão de educar designers, comerciantes e o público geral em arte e design. Suas origens estão na Grande Exposição de 1851, a qual foi a primeira exposição internacional de design e manufatura do mundo. Após o seu encerramento, o príncipe Albert, o qual foi um dos idealizadores e o financiador da exposição, notou a necessidade de se manter e melhorar os padrões da indústria britânica, visando uma melhoria na competição de mercado internacional. Para este fim, ele pediu que os lucros da exposição fossem usados para desenvolver um distrito cultural de museus e faculdades em *South Kensington*, dedicado à arte e a educação científica. O Museu foi a primeira dessas instituições a ser formada. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum> Acesso em: 10 de junho de 2018.

³⁴ Henry Cole (1808 -1882) foi no começo de sua carreira profissional um jovem funcionário público inglês, mas seu reconhecimento veio a partir de seu envolvimento como o principal organizador da Grande Exposição de 1851, em Londres. Anteriormente, ele havia visitado exposições nacionais semelhantes em Paris e persuadido o príncipe Albert de que uma exposição internacional em Londres educaria o público e inspiraria designers e fabricantes britânicos. No final da exposição de enorme sucesso, uma seleção de objetos foi adquirida, mediante doação do tesouro real de £ 5.000, para a formação do núcleo inicial do *Victoria and Albert Museum* em 1852. Seu primeiro diretor, portanto, não seria outro senão Henry Cole. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum> Acesso em: 10 de junho de 2018.

se preferência para as aquisições de têxteis planos (etnográficos, arqueológicos e históricos) de excepcional qualidade artística. Ambos privilegiavam os materiais têxteis da manufatura nacional e das colônias, tendo inclusive a aquisição, nesse período, da coleção doada pelo designer têxtil William Morris³⁵. Além das aquisições por doações, a coleção de têxteis históricos foi amplamente acrescida por 500 exemplares medievais da coleção de Dr Franz Johann Joseph Bock (1863), 450 têxteis do século XVI e XVII da coleção Dr Robert Forrer (1899), entre outros.

Os museus nacionais do Reino Unido coletam e cuidam de têxteis desde a fundação do *Victoria and Albert Museum*, após a grande exposição de Londres em 1851, privilegiando-se a coleta de tecidos planos até a década de 1960, quando então o vestuário de moda, que sempre fora coletado, começou a ocupar uma posição de mais destaque. (Ginsburg in Rothstein, 1984 apud MILLER, 2006, p. 25).

A partir da virada do século XIX para o XX a coleção de vestuário foi crescendo progressivamente, pois uma das missões do museu era ser uma fonte útil de conhecimento para artistas, uma vez que a precisão histórica, principalmente nas artes plásticas, era uma qualidade muito demandada no século precedente. Nesse sentido, em 1899 John Seymour Lucas³⁶, um artista de renome e um notável colecionador, doou ao museu uma coleção de moda dos séculos XVII e XVIII. A coleção denomina-se *Isham Collection* e compreende principalmente vestuário e moda do século XVII (Figura 7). Essa doação tornou-se uma das mais importantes coleções do museu, significando inclusive uma prática, pouco estudada, de colecionismo de vestuário e moda dos oitocentos.

³⁵ William Morris (1834 -1896) foi um designer têxtil e poeta inglês que manteve, desde o início da fundação do *South Kensington Museum*, diversas relações de proximidade com as atividades do museu. Ele aconselhou muitas aquisições prospectivas durante seu tempo como Árbitro de Arte (*Art Referee*), incluindo em 1887 a aquisição de uma tapeçaria medieval de Tournai, na Bélgica, que retrata a Guerra de Tróia e, em 1893 o "Tapete Ardabil" do século XVI do Irã, julgado ser um dos maiores e melhores tapetes persas em existência. Em 1893, Morris também contribuiu pessoalmente para as coleções do museu, doando um tear de tapeçaria em miniatura que havia sido usado anteriormente para instruir aprendizes de tecelagem na sua oficina *Morris & Company*, em Merton Abbey. Morris também era fiel ao *South Kensington Museum* como visitante interessado. Ao longo de sua carreira, ele visitou regularmente as coleções, tendo idéias de design ou fazendo anotações e, em seguida, tentando recriar os métodos de construção que ele observou, particularmente em têxteis históricos. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/william-morris-and-the-va> Acesso em: 10 de junho de 2018.

³⁶ John Seymour Lucas (1849 -1923) foi um pintor de retratos sob um olhar histórico vitoriano inglês, bem como um talentoso figurinista teatral. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/john-seymour-lucas-356> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Figura 7 - Vestido, 1600-1610, Itália, Coleção Isham - V&A.

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O74085/gown-unknown/> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Um marco na curadoria do acervo de *Textiles* no V&A foi a produção do primeiro catálogo intitulado *Costume History*, publicado em 1913 após aquisição de parte da coleção do pintor Talbot Hughes³⁷ (1442 objetos relativos ao universo da moda e vestuário), importante colecionador da passagem do século XIX para o XX. A coleção representou uma importante contribuição para o entendimento do período da era elisabetana até meados do século XIX (Figura 8).

³⁷ Talbot Hughes (1869 - 1942) foi um pintor e colecionador de vestuário histórico e moda, assim como de retratos em miniatura. Em 1910, Hughes vendeu ao V&A uma pequena coleção de malas e bolsas. Ao longo de 20 anos, ele acumulou uma extensa e importante coleção de vestuário, moda e acessórios históricos ingleses, que datam do século XVI ao século XIX, utilizando-as como suporte para suas pinturas. Quando Hughes decidiu vender essa coleção de 752 itens em 1913, o proprietário de uma loja de departamentos estadunidense expressou o desejo de comprá-la por £ 5.000, com a intenção de doá-la para o *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque. Hughes, no entanto, não queria que a coleção fosse para o exterior, então ele vendeu essa coleção (T.391 a 1143-1913) por 2.500 libras para Harrods, loja de departamentos de Londres, que por sua vez a apresentou ao V&A. Esse acordo foi negociado pelo diretor do V&A, Cecil Harcourt Smith. A coleção foi exibida na Harrods por três semanas antes de ser exposta no museu. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/talbot-hughes/> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Figura 8 - Vestido, 1750-1770, França, Coleção Talbot Hughes - V&A.

Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1259156/gown/> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Além das coleções de moda ainda permanecerem no departamento de têxteis, relacionando-se com exemplares de tipologias tão variadas como o arqueológico e o etnográfico, ocorreu que, até meados do século XX, o departamento permaneceu exclusivamente curado por homens. Esses profissionais eram provenientes de outros departamentos correlatos e, foi somente durante a Segunda Guerra Mundial, que houve a entrada de curadoras nessa tipologia. Um marco ocorreu em 1955, quando houve a inauguração de uma grande exposição do departamento de têxteis, em uma das *British Galleries*. Durante esse período, o historiador da moda e curador do V&A James Laver³⁸ publica seu livro *Dress*, colocando assim a coleção em certa evidência.

³⁸James Laver (1899 - 1975) foi um escritor, crítico, historiador da arte, historiador da moda e curador dos departamentos de Gravura, Desenhos e Pinturas do V&A durante os anos de 1922 a 1959. Laver tornou-se reconhecido por seus estudos inovadores no campo da história da moda, principalmente pelo livro "A roupa e a moda: uma história concisa". Tal interesse pelo vestuário e moda veio de uma necessidade profissional de datar precisamente as obras gráficas que estavam sob seu cuidado no museu. Laver tornou-se um dos autores mais prolíficos do mundo anglófono e internacionalmente. Além de sua extensa bibliografia, ainda há estudos nacionais sobre a sua produção no campo de estudo do vestuário e da moda, como por exemplo, do pesquisador Fausto Viana em seu estudo "Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion". Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/165/151/726-1> Acesso em: 13 de junho de 2018.

No ano de 1962 o departamento *Textiles* passou por algumas modificações a partir da curadoria de Madeleine Ginsburg³⁹ e do seu assistente Peter Thornton⁴⁰, ambos em seus cargos desde 1957. Em junho de 1962, a reinauguração das exposições do departamento aconteceu com uma apresentação ao público de 120 exemplares de moda europeia dos séculos XVI ao XX. (TAYLOR, 2004, p.120). Nesse sentido, podemos averiguar um fortalecimento de questionamentos curatoriais acerca da atualização das coleções desse amplo departamento, no sentido de estabelecer um campo de pesquisa em moda nas coleções existentes. Até os anos 70 o acervo *Fashion* cresceu em torno das seguintes coleções: o *Board of Trade* (doadada em 1942 – 34 objetos e iconografia), a Coleção Heather Firbank (doadada em 1960 – 110 documentos) e a coleção Cecil Beaton⁴¹ (doadada em 1971 – 1.200 documentos)⁴².

³⁹ Madeleine Ginzburg foi uma importante curadora para o departamento *Textiles* do V&A, sendo especificamente a curadora da área de vestuário/ moda (*Dress*). Durante seu trabalho no museu, desenvolveu diversos projetos em torno da sua especialidade, demonstrados essencialmente em seus inúmeros livros publicados pela própria instituição. Podemos citar principalmente as publicações, *Paris Fashions: The Art Deco Style of the 1920's* (1989), *Four Hundred years of Fashion in the Victoria and Albert Museum* (1984) em parceria com Natalie Rothstein e Valerie Mendes, *An Introduction to Fashion Illustration* (1982), *Victoria and Albert Museum: Wedding Dress, 1740-1970* (1981) e *Fashion: an anthology by Cecil Beaton* (1972).

⁴⁰ De certa forma, as coleções eram divididas, em seus departamentos curatoriais, a partir de seus materiais, uma vez que após a Segunda Guerra Mundial o V&A privilegiou a pesquisa das coleções em detrimento à novas instalações de coleções. Nesse sentido, Peter Thornton, então assistente do setor têxtil, passou a coletar e pesquisar objetos de seda, estudo este que foi apresentado em seu livro *Barroco and Rococo Silks* (1965). Para o andamento da pesquisa, Thornton teve como sua assistente a pesquisadora Nathalie Rothstein (1930-2010), anteriormente curadora da biblioteca de arte do V&A. Com a pesquisa em torno da identificação e do rastreamento dos nomes inscritos na coleção de desenhos de seda, Rothstein iniciou uma pesquisa abrangente e significativa sobre a indústria da seda, resultando em sua tese *The Silk Industry in London 1702-1766* (1961). Rothstein foi uma das principais curadoras do departamento, entre os anos de 1955 a 1950, sendo a especialista encarregada na curadoria de objetos em seda. Publicou inúmeros estudos sobre as coleções de têxteis e moda do V&A, incluindo *From East to West: Textiles from G P and J Baker* (1984), *Album of Fashion and Fabrics* (1987), *Silk Designs of the Eighteenth Century in the Collection of the Victoria and Albert Museum* (1990), *Textile Design in Britain to 1750* (1994), entre outros.

⁴¹ Cecil Beaton (1904 - 1980) foi um fotógrafo britânico de moda e também figurinista em filmes de grande sucesso. Sua carreira decolou em meados da década de 1920, quando ele começou a colaborar com fotografias e ilustrações para a revista *Vogue*. Sua primeira exposição individual em Londres, em 1927, estabeleceu-o como um dos principais fotógrafos de moda e retratistas de sua geração. Beaton tornou-se solicitado internacionalmente, fotografando rostos famosos de Hollywood, do mundo do teatro e da sociedade. A partir da década de 1950, seus cenários e figurinos para teatro e filmes, como *My Fair Lady* (1956) definiram as condutas de glamour e elegância daquela época.

⁴² Disponível em < <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/furniture,-textiles-and-fashion/> > Acesso em: 15 de junho de 2017.

Figura 9 - Vestido de chá, 1915, Russell & Allen, Inglaterra, Coleção Heather Firbank- V&A

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15666/tea-coat-russell-allen/> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Em 1971, o V&A abre seu departamento *Fashion* após um longo período tendo suas coleções de moda inseridas no departamento *Textiles*. Esta independência dos departamentos curatoriais apresentou-se em virtude do crescimento dos estudos de moda característicos das décadas finais do século XX, resultando em uma produção emergente de pesquisas, exposições e catálogos de moda. Em meados dos anos 80 e 90, as aquisições de novas coleções para o departamento *Fashion* progrediram especialmente de objetos provenientes do século XIX e início do XX, assim como de alguns do século XVIII. Durante esse período também se inicia a curadoria de aquisição de peças de designers de moda vindos de grandes centros, em especial da produção britânica contemporânea, ligados particularmente ao movimento *Streetstyle*.

Nos anos 2000, com a curadoria de Valerie Mendes⁴³, o departamento se especializa mais uma vez e passa a ter o acervo renomeado para *Furniture*,

⁴³ Valerie Mendes é uma historiadora de moda e têxteis, sendo uma das mais importantes curadoras para o departamento de têxteis e moda do V&A, onde primeiramente esteve encarregada como assistente de curadoria no departamento de têxteis (1975-1990) para logo em seguida ser curadora do departmaneto de têxteis e moda (1990-2001). Mendes foi curadora de várias exposições, incluindo Zika Ascher, Pierre Cardin, John French e Ferragamo. Assim como outras curadoras, produziu uma extensa bibliografia de pesquisa sobre as coleções do departamento, sendo uma das mais importantes *Black in Fashion* (1999), *British Textiles from 1900 to 1937* (1992), sua colaboração com Amy de la Haye em *Fashion Since 1900* (1999), *V&A Pattern: Novelty Fabrics* (2010), entre outros.

Textiles and Fashion. As exposições temporárias e as de longa duração passam a ter uma enorme expansão e importância a partir de uma diretriz curatorial notável.

Suas especialidades variam desde os séculos XVII e XVIII até as roupas e os têxteis contemporâneos. Assim, a partir da década de 1950, as mulheres curadoras silenciosamente supervisionaram a consolidação e expansão profissional das coleções de têxteis e roupa no V&A. (...) Desde então, toda uma série de exposições bem-sucedidas durante os anos 1980 e 1990 transformaram a “Costume Collection” do V & A em uma reconhecida e internacional coleção de objetos com o mais elevado mérito e qualidade artística. (TAYLOR, 2004, p. 122)

Com uma vasta coleção de moda dos principais designers do mundo, boa parte proveniente de doações, o V&A demonstra seu fundamento curatorial em definir moda como arte e também ofício, no desenvolvimento da excelência em formas e estilos. Tal fato pode ser demonstrado pelos inúmeros catálogos do acervo *Fashion*, nos quais se apresentam com o subtítulo *In Detail*, ressaltando, em virtude dessa premissa curatorial, os valores históricos e artísticos dos objetos.

Em 2013 o V&A abre um novo espaço chamado *The Clothworkers' Centre*. Este espaço está sendo dedicado ao estudo e à pesquisa do público as coleções de moda e têxteis históricos do museu, assim como também de aprimorar o conhecimento da conservação preventiva dessa tipologia material. Essa prática curatorial de incentivo à pesquisa e à especialização da conservação preventiva, em um centro específico do museu, pode ser averiguada como uma tendência nesses estudos, já que o MET também implementa tal atividade.

De outra maneira, o MET de Nova Iorque enquanto um museu de arte privado construiu suas coleções de uma forma diferenciada à formação do V&A. Por outro lado, de uma forma bastante similar às coleções do MMT e do *Musée de la Mode de la ville de Paris – Palais Galliera*, museus estes que serão tratados posteriormente.

O MET foi fundado em 1870 com o intuito de construir coleções que fossem representações completas de uma historiografia da arte linear e

globalizante e, de uma maneira ou de outra, com o departamento intitulado *Costume* não foi diferente. O MET seguiu o padrão usual da primazia do colecionismo de têxteis, ainda que ficando muito atrás de outros campos das artes plásticas e decorativas. Assim como aconteceu no V&A, os objetos têxteis (históricos, arqueológicos e etnográficos) foram coletados já na virada do século XIX para o século XX (TAYLOR, 2014, p. 189). Portanto, as aquisições dos objetos têxteis foram presentes desde a fundação do museu, mas foi somente em meados do século XX que houve a incorporação de uma coleção particular de vestuário, a qual viria, anos mais tarde, a ser chamada *The Costume Institute*.

O *Costume Institute* constituiu-se a partir de uma coleção inicial desenvolvida por um grupo de mulheres intelectuais, atuantes na esfera cultural, colecionadoras de arte e filantrópicas estadunidenses: Irene Lewisohn⁴⁴, Aline Bernstein⁴⁵, Alice Lewisohn e Polaire Weissman⁴⁶. Interessadas pela história do vestuário e da moda, elas tiveram a iniciativa de fundar em 1937 o *Museum of*

⁴⁴ Irene Lewisohn (1883 - 1944) foi uma filantropa judia, colecionadora de arte, formada em teatro e dança cuja devoção às artes levou à formação de duas importantes instituições culturais na cidade de Nova Iorque, a *Neighborhood Playhouse* e o *Museum of Costume Art*. Vinda de uma rica família de banqueiros, da parte de sua mãe, e comerciantes do lado paterno, seu envolvimento nessas e em outras atividades sociais e filantrópicas fez dela uma figura importante na história cultural de Nova Iorque. *Neighborhood Playhouse* foi um dos primeiros "pequenos teatros" dos Estados Unidos e serviu como um centro para o teatro experimental e de vanguarda, produzindo peças de John Galsworthy, George Bernard Shaw, Eugene O'Neill, James Joyce, Sholem Asch e Leonid Andreyev. Notável entre as primeiras produções foi *The Little Clay Cart* (1924) e *The Dybbuk* (1925), uma clássica peça folclórica iídiche que foi muito reconhecida pela excelência cenográfica de Aline Bernstein, parceira posteriormente de Irene Lewisohn na criação do *Museum of Costume Art*. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/lewisohn-irene> Acesso em: 13 de junho de 2018.

⁴⁵ Alice Bernstein (1880 - 1955) foi uma das mais importantes cenógrafas e figurinistas da primeira metade do século XX nos Estados Unidos. Foi a designer principal na *Neighborhood Playhouse*. O início do seu reconhecimento aconteceu nos trabalhos executados na temporada de 1923-1924. Bernstein teve dois impressionantes sucessos. A cenografia para o espetáculo *The Little Clay Cart*, baseada na pintura de Rajput. Ela também colaborou com Norman Bel Geddes na criação de figurinos para a produção de Max Reinhardt, *The Miracle* na Broadway. Alice Bernstein começou a desenvolver diversos espetáculos, alguns inclusive em museus com o intuito de garantir autenticidade histórica. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/bernstein-aline> Acesso em: 13 de junho de 2018.

⁴⁶ "Polaire Weissman (1897-1986) envolveu-se pela primeira vez com o *Museum of Costume Art* como construtora dos manequins para a sua primeira exposição *Folk Costumes from the Collection of Irene Lewisohn* apresentada no Museu de Arte de Worcester em 1937. Ela se juntou à equipe do museu pouco depois e serviu inicialmente como técnica executiva e depois como diretora executiva. Após a fusão do museu com o *Metropolitan Museum*, ela supervisionou as exposições do *Costume Institute*, começando com sua primeira exibição em 1946. Weissman tornou-se diretora executiva em 1959 e, diretora executiva emérita por sua aposentadoria em 1971. Ela permaneceu ativa no departamento até sua aposentadoria como doadora e consultora" (DORLESTER; HARTMANN; LE, 2017, p.12).

Costume Art, após pesquisas e coleta de peças históricas na Europa, Oriente Médio e Ásia. Além da coleta dos objetos, elas tinham o anseio de criar um espaço diferenciado, que não estivesse focado demasiadamente nos materiais ou muito menos em trajes étnicos (dimensão cultural) que estivessem em um departamento de têxteis. O conceito de curadoria de aquisição para esse museu seria segundo Taylor (2004, p.191) a de julgar cada item como uma obra de arte, tendo o elemento estético como fator primordial.

Figura 10 – (Da esquerda para a direita). Vestido, por volta de 1778, França, Doação Irene Lewisohn (1937); Vestido de visita, por volta de 1866, Britânico, Doação Irene Lewisohn (1937).

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82287> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/107653> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

Figura 11 - (Da esquerda para a direita) Vestido de noite, 1877-82, Europeu, Doação Aline Bernstein (1937); Conjunto, por volta de 1890, Norte Americano, Doação Aline Bernstein (1937)

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82672> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/106710> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

Além disso, as aquisições do *Museum of Costume Art* estavam intrinsecamente relacionadas com as atividades e interesses de sua fundadora Irene Lewisohn, pois ela também era a proprietária do *Neighborhood Playhouse* (1915), uma importante escola de teatro em Nova Iorque. Originalmente, ela havia colecionado vestuário e acessórios históricos e folclóricos para fornecer autenticidade histórica nas apresentações teatrais do *Playhouse*, podendo-os servir continuamente nos estudos para artesãos, artistas, historiadores de arte e estudantes de todos os tipos.

Em dezembro de 1944 o MET anunciou sua fusão com o *Museum of Costume Art*, o qual efetivamente aconteceu em 1946 com o apoio financeiro da indústria da moda. O nome do museu foi formalmente mudado para *The Costume Institute* e seu acervo foi gradualmente transferido ao MET. A primeira exposição aconteceu em dezembro de 1946 como parte das celebrações do 75º aniversário do museu e, consistiu em uma exposição de trajes dos séculos XVIII e XIX, complementados por artes decorativas dos dez departamentos curatoriais do museu. A exposição foi projetada para destacar aos visitantes a variedade tipológica do museu e que podiam servir como fonte material para figurinos e para enfatizar as ligações importantes e produtivas entre a arte e a indústria, especialmente no que diz respeito aos ofícios da moda (DORLESTER; HARTMANN; LE, 2017, p.4).

A perspectiva de coleta de peças de vestuário e moda sob o viés artístico e único, presente nas criações majoritariamente europeias, tornou-se uma premissa curatorial de pesquisa no *The Costume Institute*:

Quando as coleções e alta-costura começaram a ser formadas nos acervos de indumentária de museus como o Costume Institute do MET e o Musée de Mode et des Textiles do Louvre em Paris no início do século XX, aquele modo de perceber a roupa-mercadoria como a “alma” do costureiro foi transferido para o modo de perceber e acolher a roupa-documento pelas instituições de pesquisa. Essas coleções foram sendo formadas com o princípio de que era necessário aos museus possuir exemplares, modelos de roupas, que marcassem o estilo de sua época, e os curadores utilizaram as revistas de moda como termômetro no processo de seleção e aquisição de peças para seus acervos. (TAYLOR, 2004, p. 165)

Figura 12 – (Da esquerda para direita) Vestido de noite, 1925, Casa de alta-costura Worth, Doação particular (1946), MET; Vestido de noite, 1938, Casa de alta-costura Madeleine Vionnet, Doação Madeleine Vionnet (1952), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82105> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83259>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

No começo dos anos 70, o *Costume Institute* começa a prevalecer como uma referência no campo da pesquisa curatorial e como paradigma expositivo, com as suas inúmeras e bem-sucedidas parcerias com importantes editoras de moda internacionais. As exposições curadas por Diana Vreeland⁴⁷, diretora do *Costume Institute* (1972-1989) e editora da *Harper's Bazaar* (1936-1962) e *Vogue* (1963 - 1971) foram experimentações artísticas e conduziram, claramente, a uma expografia particular no tratamento dos objetos de moda. Vreeland associou o objeto de moda, fruto de criação de um designer renomado, a uma obra de arte que deveria ser contemplada, criando o conceito *hagiography of living designers*. Tal prática instaurou uma percepção nova, combinando os

⁴⁷ Diana Vreeland (1903 - 1989) criou um espetacular conjunto de exposições como curadora chefe das coleções do *Costume Institute*, incluindo *The World of Balenciaga* (1973), *Romantic and Glamorous Hollywood Design* (1974), *The Glory of Russian Costume* (1976) e *Vanity Fair* (1977) que angariou grande público e estabeleceu o padrão internacional pela opulência na exibição do vestuário. As exposições de Vreeland foram notáveis não apenas por seus temas ambiciosos e lindos figurinos, mas também por sua apresentação inovadora. Ela frequentemente usava manequins de design personalizado com seus rostos mascarados em meias coloridas, música gravada nas galerias para criar uma atmosfera imersiva e complementando as exposições, perfumes apropriados eram bombeados nas galerias durante algumas exposições. Estes incluíram Chanel # 5 para *The Tens, The Twenties, the Thirties: Inventive Clothes*, um perfume de sândalo especialmente formulado por Guerlain para *Costumes of Royal India*. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/cost/hd_cost.htm Acesso em: 13 de junho de 2018.

objetos à uma exposição teatral, realçando biografias de grandes designers vivos, tal como ocorreu com a exposição de Yves Saint Laurent em 1983.

Com isso, os anos posteriores foram para o MET um momento de aumento de público nas exposições de moda. Desta forma também se criou um paradigma, questionável, da criação de vínculos estreitos entre a curadoria de exposições de moda com setores comerciais e midiáticos, em específico das editoras de moda.

Anterior ao *The Clothworkers Centre* do V&A, o MET também criou, nos anos 90, um centro ampliado e especializado de pesquisa em conservação preventiva dos materiais têxteis. O *Antonio Ratti Textile Center* tem por objetivo pesquisar e conservar os objetos compreendendo que os mesmos estão inseridos em seus devidos departamentos curatoriais, ou seja, foram entendidos dentro de um contexto maior de conhecimento da historiografia da moda, da arte, das ciências, entre outros. O centro é apresentado no catálogo *Textiles in The Metropolitan Museum of Art* (MET, 1995, p.6).

Nosso objetivo no planejamento de uma nova instalação têxtil foi encontrar uma maneira de continuar a política de coleta por departamento, ao mesmo tempo, fornecer condições de armazenamento adequadas, avaliação abrangente de conservação, acesso mais fácil e áreas de estudo aprimoradas.

Compreendendo a necessidade de ampliação de suas coleções e parâmetros curatoriais, conforme foi também apresentando pelo V&A nos anos finais do século XX, o *The Costume Institute* começa a adquirir peças de moda advindas de designers contemporâneos. Ao entender a moda como um fenômeno de arte efêmera e cercada por elementos do design e da utilidade, a atividade curatorial de aquisição tornou-se um campo importante, necessário, mas prudente como relata o curador Richard Martin no catálogo *Our new clothes: acquisitions of the 1990s* (1999, p. 61). As aquisições, justifica Martin, deram-se pela importância e a necessidade de assegurar peças de importantes designers que, na atualidade, poderiam ser perdidas e haver lacunas irreparáveis no acervo. Tais objetos de moda vieram de coleções de Giorgio Armani, Gianni Versace, Ann Demuelemeester, Vivienne Westwood, Comme des Garçons, Issey Miyake, entre outros.

Figura 13- “On Liberty”, 1994-95, Vivienne Westwood, doação Vivienne Westwood (1995), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79884> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

Concomitante às formações de coleções do V&A e MET, o MMT forma um dos dois maiores museus com coleções de têxteis e moda na França, junto ao *Musée de la mode de la ville de Paris - Palais Galliera*. Em especial, o desenvolvimento das coleções pode ser entendido em virtude de momentos particulares vivenciados pela sociedade francesa do começo do século XX. Como visto anteriormente, Paris era a cidade da alta-costura e mantinha inúmeros elementos que lhe asseguravam esse prestígio, porém no pós-segunda guerra essas realidades modificaram-se. A partir disso, o colecionismo de moda francês, como veremos logo adiante, tinha o intuito de preservar e expor seu legado histórico na moda mundial e de se mostrar, no presente, como uma indústria produtiva da moda e do têxtil⁴⁸.

A formação do núcleo inicial do *Musée de la mode de la ville de Paris - Palais Galliera* originou-se por uma iniciativa conjunta do pintor, ilustrador e

⁴⁸ “Os dois projetos, nascidos da iniciativa privada, fortemente sustentados e organizados por um círculo de profissionais interessados, visava de fato a afirmar a supremacia do gosto francês no momento em que a produção nacional se via em concorrência com as indústrias estrangeiras. A um século à parte, “os inimigos”, que devem atacar no plano industrial, não detêm o mesmo nome: à ofensiva contra a Inglaterra, concorrente direta no século XIX, responde com igualdade os Estados Unidos que, desde a Segunda Guerra Mundial, desestabiliza a hegemonia francesa no campo do vestuário”. (*L’album du Musée de la Mode & du Textile*, 1997, p. 12)

coleccionador francês Maurice Leloir (1853-1940) com o também coleccionador e costureiro francês Jacques Doucet (1853-1929).

Maurice Leloir teve o primeiro contato e interesse pelo vestuário logo em sua infância, pois sua mãe Héloïse Colin era gravurista de moda. Em decorrência das guerras na década de 70 do século XIX, Leloir começou a trabalhar com ilustrações de obras clássicas, particularmente do século XVIII. Com essa atividade, Leloir aumentou seu interesse e conhecimento especializado pelo vestuário dessa determinada época. Este interesse particular levou-o a tornar-se um estudioso neste campo, exclusivamente desenvolvido por figurinistas de teatro ou pintores de gênero histórico. Foi precisamente nesse meio artístico que Leloir se relacionou com pintores retratistas e especialistas do gênero histórico, que haviam inclusive colecionado trajes antigos em suas oficinas. Nas décadas seguintes, Leloir já era reconhecido como um pintor detalhista em vestuário e coleccionador dessa tipologia, inserindo-se posteriormente em sociedades particulares de colecionismo.⁴⁹

Já Jacques Doucet foi um dos mais renomados costureiros da alta-costura no final do século XIX, além disso, foi um importante coleccionador de arte e vestuário em seu tempo, fundando em 1907, juntamente à inúmeros artistas (Leloir, inclusive) e intelectuais da época, a *Société de l'histoire du costume* (SHC). Segundo Grumbach (2009, p. 45-47), vindo de uma família da alta classe burguesa de comerciantes de vestuário, Doucet abre sua própria loja em 1880. Na perspectiva do vestuário como um elemento da arte, ele também foi um coleccionador entusiasta de pinturas, esculturas e mobiliários do século XVIII até a contemporaneidade, incluindo especialmente estilos como o *Art Déco*, Impressionismo e as vanguardas históricas como os pós-impressionistas e cubistas, os quais muitos de seus vestidos foram fortemente influenciados⁵⁰.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/leloir-maurice.html> Acesso em: 10 de junho de 2018.

⁵⁰ Além do colecionismo em Arte e Vestuário, Jacques Doucet instalou em 1909, em sua casa, uma biblioteca de Arte e Arqueologia, a única do gênero em seu tempo. Reuniu uma grande quantidade de informações no campo da História da Arte e foi livremente aberta a todas as pessoas que precisavam de documentação nesta área. De acordo com os desejos de seu fundador, ela foi doada à *Université de Paris* em 1917. Constantemente enriquecida desde então, tornou-se a biblioteca do *Institut National D'Histoire de L'Art* (INHA). Já sobre as coleções de arte, quando da sua morte e nas décadas posteriores, muitas de suas coleções foram dispersas. Além do *Musée des Arts Décoratifs* manter também peças de mobiliário do século XVIII e grandes nomes do *Art Déco* (Legrain, Iribe, Coard ou Miklos), o *Musée Angladon* em Avignon,

Em específico, as visões pictóricas dos amigos Degas e Monet influencia, em primeiro momento, a criação artística de Doucet, seu gosto pelo século XVIII toma conta de suas criações. André Breton, que se torna o seu “conselheiro”, o inicia no modernismo. Seu ateliê na *Rue Saint-James* reuniria, em 1925, um considerável conjunto de artistas plásticos e “moveleiros” contemporâneos: Brancusi, Van Gogh, Léger, Miró, Douanier Rousseau, convivendo com as criações mobiliárias de Legrain, Eileen Gray, Coard, entre outros.

Nesse sentido, a SHC, sociedade fundada por ambos, tinha o objetivo de colecionar indumentária histórica e moda contemporânea, assim como de criar um museu próprio para acondicionar e expor o acervo em desenvolvimento. Com essa premissa, Leloir defendia que as coleções deveriam ter uma utilidade pública em combater falsas ideias sobre a moda do passado (TAYLOR, 2004, p. 161). Diante disso, no ano de 1920 toda a coleção da SHC (em torno de 2000 objetos) foi doada ao *Musée Carnavalet*, permanecendo em reserva técnica, sem que as exposições públicas tão desejadas por seus fundadores fossem realizadas.

Figura 14 - Corpete, 1700-1750, Coleção Maurice Leloir ou SHC - Musée de la mode de la ville de Paris – Palais Galliera.

Fonte: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/corps#infos-secondaires-detail> Acesso em: 13 de junho de 2018.

fundado por seus sobrinhos-netos, apresenta pinturas de Manet, Sisley, Degas e Picasso. Muitas de suas obras colecionadas na virada do século XIX para o XX são encontradas hoje em coleções particulares ou em museus estrangeiros. Disponível em: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/collections-imprimees/collection-sources-pour-l-histoire-de-l-art/jacques-doucet-collectionneur-et-mecene.html> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Entre os anos de 1956 e 1976, a coleção ficou conservada no museu da cidade de Paris, o *Musée Carnavalet*, porém o desejo ainda de obter um espaço específico para um museu da moda, algo inédito ainda para a cidade de Paris, permaneceu. Somente em 1977, mediante várias tentativas de conciliação entre empresários e a SHC, que a coleção foi transferida para o *Palais Galliera* e no mesmo ano ocorreu a exposição inaugural do *Musée de la Mode et du Costume de Paris* “*Paris 1945-1975: élégance et création*”. No mesmo ano, o museu integrou-se a rede de museus da cidade de Paris e com a gestão da curadora e conservadora-chefe Madeleine Delpierre, instalam-se as reservas e os departamentos de conservação e restauro.

Os anos 80 e 90 foram para o museu décadas de grandes transformações curatoriais, relacionando-se historicamente com as práticas de outras tantas instituições engajadas com suas coleções de moda (MET, V&A). As mudanças físicas na instituição foram fundamentais para acolher adequadamente a expansão das coleções. De acordo com Taylor (2004) foram criados dois departamentos: o gabinete de artes gráficas em 1984 e o de criação contemporânea em 1987. Além disso, foram criados a biblioteca e o centro de documentação, bem como houve a expansão e a mudança das reservas técnicas e dos ateliês de restauração para outro local da capital parisiense.

Com o intuito de modernização do prédio histórico o museu fechou suas portas entre os anos de 2009 e 2013 e reabriu com o nome atual de *Musée de la mode de la ville de Paris – Palais Galliera*. Para Cumming (2004, p.71), as atividades curatoriais do museu reafirmam sua formação de coleção a partir de grandes nomes da alta-costura francesa, mas que a fazem por meio de métodos documentais amplos e interessantes:

Enquanto nunca foi populista como as exposições do The Costume Institute de Nova Iorque, o museu combinou uma série de subsídios (os catálogos não são nunca meros livros de imagens, com legendas em roupas maravilhosas) para a compreensão da necessidade de variar as exposições com temas históricos e outras que celebrassem a moda recente. Em uma cidade que é um dos principais centros mundiais de moda (...) esta coleção de roupas foi cuidada por um grupo excepcionalmente profissional de curadores.

Assim como a coleção do *Palais Galliera*, o MMT concentrou-se na construção de coleções de moda relacionando-as à arquivos textuais e iconográficos. O *Musée de la mode et du textile*, atualmente, conserva e expõe

suas coleções no MAD, portanto, suas origens são distintas. Com isso, as coleções foram provenientes de duas instituições privadas distintas, a *L'union française des arts du costume* (UFAC) e *L'union centrale des arts décoratifs* (UCAD).

A partir da história de formação das coleções, apresentada por Lydia Kamitsis no catálogo *L'Album du Musée de la mode et du textile* (1997), a UCAD foi fundada em 1864 por industriais e artistas franceses proeminentes, tanto no setor cultural quanto econômico. O intuito de tal colecionismo era de apresentar à França uma cultura de arte proveniente da criação entre o belo e o útil (princípio do design). Nesse sentido, a coleção da UCAD foi formada basicamente por objetos de tapeçaria, bordados, rendas, amostras de tecidos de todas as civilizações, desprezando, contudo, a moda.

Em 1948, após o colecionismo privado empreendido pela SHC, François Boucher (1885 - 1966), ex-curador – chefe do *Musée Carnavalet*, fundou a UFAC juntamente aos interessados nesse campo. Tal organização tinha o intuito preciso de colecionar moda nacional, uma vez também que era formada, em sua maioria, por empresários da indústria têxtil e de costureiros franceses da alta-costura, incluindo o já proeminente Lucien Lelong⁵¹, padrinho de ofício de Christian Dior.

⁵¹ Lucien Lelong (1889-1958) foi um costureiro francês de alta-costura, herdeiro de uma pequena casa de costura administrada por seus pais. Em 1907 começa a gerir o comércio familiar, atualizando-o. O exemplo de Jacques Doucet, e como muitos empresários do mundo da moda até a Libertação, Lelong não foi um criador na verdadeira acepção da palavra. Foi um *business-man* e, ao mesmo tempo, o diretor artístico de uma casa comercial que empregou, no desenho de suas coleções, modelistas de talento (Pierre Balmain, Christian Dior, Hubert de Givenchy). Em 1933, Lucien introduziu uma nova linha - a *Robes d'Édition*. Esta linha foi criada para atender às necessidades de uma economia em mutação, com a maioria das peças de vestuário sendo fabricadas com antecedência e exigindo apenas um ajuste para a alfaiataria. Como esperado, era uma linha popular, inspirada pelo *Ready-to wear* norte-americano e antevendo o prêt-à-porter formalmente na alta-costura. Lucien foi eleito presidente da *Chambre Syndicale de la Haute Couture* em 1937. Em setembro de 1939, a Segunda Guerra Mundial começou e as casas de alta costura foram fechadas, Lucien Lelong foi deixado para negociar com o regime alemão. As forças nazistas pressionaram muito para levar a indústria de Paris, incluindo os ateliers (os arquivos documentais iriam junto), para a Alemanha ou a Áustria. Durante um período de quatro anos, Lucien negociou com os alemães e conseguiu convencer que a mudança da indústria da moda serviria apenas para destruí-la Além da preservação da *haute-couture* em Paris, Lelong salvou em torno de 12.000 trabalhadores de serem deportados para a Alemanha. Em seus anos finais, Lelong passou seu tempo orientando novos costureiros, entre eles Christian Dior. Finalmente se aposentou em 1948, tendo mostrado 110 coleções durante seus 30 anos de carreira. (BAUDOT, 2008, p. 69)

Diante das dificuldades de se encontrar um lugar adequado para receber a coleção, a curadora Yvonne Deslandres⁵², assistente de Boucher e posterior diretora da UFAC, fundou em 1962 o *Centre de Documentation du Costume*. As coleções e os arquivos permaneciam ainda sob tutela privada e, a partir dessa situação arriscada, começou-se uma campanha para encontrar um lugar próprio e adequado para receber a coleção. Tal acervo compreendia 15000 documentos e objetos de moda do século XVII até os anos 60 do século XX. Diversas doações ao acervo foram feitas por costureiras (os) importantes da alta-costura francesa. Em 1952, ocorreu a doação de Madeleine Vionnet, em 1973 de Elsa Schiaparelli, em 1956 da esposa de Paul Poiret, além de inúmeras doações das casas de alta-costura Dior e Balenciaga, entre outras doações particulares de empresários da indústria têxtil.

Figura 15 - Vestido de noite, 1935, Madeleine Vionnet, doação Madeleine Vionnet - UFAC
(*Musée de la Mode et du textile*)

Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/robe-du-soir-74> Acesso em: 13 de junho de 2018.

⁵² Yvonne Deslandres (1923 - 1986) foi uma historiadora francesa, especialista em história do vestuário, sendo integrante e posteriormente diretora da UFAC, a qual passa a ser curadora quando sua coleção é transferida ao MAD. Deslandres publicou diversos livros no decorrer de sua trajetória profissional, como o *Histoire du Costume en Occident de l'antiquité à nos jours* (1966) em parceria com François Boucher, *Le Costume, image de l'homme* (1976), *Poiret* (1986) e *Histoire de la mode au xx^e siècle* (1991) com colaboração da ex diretora e curadora da UFAC (1987-1993), Florence Müller.

Finalmente em 1970 a coleção da UFAC foi doada para o MAD, museu de caráter privado localizado em Paris. Com o nome de *Musée des Arts de la Mode* na década de 1980 ele se torna, em 1990 o MMT, apresentando ao público uma importante coleção de moda com arquivo textual e iconográfico (fotografia, desenhos, álbuns, recibos, revistas e jornais, catálogos). Para a curadora Kamitsis, a junção desses acervos de tipologias variadas, estaria em concordância com o conceito de curadoria da instituição, pois abarca tanto a criação artística de moda quanto os elementos de sua produção e consumo.

Sem pretender a uma exaustividade que seria ilusória, as coleções de roupas e têxteis do museu constituem os testemunhos preciosos da técnica e do estético ao longo dos séculos, das mudanças dos gostos, da evolução da noção de higiene ou decoro. No entanto, apenas eles não seriam suficientes para dar conta do complexo sistema de moda, indissociável da realidade econômica e social que a forma. Por isso, outras obras foram recolhidas, conservadas, compondo atualmente um rico fundo de centenas de milhares de documentos diversos. (MUSÉE DE LA MODE ET DU TEXTILE, 1997, p. 23)

Somente no ano de 1997 que ocorreu a primeira exposição de parte do acervo do MMT. As coleções foram apresentadas ao público como parte do projeto *Grand Louvre*, em uma nova galeria no andar superior do museu, localizada na ala Rohan do palácio (Ibid., p. 9).

Numa análise comparativa, Taylor (2004, p. 166) pontua que os dois grandes museus de Paris apresentaram um colecionismo bastante similar:

(...) demorou 70 anos para que a preciosa coleção de roupas da cidade de Paris encontrasse um lugar apropriado no Palais Galliera e quase 50 anos para que a coleção da Union française des arts du costume pudesse ser instalada definitivamente no Louvre. O que permanece extraordinário para os olhos britânicos é o elitismo das coleções de roupas francesas. Eles lidam ao que parece, exclusivamente com altos níveis de fabricação e consumo da alta-costura e do prêt-à-porter.

Ampliando e definindo o debate sobre as práticas de colecionismo e processos curatoriais dos museus (documentação e exposição), Melchior (2014, p.4) problematiza essas atividades sob uma conceitualização do tratamento do objeto, criando dois entendimentos acerca desses processos: a *dress museology* e a *fashion museology*. Para a autora, houve três momentos distintos de formação das coleções de moda e, portanto, diferentes formas de curadoria.

O primeiro período começou com a inserção da moda nos museus de arte, principalmente no departamento de têxteis dos museus de artes decorativas, como foi o caso do V&A, constituindo já no começo do século XX

um considerável acervo. Por outro lado, a partir dos anos 30 do século XX, os museus de arte começam a ter maior interesse pelas coleções de moda, sendo incorporadas com maior abundância ao longo desses anos como foi o caso do MET. Essa incorporação provém de uma análise estritamente estética do objeto, priorizando o estilo, o corte e os materiais. A prática de curadoria estaria ligada essencialmente à um objeto único e toda a sua documentação museológica seria embasada na sua descrição, dando ênfase às informações de quem as utilizou ou de quem produziu. Isso seria uma perspectiva da *dress museology*, muito coerente com as diretrizes documentais do ICOM – *Costume Committee* (ICOM - Costume), as quais serão tratadas no capítulo seguinte.

O segundo período para Melchior (2014, p.5) estaria enquadrado nos anos 60 e 70, décadas essenciais para se entender as gestões das coleções de moda, uma vez que muitos museus (de arte, em específico) começaram a adquirir e a expor, de maneiras diferenciadas, suas coleções. Um fator importante para a expansão desses museus foi a mudança de mentalidade, reconhecendo as coleções de moda como um valor de patrimônio cultural. Para Melchior, nesse período não podemos entender a curadoria na perspectiva da peça única, da *dress museology*, mesmo tendo as diretrizes do ICOM permanecidas e avançadas como parâmetro nesse campo. Os focos da curadoria mudaram e permaneceram na criação visual, no diálogo entre o museu e a sociedade (por exemplo, na curadoria de Diana Vreeland no MET), caracterizando o que se conceituou chamar de *fashion museology*.

Já o terceiro e último período seria o apogeu da *fashion museology*, caracterizado pelos anos finais do século XX e começo do século XXI, onde os museus desempenham uma curadoria que privilegiaria designers consagrados. Houve também o início dos estudos acadêmicos em torno da curadoria de moda, desvinculando de outras práticas artísticas e tomando para si suas particularidades.

Em síntese, as atividades curatoriais de colecionismo e de exposição, desempenhadas por estes museus internacionais, nos apresentam alguns caminhos históricos de tratamento do objeto de moda. Percebemos que as últimas décadas do século XX foram essenciais no progresso dos estudos de moda e uma reestruturação dos departamentos, assim como houve a necessidade de especializações para o entendimento das coleções. Notamos

também que as exposições temporárias foram mecanismos para agregar público, marketing e fundos financeiros (associações com grandes editoras, por exemplo) de grande importância para os museus de arte na virada deste século. Além disso, compreendemos que o colecionismo de vestuário e moda se apresentou concomitantemente as fundações dos próprios museus de arte, porém de uma forma muito mais tímida do que o colecionismo de têxteis, já definitivamente estabelecido no campo das artes decorativas.

2 O COLECIONISMO DAS CASAS DE ALTA-COSTURA DIOR E LANVIN

De uma forma geral, o colecionismo de moda nos museus tratados no capítulo anterior foi sendo incorporado desde suas fundações, às vezes timidamente no departamento de têxteis, outras vinculadas a projetos institucionais de construção de museus de moda, com sua especialidade já definida. Dessa forma, tentaremos nesse momento compreender o colecionismo específico das casas de alta-costura Dior e Lanvin nos dois museus de referência ao MASP: *Musée de la Mode et du Textile* e *The Costume Institute* - MET.

2.1 A casa de alta-costura Lanvin sob direção criativa de Jeanne Lanvin

A casa de alta-costura Lanvin foi fundada por Jeanne Lanvin (França, 1867- 1946) no ano de 1909 e apresenta-se hoje como a mais antiga casa de alta-costura em atividade. Após seu falecimento, diversos designers foram responsáveis pela criação artística da *maison*, a saber Marguerite de Pietro (sua filha), Antonio del Castillo, Jules François Crahay, Marie- Blanche di Pietro e Alber Elbaz. Tendo isso em consideração, delimitaremos nossa análise do colecionismo da *maison* Lanvin no período de criação artística da costureira e fundadora Jeanne Lanvin. Tal escolha recai fundamentalmente na consideração de que o vestido Lanvin (147V) adquirido por doação particular pelo MASP, em 2003 (Figura 17), provém da coleção Outono-Inverno 1930-1931 de Jeanne Lanvin.

Figura 16 - Etiqueta do Vestido Preto (147V), 1930 - 31, Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Vestuário - MASP

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 17- Vestido Preto (147V), Coleção Outono - Inverno 1930-1931, Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Vestuário - MASP

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

De acordo com catálogo da exposição *Jeanne Lanvin* (GROSSIORD, 2015), ocorrida em 2015 no *Musée de la mode de la ville de Paris - Palais Galliera*, Jeanne Lanvin foi inicialmente aprendiz de costureira na casa de Madame Bonni, uma modista local. Em 1889, abriu sua loja de roupas e chapéus em uma região não tão privilegiada de Paris, mas já em 1893 inaugurou a casa Lanvin na *Rue Faubourg Saint-Honoré*. Pela primeira vez, em 1908, uma casa de costura feminina abriu o departamento infantil, muito em virtude da relação entre Jeanne e sua filha Marguerite (já então com nove anos). Não é de se surpreender que o logo da casa de alta-costura Lanvin, criado pelo artista Paul Iribe em 1924, partilha da relação entre mãe e filha, muito característica da trajetória criativa de Jeanne Lanvin.

Figura 18 - Logo da casa de alta-costura Lanvin criado sob orientação de Jeanne Lanvin

Fonte: <https://www.lanvin.com/> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Em 1909, inscreveu-se no Sindicato da Alta-Costura como costureira responsável pelos departamentos *Femme, Jeune Fille, Mariée et Fourrure*. Particularmente em 1925, Jeanne Lanvin foi vice-presidenta da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas, assim como foi a presidenta da classe 20 (Vestimentas) apresentada na exposição. Entre 70 costureiros, ela expôs na *Allée de la parure* no *rand Palais* juntamente a Callot, Worth, Cartier, etc.

Um marco importante para a casa Lanvin foi o lançamento do seu perfume *Arpège* em 1927, seguindo uma certa tendência entre as casas de alta-costura, como fez Poiret em 1911. Como costureira já reconhecida internacionalmente, Lanvin participou e presidiu a Exposição Universal de Bruxelas (1935), Exposição de Artes e Técnicas em Paris (1937) e as Exposições Internacionais de São Francisco e Nova Iorque (1939). Um ano antes de sua morte, Lanvin apresentou cinco modelos de sua criação na exposição *Théâtre de la Mode*.

Uma das maiores características de Jeanne Lanvin foi a criação do “Azul Lanvin”, presente desde o início da *maison* até os anos de 1940, inclusive no departamento feminino, infantil feminino e em acessórios. Em suas coleções diversos vestidos são intitulados com as mais variadas tonalidades do azul: *Azur, Ciel Bleu, Delft, Bleu Nuit, Lavande, Indigo, Lazuli*, entre outros.

Figura 19 - “La Diva” Vestido, Coleção Outono - Inverno 1935-36, Lanvin (Jeanne Lanvin), *Musée de la mode de la ville de Paris - Palais Galliera*

Fonte: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/node/195279#infos-principales> Acesso em: 13 de junho de 2018.

Outra predileção de Jeanne Lanvin estaria nas cores branca e preta presentes desde suas coleções finais dos anos 10, mas principalmente vigente nas criações dos anos 30. A preferência por essas cores, tratadas isoladas ou em oposição, foi comumente acompanhada por desenhos gráficos e geométricos como os vestidos *Iris Noir* e *Lótus* da coleção de 1935, ambos estão presentes no acervo do *Musée de la Mode de la ville de Paris - Palais Galliera*. O “Vestido de noite” (Figura 20) apresenta-se como um modelo branco e preto típico da coleção outono-inverno 1930-31, já o “Vestido de noite” (Figura 20) mesmo não sendo dessa cor, demonstra uma silhueta tipicamente Lanvin da década de 30, ambas construções também apresentam, de certa maneira, no vestido adquirido pelo MASP em 2003 (Figura 17).

Figura 20- (Da esquerda para direita) Vestido de noite, Coleção Outono - Inverno 1930 -31, Lanvin (Jeanne Lanvin), MET; Vestido de noite, Coelção Outono- Inverno 1930-31, Lanvin (Jeanne Lanvin), MET.

Fonte:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158091?sortBy=Relevance&who=Lanvin%2c+Jeanne%24Jeanne+Lanvin&ft=*&offset=80&rpp=20&pos=95 e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/174016> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

Um grande sucesso da casa Lanvin foi a interpretação por Jeanne Lanvin do *Robe de Style*, posteriormente renomeado de *Robe Lanvin* devido à grande aceitação dos modelos na década de 1920, principalmente por jovens mulheres. O *robe de style* nada mais é do que um vestido bufante com comprimento

encurtado, originário de uma tradição historicista que tinha como referência o uso das crinolinas e dos *paniers* dos séculos XVIII e XIX. Geralmente eles eram adornados por fitas, bordados, rendas e sua saia era extremamente aberta e composta por várias anáguas.

Figura 21 - *Robe de style*, Coleção Outono-Inverno 1926, Lanvin (Jeanne Lanvin), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/157340> Acesso em: 13 de junho de 2018.

O estilo de Lanvin foi marcante ao longo das suas muitas coleções, com uma assinatura identificada e variada pelo uso de costuras acolchoadas, motivos geométricos perfeitamente recortados e bordados, interpretações historicistas da Idade Média e Moderna (séculos XVIII-XIX), assim como a própria costureira relata em 1945:

O “estilo Lanvin” é simplesmente o conjunto das principais linhas que caracterizam os meus modelos e que neles se encontram em cada estação, mas dissimulados sob um novo ritmo e de uma forma imprevista que é simplesmente a moda, cuja busca e o embelezamento preencheram minha vida. (GROSSIORD, 2015, p. 6)

2.1.1 A musealização da casa de alta-costura Lanvin (Jeanne Lanvin)

Primeiramente, a análise das aquisições dos vestidos Lanvin (Jeanne Lanvin) nos dois museus de referência ao MASP foi realizada a partir do acesso aos acervos online, disponível nos sites de cada instituição. Foram somente analisados objetos denominados “Vestido” (*Dress, Robe, Ensemble*) que se define, conforme termos básicos do ICOM - Costume⁵³, como uma peça de forma e comprimento variáveis, que pode constituir-se de uma só peça inteira ou dois elementos que se integram, um cobrindo a parte superior do corpo, exceto a cabeça e o outro, das ancas para baixo.

Assim sendo, pesquisamos vestidos criados na direção criativa de Jeanne Lanvin, ou seja, entre os anos de 1889 a 1946. Tanto o MMT quanto o MET apresentaram aquisições nesse momento de criação da casa de alta-costura Lanvin. Porém, a formação de um colecionismo de vestidos Lanvin (Jeanne Lanvin) foi específico em cada instituição, como poderemos ver adiante.

Conforme gráfico abaixo podemos comparar o número de aquisições em cada museu (Gráfico 1).

Gráfico 1 - Comparativo entre as aquisições da casa de alta-costura Lanvin (Jeanne Lanvin).

⁵³ A cartilha intitulada “Termos básicos para catalogação de vestuário” foi realizada por Michelle Kauffmann Benarush em 2014 e configura-se como uma adaptação das diretrizes do *Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume of ICOM International Committee for Museums and Collection of Costume*. Disponível para download em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/termos_basicos/termos_basicos.pdf Acesso em: 14 de junho de 2018.

Inicialmente verifica-se o número muito significativo de aquisições por parte do *The Costume Institute* quando comparado com as incorporações realizadas pelo museu francês. Distribuíram-se as aquisições por década, conforme gráfico abaixo.

Gráfico 2 - Aquisições Lanvin (Jeanne Lanvin) por décadas nos museus de referência.

Constata-se pelos gráficos que houve uma política contínua e sólida de aquisições Lanvin (Jeanne Lanvin) pelo MET em contraposição à política de aquisição do MMT que demonstra ser, a princípio, direcionada a partir do fluxo aleatório de doações particulares. Verificamos a proveniência das aquisições e todos os vestidos incorporados pelo MET foram doações vindas de particulares, enquanto no MMT temos uma outra situação (Gráfico 3).

Gráfico 3 - Proveniência dos vestidos Lanvin (Jeanne Lanvin) no MMT

As aquisições do MMT foram bastante divididas por doações e compras, sendo a forma mais presente de aquisição dos vestidos Lanvin. Essas compras foram efetuadas especificamente nos anos de 1962 (UFAC), 1991, 1992, 1988 e 2005 para aquisições de vestidos de coleções dos anos 1910, 1920 e 1930. Estas mesmas décadas correspondem precisamente ao período que circunscreve o colecionismo de vestidos Jeanne Lanvin nesse museu.

A política de aquisição de compra e doação, aqui bem representada pelos vestidos adquiridos, pode nos apontar alguns aspectos sobre a musealização da casa Lanvin. Ambas as aquisições são direcionadas por escolhas assertivas de ter ou não objetos de moda, porém os vestidos comprados nos parecem ser uma curadoria mais evidente do desejo de preencher lacunas na história da casa de alta-costura Lanvin. Quando comparamos os vestidos doados com os comprados, podemos perceber que houve de certa forma, uma tentativa de completar certas ausências, mas como as aquisições são muito poucas, isso acaba acontecendo de qualquer forma, devido ao extenso período de atividades de Jeanne Lanvin. Nas aquisições de Jeanne Lanvin no MMT, não há vestidos que remetem às criações mais populares da fundadora, como por exemplo, os vestidos de mãe e filha, vestidos do estilo *robe de style* ou vestido com algum “Azul Lanvin”. Alguns exemplos das aquisições, entre compra e doação, são as seguintes:

Figura 22 - Vestido em duas partes (Corpete e Saia) (à esquerda) ,1911; Vestido em duas partes (à direita), 1916, ambos Lanvin (Jeanne Lanvin) e comprados em 2005 e 1988 respectivamente, MMT.

Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/robe-en-2-parties-corsage-jupe-8> e <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/robe-en-2-parties> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Figura 23 - Vestido de noite e Capa (à esquerda), 1934, Lanvin (Jeanne Lanvin), Doação Particular; Vestido de noite (à direita), 1935, Lanvin (Jeanne Lanvin), Compra, MMT.

Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/ensemble-2-pieces-robe-du-soir-cape> e <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/robe-du-soir-54> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Aparentemente a política de aquisição do MMT amparou-se numa compreensão de criação artística de Jeanne Lanvin fora das já tão usuais características definidoras da costureira, por assim dizer, ampliando sua criação

para além das suas “obras primas”. A pequena quantidade e atípica seleção de vestidos Jeanne Lanvin pelo MMT vêm de encontro à outra realidade de aquisição presente no departamento de Artes Gráficas do MAD. Neste departamento há mais de 500 documentos relativos aos exercícios comerciais e publicitários de Jeanne Lanvin enquanto diretora e criadora artística da casa de alta-costura Lanvin. Os documentos incluem cartazes, desenhos, fotografias, projetos arquitetônicos, etc. Uma extensa e rica documentação sobre a produção gráfica publicitária da alta-costura nos anos de Jeanne Lanvin, especialmente vinculados à propaganda de vestidos com características típicas da criação artística de Jeanne Lanvin.

Figura 24 - Desenhos feitos a partir dos modelos da coleção de 1920 criados por Jeanne Lanvin e desenhados por Marguerite Porrachia, 1920, MAD.

Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/mme-simone-habillee-par-jeanne-lanvin> e <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/jane-renouardt-habillee-par-jeanne-lanvin> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Ampliando a perspectiva do colecionismo da *maison* Lanvin, definimos as aquisições de outros designers de moda da casa de alta-costura, apresentando com isso um colecionismo geral e comparado. Levando-se em consideração a pequena amostragem de Jeanne Lanvin no MMT, nos indagamos se ela estaria também presente nos outros designers da casa de alta-costura. Quanto ao MET, analisamos se estaria em diálogo com aquisições gerais e marcantes de cada designer de moda da casa Lanvin.

Gráfico 4 - Comparativo das aquisições da *maison* Lanvin, MMT.

Interessante notar que as aquisições do designer de moda Alber Elbaz é significativamente maior com relação a sua fundadora Jeanne Lanvin e suas incorporações, no total de 19 vestidos, foram todas realizadas a partir de doações da própria casa de alta-costura Lanvin. Elbaz foi diretor criativo da *maison* Lanvin entre os anos de 2001 a 2015 e, portanto, as aquisições foram todas feitas nesse intervalo, privilegiando os anos entre 2002 a 2012. Os outros designers de moda da casa Lanvin não tiveram nenhum vestido adquirido pelo MMT. Quanto às aquisições do MET temos uma outra situação, como demonstrado abaixo.

Gráfico 5 - Quadro comparativo das aquisições da *maison* Lanvin, MET

Averiguamos que as aquisições do MET envolveram todos os designers de moda que foram diretores artísticos da casa de alta-costura Lanvin. Não surpreende quando comparamos as aquisições de Jeanne Lanvin com esse quadro, onde temos evidentemente um colecionismo sólido de vestidos proveniente de Jeanne Lanvin nos seus mais diversos momentos de criação, seja nas tão características assinaturas Lanvin dos anos 20 e 30 quanto nas criações menos conhecidas e não menos importantes, de outros períodos e coleções.

Nesse panorama de colecionismo da *maison* Lanvin construído pelo MET, compreendemos que a curadoria de aquisição na coleção de moda, presente nesse museu de arte, englobou os parâmetros também definidos para outras coleções de tipologia diferentes, na qual seria o envolvimento da produção artística de maneira ampla e geral de cada estilo ou artista. Abaixo algumas aquisições do MET que podemos averiguar tais pontos:

Figura 25 - “Robe de Style” (à esquerda), Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Outono-Inverno 1924-25. Vestido (à direita), Lanvin (Jeanne Lanvin), Coleção Verão 1917, MET

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/94722> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/175135> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Figura 26- “Cyclone” (à esquerda), Lanvin (Jeanne Lanvin), 1939. Vestido (à direita), Lanvin (Jeanne Lanvin), 1940, MET

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82103> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/97353> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Outra questão que foi posta ao pensarmos a musealização da casa Lanvin (Jeanne Lanvin), estava em também questionarmos o momento de aquisição pelo MASP do vestido Lanvin (147V), coleção outono-inverno 1930-31. Além disso, esta questão será tratada no capítulo seguinte, com o objetivo de compreendermos como esse vestido foi incorporado à coleção Vestuário, em uma perspectiva dos projetos empreendidos pelo próprio museu. Tendo isso em vista, apresentamos o horizonte de aquisições dos anos 2000 dos museus de referência (Gráfico 6).

Gráfico 6 - Aquisições Lanvin (Jeanne Lanvin), no período entre 2001 – 2017.

Por fim, observamos uma quantidade pouco expressiva de aquisições no MET, se levarmos em consideração as outras décadas de doações de vestidos. As incorporações nesses anos foram todas doações e compreenderam a produção artística das décadas de 10 e 20 da casa de alta-costura. Já no MMT temos um panorama de uma aquisição por compra de um vestido da década de 10 do século XX (Gráfico 6).

Nesse sentido, não se trata de definir uma política de aquisição a partir dos dados apresentados, uma vez que temos em vista que a maioria das aquisições foi feita por meio de doações, isto é, os fluxos de entrada de objetos de moda são extremamente variados por não haver um controle tão preciso de produção, como há, por exemplo, com as artes plásticas (catálogo *raisonné*, por exemplo). Logo, podemos tecer uma linha de raciocínio sobre as condições de colecionismo de cada instituição e de cada casa de alta-costura em determinados momentos, auxiliando posteriormente numa análise da historicidade das aquisições no MASP.

2.2 A casa de alta-costura Dior sob direção criativa de Christian Dior

A casa de alta-costura Dior (30, Avenida Montaigne, Paris) foi fundada pelo costureiro Christian Dior (França, 1905- 1957) em 1946, ano anterior a exibição de sua primeira e importante coleção mundialmente conhecida. Anteriormente ao contexto de criação artística e do processo de musealização dos vestidos Christian Dior, convém relembrar os vestidos ditos Dior (Christian Dior) adquiridos pelo MASP nos anos de 1951, 1952, 1956 e 2002.

Os quatro primeiros vestidos foram aquisições na direção de Pietro Maria Bardi enquanto o último foi uma doação particular durante a presidência de Júlio Neves. Abaixo os vestidos ditos Christian Dior, conforme ordem cronológica de aquisição do MASP (Figura 27).

Figura 27 – (Da esquerda para direita). Vestido preto e dourado (137V); Vestido marrom, azul e dourado (138 V); Vestido de noite (82V); Vestido de Noite (85V); Vestido de Noite (145V)

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

De acordo com o catálogo da exposição *Christian Dior* (MARTIN; KODA, 1996), realizada no MET em comemoração aos 50 anos de fundação da casa de alta-costura, Dior foi um costureiro que sofisticou o conceito artístico de beleza na moda e restabeleceu para a cidade de Paris o centro da alta-costura no pós-guerra. Para os curadores da exposição, Christian Dior teve sucesso na sua carreira porque combinou o historicismo das décadas finais do século XIX (*Belle Époque*) e dos anos áureos do século XVIII francês com a estética e as inovações tecnológicas do seu tempo. A direção artística de Christian Dior durou

breves dez anos (1947 - 1957), mas mudou significativamente os rumos da moda e da alta-costura.

Vindo de uma família de classe burguesa abastada, inicialmente Christian Dior queria se dedicar às artes plásticas, especialmente à pintura, mas acabou por iniciar os estudos em ciências políticas conforme desejo dos familiares. Além de cumprir seus deveres com a universidade, Dior também passou a conhecer e frequentou espaços da vanguarda literária, artística e musical na Paris dos anos 20, em companhia de Erik Satie, Jean Cocteau, André Breton, Fernand Léger, Henri Sauguet. Ao final acaba não se formando e, em 1928, abriu uma galeria de arte em Paris (*Rue La Boétie*) com o amigo Jacques Bonjean e com suporte financeiro dos pais. A sua ambição era expor de forma a introduzir as pinturas que eles conheciam pessoalmente: Christian Bérard, Salvador Dalí, Max Jacobs, os irmãos Berman, etc.

Figura 28- Christian Dior, Gala, Salvador Dalí, Tony Sandro e Victor Grandpierre.

Fonte: <http://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/expositions-1210/expositions-terminees/christian-dior-couturier-du-reve-1631/?platform=hootsuite#article6415> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Entre 1932 e 1934, Christian Dior abriu uma segunda galeria com Pierre Colle em Paris. No primeiro ano de funcionamento, eles organizaram uma exposição surrealista, expondo a obra *Pharmacie* de Duchamp, assim como obras de Dalí, Ernst, Giacometti, Picasso. Segundo Olivier Gabet, presidente do MAD e co-curador da exposição *Christian Dior - Couturier du rêve*, Christian Dior se inseriu no ciclo da vanguarda pela amizade que tinha com Max Jacob e Jean Cocteau, conhecendo Braque e Picasso, mas ainda se configurava como um

galerista de arte de vanguarda de “segundo escalão”, atrás de grandes como Kahnweiler e Rosenberg.

Figura 29- Exposição Surrealista, Galeria Pierre Colle, Paris, 1933, obras de André Breton, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst e Man Ray.

Fonte: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/109824.html?mulR=7> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Dessa maneira, Dior teve um percurso importante como galerista e colecionador de arte, especialmente de antiguidades e objetos do período *Art nouveau*, assim como mantinha uma grande admiração pelo século XVIII francês. Essas considerações na trajetória de vida pessoal e profissional tornaram-se referências fundamentais para a sua futura criação artística como costureiro de alta-costura.

Devido aos anos de crise que marcaram a metade da década de 30, Dior começou a vender seus croquis de moda para as casas de alta-costura Balenciaga e Nina Ricci ao mesmo tempo em que passou a desenhar, ocasionalmente, algumas ilustrações para o jornal francês *Le Figaro*.

Em 1938, pela primeira vez, Dior iniciou sua carreira na moda como modelista na casa de alta-costura Robert Piguet⁵⁴ e em 1941, após anos servindo na guerra, ingressou na casa de alta-costura Lucien Lelong como

⁵⁴ Robert Piguet (1898-1953) foi um costureiro suíço de alta-costura e sua *maison* esteve em atividade entre os anos de 1933 a 1951. Durante o seu exercício na profissão, Piguet empregou diversos jovens modelistas e costureiros, como por exemplo, além de Christian Dior, Hubert de Givenchy, Castillo et Marc Bohan. A casa de alta-costura de Robert Piguet era considerada o templo do bom gosto parisiense, sobriedade, simplicidade, rigor e refinamento. Atualmente, o *Musée Suisse de la Mode* conserva uma coleção de quase 3.000 croquis e documentos de Robert Piguet, muitos desenhos originais foram realizados por Christian Dior, Hubert de Givenchy, Marc Bohan, Castillo. Disponível em: <http://www.museemode.ch/site-2017/collections/fonds-robert-piguet/> Acesso em: 15 de junho de 2018.

costureiro, já reconhecido nesse campo e um dos integrantes da *Union Française des Arts du Costume* (UFAC).

Entre os anos de 1945 e 1946, Christian Dior negociou com o industrial francês Marcel Boussac (1889-1980), poderoso industrial do setor têxtil (algodão), sobre a possibilidade de financiar o lançamento de sua própria casa de alta-costura. Após o acordo feito, Dior abriu sua loja em 1946 com uma decoração ao estilo de Luís XVI remetendo à um pequeno e elegante salão (*Salon*).

A primeira coleção de alta-costura apresentada por Christian Dior foi sua apresentação da primavera verão 1947. A coleção tinha como título *Corolle* e apresentou com maestria sua silhueta de flor e à qual seria, portanto, uma das suas grandes assinaturas: tamanho ajustado e acinturado, ombros arredondados e estreitos e saia ampla a 30 centímetros do chão. Tal silhueta foi caracterizada como *New Look* por Carmel Snow, então editora da *Harper's Bazaar* estadunidense. Além da apresentação da coleção *Corolle*, em 1947, Dior também expôs seu primeiro perfume, o *Miss Dior*.

O primeiro ano de criação de Christian Dior definiu-se como uma apresentação de glamour e refinamento nas roupas e em seus mínimos detalhes. Nesta coleção muitos ternos e vestidos são escuros e majoritariamente estruturados com o auxílio de inúmeros botões, remetendo a um passado específico da moda, algo extremamente recorrente na produção de Dior.

O vestido *Chérie* (Figura 30) é um exemplo claro do estilo *New Look*, apresentando ombro inclinado, cintura estreita e o volume monumental da saia. A saia é uma estrutura a parte da criação de Dior, orgulhoso de seus trabalhos manuais, onde a produção, a partir de toda a largura do tecido, dispõe-se horizontalmente com costuras esculturais.

Figura 30 - “Chérie” (à esquerda), Dior (Christian Dior), Coleção primavera-verão 1947, “Aladin” (à direita), Dior (Christian Dior) outono-inverno 1947, MET

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83254> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83311> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Por outro lado, mesmo desenhando a silhueta definida por *New Look* em tantos modelos dessa coleção, como o caso do terno *Bar* ou o casaco *Mystère*, Dior criou também uma variedade de outras formas autênticas, seja ressaltando o busto, a cintura ou o decote. O vestido *Aladin* (Figura 30) iniciou a tomada de pluralidade de forma que o costureiro irá se apropriar nas coleções seguintes.

Em 1948, devido ao grande sucesso de suas primeiras coleções e o investimento de Marcel Boussac, Dior abre sua primeira loja internacional em Nova Iorque. No mesmo ano, há também o primeiro desfile internacional, na capital da Austrália, Sydney. Além de comercializar a coleção de alta-costura em Nova Iorque, Dior também passou a realizar a venda de sua linha de *prêt-à-porter*.

Christian Dior apresentou sua coleção primavera-verão *Envol* e *Zig Zag* (1948), com características do uso de saias longas, envoltas por botões em pano rígido, demonstrando uma estrutura já exibida no *New Look*. Nesta coleção também houve a presença do uso de certo historicismo na produção de Christian Dior, remetendo aos meados do século XIX, especialmente de referências construídas no Segundo Império francês (1852 - 1870). No caso do vestido *Eugénie* (Figura 31), da coleção outono - inverno 1948-49, houve uma alusão à década de 1860 por meio da circunferência em formato de sino e do comprimento da saia. Ao mesmo tempo em que o vestido *Poulette*, da coleção

primavera-verão 1948, construiu-se linhas de força que se atenuavam na estrutura triangular presente na saia. Nessa coleção também se sinalizou o gosto pelas silhuetas existentes no século XVIII francês, quando apresentou, em seus *tailleurs*, uma forma natural e curvilínea, numa época em que os ternos eram construídos com formas alargadas e acolchoadas. De início, Dior apresentou a modernização da moda histórica, em suas formas, estruturas e ornamentos, retirando a extravagância de tempos passados para um encontro do equilíbrio em um glamour construído minuciosamente.

Figura 31 - “Eugénie” (à esquerda), Dior (Christian Dior), outono-inverno 1948-49, “Poulette” (à direita), Dior (Christian Dior), primavera-verão 1948, MET

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83267> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83315> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Com as coleções *Trompe l’Oeil* e *Milieu du siècle* (1949) Dior as caracterizou com o uso de elementos internos e externos (por exemplo com o vestido *Ficelle*), exibindo colarinhos dobrados, materiais invertidos e formas transformadas. Dois vestidos, em especial, tornaram-se notórios na coleção outono-inverno 1949-50. Particularmente estes vestidos representaram, de forma teórica e plástica, os fundamentos e as particularidades que guiavam a criação de Christian Dior.

Em particular, o conjunto *Pisanelle* (Figura 32) refere-se diretamente ao artista Antonio Pisanello (1395-1455), reconhecido pela sutileza interpretativa em conjunto com a elegância na execução, sendo um dos mais importantes pintores da primeira geração do renascimento italiano. Dessa forma, Dior

admirava a refinada atenção aos detalhes e ao fascínio pelos tecidos e adornos que Pisanello representava em seus afrescos e desenhos. Nesse conjunto, a saia de seda cria uma sensação de cinto e de flâmulas, o colarinho tem um grande efeito de capela enquanto as mangas terminam de forma ampla e plissada.

Já no vestido “Dalí” (Figura 32) nota-se uma colaboração entre os dois artistas, não tão direta como ocorreu com Schiaparelli, mas uma releitura de certos paradigmas existentes nas obras do artista surrealista. Como visto em sua época de galerista de arte, Dior e Dalí se conheciam desde a década de 1920 em virtude do contato com os diversos círculos artísticos em Paris. Eles continuaram a parceria em 1951, em decorrência do baile realizado no *Palazzo Labia*, em Veneza. A associação entre Dior e Dalí, visível ao nomear uma criação sua, está representada, entre outros aspectos, pelo caráter construtivo do vestido, inclusive no tecido, ao mostrar abas de bolsos exageradas, uma ilusão de um colete no decote e o jogo entre o desnudo e coberto.

Figura 32- “Pisanelle” (à esquerda), Dior (Christian Dior), coleção outono-inverno 1949-1950, “Dalí” (à direita), Dior (Christian Dior), outono-inverno 1949-1950, MET

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83235> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83745> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Em 1949, Christian Dior abriu sua sucursal em Londres e nesse mesmo ano iniciou o primeiro contrato de licença para venda de alguns acessórios (meias e gravatas) em solo estadunidense, sendo mais tarde expandido para toda a sua linha de moda, perfume e acessórios.

Também nesse ano, a Câmara Sindical de Alta-Costura, presidida por Lucien Lelong, organizou uma coleção de bonecas comemorativas para compor uma ala de moda no *Gratitude Train*, vagões esses que foram dirigidos para os Estados Unidos em retribuição ao Plano Marshall. Diferentemente do *Théâtre de la Mode*, as bonecas trajavam roupas que representavam a evolução da moda francesa e foram realizadas por conhecidos costureiros da época. Cada costureiro escolheu um ano entre 1715 e 1906 para vestir sua boneca e Dior, já um costureiro reconhecido em seu ofício, escolheu o ano de 1880 para a construção do seu desenho. Essa escolha representou de certa forma, a trajetória de produção criativa de Dior nas suas próximas coleções.

Figura 33- “1880 Doll”, 1949, Dior (Christian Dior), Guillaume (designer), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159268> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Uma das principais assinaturas de Dior foram, claramente, as criações de vestidos de baile, marcadas pela excepcional riqueza de bordados e volume. As coleções de 1950 e 1951 foram destaques por possuir alguns vestidos fundamentais nesse quesito, como por exemplo *Venus* e *Junon* (Figura 34), nomeados a partir de referência às entidades gregas clássicas. A *Venus* de Dior foi realizada com uma cor assinatura do costureiro, um delicado cinza do século XVIII e *Junon* foi vivamente concebido com inúmeras saias de pétalas

ornamentadas em ombré. A alusão ao século XIX provém da envergadura da saia e na ornamentação luxuosa do vestido, mas Dior atualizou e modernizou a silhueta ao estruturar um decote sem alças, respeitando a construção tradicional do corpete.

Figura 34- (Da esquerda para direita) “Junon”, outono- inverno 1949-50, Dior (Christian Dior), “Vênus”, outono-inverno 1949-50, Dior (Christian Dior), MET

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83233> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83234> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Em 1950, as coleções *Verticale* e *Oblique* exprimiram um trabalho imerso em linhas e ângulos, trabalhados com ilusões ópticas já expostas nas coleções de 1949 e presentes claramente no vestido de baile *Scarlatti* (Figura 35). Este vestido foi todo confeccionado em espirais de fita e renda aplicadas a mão ao longo da borda, de modo que as mesmas permaneçam sempre em relevo, semi-verticais e não planas. O trabalho excepcional realizado pelos ateliers de alta-costura Dior, que chegaram a mais de 28 na capital parisiense em 1957, confirmou o sucesso de aceitação comercial e artística do costureiro na década de 1950. Sem dúvidas essa aceitação também se confirmava pela presença de Dior em um dos principais instrumentos de comunicação em massa da década de 50, a indústria cinematográfica. Como poucos e renomados costureiros de alta-costura haviam realizado (Elsa Schiaparelli, por exemplo), Christian Dior foi

convidado a criar o figurino de alguns filmes de Alfred Hitchcock para personagens interpretados por Marlene Dietrich.

Figura 35 - “Scarlatti”, coleção primavera-verão 1950, Dior (Christian Dior), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83255> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Para a casa de alta-costura Dior, o ano de 1951 foi repleto de diversos eventos, além evidentemente das coleções lançadas, *Oval* e *Long Line*. O primeiro ocorreu numa nova parceria entre Dior e Dalí, na questão da concepção dos seus respectivos figurinos no “Baile Oriental” oferecido por Charles de Beistegui no *Palazzo Labia* (Veneza), ocorrido em setembro daquele ano. Salvador Dalí desenhou um traje folclórico para Christian Dior e o mesmo desenhou o de Dalí, ambos deveriam ser trajes setecentistas conforme etiqueta social do baile que, afinal, ficou conhecido como um evento surreal de luxo e extravagância. Logo abaixo podemos notar Dior em uma reportagem da revista ilustrada *O Cruzeiro*, de 29 de setembro de 1951, e ao lado os trajes realizados por Pierre Cardin⁵⁵, já então chefe de ateliê da casa de alta-costura Dior.

⁵⁵ Pierre Cardin (1922) é um designer de moda italiano, naturalizado francês. Filho de agricultores italianos emigrados à França (em meados da década de 1920), Cardin inicia sua carreira na moda como aprendiz na oficina do melhor alfaiate de sua cidade, no interior da França. Em 1944 começa a trabalhar com a alta-costura na *maison* Paquin, aperfeiçoando-se na *maison* Schiaparelli até chegar ao posto de primeiro alfaiate da casa Dior no final da década de 40 e início dos anos 50. Nesse período também se interessa por figurino de teatro, especialmente após o contato com Christian Bérard e Jean Cocteau na peça *La Belle et la Bête*. Nesse sentido,

Figura 36- (Da esquerda para direita) Christian Dior no baile oriental realizado no Palácio Labia e o percurso pelas ruas de Veneza dos trajes folclóricos feitos pela *maison* Dior

Fonte: Revista O Cruzeiro/ D.A Press e <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-theatre-museum-in-figueres/the-collection/95/costumes-of-the-dior-house-when-pierre-cardin-collaborated-there> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Nesse mesmo ano, Dior apresenta sua coleção outono-inverno 1951-1952 na Acrópole de Atenas, exibindo oito vestidos com suas modelos oficiais, em frente às cariátides (figura 37 e 38).

Figura 37- Fotografia da coleção 1951-52 de Christian Dior, Acrópole, Grécia.

Fonte: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-new-collection-by-christian-dior-show-organized-in-news-photo/629610296> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Cardin inicia sua trajetória na costura, impulsionada também por Christian Dior, que ao repassar suas clientes particulares, que não poderia atender, dá a Cardin a chance da produção criativa, chamando atenção definitivamente dos compradores. Fundou sua casa de alta-costura em 1953, priorizando uma criação geométrica e futurista, formou posteriormente junto a Courrèges e Paco Rabanne a “tríplice do futurismo na moda”. Assim como aconteceu com Yves Saint Laurent, Pierre Cardin decide abrir uma linha de *prêt-à-porter*, resultando na sua expulsão na Câmara Sindical da Alta-costura, retornando em 1963 e ficando até 1993. Decide, por fim, gerenciar sua marca fora dos padrões rígidos estabelecidos pela Câmara Sindical, produzindo para uma clientela mais restrita (BAUDOT, 2008, p. 180-181).

Figura 38- Modelos da Dior posam em frente à cariátides, coleção 1951-52, Grécia.

Fonte: <http://greece.greekreporter.com/2014/10/12/1951-dior-photoshoot-under-the-acropolis/>
Acesso em: 14 de junho de 2018.

Nas duas coleções do ano de 1951, Dior construiu uma saia em formato de sino ligeiramente levantada para conseguir uma linha mais longa. A silhueta tornou-se flexível pelo uso de uma estrutura interna linear, remetendo claramente ao emprego da crinolina do Segundo Império francês. Diferentemente do uso dessa ferramenta no século XIX, Dior trouxe essa estrutura aparente na superfície de seus vestidos, lançando-se como um arquiteto moderno de suas criações. Essa construção pode ser vista em seu vestido *Diorama*, vestido este que pode ser notado nas fotografias do arquivo histórico do MASP, em virtude do desfile da coleção primavera-verão 51 de Christian Dior no museu.

Figura 39 - (Da esquerda para direita) Modelo desfila coleção Dior primavera-verão 1951 no MASP em 1951 e “Diorama”, coleção primavera- verão 1951, Dior (Christian Dior), MET

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83261> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Nesse desfile intitulado “Quatro séculos da moda”, que será tratado em específico no capítulo seguinte, podemos notar, mesmo que pelas pouquíssimas fotografias conservadas no MASP, algumas características particulares das coleções de 1951 de Christian Dior.

Os vestidos estreitos com uma grande quantidade de tecido concentrado atrás, chamado de *bustle gown*, foi uma influência marcante nas criações de Dior no início dos anos 1950, atualizando a silhueta característica da década de 1880 (Figura 40). Atualizações feitas com a utilização de adornos de tecidos e bordados em um refinamento de adornos que iam do rococó ao exótico sob tutela da estética clássica de Christian Dior.

Figura 40- Modelos de Christian Dior desfilam a coleção primavera-verão 1951 na pinacoteca do MASP, trajando vestidos com a silhueta *bustle gown*.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Em 1952, Christian Dior já é internacionalmente reconhecido como um dos maiores criadores de moda do mundo e, em *Sinuous Line* e *Profile Line*, suas respectivas coleções de primavera-verão e outono-inverno, suas assinaturas clássicas predominam. As coleções incorporam um recuo maior em direção a uma forma mais básica e estreita, mas o tratamento luxuoso dado aos tecidos torna-se presente e expandido. A cintura marcada tão característica de Dior continua presente, definida e aumentada para poder acomodar tanto a cintura natural quanto a cintura levantada. Um dos temas mais apreciados pelo costureiro e muito presente nessas coleções foram as flores. Diferentes motivos florais apareceram neste ano, em formas realistas e abstratas, tanto em tecidos impressos quanto elaborados pelos ateliês de bordados, muito provavelmente supervisionado por René Bégué, amigo e colaborador de Christian Dior.

Figura 41 - (Da esquerda para direita) “Vilmiron”, coleção primavera-verão 1952, Dior (Christian Dior), MET “Odette”, coleção outono inverno 1952-53, Dior (Christian Dior), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81457> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83287> Acesso em: 14 de junho de 2018.

As coleções primavera-verão *Tulipe* e a outono-inverno *Cúpola* sinalizaram uma volta às formas naturais do corpo feminino para Dior, mas os aspectos do historicismo do século XIX e o *savoir-faire* de um costureiro com ares de jardineiro ainda continuaram. O jardim foi renovado, daquilo que foi começado em 1952 e em 1953, especialmente na coleção primavera-verão, foi cultivado por tecidos pintados com temas de flores e vestidos homenageando algumas cidades das Américas como Caracas e México. Interessante notar que foi entre os anos de 1951 a 1957 que houve uma expansão significativa das sucursais da casa de alta-costura Dior, chegando inclusive nessas cidades e na Austrália, Chile e até mesmo, Cuba.

Na coleção primavera-verão de 1953, Dior utilizou o corpete para disfarçar a cintura ascendente, enquanto que os decotes acentuavam e demarcavam o busto. Uma das criações que mais chama atenção nessa coleção trata-se do vestido de baile existente na coleção do MET (Figura 42) e exibido no catálogo dos 50 anos de fundação da casa de alta-costura Dior. Uma curiosidade é que este mesmo vestido esteve presente, senão uma versão similar, no desfile da coleção primavera-verão de 1951, realizado no MASP (Figura 43).

Figura 42- “Vestido de baile”, coleção primavera-verão 1953, Dior (Christian Dior), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82635> Acesso em: 14 de junho de 2018.

Figura 43- Modelo, em foco, desfilando “Vestido de Baile” da coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior, pinacoteca MASP, março de 1951.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Figura 44- (Da esquerda para direita) Modelo da coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior no MASP e “Vestido de noite” em detalhe, coleção primavera-verão 1953, Dior (Christian Dior), MET.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82635> Acesso em: 14 de junho de 2018.

As coleções de 1951 e 1953, minimamente mostradas aqui, compreenderam de maneira geral, inúmeros modelos provenientes de uma coleção de alta-costura, que naquele momento compreendia mais de 50 modelos apresentados ao público em cada temporada. Além disso, a documentação do MASP, em relação ao arquivo fotográfico deste evento, é muito reduzida e de pouca qualidade técnica, soma-se a isso a inexistência de conhecimento internacional sobre o desfile da coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior no MASP.

Já em 1954, Dior aumentou seu número de licenças, nos setores de lingerie e batom (*Rouge Dior*), expandindo a comercialização de sua marca em terras estrangeiras, além de iniciar sua parceria com Roger Vivier⁵⁶ ao

⁵⁶Roger Vivier (1903-1998) foi um designer de moda, especialmente de sapatos, caracterizado por sua sofisticação e maestria como artesão. Abriu sua primeira loja em 1937 e ficou até o ano de 1972 em plena atividade profissional. Suas criações são caracterizadas pelas pesquisas de aerodinâmica nos sapatos, criando diversos tipos de saltos, como o salto agulha (1954), salto-choque, bico quadrado, etc. Sua sociedade com Christian Dior, em 1953, marca o apogeu da

apresentar sua primeira linha de sapatos. Ainda em 1954, lançou sua coleção primavera-verão *Lily of the Valley*, incluindo vestidos estampados com suas flores favoritas, assim como também de vestidos e ternos masculinizados cortados de diversas formas e com diferentes materiais. Já a coleção outono-inverno intitulada *H-line*, executou a forma “H” para os vestidos, silhueta essa que consiste numa diferença radical nos decotes já apresentando por Dior. Achatava-se o busto e ampliava-se o tronco superior, criando assim um efeito horizontal. Podemos observar essa nova silhueta no vestido *Priscilla* (Figura 45) e, ainda notar o uso da saia em estilo balão, forma essa característica de seu maior concorrente na alta-costura, o costureiro Balenciaga.

Figura 45- “Nuit d’août” (à esquerda), coleção primavera-verão 1954, Dior (Christian Dior), MET e “Priscilla” (à direita), coleção outono-inverno 1954, Dior (Christian Dior), MET.

Fontes: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82636> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83628> Acesso em: 14 de junho de 2018.

A coleção primavera-verão de 1955, chamada *A-Line* e a outono-inverno *Y-line* exibiram novas silhuetas em vestidos e ternos femininos, assim como na coleção anterior. A primeira silhueta estreitou os ombros e triangulou a cintura com uma barra transversal que se espalhava até a bainha das saias. A linha Y tinha todo o seu foco em reinterpretar a parte superior do corpo, uma vez que os focos de Christian Dior sempre foram a estrutura superior e a cintura. A silhueta da linha “A”, apresentada em “Conjunto” (Figura 46), representou a

sua elegância. Vivier também trabalhou igualmente com os costureiros Pierre Balmain, Guy Laroche, Nina Ricci e o jovem Yves Saint Laurent (BAUDOT, 2008, p. 107).

transformação na construção do *tailleur*, pelo uso de novos materiais, como o tecido vindo notadamente do universo da moda masculina. Nesse sentido, essas criações demonstraram certo afastamento de Dior ao historicismo do *New Look*, tendendo naquele momento para criações com uma estrutura mais simples.

Figura 46- Conjunto (à esquerda), coleção primavera verão 1955, Dior (Christian Dior), MET e Vestido de noite (à direita), coleção outono inverno 1955-56, Dior (Christian Dior), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83283> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83340> Acesso em: 14 de junho de 2018.

O ano de 1956 foi um momento importante para a casa de alta-costura Dior, pois foi nesse ano que Christian Dior nomeou Yves Saint Laurent⁵⁷ como seu primeiro assistente e, logo na coleção primavera-verão *Arrow*, houve uma subida drástica da cintura dos vestidos e dos ternos. Nessas duas coleções, especialmente na outono-inverno *Aimant*, as silhuetas construídas, sob um olhar

⁵⁷Yves Saint Laurent (1936-2008) foi um costureiro de alta-costura, nascido e criado na Argélia (então território francês). Em 1954 começa sua trajetória com a alta-costura, inscrevendo-se como estudante na *Chambre Syndicale de la Couture*, recebendo, inclusive, alguns prêmios em concurso de criação artística. Mediado pelos contatos de Michel de Brunhoff e Edmonde Charles-Roux, diretor da revista *Vogue Paris*, Laurent consegue uma entrevista com o já renomado costureiro Christian Dior, em 1955, tornando-se assim já seu assistente principal. Torna-se o diretor criativo da Dior entre os anos de 1958-1960, logo após a morte de seu fundador. Logo em sua primeira coleção, o costureiro renova seu sucessor com a construção da linha “Trapézio”. Descontente na casa Dior, Yves Saint-Laurent funda em 1962 sua própria *maison* com a ajuda do seu companheiro, importante colecionador de arte e sócio, Pierre Bergé. A partir disso, Yves Saint Laurent cria uma nova linguagem para a moda, estabelecendo criações com uma nova interpretação da Moda com a Arte, apresentando roupas com novas formas e movimentos. Trilhando esse novo e autêntico caminho, Laurent também foi um dos incentivadores na alta-costura francesa do *prêt-à-porter*. (BAUDOT, 2008, p. 192). Atualmente na cidade de Paris há um museu inteiramente dedicado ao costureiro (*Musée Yves Saint Laurent Paris*). Disponível: <https://museeyslparis.com> Acesso em: 18 de maio de 2018.

da linha “A” já citada, se afastaram mais uma vez do *New Look*. O demi-comprimento tornou-se, por assim dizer, uma regra em saias e casacos, mostrando uma imensa quantidade de tecido descendo ao redor do tornozelo como se nota no vestido *Salzbourg* (Figura 47).

Nos anos finais de produção artística de Christian Dior seu reconhecimento como um costureiro e empresário internacional e influente, nas esferas econômicas e culturais, era incontestável, mas por outro lado muitos o rotulavam de ditador do *New Look*. Nessa perspectiva, podemos notar que as coleções de 1955 e 1956 demonstraram uma capacidade inventiva, forte e de grande amplitude para além da silhueta construída em 1947. Em *Noisette* (Figura 47) percebeu-se a tendência de mudança definitiva, na qual será, para muitos críticos de moda, uma proporção que prenuncia a moda dos anos 60, o busto encolhido e a saia ampla.

Foram as coleções de 1956 que apresentaram novas direções da casa de alta-costura Dior, sendo posteriormente trabalhadas por Yves Saint Laurent e Marc Bohan, porém pontua-se que sendo uma coleção com mais de 100 peças, havia sempre uma seleção com clássicos Dior para os consumidores mais conservadores, assim como havia para outros, peças de vanguarda.

Figura 47- “Salzbourg” (à esquerda), coleção outono-inverno 1957-58, Dior (Christian Dior), MET e “Noisette” (à direita), coleção primavera-verão 1956, Dior (Christian Dior), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80150> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83240> Acesso em: 14 de junho de 2018.

O último ano de coleções criadas por Christian Dior, como diretor criativo de sua casa de alta-costura, foi marcado mais pela promessa do que pela finalidade de uma nova forma. Dior expôs suas coleções *Libre* e *Fuseau* para serem projetadas como uma libertação da silhueta tão reproduzida do *New Look* e enfatizar a essência do tecido em si. Depois de uma década, Dior delineava um começo totalmente novo para sua casa de alta-costura e a moda do final da década de 1950 seria direcionada também por essas últimas coleções criadas por ele, costureiro fundamental para o entendimento da moda em suas mais amplas e particulares atuações dos anos 50.

Figura 48 - (Da esquerda para direita) “Claro”, coleção outono-inverno 1957-58, Dior (Christian Dior), MET, “Venezuela”, coleção outono-inverno 1957-58, Dior (Christian Dior), MET.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83341> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83216> Acesso em: 14 de junho de 2018.

2.2.1 A musealização da casa de alta-costura Dior (Christian Dior)

Assim como ocorreu com a casa de alta-costura Lanvin, a musealização da *maison* Dior também se construiu, evidentemente, de forma particular nos dois museus de referência ao MASP. As aquisições foram circunscritas na produção de vestidos Dior advindos da direção artística do fundador e primeiro costureiro da casa de alta-costura, Christian Dior. O período entre os anos de

1947 a 1957 correspondeu a atuação do costureiro na *maison*, delimitado pela primeira coleção *Corolle* até a sua última *Fuseau*, momento no qual houve a sua morte prematura.

As aquisições do MET e do MMT foram bastante distintas, assim como ocorreu com as aquisições da casa de alta-costura Lanvin (Jeanne Lanvin). De modo geral, foram adquiridos 150 vestidos de Christian Dior no MET, entre os anos de 1940 a 2017, enquanto no MMT foram incorporados ao acervo 21 vestidos.

Gráfico 7 - Comparativo entre as aquisições dos dois museus de referência ao MASP

Gráfico 8 - Aquisições por décadas dos vestidos Christian Dior

Além de terem volumes diferentes de aquisições, as décadas de incorporações desses vestidos, nos respectivos museus, também são distintas. Enquanto o MET teve uma aquisição muito mais pronunciada nas décadas de 50 e 60, com mais de 50 vestidos adquiridos para o acervo, o MMT apresentou um fluxo maior de entrada de peças nas décadas de 70 e 80. Como temos o parâmetro das aquisições do MASP como medida de análise, reitera-se que a incorporação dos vestidos ditos Dior (Christian Dior) aconteceu na década de 50 (1951, 1952 e 1956), na gestão Bardi e outro em 2002 na presidência de Júlio Neves.

Para compreender os motivos de tais picos de aquisições, em ambos os museus, necessitou-se delimitar melhor as procedências dos vestidos, definindo se as incorporações estavam ligadas a particulares ou a instituições e, se foram compras ou doações. Constatou-se que todas as aquisições do MET e do MMT foram doações, diferentemente do ocorrido com as incorporações dos vestidos de Lanvin (Jeanne Lanvin). As doações nas duas instituições, por outro lado, foram tanto de particulares quanto de instituições importantes para a formação do acervo de vestidos Dior (Christian Dior). Conforme gráficos abaixo podemos analisar a conjuntura de proveniências em cada museu:

Gráfico 9 - Proveniência dos vestidos Dior (Christian Dior) no MMT

Gráfico 10 - Proveniência dos vestidos Dior (Christian Dior) no MET

Não é de se surpreender que mais da metade das aquisições dos vestidos Christian Dior no MMT foram provenientes da UFAC, uma vez que foi o núcleo inicial para a constituição desse museu, conforme já tratado em capítulo anterior. Em contrapartida o número de doações por particulares também foi significativa, uma vez que se mostra como quase metade da proveniência desse acervo. Se levarmos em consideração que o auge de aquisições foi nas décadas de 70 e 80, podemos definir que esse conjunto de aquisições estava diretamente relacionado à constituição física e expositiva das coleções. A década de 70 foi extremamente importante para o MMT, pois foi nesse momento que a coleção inicial da UFAC, assim como da UCAD, foi transferida para o MAD. E em 1980, a coleção da UFAC e as doações dos particulares se expandem e são agrupadas definitivamente em um museu da moda, o *Musée des arts de la mode*.

No MET ocorreu que um quarto da proveniência dos vestidos Christian Dior provém de outra instituição, o *Brooklyn Museum*. A transferência da coleção de vestuário do *Brooklyn Museum* para o MET ocorreu em 2009, após anos de negociação entre as duas instituições. De modo geral, a significativa coleção de vestuário do *Brooklyn Museum* constituía-se de roupas e acessórios da América e da Europa. A escolha de transferi-la para o MET deveu-se, sobretudo, às melhores condições de conservação e exposição dos objetos. Atualmente o MET utiliza nestes objetos doados sempre a denominação *Brooklyn Museum Costume Collection* e preserva, como bem se deveria, as proveniências particulares desses vestidos. Portanto, nota-se que as aquisições do *Brooklyn*

Museum vieram essencialmente de vestidos doados por particulares das décadas de 50 a 70, em especial dos anos 60. A transferência dessa instituição ao MET correspondeu, afinal, a quase metade das aquisições de vestidos Dior nos anos 60, definindo, portanto, uma maior aquisição, por parte do MET, de vestidos que vieram por doações na década de 50, assim como aconteceu no MASP.

Gráfico 11 - Aquisições por ano na década de 50, MET.

Assim como aconteceram no MMT dos anos 70 e 80, as aquisições mais volumosas do MET ocorreram na década de 50, logo após a incorporação do acervo do *Museum of Costume Art* em 1946. Porém, diferentemente do MMT onde as aquisições foram menores que uma dezena, no MET as doações particulares foram de exatos 59 vestidos de Dior (Christian Dior). Acredito que podemos pontuar além do fortalecimento do *Costume Institute* no MET, três outras razões para entender esse específico colecionismo de vestido Dior (Christian Dior).

Primeiramente os Estados Unidos, pós-segunda guerra, se estabeleceu como uma hegemonia econômica mundial e o colecionismo particular de objetos de luxo não estava fora desse circuito. Nessa perspectiva econômica, aliada a um público consumidor amplo e exigente, a comercialização de bens de luxo como os vestidos de alta-costura foi uma das ferramentas fundamentais também de legitimação cultural. Em específico nos anos 50, Christian Dior representava esses elementos, além de ter sido um empresário que começou sua expansão nos Estados Unidos, seu maior polo de consumo fora da França.

Por outro lado, não haveria a musealização desses vestidos, mesmo tendo a circulação e o consumo desses bens culturais, se não houvesse uma instituição forte e reconhecida social e culturalmente para conservá-los. Além disso, a prática de doação a instituições, seja por meio de objetos ou financeiramente, é algo impregnado na cultura religiosa estadunidense, contribuindo e muito para o crescimento de coleções e acervos.

Nesse sentido, as aquisições dos vestidos Dior nos anos 50, período de direção artística e apogeu comercial de Christian Dior, evidencia-se uma política de aquisição direcionada e contemporânea do MET. Reconhece-se também, por parte do museu, que a produção de Christian Dior representava já uma transformação significativa na história social da moda. E essa concepção se inaugura pela aquisição do vestido *Chérie* doado pelo próprio Christian Dior em 1948. As doações do costureiro ao MET são um assunto a parte a ser discutido, pois também existem doação do mesmo ao MASP e ao MMT. Podemos verificar as doações de Christian Dior nos dois museus internacionais (Gráfico 12).

Gráfico 12 - Doações particulares de Christian Dior ao MET e ao MMT

Doações Christian Dior

Não se trata aqui de um colecionismo de alta-costura por parte de Christian Dior, pois todos os vestidos doados ao MET foram vestidos de suas coleções contemporâneas, como foi o caso de *Chérie*, presente na coleção de 1947 e doado no ano seguinte. Foram doados em 1955 ambos vestidos, *Arsène Lupin* e *Suit/Ensemble*, os quais estavam na coleção desse mesmo ano apresentada pela casa de alta-costura Dior, ou seja, assim que foram exibidos como objetos de consumo eles foram musealizados.

Salienta-se que as peças de alta-costura doadas por Christian Dior não foram quaisquer peças das designadas coleções. Os vestidos e conjuntos doados eram representativos de sua produção criativa. Como pontuado anteriormente, tanto *Chérie* quanto *Bar*, foram os vestidos que assinaram o conceito do *New Look*, apresentando a silhueta que marcou a trajetória de Christian Dior. Já *Arsène Lupin* e *Suit/Ensemble* foram vestidos posteriores que marcaram outra silhueta construída por Dior, entre anos de 1955 a 57. De outra maneira nos parece que a relação do galerista de arte, nos anos finais de 1920 e início dos anos 30, mais uma vez parece orientar as práticas de Christian Dior no universo da moda. Infelizmente não há qualquer citação ou aprofundamento desse tema nas biografias de Christian Dior ou nas publicações do próprio MET.

Quando analisamos também a doação feita por ele ao MMT, algumas dúvidas aparecem com relação a nomenclatura dada pelo museu. Há uma divergência na catalogação online do MMT ao informar que Christian Dior doou o terno *Bar* em 1958, ano este que o costureiro já havia falecido. Pensa-se, portanto, que a doação foi desejada e póstuma, mesmo não tendo tal informação museológica na base de dados. Por outro lado, vemos também uma doação de Christian Dior catalogada com o ano de 1963, referindo-se a um vestido de Yves Saint Laurent da coleção outono inverno 1959. Com essas dúvidas partimos para analisar as aquisições da *maison* Dior pelo MMT, abrangendo com isso os outros designers da casa, e verificamos, afinal, um fluxo de doações nos anos de 2005 e 2016, da *Christian Dior Couture*. Com isso, acreditamos que tais doações vinculadas a Christian Dior sejam, na verdade, vinculadas a casa de alta-costura Christian Dior ou somente Dior. E que tais decisões de doação não estavam ligadas somente aos diretores criativos, mas sim a um grupo mais amplo da instituição, o que nos parece mostrar um campo ainda a ser estudado.

Quanto às doações de Christian Dior ao MASP, elas serão tratadas apropriadamente no tópico seguinte, uma vez que todas as peças incorporadas na gestão de Pietro Maria Bardi foram documentadas, na base de dados “Donato”, como oriundas de doações do costureiro, mas elas, de fato, não são. Somente os dois vestidos adquiridos nos anos de 1956 podem ter sido doados por Dior, mas que ainda serão contextualizados no decorrer da pesquisa.

Tentamos demonstrar que claramente, Christian Dior foi um doador de vestidos de suas próprias coleções e detinha o conhecimento e a inserção do colecionismo de moda nas instituições da sua época (*The Costume Institute* e da UFAC). Ressalta-se que ambas as instituições eram de cunho privado e, portanto, geridas por uma classe influente e importante social e economicamente.

Tendo como informação que Christian Dior foi diretor artístico da sua *maison* por dez anos e, que a casa de alta-costura tem mais de 70 anos de exercício, analisamos as aquisições dos outros designers de moda da casa como comparação às aquisições de Christian Dior. Os períodos de cada designer enquanto diretores criativos foram os seguintes: Yves Saint Laurent ficou no cargo entre os anos de 1958 a 1960, Marc Bohan entre 1960 a 1989, Gianfranco Ferré entre 1990 a 1995, John Galliano entre 1996 a 2011 e Ralf Simons entre 2012 a 2015.

Gráfico 13 - Aquisições da casa de alta-costura Dior pelo MMT

Gráfico 14 - Aquisições da casa de alta-costura Dior pelo MET

Assim como ocorreu com as aquisições da casa de alta-costura Lanvin, o fundador da *maison* Dior teve um volume muito maior de vestidos incorporados aos acervos dos museus de referência, se comparado aos outros diretores artísticos. E, diferentemente de Jeanne Lanvin que teve mais de 4 décadas à frente de sua casa de alta-costura, Dior foi diretor artístico durante 10 anos com apenas 11 coleções. Tal ocorrido só reitera mais uma vez a importância desse costureiro na construção da história social da moda pelos museus de arte.

Por fim, temos ainda as aquisições dos anos 2000 como parâmetro para a aquisição do MASP, ocorrida em 2002 por uma doação particular na presidência de Júlio Neves. Ambas as instituições tiveram uma quantidade diminuta de aquisições de vestidos Christian Dior, como mostrado pelo gráfico de aquisições por ano (Gráfico 15).

Gráfico 15 - Aquisições de vestidos Dior (Christian Dior), Anos 2000

Ocorrem três aquisições por parte de cada museu de referência, mas em anos diferentes e vestidos advindos de coleções distintas. As aquisições de vestidos Dior (Christian Dior) pelo MET em 2002, 2005 e 2006 foram provenientes das coleções de 1951 e um da coleção outono-inverno 1948-1949. Já o MMT adquiriu em 2009 vestidos das coleções de 1953 e 1954. Assim como ocorreu no MASP, nos parece que a questão das aquisições desses vestidos, nos anos 2000, estariam mais diretamente relacionadas aos projetos desenvolvidos pelas próprias instituições, uma vez que as poucas aquisições são muito inconclusivas, ainda mais quando se trata de colecionismo de moda.

2.3 Procedimentos internacionais de catalogação de coleções de moda: um debate contemporâneo

De início partimos novamente da premissa de que o objeto musealizado só tem valor social, seja ele qual for, se ele estiver historicizado no museu. Para que isso aconteça, de forma ampla e pública, o procedimento de catalogação museológica dos acervos é de fundamental importância. Uma boa catalogação é essencial para o entendimento de qualquer objeto e, lidando-se com coleções de moda, torna-se mais essencial por possuírem diversos materiais e técnicas. E, na maioria dos casos, o conhecimento do objeto museológico se dá a partir das bases de catalogação do museu.

De modo pragmático, a construção da documentação museológica, segundo *Statement of principles of museum documentation* do CIDOC ICOM 2012⁵⁸, tem o objetivo de assegurar a responsabilidade legal pelos objetos, auxiliar na segurança dos objetos, permitir a organização de um arquivo histórico dos objetos e favorecer o acesso físico e intelectual aos mesmos. Ademais, é uma responsabilidade profissional garantir que todos os itens aceitos pelo museu, temporariamente ou permanentemente, sejam documentados para facilitar a proveniência, identificação, condição e tratamento (ICOM *Code of Professional Ethics*, 1990, p. 31, n. 6.2)⁵⁹.

⁵⁸ Disponível em: <http://network.icom.museum/cidoc/resources/other-standards-guidelines/> Acesso em: 05 de junho de 2018.

⁵⁹ Disponível em: <http://icom.museum/resources/publications-database/publication/icom-code-of-professional-ethics/> Acesso em: 05 de junho de 2018.

Expandindo esses propósitos, compreendemos que se para historicizar um objeto é pressuposto compreender seu contexto histórico a partir de questões contemporâneas do pesquisador, a catalogação museológica precisa estar inserida também nessa perspectiva múltipla e relativa. Além das informações primárias de identificação do objeto, conforme a sua tipologia documental, a catalogação de acervos também se preocupa, além da descrição, com os movimentos do objeto na instituição (exposições, relatórios de conservação e restauro, catálogos, etc). Conforme Magalhães pontua (2014, p. 35), o verbo historicizar tem extrema importância na catalogação museológica, pois ela foi por muito tempo encarada como uma atividade técnica.

A construção da catalogação museológica, primeiramente pelas fichas catalográficas e posteriormente em bases de dados, não são procedimentos livres de uma interpretação conceitual, onde se insere e se exclui sem parâmetros. Na descrição do objeto, certas informações (terminologia, por exemplo) são construídas a partir de conceitos calcados em um tempo histórico definido. Levando-se essa consideração, a descrição museológica presente na catalogação precisa ser constantemente reavaliada, pois além de ser uma fonte histórica para o pesquisador, também precisa ser um instrumento de constante alimentação pelos pesquisadores do acervo ou profissionais da instituição⁶⁰.

Resguarda-se, portanto, a prática historicizada de novos olhares ao objeto e as necessidades de especialização no controle da descrição, conforme tipologia de acervo. A descrição conforme tipologia de acervo é, na verdade, uma das grandes questões a serem debatidas ainda, em nível nacional, sobre os procedimentos de controle de nomenclatura, uma vez que coleções de indumentária são amplas de objetos dos mais diversos tipos.

Para tanto, cumpre tornar o objeto em um documento apto a ingressar em um universo de conectividades significativos no intuito de representar seus domínios históricos e sociais originários e/ou temáticas outras, com as quais possui qualquer tipo de relação. Encontram-se implicadas aqui, sem dúvida, operacionalizações destinadas à criação de normas e modelos que estruturam a mediação dos diversos planos informacionais instituindo o controle dos variados significados e sentidos que ensejam a análise do objeto/documento. (LOUREIRO, 2008, p. 26)

⁶⁰ “Considerando-se este o aspecto mais relevante na descrição de objetos artísticos, não temos mais o compromisso com o término da catalogação, que é em si mesmo progresso, work in progress literal e conceitual, exprimindo a ideia do conhecimento inacabado” (MAGALHÃES, 2014, p. 42)

As diretrizes internacionais sobre a catalogação museológica em coleções de indumentária foram documentos realizados a partir de grupos de pesquisa e de profissionais do mundo inteiro, logo essas condutas além de serem instrumentos de auxílio para as equipes do museu, são também uma forma de democratizar o acesso às informações do objeto musealizado. Estas diretrizes de catalogação partem, primeiramente, de uma identificação física dos objetos, com o objetivo de poder registrá-lo adequadamente pelo que ele realmente é, e, em seguida, são elaboradas as informações básicas que deveriam ser registradas. Interessante notar que no universo da curadoria do objeto de indumentária, as publicações em torno da conservação preventiva e curativa são mais numerosas do que publicações específicas de catalogação.

Desde 1962 o ICOM possui um conselho especializado em coleções de indumentária, denominado ICOM Costume Committee⁶¹. Formado por profissionais de museus, este comitê elabora importantes e variadas publicações acerca da catalogação museológica nas mais distintas tipologias que compreendem o universo da indumentária. Segundo sua definição de trabalho e objetivos, o ICOM-Costume é um fórum para profissionais de museus comprometidos com o estudo, interpretação e preservação de todos os aspectos da indumentária (pesquisa, exposições, conservação, técnicas de armazenamento, etc.) O Comitê, em suma, aspira definir os padrões do profissional de museu, compartilhar informações científicas, estabelecer parcerias com outras organizações e desenvolver as recomendações para os membros do ICOM⁶².

A partir de encontros anuais de pesquisa, O ICOM-Costume publicou, além das suas edições anuais, dois importantes documentos sobre diretrizes para a catalogação museológica, as *Guidelines* e *The Vocabulary of Basic Terms for the Cataloguing of Costume*.

A publicação *Guidelines* foi elaborada na década de 1980, após a reunião trienal de 1983 em Buenos Aires, onde se foi discutida a necessidade iminente de diretrizes para a preservação das coleções de indumentária que estavam sendo negligenciadas pelas instituições, ameaçando assim a sobrevivência

⁶¹ Disponível em: <http://network.icom.museum/costume/> Acesso em: 12 de junho de 2018.

⁶² Disponível em: <http://www.clothestellstories.com/index.php/about> Acesso em: 10 de junho e 2018.

desses objetos nos museus. As diretrizes foram publicadas em 1986, em língua inglesa, com o intuito de ser uma referência clara para os curadores, com ou sem experiência no tratamento de coleções de indumentária e, também aos voluntários de museus, dando ênfase para a catalogação e a conservação preventiva. Quase trinta anos depois da publicação em língua inglesa, a tradução em português foi realizada em parceria com esferas públicas e privadas, as quais tinham interesse imediato na conservação e catalogação de coleções de indumentária⁶³.

A publicação “Diretrizes do Comitê de Indumentária - ICOM” apresenta-se como um documento sucinto, restrito e prático para o gerenciamento das coleções de indumentária, desde a política de aquisição, catalogação museológica até os princípios básicos de conservação. No quesito catalogação museológica há somente um tópico simples relatando as informações básicas que precisam constar nesse procedimento, tais quais: Numero de registro; Nome do catalogador e data; Data do objeto; Dimensões; Cor, Forma (formato); Material, Técnica (tecido plano, malha, bordado, feito à mão, feito à máquina), Desenho/croqui ou fotografia (na horizontal ou montado em manequins) que demonstrem os sinais de uso, decorações e detalhes, remendos, restauros e tratamentos de conservação (Diretrizes do Comitê de Indumentária - ICOM, 2013, p. 3).

Elaborada entre os anos 1971 a 1980, a publicação *The Vocabulary of Basic Terms for the Cataloguing of Costume* foi um documento simples e importante para a catalogação de coleções de indumentária. Percebeu-se que no momento da catalogação, da descrição e identificação dos objetos de indumentária, o uso de um vocabulário inexato, subjetivo e ambíguo, levava muito mais a uma confusão do que a um esclarecimento sobre o objeto. Necessitava-se assim de um vocabulário básico de termos da indumentária para que as coleções pudessem comunicar o que elas realmente eram de fato. O vocabulário começou com os termos de peças femininas, publicada em 1978, posteriormente em 1980 definiu-se a indumentária masculina e por fim, a infantil

⁶³ A publicação “Diretrizes do Comitê de Indumentária - ICOM” foi realizada a partir da parceria entre o governo do estado do Rio de Janeiro (Secretaria da Cultura), Superintendência de Museus, Museu da Moda e Instituto Zuzu Angel. As diretrizes estão disponíveis no site do ICOM Costume. Disponível em: <http://network.icom.museum/costume/publications/guidelines/> Acesso em: 14 de maio de 2018.

em 1981. Em 2014 foi publicada a adaptação brasileira desse documento com o título “Termos básicos para a catalogação de vestuário⁶⁴”.

O princípio desse documento é que a catalogação seja feita primeiramente por um termo genérico básico,

A orientação do Comitê de Indumentária do Conselho Internacional de Museus – COSTUME/ICOM, no que se refere ao registro de indumentária em museus, é apoiar-se na simplificação do uso de termos especializados como um método eficaz de trabalho que atende à grande maioria dos museus associados (ANDRADE, 2017, p. 205)

Partindo-se de um termo geral da indumentária, feminina, masculina ou infantil, identificam-se os termos seguintes, mais específicos como segundo termo (aquela peça dentro da forma principal) e o terceiro termo, aquele que se identifica como uma variante do segundo termo e assim sucessivamente. Essa metodologia de catalogação visa que o uso de um termo mais geral e abrangente seja mais bem alcançado por um público não especialista e, que um especialista não crie confusões com o uso excessivo de termos. Pontua-se no documento que a necessidade do número de termos depende da própria peça e seu uso subordina-se especialmente ao domínio de conhecimento especializado de quem constrói a catalogação.

A identificação das peças, pela sua nomenclatura controlada, vem da percepção da roupa com relação ao corpo humano e não advinda de alguma teoria de classificação externa. A nomenclatura pode ser feita, tanto pela designação da peça quanto pelo número (diferente do número de acesso ou RG) a ela definido, resultando assim numa recuperação mais rápida e específica da tipologia ou do objeto.

De uma forma mais aprofundada para os pesquisadores de coleções de indumentária, profissionais de museus e também para um público interessado em compreender a roupa em seus aspectos históricos, foi criado o grupo de estudos *Clothes Tell Stories*⁶⁵. Esse projeto é dirigido por membros do ICOM - Costume, entre os quais curadores e conservadores que estão contribuindo na elaboração de trabalhos especializados, sejam na pesquisa de terminologia,

⁶⁴ Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/termos_basicos/termos_basicos.pdf
Acesso em: 10 de junho de 2018.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.clothestellstories.com/> Acesso em: 14 de junho de 2018.

técnicas de exibição, aspectos de armazenamento, ou seja, em diretrizes de manuseio adequado dos objetos.

Das etapas mais gerais até as mais específicas de identificação da roupa, o projeto *Clothes Tell Stories* apresenta ao interessado diversos materiais, dentre eles diretrizes e manuais que perpassam acervos de indumentária até coleções de moda. Na etapa da catalogação do objeto, por exemplo, apresentam-se as etapas necessárias e básicas de documentação do objeto, primeiramente pela identificação das peças pelas diretrizes do ICOM-Costume e depois o identificando pelos materiais (fibras, tecidos, rendas e pontos). Ressalta-se que a construção da

A roupa possui três áreas tecnológicas: material, corte e técnica de costura. Todos se relacionam e dependem um dos outros e juntos criam a expressão estética que representa a moda de um tempo. Eles devem ser estudados em conjunto para aumentar a compreensão da biografia das roupas e sua importância como recurso material para outros estudos. Cortar e costurar são muitas vezes técnicas integradas que juntas podem falar sobre a construção da roupa. (Disponível em: <http://www.clothestellstories.com/index.php/stories-2/working-with-clothes/take-a-closer-look-at-clothes> Acesso em: 15 de junho de 2018)

Diante da necessidade de identificação dos materiais no momento da catalogação documental⁶⁶, importantes instituições estão se organizando com o intuito de esclarecer e construir um conhecimento histórico sobre suas coleções de indumentária. Além do ICOM-Costume existem outros inúmeros museus e instituições que elaboram seus próprios campos de catalogação e apresentam os vocabulários controlados, uma vez também que o órgão não tem a pretensão de criar um sistema único de catalogação para acervos em indumentária.

Por exemplo, o *Comité Nacional de Conservación Textil*⁶⁷ do Chile elaborou a publicação *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*, onde há diretrizes para a conservação preventiva, mediante o conhecimento de fibras têxteis para se realizar a identificação do objeto. O ICON (*The Institute of Conservation*) publica diretrizes de conservação preventiva para objetos têxteis,

⁶⁶ Entretanto, apesar de aparentemente simples, a catalogação de peças de vestuário encontra problemas de uso equivocado de nomenclatura: a fibra do tecido é comumente confundida com o seu tecimento, bordados são confundidos com estampas, e assim por diante (BENARUSH, 2015, p. 107)

⁶⁷As publicações podem ser acessadas a partir da homepage do Comité Nacional de Conservación Textil. Disponível em: <http://www.cnct.cl/> Acesso em: 10 de maio de 2018. Além disso, há o texto “Aspectos da documentação: coleção têxtil e vestuário” de Isabel Perales, curadora do Museu Histórico Nacional do Chile In PAULA, T (org.). **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

inclusive de moda e acessórios, além deles há as publicações sobre identificação de fibras e tecidos feitas pelo ICC (*Institut Canadien de Conservation*)⁶⁸ sob a perspectiva de salvaguarda do objeto e das suas coleções.

Há também o excelente projeto colaborativo chamado *Australian Dress Register*⁶⁹, em que diversos profissionais de museus elaboram breves manuais de identificação de fibras e tecidos, além de outros manuais de como produzir documentação fotográfica, do correto manuseio das peças, de métodos de manequinagem⁷⁰ em exposições, entre outros. Há inclusive uma metodologia de trabalho, dividida em etapas rígidas de descrição do objeto, a ser realizada no momento da catalogação. Provavelmente essa descrição tão controlada, orientação distinta do CIDOC, procede dos objetivos e do alcance do projeto, encorajando particulares e instituições museais a pesquisar e produzir uma rica e detalhada documentação acerca de suas coleções de indumentária.

No ambiente nacional temos algumas instituições que utilizam essas diretrizes nas catalogações de coleções de indumentária e moda, mas o acesso online à documentação ainda é pequeno. Por outro lado, uma grande maioria dos museus não descrevem seus objetos de forma apropriada, ou seja, levando-se em consideração suas especificidades.

Como demonstrado, existem variados manuais, orientações e diretrizes internacionais sobre a preservação de coleções de indumentária, assim como também existe aqueles que abordam aspectos específicos da moda. A catalogação museológica dos objetos de moda, no caso especial dos vestidos de alta-costura, necessita do uso de vocabulários controlados e descrições tipológicas para serem efetivamente instrumentos de pesquisa e comunicação.

Nesse sentido, é de responsabilidade do museu a descrição mínima e controlada do objeto, contendo as seguintes informações conforme orientações

⁶⁸Disponível em: <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/soin-objets/textiles-fibres.html> Acesso em: 10 de maio de 2018.

⁶⁹ Disponível em: <http://www.australiandressregister.org/> Acesso em: 10 de maio de 2018.

⁷⁰ “As exposições de vestuário demandam um tipo de museografia especializada denominada manequinagem, que ajusta os manequins às roupas. O Ateliê de Restauração e Conservação Preventiva do Museu Galliera, em Paris, define manequinagem como "... a concepção de um suporte sob medida para a roupa. É uma delicada alquimia entre dados concretos como as medidas de um vestido e abstratos como o espírito de uma época. (*Le Mannequinage*, tradução nossa)". (BENARUSH, 2015, p. 101)

do CIDOC (CIDOC Fact Sheet No. 1)⁷¹: Número, Palavra-chave do Objeto, Título ou breve descrição, Método de aquisição, Pessoa ou Instituição doadora, Data da Aquisição e Localização. A partir dessas informações, os museus são aconselhados a adaptar seu banco de dados de catalogação conforme as necessidades específicas de cada um, adicionado ou não outros tantos dados. Portanto, cada museu tem a sua autonomia com relação às informações secundárias que irá acrescentar, bem como a escolha dos softwares responsáveis pela organização e gestão dos dados.

Quando pensamos nessas questões ligadas a catalogação museológica, entramos também nas categorias de museus, que no caso específico deste estudo, são os museus de arte. Uma série de escolhas com relação às ferramentas de catalogação são diretamente realizadas a partir de um levantamento prévio do seu acervo, isto é, quais os tipos de objetos musealizados que a instituição detém.

O MASP apresenta como base de dados de catalogação o “Simba” (Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes), criado a partir do software patenteado “Donato” que foi elaborado pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro nos anos 1990, sendo adaptável conforme as necessidades de cada museu. Segundo Silva (2015, p. 92) o MASP recebeu, por parte do MNBA, a licença para uso do Donato em 2005 e a partir desse mesmo ano começou a transferir os dados para o software com a ajuda de estagiários. Com isso, todas as obras foram catalogadas com pelo menos três dados, que para eles são chamados como principais, que são: Autor, Título e Procedência. No sistema Donato, a categoria Vestuário abrange os objetos de moda e identifica-se na catalogação com o uso do V.

Já o acervo online do MASP é elaborado pelo setor de Comunicação e somente uma parcela do acervo de Vestuário é disponibilizada ao público. A coleção Rhodia foi a única inteiramente digitalizada e disponibilizada online, em virtude da exposição “Arte na moda: coleção MASP Rhodia”, ocorrida em 2014-2015. Os vestidos de alta-costura aqui pesquisados não estão digitalizados no

71

Disponível

em:

http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_1.pdf Acesso em: 10 de junho de 2018.

acervo online, logo as considerações a seguir serão realizadas a partir da catalogação existente na base de dados Donato.

Figura 49- Christian Dior, Década de 30, Acervo do MASP.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 50- Vestido, Hércules Barsotti, 1966, Acervo do MASP.

Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-56> Acesso em: 10 de maio de 2018.

As informações gerais dadas no vestido dito Dior, na primeira página do software, são aquelas básicas tratadas acima, como Autor, Título e Procedência. A autoria do vestido é de Christian Dior, sem assinatura, produzido na década de 30, doado em 2002, além de uma pequena descrição dos materiais e técnicas empregados no vestido. A princípio, já poderíamos questionar sobre a produção desse vestido, pois na década de 1930 Christian Dior não estava ligado a nenhuma casa de alta-costura como costureiro, muito menos tendo sua própria assinatura, porém trataremos melhor sobre essa questão no próximo capítulo. A identificação do vestido é cronológica dentro da sua própria coleção então a numeração 145V não nos diz quase nada sobre a peça, uma vez que não temos conhecimento (em hiperlinks, por exemplo) dos outros objetos da coleção.

No caso do exemplo da Coleção Rhodia no acervo online, notamos essas mesmas informações e mais algumas apresentadas ao público. Nota-se que o título está em ausente, mas a sua designação está como “Vestido”, o que poderia ter se colocado no próprio Título (“Vestido”) se pensar na catalogação de indumentária de moda, mas vemos claramente que essa catalogação está apresentada dentro de uma lógica de obras plásticas (pintura de cavalete, escultura).

Além do título temos o campo “Técnica” e “Autor” bastante ambíguos, pois “Tela Rhodosá” refere-se ao material do vestido e “Autor” para coleções de moda não é um termo apropriado, levando-se em consideração que no caso da Rhodia havia artistas visuais estampando os tecidos sintéticos enquanto costureiros reconhecidos, como Alceu Penna, concebiam os vestidos. Nos campos abaixo da catalogação em si, há abas “Sobre o artista”, “Sobre a obra” e “Artistas relacionados”, porém nenhuma dessas abas encontra-se preenchidas (algo também recorrente nas coleções de pintura do MASP). Mesmo tendo uma pesquisa de referência sobre essa coleção, feita pela historiadora Sant’Anna (2010), a qual foi utilizada inclusive para a curadoria da exposição de 2014-2015.

Por fim, o número do inventário não reporta a nenhuma informação sobre a obra, pois não há nenhuma diretriz no site informando da construção dessa identificação, uma vez também que não remete as orientações do CIDOC, da qual falaremos mais adiante.

De modo breve, analisaremos a seguir as catalogações presentes nos acervos online dos museus de referências ao MASP e de outros que são

referência para a curadoria de coleções de moda em nível internacional. Primeiramente a catalogação do MET com as informações sobre os vestidos *Venus e Evening Dress* (Figura 51) de Christian Dior.

Figura 51- Catalogação, Acervo Online do vestido “Venus” e “Evening Dress”, MET.

"Venus"

Design House:	House of Dior (French, founded 1947)
Designer:	Christian Dior (French, Granville 1905–1957 Montecatini)
Date:	fall/winter 1949–50
Culture:	French
Medium:	silk, sequins, rhinestones, simulated pearls
Credit Line:	Gift of Mrs. Byron C. Foy, 1953
Accession Number:	C.I.53.40.7a–e

Evening dress

Design House:	House of Dior (French, founded 1947)
Designer:	Christian Dior (French, Granville 1905–1957 Montecatini)
Date:	fall/winter 1957–58
Culture:	French
Medium:	silk
Credit Line:	Gift of Madame Walther Moreira Salles, 1969
Accession Number:	C.I.69.39

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83254> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/95284> Acesso em: 15 de junho de 2018.

Nas informações iniciais que acompanham os vestidos, há a presença de um título (“Venus”), algo frequente em coleções de moda. Além disso, há outros dados fundamentais para se compreender essa tipologia museológica, tais como a data precisa, o material e os diferentes agentes de produção dessa peça (a

casa de alta-costura e o designer). Nota-se que a designação do objeto está por *Venus*, seu título, mas não por Christian Dior. Conforme as diretrizes do ICOM-CC, se não houvesse o título, o objeto estaria como *Dress* e seu designer/artista em outro campo, mas ambos poderiam ser encontrados por uma busca individual de cada termo (*Dress* ou Christian Dior). Assim como acontece com o vestido *Evening Dress*.

Ademais, o número de acesso, exibido na última linha, contém algumas informações acerca do objeto para além de ser simplesmente um número de registro do mesmo na instituição. Brevemente, os números de acesso são as conexões entre os objetos e os documentos relacionados, portanto eles devem ser anexados aos objetos como forma de garantir essa identificação e anexação. Ademais, as orientações internacionais do CIDOC direcionam que eles sejam construídos a partir do ano de aquisição do objeto. Porém, cada museu pode e deve estabelecer suas regras de numeração para melhor compreensão e organização do acervo. Tendo isso em consideração, o MET constrói seu número de acesso a partir das orientações do CIDOC e também da sua própria instituição, levando em consideração suas particularidades.

O número de acesso para vestido *Venus* está como “53.40.7a-e”, o que significa que o ano de aquisição do vestido foi em 1953, que o mesmo está na coleção designada “40”, que ele foi o 7º item a entrar na coleção e que o vestido contém 5 peças (a, b, c, d, e). Já o vestido *Evening Dress* apresenta número de acesso “69.39” o que significa que ele foi adquirido pelo museu no ano de 1969 e que ele é um item único, pois só tem dois pares de numeração, sendo, portanto o 39º item a entrar no acervo em seu ano de aquisição.

Além dessas informações, ainda é possível visualizar outros dados, como por exemplo, um breve contexto de produção do objeto, o histórico de exibição, publicações, objetos relacionados, etc. A catalogação no *Musée de la Mode et du Textile* constrói-se da mesma maneira daquela apresentada pelo MET, ou seja, numa junção das diretrizes internacionais com as políticas de catalogação da própria instituição, respeitando vocabulário controlado e terminologia da tipologia de indumentária, de moda em específico.

Figura 52 - Catalogação, Terno - Saia, “Bar”, Acervo online do *Musée de la Mode et du Textile*

tailleur-jupe, veste, jupe

Costume:

[tailleur-jupe, veste, jupe](#)

Titre:

"Bar"

Création:

[Christian Dior](#), maison de couture, Paris, 1947, collection printemps-été
[Christian Dior](#), couturier,

Matières et techniques:

Taffetas de soie ; toile de laine mélangée, taffetas de soie, tulle de fibres synthétiques, toile de coton

Mesures:

largeur aux épaules (en cm) : 46
 tour de taille veste (en cm) : 56
 longueur veste (en cm) : 60
 tour de taille jupe (en cm) : 48/50
 longueur jupe (en cm) : 82
 tour de poitrine (en cm) : 75
 carrure devant (en cm) : 46

Numéro d'inventaire:

UF 58-29-1 AB

Situation:

en réserve

Photographie:

©Photo Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance, tous droits réservés

Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/tailleur-jupe-veste-jupe-4> Acesso em: 15 de junho de 2018.

Figura 53 - Catalogação, Vestido, “Vilmorin”, Acervo online do *Musée de la Mode et du Textile*
 robe, corsage, jupe

Costume:

[robe, corsage, jupe](#)

Titre:

"Vilmorin"

Création:

[Christian Dior](#), maison de couture, 1952, collection printemps-été (haute couture)
[Christian Dior](#), couturier, 1952, collection printemps-été (haute couture)
[Rébé](#), brodeur,
[Atelier Berthe](#), atelier,

Matières et techniques:

Mousseline de soie crème brodé à la main de fils de coton vert, rose, blanc, de fils de laine jaune et de toile de coton blanc.

Mesures:

longueur (en cm) : 112
 tour de poitrine (en cm) : 80
 tour de taille (en cm) : 58
 longueur jupe (en cm) : 77

Numéro d'inventaire:

UF 66-38-26 AB

Situation:

en réserve

Photographie:

©Photo Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance, tous

Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/robe-corsage-jupe> Acesso em: 15 de junho de 2018.

Primeiramente visualizamos a designação do objeto feito pela terminologia principal *tailleur-jupe* e, posteriormente das peças secundárias em separado, do casaco e da saia. Assim também acontece em *Robe*, *Corsage*, *Jupe*. Diferentemente do MET, os títulos dos vestidos não estão como designação principal, mas pode ser recuperado na pesquisa. Há uma extensa relação de dados específicos sobre o objeto (materiais e técnicas, medidas, atelier, bordadeiro), mas a relação do objeto com o restante da coleção não há, como por exemplo, nas informações acerca do histórico de exposições, publicações e objetos relacionados.

O primeiro número de acesso consta como “UF 58-29-1 AB” que significa que a aquisição do objeto foi no ano de 1958, que o objeto representou o 29º objeto a entrar no museu naquele ano, 1 equivale a doação única e AB refere-se que o objeto é composto por dois itens. Já o segundo vestido consta como número “66.38.26 AB” que significa que foi adquirido pelo museu em 1966, faz parte de uma coleção designada como 38, foi o 26º objeto adquirido nessa coleção e é composto por dois itens (A, B).

Nessa breve análise das catalogações do MASP, levando-se em consideração como comparativo as realizadas pelos museus de referência internacional, podemos compreender que o ambiente de discussão e de proposições para a catalogação museológica de indumentária e de moda está cada vez mais especializado e acessível. Nesse sentido,

Confrontando os cenários nacional e internacional, percebe-se que grande parte dos acervos de moda e têxteis disponibilizados no ambiente digital no Brasil carece de aprofundamento do conteúdo. Tanto no que diz respeito ao conhecimento científico, quanto histórico. Chega-se, portanto, a um importante questionamento: por que isso acontece? (FILLIPI; RÜTHSCHILLING; PERRY, 2017, p.78)

Ampliando as justificativas dadas pelas autoras acima, quando colocam a recente formação das atividades de conservação de bens culturais no país como uma dificuldade para o desenvolvimento de pesquisa na área, acredito também e mais incisivamente que esse cenário de quase total descaso com o patrimônio de moda advém também de dois outros fatores que ainda determinam, em pleno século XXI, as práticas de pesquisa das coleções de indumentária e moda, públicas e privadas. E esses fatores dialogam essencialmente com a realidade desse cenário ainda atrasado e muito restrito quando pensamos que o acesso público a informação é uma obrigação dos museus.

Primeiramente, a dificuldade ou a inexistência de acesso pelo pesquisador às coleções públicas, nas quais são, na maioria das vezes, decisões tomadas por profissionais que ainda preservam, em seu íntimo, uma relação pessoal e possessiva com os objetos musealizados. A megalomania da conservação dos objetos não é uma justificativa plausível para se impedir que pesquisas sejam feitas para a compreensão e o desenvolvimento da área da Museologia ou de qualquer outra, uma vez que a compreensão dos objetos museológicos necessita-se ser uma área multidisciplinar. Ademais, a falta de pesquisas das coleções também está relacionada com a dificuldade de se refletir sobre a nossa própria área de conhecimento, onde os departamentos dos museus, resguardando suas especialidades, precisam se retroalimentar para que tenham algum sentido na contemporaneidade. Nesse sentido, há claramente uma lacuna de apropriação e participação dos museus nacionais no cenário internacional, prejudicando o entendimento das práticas museológicas e sociais que abarcam a preservação das coleções de indumentária e de moda.

A ausência de uma catalogação adequada gera, aos pesquisadores acadêmicos e visitantes, inúmeras dificuldades de acesso intelectual e físico aos objetos de uma coleção. Aspecto Intelectual no tocante a inexistência de dados necessários para o entendimento do objeto de moda ou ainda de informações confusas e incertas que condicionam a um raciocínio sobre um objeto e um contexto que não lhe diz respeito. O aspecto físico porque se tratando de materiais têxteis, ao não se elaborar uma catalogação adequada (histórica, cultural e de técnicas), há o manuseio desnecessário da obra, prejudicando obviamente a conservação de uma tipologia extremamente frágil⁷². Como dito anteriormente, quando não se há o acesso físico ao objeto, a catalogação museológica torna-se a primeira ferramenta de conhecimento acerca da

⁷² "Acervos de vestuário (a roupa sendo um têxtil tridimensional) demandam um corpo técnico especializado". Os conservadores têxteis são profissionais sensíveis à natureza frágil e complexa dessa tipologia de objeto. Diferente de pinturas, cuja mídia também pode ser têxtil, o vestuário é vestido por seu dono. É lavado, remendado, reutilizado, e com isso podem ter sua estrutura comprometida. (...) O trabalho de conservação visa, em um primeiro momento, preservar a integridade física do objeto. Esse pensamento deve reger e impactar em todas as escolhas na gestão do acervo, desde métodos de armazenamento até a exposição aos próprios tratamentos de conservação. Diretrizes internacionais orientam, por exemplo, a intensidade da iluminação em uma exposição, a temperatura e a percentagem de umidade relativa ideal, e técnicas especializadas para o manuseio e transporte. É importante ressaltar que os muitos danos causados por interferências externa como as mencionadas, são irreversíveis no caso dos têxteis. (BENARUSH, 2015, p. 104-105)

existência do objeto no museu e, claramente, de suas próprias informações. O entendimento do processo de musealização dos vestidos de alta-costura do MASP inclusive iniciou-se por essa documentação, das quais se desdobraram em muitas outras.

3 O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO DOS VESTIDOS DE ALTA-COSTURA DO MASP

As aquisições dos vestidos de alta-costura do MASP foram realizadas em momentos distintos da história institucional do museu, particularmente entre os anos 1951 e 1956, com os vestidos da *maison* Dior, e os anos de 2002 e 2003, com a aquisição respectivamente, dos vestidos Dior e Lanvin. Para a construção de um entendimento do processo de musealização desses vestidos, utilizamos como parâmetros teóricos os estudos de Bonadio (2017; 2014) e Sant'Anna (2002; 2010) sobre a coleção Vestuário, além da análise das documentações museológica e histórica do MASP. Em especial neste capítulo, trataremos do processo de musealização dos quatro primeiros vestidos ditos Christian Dior, adquiridos na direção curatorial de Pietro Maria Bardi e na presidência de Assis Chateaubriand.

Os vestidos aqui historicizados compreendem um conjunto de aquisições que nunca foi estudado, demonstrando-nos que esses objetos, por várias razões, foram tidos como de qualidade inferior ou de nenhum interesse. Corroborando a isso, ainda se tem a ideia de que essas aquisições foram realizadas a partir de questões ligadas majoritariamente a estética dos vestidos, baseadas nas razões da aquisição da Coleção Rhodia em 1972 por P.M. Bardi. Porém, ao compreendermos o processo histórico-cultural da musealização dos vestidos, em virtude das documentações existentes, percebemos outro universo de importantes relações entre museus e moda na virada e início da década de 50⁷³.

A certa diversidade da documentação histórica dos vestidos de alta-costura na gestão de Pietro Maria Bardi, diferentemente dessa documentação na gestão de Júlio Neves, nos permite compor diversas conjunturas históricas e

⁷³ Aqui não há como não considerar e exaltar como apoio a pesquisa, o estudo elementar que a historiadora da arte Magalhães (2016b) executou ao pesquisar o núcleo inicial de formação do MAM, ao qual foi doado em 1963 ao MAC USP. As coleções analisadas, designadas “Coleções Matarazzo”, compreendiam as coleções de Matarazzo Sobrinho e sua companheira na época, Yolanda Penteado, cujas obras foram adquiridas nos anos de 1946 e 1947. A partir de uma revisão crítica da catalogação desse acervo, considerou-se que essa coleção, apresentada na historiografia da arte como de menor valor artístico, se tratava de um momento realmente importante para o ambiente artístico no Brasil e na Itália, assim como das relações entre a formação de museus de arte moderna, colecionadores e galeristas de arte, dentre outras tantas considerações importantes.

tecer interpretações sobre esses objetos no museu. Pretendemos articular interpretações e afirmações de que a alta-costura se tornou, em determinados momentos institucionais, um objeto artístico legítimo em um museu de arte e, por fim, entender como se construíram as relações anteriores ao momento de musealização desses objetos.

3.1 Condições históricas para a formação do acervo

O MASP foi fundado em 2 de outubro de 1947 na cidade de São Paulo pelo mecenas, jornalista e empresário Assis Chateaubriand e também pelo galerista, jornalista e crítico de arte Pietro Maria Bardi. No caso específico estudado, estes foram os dois mais importantes personagens na formação do acervo do MASP e mesmo que tenha sido dada pouca atenção à figura de Chateaubriand, por ser considerado por muitos somente um financiador, acredito que sua figura pública tenha tido maior influência nas condições de aquisição das obras de arte, em particular dos vestidos de alta-costura⁷⁴. Além disso, Assis Chateaubriand como diretor-geral foi uma figura presente durante toda a construção do MASP até seu falecimento em 1968, pouco antes da inauguração da nova sede na Avenida Paulista.

Segundo Moraes (2015) Assis Chateaubriand começou sua carreira como jornalista em Recife, no momento em que estudava na faculdade de Direito, mas foi sua chegada ao Rio de Janeiro que as mudanças ocorreram, em especial com a compra de uma redação de jornal em 1917. A partir disso, Chateaubriand expandiu seu legado com a compra de novos e maiores jornais na cidade do Rio de Janeiro, renovando o setor de comunicações e estabelecendo um conglomerado de empresas chamado *Diários Associados* (jornais, revistas, rádios, televisões, editoras, etc). Também esteve presente nos círculos culturais das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo inclusive convidado a

⁷⁴ “A construção do MASP havia sido contemplada, no entanto, apesar e por causa dos métodos de Assis Chateaubriand.” (ARRUDA, 2001, p. 409).

participar da Semana de Arte Moderna, porém recusando posteriormente o convite⁷⁵.

Em 1928 lança a revista ilustrada *O Cruzeiro* e expande sua cadeia de comunicação em outras regiões do Brasil, definindo um sistema de ação influente a partir de jogadas políticas e econômicas que os seus meios de comunicação divulgavam. Toda essa rede de influência e contato foi primordial para a arrecadação das campanhas empreendidas por Chateaubriand. A mais famosa delas foi, claramente, a formação do acervo do MASP pelas doações da elite nacional, sobretudo paulista e carioca.

Encabeçada por Chateaubriand, essa elite paulista encontrou, de um modo geral, muitas condições sociais e econômicas que possibilitaram a constituição do grande acervo que hoje dispõe o MASP. Variadas motivações existiram para que houvesse a criação do museu no ano de 1947 e na cidade de São Paulo. Muitas delas necessariamente estavam relacionadas com os anseios de uma sociedade paulista em se inserir na modernidade, de se reconhecer culturalmente e estar em diálogo com o outro, no caso Europa (a França em particular⁷⁶) e Estados Unidos majoritariamente (SEVCENKO, 2001). E isso só foi possível em virtude muito claramente também das condições econômicas e políticas por que passava o Brasil, em especial a cidade de São Paulo. As elites paulistas desenvolveram novos meios de produção, inclusive a indústria têxtil que falaremos mais adiante, em razão da abertura de mercado durante a Segunda Guerra Mundial, acumulando assim um capital valioso.

No conjunto a todos parecia que o país se tornava culturalmente mais denso, mais ilustrado, apesar dos atos do primeiro governo da recém-instalada democracia parecerem querer desmentir os ares cosmopolitas. Mas a produção industrial havia superado a cafeicultura, já em 1946; o país abria-se para a construção da sociedade moderna. O futuro afigurava-se auspicioso; provava-o a novidade de um tipo de mecenato incomum até então. Diferentemente do projeto de fundação da Universidade de São Paulo, na qual “elites ilustradas” consorciaram-

⁷⁵ “Também, em, 1926 Chatô acompanhou o escritor futurista italiano Filippo Marinetti em sua viagem ao Rio de Janeiro, junto de Rodrigo de Mello Franco de Andrade. Possivelmente, os profundos laços de amizade e admiração por Yolanda Penteado, desde a década de 1920, facilitaram a sua permeabilidade no campo artístico, reforçada pela sua relevância nos meios políticos, empresariais e financeiro, estreitados posteriormente em São Paulo.” (BARBOSA, 2015, p. 63-64).

⁷⁶ “A elite paulista, culta e rica, era muito ligada à cultura francesa e várias famílias passavam temporadas anuais em Paris. Dessa maneira muitas obras de arte devem ter sido adquiridas. Para minha surpresa, um dia fiquei conhecendo uma que foi, generosamente, doada ao MASP.” (BARDI, 1990, p. 7)

se com o governo estadual, que acabou sendo o agente viabilizador da instituição, os mecenas dos museus eram empresários, atitude sintomática do vigor das atividades econômicas no Brasil. Além de empreendedores, lançaram-se na construção desses organismos culturais de cunho público, necessariamente articulando ações arrojadas e mesmo aventureiras, quando se considera a efetiva realidade brasileira. Independentemente do aparecimento de problemas que costumam acompanhar iniciativas dessa natureza, mormente em contextos como o nosso, os museus renovaram a cultura das artes na cidade, ao permitirem o contato direto de artistas e público com obras clássicas, modernas e contemporâneas. Introduziram, sobretudo, um clima quantitativamente diverso, em função da organização de iniciativas em múltiplas direções, permitindo que São Paulo e a capital do país pudessem sincronizar-se com o ritmo cultural dos grandes centros mundiais. (ARRUDA, 2001, p. 372).

Outro ponto importante segundo Sant'Anna (2002, p.39) foram as discussões em torno da institucionalização da Arte Moderna nos anos 40, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, fundamentais para que os museus se constituíssem, em nível internacional, em ferramentas de legitimidade cultural ou como expressa Arruda (2001) em promessas civilizatórias. Ressalta-se que os discursos de arte presentes no MASP e do seu contemporâneo MAM SP, no que tange a constituição de seus acervos, foram distintos e até conflituosos⁷⁷. Tanto Assis Chateaubriand quanto Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)⁷⁸, mecenas do acervo inicial do MAM-SP, eram homens de negócios e mantiveram relações políticas e econômicas entre si, inclusive no que concerne a formação de suas coleções. Matarazzo até mesmo manteve contato com Bardi, no ano de 1946, para possíveis compras de obras de arte à sua coleção (POZZOLI, 2013, p.4).

⁷⁷ “Em 1948, Francisco Matarazzo criou o Museu de Arte Moderna, o MAM. Com apoio de parte da elite intelectual paulistana que não simpatizava com Chateaubriand e Bardi, muitos herdeiros da Semana de 1922, modernistas de São Paulo, unidos com parte da elite que se relacionava com a recente Universidade de São Paulo, a família Matarazzo, tradicional família da elite cidade, fundou um museu que visava expor obras modernas brasileiras. Mesmo P. M. Bardi apoiando iniciativas voltadas às artes, com o pensamento de que quanto mais espaços para se debater, apreciar e pensar arte melhor, sempre se manteve em oposição ao MAM, como um museu antônimo ao seu.”(...) A concepção da Bienal, que se originou deste mesmo grupo, não seguia os princípios desse novo museu proposto por Bardi, ao seguir os estatutos da Bienal de Veneza, sem maiores “adaptações” à situação brasileira, o que fez o fundador do MASP atacar às propostas das duas instituições durante toda a vida. “ (LOBÃO, 2014, p. 48)

⁷⁸ “Tanto Ciccillo [Francisco Matarazzo Sobrinho] quanto Yolanda [Penteado] parecem ter se estabelecido como patronos de arte moderna em um ambiente no qual a formação de coleções de arte moderna já se legitimava claramente, como uma prática social, de construção de uma personalidade pública, necessariamente imbricada na esfera pública e como parte integrante do processo de institucionalização da arte moderna. ” (MAGALHÃES, 2016b, p. 30).

Em meados dos anos 40, a conjuntura de disponibilidade de capital e os anseios culturais bem específicos de uma elite paulista foram fundamentais para se construir uma rede de contatos internacionais. Em suma, segundo Arruda (2001, p.375)

Se é de todo evidente que as transformações ocorridas no Brasil e no cenário internacional no pós-guerra são fundamentais para a criação dos museus de arte, é também válido reconhecer que as conexões não se dão por simples imbricação. Do ângulo das condições emuladoras, cabe reconhecer o papel considerável do processo de democratização e de desenvolvimento ocorrido no Brasil nesse período. Similarmente, o contexto externo, tanto europeu quanto norte-americano, favorecia a intensificação das relações com o deslocamento de artistas para as Américas, o rebaixamento do preço das obras de arte no velho continente, a nova reaproximação com os Estados Unidos, ainda que arrefecida durante o estado novo, e finalmente a passagem do eixo artístico de Paris para New York. A política de aliança preferencial com os Estados Unidos facilitou, como se sabe, a realização dos museus de arte moderna. No conjunto, as mudanças no âmbito interno e externo construíram o pano de fundo da formação dessas instituições. No plano mais específico, a industrialização e a urbanização provocaram a diferenciação da estrutura social, de complexidade crescente.

Uma importante relação dos Estados Unidos com o Brasil, inserida na política de Boa Vizinhança⁷⁹, surgia com a presença direta do industrial e político Nelson Rockefeller (1908-1979) na construção dos museus e instituições culturais na cidade de São Paulo. Rockefeller mantinha uma relação direta com Chateaubriand, pois foi a partir das redes de comunicação dos *Diários Associados* que se reproduzia o discurso estadunidense de boa relação entre os países. Porém, o seu programa político de arte viria a ser o mais importante papel a ser desenvolvido no Brasil. Rockefeller coordenava, já no início da década de 40, o *Office of the Coordination of Inter-American Affairs* (OCIAA), que nada mais era do que uma agência que tinha o objetivo principal de difundir uma imagem positiva do Brasil aos estadunidenses (por meio de exposições no MoMA, por exemplo) e de convencer os brasileiros de que os Estados Unidos sempre foram seus aliados. (TOTA, 2000, p.93).

⁷⁹ “A política da Boa Vizinhança foi uma estratégia que garantiu a liderança dos Estados Unidos na América Latina a partir da colaboração econômica e da política continental, que impedia a circulação de uma imagem positiva da Alemanha nos países latino-americanos e privilegiava, por parte dos Estados Unidos, a compra de matéria prima da América Latina, considerada estratégica para a expansão do nazismo” (BARBOSA, 2015, p. 75). Posteriormente, há o estímulo ao conhecimento da cultura dos países latino-americanos nos EUA como, por exemplo, o Pavilhão do Brasil projetado por Niemeyer e Lúcio Costa, na Feira mundial de Nova Iorque, em 1939.

Com a intenção de criar um museu de pinturas modernas, Chateaubriand patrocina em 1946 uma viagem aos Estados Unidos de Moussia Pinto Alves, pintora e escultora naturalizada brasileira que dialogava em suas criações com a vertente abstrata do modernismo. Com o intuito de se estudar arte moderna e técnicas de direção museal, Chateaubriand acaba solicitando ao colega Rockefeller o intermédio entre a artista com o curador do MoMA, René d'Harnoncourt (BARBOSA, 2015, p.79). Ao final daquele ano, confirmando uma realidade propícia para a constituição de museus de arte moderna, Rockefeller viaja ao Brasil trazendo diversas obras de arte. Em 13 de novembro de 1946, desembarcaram em solo brasileiro 13 pinturas e uma escultura destinadas à formação de museus brasileiros (TOLEDO, 2015, p. 81).

De fato, a iniciativa de construir um museu de arte moderna por Chateaubriand, em 1946, não se concretizou. Primeiramente por não conseguir o apoio conjunto de Matarazzo Sobrinho, já neste momento empenhado na coleção do MAM SP, e do industrial Armando Alvares Penteado, descapitalizado naquela época (Barbosa, 2015, p.80). Além do quê, nesse momento, o projeto de um museu de arte moderna seria catapultado pela vinda de Pietro Maria Bardi ao Brasil.

A vinda de Pietro Maria Bardi ao Brasil em 1946, junto a sua companheira e também parte fundamental da construção do MASP Lina Bo Bardi (1914-1992), estava relacionada, segundo Pozzoli (2013), a um projeto nacional de divulgação e promoção da arte italiana nos países da América Latina.

Tal iniciativa foi conduzida pelo COREITAL (Comissão das Relações Econômicas Itália – América Latina) que era uma entidade, criada em 1945, de cunho privado, com o objetivo de desenvolver relações econômicas entre a Itália e os países latino-americanos. Dentro dessa iniciativa, existia uma comissão específica, dentre outras, chamada “artesanato, arte, mostras, exposições”, na qual Bardi era sócio e membro representante da sua galeria *Studio d'Arte Palma*⁸⁰ (POZZOLI, 2013, p. 4). Segundo Barbosa (2015, p.29) foi em sua galeria que Bardi conheceu Chateaubriand, guiado pelo embaixador Pedro de Moraes

⁸⁰ “O ambicioso projeto do Studio d'Arte Palma, que confirma o papel de organizador artístico de Bardi, vai além do conceito da galeria de arte tradicional de conjugar atividades comerciais, expositivas e de centro de restauração, oferecendo também importantes serviços de expertise, radiografia e fotografia – os quais, em conjunto com o setor de restauração, asseguram seu sustento.” (POZZOLI, 2013, p.3)

Barros (que chefiava a representação brasileira junto do *Palazzo del Quirinale*) para conhecer melhor o sistema de organização do mercado de antiquário, de arte contemporânea e da formação de coleções.

Essa iniciativa representava para Bardi ganhos econômicos e de ampliação de mercado para sua galeria, criada no ano de 1944 em Roma. Fundamentava-se assim um plano cuidadoso de Bardi no tratamento das coleções italianas para que fossem bem-aceitas em terras estrangeiras. Dentro dessa perspectiva, Bardi realiza no Brasil três exposições dedicadas à arte antiga, à arte moderna e às artes aplicadas.

Através do programa de exposições, também voltado à arte antiga, à arte moderna e às artes aplicadas, Bardi pretende apresentar uma produção artística de qualidade e autores de relevo, em direção a uma valorização cuidadosa da arte italiana como um todo, de acordo com uma nova proposta para o gosto que se inclina à aproximação entre antigo e moderno, à presença de peças de arte antiga, contemporânea e artesanato artístico em diálogo com a dimensão da casa e do seu ambiente, móveis e décor. (POZZOLI, 2013, p. 3)

Em novembro de 1946, Bardi realiza no salão nobre do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, a “Exposição de Pintura Italiana Antiga do Século XIII ao Século XVIII”, contendo 54 pinturas. Foi especificamente nessa exposição que Bardi reencontrou, não por acaso, Assis Chateaubriand, já devidamente instruído a construir um museu de importância internacional⁸¹. Nessa ocasião, Chateaubriand comprou algumas obras de Bardi, ao passo que o galerista ainda continuaria a exhibir e vender suas obras de arte em outras duas exposições na cidade: “Exposição de objetos para decoração interior” e “Exposição de Pintura Italiana Moderna”, já em 1947.

Segundo Magalhães (2016b, p. 185), Bardi quando traz a sua exposição de pintura italiana antiga ao Brasil, expõe obras que explicitam, pelo recorte temporal, a ideia de uma pintura italiana fundamentada na tradição renascentista. Nesse sentido, a realização posterior da exposição de pintura

⁸¹ “Na ocasião, Assis Chateaubriand teria exposto ao italiano o desejo de implantar no Brasil um museu dedicado às artes consagradas, com vistas a inseri-lo no circuito internacional das artes, de forma a evidenciar que o país vinha se desenvolvendo não só no campo econômico e industrial, mas também na área da cultura. (...) Para Chateaubriand, o museu deveria reunir obras-primas da arte europeia, o que em seu entender não seria difícil, pois bastava conseguir entre a alta burguesia nacional dinheiro para adquirir a preço irrisório obras que as famílias ricas europeias se dispunham a vender em razão das agruras sofridas durante a Segunda Guerra.” (BONADIO, 2014, p. 42).

moderna italiana seguiria o encadeamento de tradição e vanguarda, excluindo a produção italiana do século XIX.

O interesse pelo mercado de arte no Brasil e pela possibilidade de construção de uma instituição responsável pela formação artística, ainda incipiente no país, foram fatores suficientes para Bardi aceitar o convite de Chateaubriand. Tanto aceita que permanece no cargo de diretor artístico do MASP de 1947 até 1990.

Nesse sentido, os projetos para um museu, delineados por Chateaubriand nos últimos anos, passava de uma concepção de Arte Moderna para uma ideia convencional de museu de Belas Artes, composto por um acervo de artistas europeus reconhecidos, como os impressionistas. Pietro Maria Bardi e Frederico Barata, secretário da redação de *O Jornal*, foram incumbidos por Chateaubriand, de delinear realmente o que seria o museu por eles concebido. Ademais, Bardi expôs claramente essas diretrizes na conferência regional do ICOM no México, em 1947⁸².

Em visto disso, e sem contrariar Chateaubriand, Bardi e Barata propuseram um projeto de centro cultural “mais coerente aos novos tempos”, não limitado apenas à formação de um acervo, mas que, a partir do ensino, pudesse interessar a juventude. Bardi conta que a ideia foi aceita por Chatô quando este descobriu que a proposta representava a novidade de um “empreendimento cultural sem fronteiras provincianas”, pensando em atribuir-lhe um raio de ação bem maior, internacional. (BARBOSA, 2015, p.85)

Assim o MASP, como outros museus de arte que estavam sendo formados, inseriu-se em relações internacionais tanto de mercado de arte quanto das práticas curatoriais presentes em museus internacionais. As mais conhecidas referências e relações internacionais foram construídas a partir da escola alemã Bauhaus e dos modelos norte-americano do MoMA e do *Institute of Design de Chicago* (SCARPA, 2017). Porém, outras instituições internacionais foram referências e tiveram relação com a política de aquisição pensada pelo

⁸² “A participação de Bardi, publicada no segundo volume de *Museum*, em 1948, enfatiza que as circunstâncias locais foram determinantes para a orientação de suas diretrizes e seu programa educacional. Para Bardi, o museu deveria possuir um caráter “universal e didático”, e se fazia necessário num país novo como o Brasil, onde a fundação de museus estava no início, que a difusão da arte fosse compreendida como um todo, não seguindo os modelos dos museus europeus do século XVIII, assim como não se prendendo aos moldes dos museus de arte moderna. Portanto, o novo museu deveria considerar o “sentido da história e o respeito ao passado” (CANAS, 2010, p.10-11).

MASP. Diferentemente das citadas no campo do design, as referências do campo da moda foram outras importantes instituições de nível internacional.

3.2 Em busca de parcerias internacionais para inserção da moda no MASP

As relações de formação das coleções do museu e, em particular da criação da Seção de Costumes, construíram-se a partir de duas cooperações internacionais importantes com o MET e a UFAC. Com a efetiva dessas relações, o início da formação da Seção de Costumes do museu ocorreu definitivamente no ano de 1951, após a primeira aquisição do vestido da *maison* Dior ser realizada.

O primeiro contato entre o diretor artístico Pietro M. Bardi com a diretoria do MET ocorreu provavelmente em dezembro do ano de 1949, ano em que Bardi apresenta sua intenção de realizar o projeto *Esposizione Internazionale dei Tessuti e della moda*, projeto este ainda discutido com o realizador competente dessa mostra na cidade de Torino, no *Palazzo delle Esposizioni al Valentino*⁸³. Tal projeto expositivo, que não foi concretizado, compreendia a vinda ao MASP de tecidos históricos do século XV até a moda contemporânea italiana. Nesse sentido, Bardi solicita ao MET o envio de catálogos dessa alçada, uma vez que ele reconhece o atual esforço do recém-criado *The Costume Institute* em inserir o vestuário como objeto legítimo do museu, evidenciando-se aspectos da sociedade contemporânea. Ao final, esmiúça pela primeira vez o projeto futuro do desfile da coleção de alta-costura de Christian Dior, reiterando a vinda do costureiro ao MASP e, pedindo a possibilidade também de doações de peças de vestuário histórico para serem incorporadas ao projeto.

Tendo claramente o conhecimento do colecionismo internacional no campo do vestuário e da moda, Bardi desejava além de manter contatos internacionais também expor essa tipologia no MASP. Interessante notar que o vínculo com a moda e com a alta-costura, presente na figura do costureiro Christian Dior, a princípio já estava definido para o grande evento que ocorreria

⁸³ Projetos e propostas: exposição internacional de tecidos e de moda, Caixa 4, Pasta 25, 1950, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

no ano seguinte. O evento do MASP tinha como premissa apresentar um desfile composto pela coleção contemporânea de Christian Dior e pelo vestuário histórico trazido do MET e da coleção particular da UFAC, sendo intitulado “Quatro séculos da moda”. Tais parcerias também podem ser entendidas pelo momento histórico bastante particular da alta-costura nos anos 50, em nível mundial.

As dificuldades de mercado enfrentadas pela alta-costura francesa existiram no momento em que a indústria têxtil no Brasil, no pós-guerra, se via em um momento de repensar seus meios de produção e mercado internacional. Após décadas tendo concessões e privilégios do Estado e tendo o desenvolvimento impulsionado pelo escoamento da produção durante a Segunda Guerra Mundial, a indústria têxtil nacional teve que renovar seu parque industrial, uma vez que seu maquinário estava obsoleto para a pungência de um novo mercado (STEIN, 1979, p.184). Necessitava-se, portanto, de um investimento a partir de novas parcerias internacionais.

Nesse contexto a alta-costura francesa tentava se renovar em contrapartida a concorrência estadunidense e no Brasil, a indústria ainda era referência em matéria-prima têxtil (algodão), a qual fabricava tecidos de boa qualidade e em volume⁸⁴. As possíveis associações entre os industriais têxteis brasileiros com os costureiros franceses se abriram quando a alta-costura francesa retomou seu lugar de poder com a internacionalização empreendida por Christian Dior, na década final de 40 e durante toda a década de 50.

Como mencionado, tal empreitada de sucesso se realizou quando dois setores da alta-costura se encontraram, Dior o costureiro artista empresário e o industrial Marcel Boussac, um magnata dos tecidos. Explorando uma imprensa ávida por novidades, exportando suas criações e elaborando contratos de

⁸⁴ Particularmente o grupo de indústrias têxteis brasileiras: Bangu, Corcovado, Fábrica Rio-Tinto, América Fabril e Indústria Matarazzo. (SALLES, 2009, p. 97). Desfiles para apresentar as matérias-primas produzidas foram correntes nos anos 50, sendo o primeiro realizado na cidade de São Paulo no ano de 1951, contando com modelos apresentando roupas desenhadas por casas de costura paulistas e desenhos também de Christian Dior, Balmain, entre outros. MODELOS DE ALGODÃO EM ELEGANTE DESFILE. *Jornal de notícias* [São Paulo, SP] 14 de Julho 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=583138&pesq=dior&pasta=ano%201951> Acesso em: 29 de agosto de 2017. “” Com relação à produção industrial interna, a indústria têxtil do Brasil representava, na década de 1950, 25% da força de trabalho da indústria e em torno de 20% do valor da produção industrial. ” Cf. Durval Coan e Anita Kon (1950) ”. (BONADIO, 2014, p. 60)

licenciamento para sua marca, Dior tornou-se um pioneiro na década de 50. Primeiramente pela internacionalização intensa de suas coleções em diversos meios comerciais e de massa e, não menos importante, do estabelecimento de uma nova conduta criativa para a alta-costura francesa.

A alta-costura nesse momento se renovou, e, sua entrada nos museus, no MASP em 1951, dialogou necessariamente com essas forças em questão. No início dos anos 50, inúmeros desfiles foram realizados para a sociedade paulista e carioca, em parceria entre as indústrias brasileiras e grandes nomes da alta-costura francesa. Por exemplo, a tecelagem Bangú fez contratos com Jacques Fath e Givenchy. Matarazzo, que tinha acordo com Boussac, apelou a Christian Dior. Em alguns “Festivais da Moda” organizados em São Paulo, o consórcio Matarazzo-Boussac mobilizou conjuntamente várias *maisons* francesas (Dior, Heim, Lanvin, Patou). (DURAND, 1988, p. 74).

A colaboração de Christian Dior com Assis Chateaubriand e Bardi estava vinculada com as relações já existentes entre os industriais do têxtil e os costureiros da alta-costura francesa, assim como das relações existentes entre a produção da alta-costura com as casas de luxo que faziam a sua importação. Nesse sentido, a figura de Paulo Franco, proprietário de casas de luxo, se torna fundamental. O início da parceria de Paulo Franco com o MASP, muito provavelmente, se deu pelo seu relacionamento com Assis Chateaubriand que, desde 1945, parece ter sido um comprador assíduo de suas lojas (Casa Clo e Casa Vogue)⁸⁵.

A Casa Vogue, instalada no centro de São Paulo, foi uma das casas de luxo de maior proeminência na cidade e era também uma das poucas lojas a representar e vender roupas e acessórios da *Maison* Dior⁸⁶. Havia uma importação direta nas *maisons* francesas, onde existia uma chamada

⁸⁵ Há inúmeros recibos de compras feitas por Chateaubriand nas “Casa Vogue e Casa Clo” entre os anos de 1945 e 1952. (Recibos Casa Vogue Arquivo Assis Chateaubriand, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP).

⁸⁶ “Segundo Alexandra Palmer (2012), em 1949 havia no Brasil uma boutique da marca Christian Dior, e é possível que essa fosse administrada ou funcionasse dentro da Casa Vogue - essa suposição é feita em razão das ações de Paulo Franco em relação à marca em 1951, posto que não existem maiores pesquisas nem publicações sobre a loja; mesmo o livro História da Moda no Brasil de João Braga e Luís Prado (2011) traz poucas informações sobre o tema. As boutiques Christian Dior vendiam acessórios, perfumes e vestidos para o dia a dia a preços mais modestos que as peças de alta-costura, mas ainda assim voltados para as elites.” (BONADIO, 2014, p. 44)

“interpretação” da moda da estação, caso similar acontecia em outras casas de luxo de São Paulo, por exemplo, das senhoras Boriska e Rosita (Ibid., p. 73).

Evidencia-se então que Paulo Franco, ao ser proprietário da casa Vogue, detinha não somente um conhecimento necessário sobre a alta-costura como também das redes de contato desse universo tão restrito, cuja rede acredita Bonadio (2014, p. 44) “foi Paulo Franco quem viabilizou o desfile que a marca Dior faria no museu em 1951”. Diante disso, Paulo Franco começa a colaborar com Bardi no projeto do desfile “Quatro séculos da moda” ou “Costumes antigos e modernos” em meados de 1950, data em que o diretor se corresponde com mais avinco com a diretoria do MET.

Nesse sentido, Bardi passa a articular relações mais sólidas com o MET e em fevereiro de 1951, em telegramas trocados com o museu, intermediou a ida de Paulo Franco a Nova Iorque. O intuito era claro e tinha como propósito conhecer a coleção e conseguir os vestuários históricos para o evento naquele ano no MASP⁸⁷.

Em 12 de Março de 1951, a UFAC endereça a Paulo Franco, *Maison Vogue*, uma correspondência afirmando o envio de 09 exemplares de vestidos datados dos séculos XVII e XVIII ao MASP, reiterando que as relações em Paris, com a UFAC e a Dior, foram muito próximas, senão correspondentes⁸⁸. Conforme o artigo “Um protagonista: Paulo Franco” da revista *Mirante das Artes*, Paulo Franco e sua esposa assistiram em Paris a coleção primavera-verão de Christian Dior, compraram a coleção inteira e logo depois retornaram ao Brasil com as quatro manequins da casa de alta-costura Dior.

Dessa forma, em 27 de março de 1951, após as colaborações de Pietro M. Bardi, Assis Chateaubriand e Paulo Franco com Christian Dior, MET e UFAC, o desfile “Quatro séculos da moda” aconteceu na então reinaugurada Pinacoteca do MASP, na rua 7 de Abril. A presença do costureiro, tão alarmada pela correspondência de Bardi, certamente não ocorreu, pois de todas as imagens divulgadas não há nenhuma do aguardado costureiro.

O desfile foi dividido em três partes: Modas do Passado, na qual foram exibidas peças produzidas entre os séculos XVIII e XIX e pertencentes às

⁸⁷ Desfile Dior, Caixa 4, pasta 22, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

⁸⁸ Desfile de Costumes, Caixa 4, Pasta 23, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

coleções das instituições citadas (MET e UFAC) e também uma réplica do século XVI; Modas do presente com a coleção primavera-verão 1951 da Dior; Modas do futuro que exibia o Costume de 2045 desenhado por Salvador Dalí. Todas as peças foram apresentadas por quatro modelos de Christian Dior: Bettina, Sylvie, Sophie e Alla. O desfile das roupas se fez na maior parte do tempo ao som de música clássica, que criava uma atmosfera associada à época de cada peça (BONADIO, 2014, p. 48).

Em materiais informativos do museu, sem assinaturas, mas que nos leva a acreditar tratar-se de textos de Bardi⁸⁹, o mesmo apresenta o evento da seguinte maneira:

Teremos um desfile de costumes antigos que foram obtidos em empréstimos e em partes adquiridos nas principais coleções europeias (grifo nosso). Paralelamente a essa coleção de costumes antigos que vão do século XVIII ao século passado, será também exibida uma completa coleção do famoso costureiro Christian Dior, criados para a próxima estação. A organização deste espetáculo de arte foi confiada pelo Museu de Arte ao senhor Paulo Franco que acaba de chegar de Paris e New York onde esteve estabelecendo contato com os maiores modistas e estudiosos do vestuário (...). Ao assumir o Museu de Arte a incumbência de lançar esse novo empreendimento num tom de elevado gosto, nada mais faz que dar uma demonstração viva pela moda que todos os grandes museus modernos como o Metropolitan de NY vêm ultimamente demonstrando. E, graças a colaboração da famosa organização L'Union Français des Arts du Costume que a instituição paulista conseguirá proporcionar ao público tão brilhante desfile. (Desfile Dior, Caixa 4, Pasta 22, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP)

Além dessa apresentação, Bardi em outro material publicitário do evento, intitulado “Quatro séculos de moda” relata claramente que o desfile que aconteceu no MASP foi o início da formação da Seção de Costumes, inclusive com a aquisição de objetos que ele denomina “Costumes Antigos”. Expressa ademais que os costumes antigos foram escolhidos, por intermédio de Paulo Franco, junto a grandes colecionadores em Nova Iorque e Paris e declara, por fim, que “Assim, pretende o museu desenvolver uma seção de vestuário, que já

⁸⁹ “Em razão de sua larga experiência como jornalista, ao menos nos materiais levantados para essa pesquisa, é possível afirmar que era Bardi quem produzia os releases acerca dos eventos de moda realizados no museu – é bem provável que fizesse isso também para outras exposições ou eventos não relacionados à moda. Os textos não eram assinados, mas o tom da escrita, os conteúdos e a profundidade do conhecimento sobre os temas permitem crer na autoria de Bardi – mesmo na época em que atuava como jornalista na Itália nem sempre assinava seus textos (BONADIO, 2014, p. 46).

é uma realidade, graças ao gesto de benevolência do Sr. Paulo Franco que espontaneamente acaba de doar uma rica coleção de antigos costumes"⁹⁰.

3.2.1 A formação da Seção de Costumes por Pietro Maria Bardi

Conforme Bardi salienta na apresentação, o nascimento das aquisições para Seção de Costumes construiu-se então no momento da realização do desfile “Quatro séculos da moda”, mais especificamente com a aquisição, em 1951, do “Vestido Preto e dourado” (137V).

Com o intuito de expandir a recém-criada Seção de Costumes, Bardi troca correspondências com outros museus, entre os dias 05 e 07 de junho de 1951, alguns meses após o desfile no MASP. Nisso o diretor artístico apresenta o projeto da Seção de Costumes, relatando que um dos critérios de aquisição para esta seção seria que “O Museu de Arte de São Paulo instituiu uma Seção de Costumes que se dedicará muito especialmente aos trajes da América Latina”. Tentando pôr em prática esse projeto, Bardi envia cartas a inúmeros museus internacionais, em especial os museus latino-americanos, dentre os quais: *Museo de la Cultura Peruana*, *Museo de Arte Popular Americano* (Chile), *Museo y Archivo Nacional* (Peru), *Museo Nacional Histórico Montevideo*, *Museu Nacional de Arte Hipanoamericano* (Suipacha), *Museo Nacional Tihuamacu*.

Nota-se que as diretrizes do que se colecionaria na Seção dos Costumes, nesse momento, eram bastante abrangentes, mas tendo a referência de “Costumes Antigos” e “Trajes da América Latina” possivelmente Bardi estaria definindo a Seção de Costumes numa perspectiva de colecionismo de um amplo vestuário histórico relacionando-o a Arte e ao Design, premissas essas do MASP. A princípio esse entendimento estaria em concordância com as políticas de colecionismo presentes nas instituições relacionadas ao MASP, seja o MET seja na UFAC. Mesmo que ambas as instituições não tivessem um departamento curatorial definido, algo que o MET só teria em 1959 e a UFAC somente na década de 70, as aquisições existentes nessas coleções, já nos anos 50, eram

⁹⁰ Desfile de Costumes, Caixa 4, Pasta 23, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

definidas pela aproximação da roupa com a arte e isso, definitivamente, estava relacionada à moda contemporânea e histórica.

Reconhecendo que houve somente uma aquisição em 1951 e que na documentação histórica Bardi se refere às aquisições de “Costumes Antigos-Antigos Costumes”, entendemos se tratar do vestido “Christian Dior”, “Vestido Preto e Dourado”, catalogado como 137V, doação de Christian Dior (Figuras 54 e 55).

Figura 54– “Vestido Preto e Dourado” (137V) atribuído a Christian Dior, desfilado em 1951 na pinacoteca do MASP e incorporado no mesmo ano à Seção de Costumes.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 55- Catalogação Donato, “Vestido Preto e Dourado”, Século XX, Christian Dior, MASP.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Conforme fotos do desfile “Quatro séculos da moda” (Figura 54) também apresentadas no livro de autoria do próprio Bardi, em comemoração aos 40 anos de fundação do MASP, o “Vestido Preto e Dourado” foi desfilado na galeria do museu compondo a primeira sessão do desfile, a de “Costumes Antigos”. Já pela catalogação Donato do MASP apresenta-se as informações de que este vestido é uma criação de Christian Dior, feito no século XX, não contém assinatura de Christian Dior e foi uma doação do mesmo no ano de 1951 (Figura 55). Tendo as informações sobre a produção artística de Christian Dior e conhecendo a documentação histórica do desfile não há uma informação que possa ser atestada como coerente, pois a sua primeira parte tratava-se de objetos de moda do passado e não da coleção contemporânea de Christian Dior.

Verificando a catalogação mais antiga do MASP, as quais seriam as grandes fichas catalográficas (Figura 57), temos as seguintes informações sobre a aquisição do “Vestido Preto e Dourado” (137V): Uma imitação de traje renascentista do ano de 1545, executado pela casa *Eaves Costume Co*, estilizado e desenhado por Ladislav Czettel, adquirido em 19 de abril de 1951 por meio de compra (20.000 cruzeiros, Paulo Franco). Conforme visita a reserva técnica do MASP, o vestido contém a etiqueta *Eaves Costume Co* (Figura 56).

Figura 56 - Etiqueta presente no “Vestido Preto e Dourado”, 1951, Christian Dior, Acervo do MASP.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 57- Primeira ficha catalográfica do “Vestido Preto e Dourado”, 1951, Christian Dior, Acervo do MASP

N. 632-137V		FOTO (alt. 1 cm)
OBRA NOME DADOS TÉCNICOS 'Costume Renascentista, 1545 (imitação), vestido em cetim dourado e brecho, chapéu. Executado pela casa Eaves Costume Co. Estilizado e desenhado por Ladislav Czettel.		
AUTOR NOME DADOS BIOGRÁFICOS COSTUME RENASCENTISTA (COPIA)		SINAIS OU ETIQUETAS
BIBLIOGRAFIA		
EXPOSIÇÕES		RESTAUROS Em conservação.
COLEÇÕES		OUTROS SINAIS
DOADORES Paulo Franco.		OBS.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

A companhia *Eaves Costume Co* foi fundada em 1863 em Manhattan, Nova Iorque, posteriormente mudando-se para *46th Street*, reconhecido distrito dos teatros. A companhia era uma das maiores empresas responsáveis por figurinos de aluguel para teatro (*Broadway*, por exemplo), universidades, escolas, etc.

Já o vestido foi desenhado por Ladislav Czettel (Budapeste, 1895 - Nova Iorque, 1949), reconhecido designer judeu de moda e figurino de teatro e cinema. Começou trabalhando como designer de moda em Budapeste e, posteriormente em Paris, Viena e Berlim entrou em contato com o teatro e a ópera, inclusive trabalhando com o renomado Max Reinhardt. Nos anos 30, elaborou inúmeros figurinos para filmes na Áustria e em Londres. Após a tomada de poder de Hitler na Alemanha e a anexação da Áustria em 1938, Ladislav imigrou para os Estados Unidos. Neste país trabalhou em Nova Iorque como professor e também como designer de figurinos para peças da *Broadway*. Ainda em vida teve parte de sua produção exibida no MoMA na exposição intitulada *Art in progress: 15th*

Anniversary exhibitions: Dance and Theatre Design, ocorrida entre maio e setembro de 1944⁹¹.

Em virtude das informações incorretas e confusas encontradas na catalogação do vestido 137V, tentamos também investigar se haveria alguma produção de Christian Dior como designer de figurino. Em nenhuma bibliografia do costureiro encontram-se referências sobre alguma produção de figurino teatral de Dior, porém nas pesquisas de museus que detêm coleções de figurino houve uma busca sobre uma produção de Christian Dior. Na coleção do *British Theatre Museum Association*, integrado ao acervo do V&A, conserva-se dois vestidos esboçados por Christian Dior para o figurino da peça de teatro *Pour Lucrèce*, de Jean Giraudoux. Christian Dior desenhou os figurinos para a produção parisiense que, posteriormente foi produzida no *Apollo Theatre*, em Londres, no de 1958. O título da peça foi traduzido para *Duel of Angels* e sua direção ficou a cargo de Christopher Fry. Os vestidos foram produzidos por “M Berman” a partir dos esboços de Christian Dior.

Figura 58- Figurinos da peça teatral “*Pour Lucrèce*” desenhados por Christian Dior e produzidos por “M Berman” para o *Apollo Theatre*, Londres.

Fonte: Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O11215/theatre-costume-m-berman-ltd/> e <http://collections.vam.ac.uk/item/O11363/theatre-costume-dior-christian/> Acesso em: 20 de junho de 2018.

⁹¹ Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2443?locale=de> Acesso em: 12 de junho de 2018.

Tendo como comparação o figurino renascentista adquirido pelo MASP e catalogado como autoria de Christian Dior, observamos que o figurino para a peça teatral francesa, além de informar claramente de que se trata de um figurino desenhado pelo costureiro, apresentam claramente muitas referências às produções da *maison* Dior. Primeiramente a peça de teatro se passa em 1859, período este que era uma grande referência à Christian Dior, inclusive ao fazer essa releitura ele incorpora elementos fundamentais de suas produções. O corpete justaposto ao casaco e as saias largas e cheias, mas com pregas bem proeminentes podem ser vistas em algumas coleções passadas de Dior, especialmente com um vestido da coleção *H-Line* de 1954 (Figura 59).

Logo, compreendemos que a associação entre Christian Dior ao figurino renascentista não condiz com a documentação histórica e catalográfica da instituição, nem ao menos com a produção histórica e artística do costureiro.

Figura 59- *Zemire*, Dior (Christian Dior), coleção outono-inverno, 1954-55, V&A.

Fonte: Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O133440/zemire-evening-ensemble-dior-christian/> Acesso em: 10 de junho de 2018.

A etiqueta proveniente de uma empresa especializada em figurinos nos Estados Unidos e do designer Ladislav leva a crer, em virtude da produção artística de Christian Dior, que esse vestido adquirido pelo MASP, por intermédio de Paulo Franco, chegou ao museu possivelmente pela coleta de alguma coleção do MET, ou de algum colecionador particular que mantinha essa relação com o *Costume Institute*. Porém, há muitas ressalvas da proveniência deste

vestido por meio de alguma coleção atual do MET, pois o colecionismo de figurino do museu está construído a partir de outra relação que não compreende o traje cênico ocidental e, principalmente pelo período posterior das aquisições.

No MET o colecionismo de figurino, analisado a partir de seu acervo online disponível, foi construído a partir de aquisições ocorridas no final do século XX e início do século XXI. As poucas aquisições realizadas até a década de 50 são objetos típicos do teatro chinês, datados do século XVIII e XIX (Figura 60).

Figura 60- Figurinos do teatro chinês, Século XVIII, MET.

Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/69852> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81229> Acesso em: 20 de junho de 2018.

Ao lidarmos com as coleções disponibilizadas no acervo online do museu e embasada na bibliografia existente, temos também que considerar que a formação *The Costume Institute* está atrelada a outra instituição anterior, o *Museum of Costume Art*. Como já mencionado, este museu foi criado em 1937 por colecionadoras ligadas ao universo cênico, sendo uma delas proprietária de um teatro experimental, coletando e colecionando figurinos teatrais para estudos no *Playhouse* e posteriormente para o *Museum of Costume Art*. Nesse sentido, pode-se considerar que os anos de 1937 a 1946 representam um período importante na formação dessas coleções. Além do mais, nesse intervalo de tempo aconteceram diversas exposições temporárias, no momento em que ainda o *Museum of Costume Art* não tinha uma sede própria. Antes de ter seu acervo incorporado ao MET, o *Museum of Costume Art* realizava suas exposições temporárias em espaços alugados como o *La Maison Française*, e

posteriormente no *International Building* localizado no recém-construído Rockefeller Center na quinta avenida (DORLESTER; HARTMANN; LE, 2017, p.63).

Foram realizadas inúmeras e variadas exposições temporárias nesses espaços, especialmente dialogando com as coleções de vestuário histórico e étnico que Irene Lewisohn colecionara e também com os outros setores da sociedade que estavam interessados nesse colecionismo. Nesse sentido, chama-nos atenção, em especial, duas exposições que tratam de maneiras diferentes o vestuário histórico ou a moda contemporânea sob a perspectiva do renascimento italiano, uma vez que o “Vestido Preto e Dourado” adquirido em 1951 por Bardi é uma cópia de um traje renascentista de 1545.

Primeiramente, nota-se nas exposições desse período o desejo pela abrangência progressiva da história do vestuário ocidental, em especial da Europa e América (leia-se Estados Unidos), como por exemplo, nas exposições: *Exhibition of Authentic Costumes, Part I and II* (1937-1938), *A Cycle of American Dress, Part I and II* (1939), *Cotton in Costume* (1940), *Exhibition of Dresses Worn by Well-Known, Women of Europe and America* (1940), *Retrospective Exhibition "Paris Openings: 1932-1940"* (1940-1941), entre outras (Ibid., p.62).

Em específico, a terceira exposição temporária intitulada *Victorian and Edwardian Dresses*, ocorrida no próprio MET entre os dias 13 a 23 de abril de 1939, apresentou um departamento alheio ao da curadoria responsável pelas coleções de vestuário, já que o departamento dessa tipologia só será estabelecido em 1959. A exposição foi organizada pelo *Museum of Costume Art* e teve como curador um especialista do departamento de Arte Moderna e Renascimento do MET, Preston Remington. A exposição representou o interesse dos designers de moda contemporâneos pela moda daquela época, apresentadas pelas coleções do MET, do *Museum of the City of New York*, do *Brooklyn Museum*, e de doadores privados.

Houve também a realização de uma exposição bastante particular que foi a *Renaissance in Fashion 1942*⁹², ocorrida no MET entre abril e junho de 1942. Assim como a exposição relatada anteriormente, esta dialogava também com um tempo histórico, o Renascimento, como uma fonte de conhecimento e estudo

⁹² Disponível em: <http://library.metmuseum.org/record=b1834527> Acesso em: 20 de junho de 2018.

para a moda contemporânea. Indo mais além, o período histórico e artístico do Renascimento serviu como inspiração para dez designers de moda estadunidense produzir suas próprias criações para a exposição. Em outro sentido, o termo “Renascimento” estaria significando impulsionar, renascer a alta-costura norte americana durante a ocupação nazista na França e com a Europa toda em guerra (DORLESTER; HARTMANN; LE, 2017, p.72-73).

Especialmente durante a guerra na Europa, as exposições realizadas pelo *Museum of Costume Art*, nos espaços do MET e do Rockefeller Center, tiveram como foco principal produzir alguma inspiração aos designers norte-americanos e fabricantes de moda, uma vez que havia uma ausência de desfiles com coleções de moda atuais, de alta-costura, assim como de materiais e produtos importados. Em específico nessa exposição, tratava-se, portanto, de impulsionar uma indústria de criação de moda norte-americana e não de colecionar e exibir figurinos contemporâneos de teatro. O apoio do MET apresenta-se como uma tomada de consciência econômica e política de que o design e a manufatura também decorriam de uma tradição histórica e direta com o desenvolvimento de empreendimentos artísticos (museus, palácios, etc)⁹³

O Museum of Costume Art, inspirando-se em suas coleções de designers norte-americanos, apresentando como continuidade inspirar-se no passado, enquanto busca-se o design contemporâneo e os requisitos técnicos. (...) O apoio do Metropolitan Museum of Art à exposição, incluindo o envolvimento em sua logística, planejamento, instalação e publicidade pelo diretor Francis Henry Taylor e vice-diretor Horace Jayne, refletiu a crença de Taylor no papel do museu como uma fonte de inspiração artística para as indústrias da moda americana. O Metropolitan realizou uma série de palestras em conjunto com a exposição de abril a junho de 1942, culminando em um simpósio. As estações de rádio locais transmitiram entrevistas com designers e participantes. O cenário da exposição e os manequins foram desenhados por Preston Remington, curador do departamento de Arte Moderna e Renascimento, em colaboração com Tom Lee. (Ibid., p.73)

No período de formação do *Museum of Costume Art* até a incorporação desse acervo ao MET, das 22 exposições realizadas, somente uma apresentava alguma relação direta com o tema de figurino teatral. A exposição *Masks from the Collection of Kenneth Macgowan*⁹⁴ (1943) exibiu uma coleção de máscaras

⁹³ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3256975.pdf.bannered.pdf>
Acesso em: 20 de maio de 2018.

⁹⁴ Disponível em: <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p16028coll1/id/23945>
Acesso em: 20 de maio de 2018.

produzidas no universo do teatro, a partir da atuação de Macgowan (1888-1963), produtor teatral que liderou o *Provincetown Playhouse* nos anos 1920. Somente no ano de 1949, após a criação do *The Costume Institute*, que ocorreu uma exposição com trajes de cena retratando diversos períodos históricos. Trata-se da exposição *Behind American Footlights*⁹⁵, ocorrida entre fevereiro a setembro de 1949, a qual documentou 70 anos do design teatral, utilizando para isso suportes variados de obras, entre eles o vestuário. Além de uma gama importante de doações de designers de moda, também houve o fornecimento dos figurinos por grandes empresas como a *Brooks Costume Company* e *Eaves Costume* (Ibid., p.80).

Retomando ao que Bardi expressa em “Sr Paulo Franco acaba de doar uma rica coleção de antigos costumes”⁹⁶ presume-se haver um conjunto de vestuário histórico, mas na coleção Vestuário o único objeto adquirido em 1951 trata-se do já apresentado “Vestido Preto e Dourado” (137V). Por outro lado, a aquisição seguinte, documentada no ano de 1952, versa sobre os mesmos assuntos tratados acima.

O “Vestido marrom, azul e dourado” (138V) apresenta as mesmas informações de catalogação na base de dados que o “Vestido Preto e Dourado” (137 V), a saber: Autoria de Christian Dior (sem assinatura), Século XX e doação de Christian Dior em 1952 (Figura 61).

⁹⁵ Disponível em: <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p16028coll1/id/18931>
Acesso em: 20 de maio de 2018.

⁹⁶ Desfile de Costumes, Caixa 4, Pasta 23, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

Figura 61- Catalogação Donato, “Vestido marrom, azul e dourado”, Século XX, Christian Dior, MASP.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Já na catalogação mais antiga, presente nas fichas catalográficas grandes, as informações são as seguintes (figura 62): Costume Persa - Cópia (incluindo chapéu, echarpe e calça), executado pela *Casa Eaves Costume Co*, estilizado e desenhado por Ladislav Czettel, doado por Paulo Franco em 1951. A echarpe que consta no conjunto não está catalogada junta ao vestido, não aparecendo, portanto, na ficha catalográfica posterior (a menor) nem ao mesmo na base de dados. Enquanto o vestido está catalogado como 138V, a echarpe está com a numeração 81V (figura 63), contendo as mesmas informações dos vestidos já citados.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 65 Catálogo Donato, Echarpe (STV), sem data, sem assinatura, MRO

Donato[®] 3.2 Museu de Arte de São Paulo

VISITANTE ? 🏠 ✕

Consultas / Obras / Pesquisa

[Nova consulta](#)

[E Obras com...](#)

CHRISTIAN DIOR
Granville, França 1905 - , 1957

Vestuário
81 V
Echarpe
 Jersey de Seda Natural, 800 x 78 cm
 sem assinatura
 doação, Christian Dior, 1952

159 obra(s) de 9292 (1,71 % do acervo) - 81 de 159 81 ⏪ ⏩ ⏴ ⏵

Digite o N° de Registro: 🔍 | Comparar imagens: ☐ ☐ 🔍

Assim como o “Vestido preto e dourado” (137V), o “Vestido marrom, azul e dourado” (138V) apresenta-se, na base de dados Donato, vindo de uma doação de Christian Dior, mas diferentemente do primeiro vestido, a aquisição data-se do ano de 1952. Por outro lado, temos a informação, por meio da documentação histórica e fotográfica, de que o vestido (138V) foi desfilado na

galeria do MASP em 1951, no evento “Quatro séculos da moda”. Diferentemente do traje renascentista, nota-se que o traje persa não consta em nenhum livro comemorativo do MASP, muito menos nas publicações de P M Bardi sobre o museu e sobre o evento. O traje persa (vestido e echarpe) somente aparecerá no boletim interno e informativo do museu do mês de março de 1954.

Figura 64- “Vestido marrom, azul e dourado” no desfile de “Costumes Antigos”, 1951, MASP.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 65 - “Vestido marrom, azul e dourado” nos bastidores do desfile, 1951, MASP.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Cabe destacar que não há nenhuma evidência documental sobre a aquisição de “uma rica coleção de antigos costumes” relatada por Bardi, mas sim dessas duas aquisições do ano de 1951. Acredita-se então que Bardi, em 1951, tenha adquirido um pequeno conjunto de figurinos de teatro, caracterizado pelos vestidos acima tratados, que seriam o traje renascentista e o traje persa. Corrobora o conhecimento que as fichas catalográficas grandes, aquelas que contêm as informações coerentes aos objetos, foram produzidas durante a direção artística de Pietro Maria Bardi. Por outro lado, as fichas catalográficas menores, aquelas que contêm informações distintas, também foram construídas na direção de Bardi. Somente o processo de catalogação em base de dados online foi feita durante gestão posterior, na presidência de Júlio Neves.

Cabe ressaltar que além desses dois vestidos, houve também a aquisição, por parte de Bardi, de outro figurino para a Seção de Costumes. Trata-se do “Costume do Ano de 2045”, adquirido em 1951 e doado pelo já então doador dos outros dois vestidos, senhor Paulo Franco⁹⁷. Assim como as outras duas aquisições, o “Costume do Ano de 2045” teve a importância de fechar o desfile de “Costumes antigos e modernos” no MASP. Esse traje foi desenhado por Salvador Dalí entre os anos de 1949-1950 e confeccionado pelo costureiro russo Karinski na Casa *Vogue*⁹⁸. Um detalhe importante e que não consta na catalogação museológica, refere-se ao fato de que o traje foi totalmente refeito na década de 70, restando apenas os originais das luvas, do cetro, do forro e o bordado com alguns apliques (CRISPI, 2006, p. 173).

As aquisições realizadas por P M Bardi relacionam-se diretamente a própria estrutura pensada para o desfile, já que todos os vestidos ou foram

⁹⁷ Além dessas doações para a Seção de Costumes do MASP, Paulo Franco também doou ao museu, no mesmo ano (1951), a tela *Zélie Courbet* (1847) do pintor realista francês Gustave Courbet. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/zelie-courbet> Acesso em: 20 de maio de 2018.

⁹⁸ Segundo artigo de Ana Paula Lobo Crispi (2006, p. 171), escrito para o “Seminário Internacional Tecidos e sua conservação no Brasil”, o Sr. Paulo Franco, acionado por Pietro Maria Bardi, segue em companhia do jornalista Assis Chateaubriand à França e, em conversa com Dior, solicita sua interseção junto a Salvador Dalí, seu amigo particular, para que esse desenhasse um costume especialmente para o MASP. “O pedido será atendido e sua apresentação feita no próprio desfile de Dior.” Já durante o encontro e conforme artigo da *Mirante das Artes*, “Tendo lhe explicado o objetivo de sua vinda (a solicitação de desenhar, para o desfile, o traje para a mulher vestir na lua), Salvador Dalí pediu-lhe um dinheirão pelo trabalho em questão. Acertados os detalhes, expressou Paulo Franco o desejo de vê-lo no Brasil por ocasião do desfile, perguntou-lhe se julgava possível aceitar o convite. Salvador Dalí respondeu rápido, sem indecisões: Dinheiro algum do mundo me faria ir a América Latina” (*Revista Mirante das Artes*, nº2, março e abril de 1967, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP).

apresentados em seu início, pelos costumes antigos, ou no final, com o traje futurista. Essa concepção de Bardi pela divisão histórica e cronológica do desfile pode ser entendida numa perspectiva de outras exposições de moda e vestuário, especialmente aquelas que já aconteciam, desde a década de 30, no *Museum of Costume Art*.

A primeira e a segunda exposição do *Museum of Costume Art*, intituladas *Exhibition of Authentic Costumes, Part I - Part II*, foram realizadas logo após a fundação do museu, em março de 1937. A exposição foi exibida na *La Maison Française*, no Rockefeller Center de Nova Iorque. Constituiu-se em expor vestuários representativos da Europa, Ásia e Américas que exibiam os estilos específicos de cada região, bem como as semelhanças ao longo do tempo. O museu propôs, na época da exposição, a construção de um prédio próprio para abrigar um centro de estudos, uma biblioteca e um espaço de exposição planejados para fornecer estudos de vestuário para as indústrias do vestuário, teatro e cinema, assim como para estudantes e historiadores. A exposição foi projetada para mostrar o potencial de um museu como esse, fornecendo uma amostra de suas propriedades exibidas para o público que esperava atrair: estudantes, educadores, designers de teatro e moda, o público interessado, bem como potenciais doadores (DORLESTER; HARTMANN; LE, 2017, p.67).

Tal concepção de desfile ou de exposição transmitia o compromisso do museu com a formação artística do público, dialogando claramente com premissas presentes na historiografia da arte dominante, como por exemplo, nas referências ao Renascimento e ao período Vitoriano existentes nas respectivas exposições, *Renaissance in Fashion 1942 (1942)* e *Victorian and Edwardian Dresses (1939)*. Na perspectiva de entendimento progressivo da arte e do vestuário, presente nas exposições do *Museum of Costume Art* e no desfile do MASP, a representação da contemporaneidade é entendida na inserção desse processo histórico, como um elemento essencial para a criação artística. Assim, definia-se consideravelmente que o desfile, além de um momento de exibição, também era um instrumento de inspiração artística e de criação. No *Museum of Costume Art* a representação da criação artística estava, especialmente, nos designers de moda estadunidense, de alta moda. Já no MASP Bardi representou a criação artística contemporânea pela figura de Christian Dior, com a sua coleção contemporânea de 1951.

A coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior foi desfilada na pinacoteca e na galeria do MASP pelas quatro modelos francesas associadas à casa Dior. Se pensarmos que uma coleção de alta-costura, conforme as diretrizes de 1945 tinha que ter ao menos 45 vestidos apresentados ao público, o desfile no museu deveria ter tido uma quantidade considerável de criações desfiladas. Diferentemente do arquivo fotográfico do MASP, o acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles apresenta uma ampla diversidade de imagens em torno do evento, contemplando as peças de roupas desfiladas, as modelos da casa Dior, os bastidores do desfile, o espaço do museu e também o público convidado.

Toda as imagens vinculadas ao acervo do IMS estão presentes no fundo documental do fotográfico Peter Scheier. Segundo a pesquisadora Costa (2015, p.109) a grande maioria das fotos foi produzida por Peter Scheier (1908-1979), mas uma parcela das imagens do público assistindo ao desfile é creditada ao fotojornalista francês Henri Ballot. Alemão de origem judia, Peter Scheier chega ao Brasil em 1937 e, durante os anos de 1947 a 1953, atua como fotógrafo no MASP. Entre os anos de 1945-1951, Scheier desempenha a função de fotojornalista na revista ilustrada *O Cruzeiro*, revista essa pertencente ao grupo dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand e que publicará uma fotorreportagem intitulada “Quatro séculos da moda”. Alguns modelos desfilados em “Costumes antigos” e a própria coleção de Christian Dior podem ser vistos a seguir através das fotografias elaboradas por Peter Scheier.

Figura 66– (Da esquerda para direita) Pietro Maria Bardi, Manequins francesas da Dior, senhora Franco, Lina Bo Bardi e Paulo Franco.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Figura 67- Manequins da Dior posam na pinacoteca do MASP em frente aos quadros de Goya, Velazquez, Rembrandt e Gainsborough.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 68— À esquerda, modelo vestindo um costume de linho típico do Segundo Império Francês e à direita, criação de Dior para a coleção primavera-verão 1951⁹⁹.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

⁹⁹ Legenda retirada da própria imagem presente na documentação fotográfica. (Desfile Dior, Caixa 4, Pasta 22, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP)

Figura 69– À esquerda, criação de Christian Dior “Mois Croisés” e à direita, vestido da época de Luís Filipe¹⁰⁰.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Figura 70- Vestido Segundo Império em linho cinza bordado com saia em quadrados azul e branco.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

¹⁰⁰ Legenda retirada da própria imagem presente na documentação fotográfica.

Figura 71 - Desfile da coleção primavera-verão 1951 de Christian Dior.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 72- (Da esquerda para direita) Manequins posam ao lado de *Elizabeth van Erbach* (circa 1938) e *O Brasileiro* (1938), obras do escultor Ernesto de Fiori.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 73- (Da esquerda para direita) Manequins posam ao lado de esculturas na pinacoteca do MASP, *Estátua da Deusa Higiéia* (séc. IV a. C) e *Diana adormecida* (Mazzuoli).

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 74 - Manequim posa ao lado da *Estátua da Deusa Higéia* vestindo um “Costume Antigo” do século XVIII

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 75- Manequim posa com vestido da coleção primavera-verão Christian Dior em frente a escultura *Móbile*, de Calder.

Fonte: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

Podemos notar que as fotografias de Scheier são claramente posadas e construídas a partir de um conjunto entre a modelo vestida com a coleção de Christian Dior e as obras de arte do MASP. As modelos da casa de alta-costura Dior (Bettina, Sylvie, Sophie e Alla) posaram envolta à diferentes obras de arte, tais como o *Retrato da condessa de Casa Flores* (Francisco Goya, 1790-97), *Retrato do conde-duque de Olivares* (Diego Velázquez, 1624), *Êxtase de São Francisco com os estigmas* (El Greco, 1600), *Retrato de Fernando VII* (Goya, 1808), *Madame G. van Muyden* (Modigliani, 1916-17), *Estátua deusa Higéia* (Século IV a.C), *Madame Cézanne em vermelho* (Cézanne, 1888-90), *Banhista enxugando o braço direito (grande nu sentado)* (Renoir, 1912), *Elizabeth van Erbach* (Fiori, circa 1938), *O Brasileiro* (Fiori, 1938), *Retrato de jovem com corrente de ouro (Auto Retrato com corrente de ouro)* (Rembrandt, circa 1635), *Retrato da senhora John Bolton* (Gainsborough, circa 1770), *Retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo* (Ticiano, 1552), *Móvil* (Calder, 1944) e *Diana adormecida* (Mazzuoli, 1690-1700).

Assim fica perceptível que a intenção estética e discursiva de relacionar alta-costura com obras de arte tinha o intuito de valorizar a primeira e construir uma legitimidade na própria institucionalização. Essa prática, inclusive, foi frequentemente utilizada, como salienta Costa (2015, p. 111)

Aproximar moda e arte moderna foi um recurso utilizado pela Vogue em várias ocasiões, ação estimulada pelo diretor artístico da revista, Alexander Liberman. Em 1949, Cecil Beaton fotografou modelos diante de painéis pintados com motivos inspirados nas obras de Henri Matisse e em março de 1951 publicou a matéria *American Fashion: The New Soft Look*. Dessa vez trata-se de pinturas originais de Jackson Pollock e o *New Look* apresentando o lançamento da própria Christian Dior. Publicada logo depois, em abril do mesmo ano, a fotorreportagem sobre o desfile do MASP não pode ser analisada sem levarmos em consideração a publicação norte-americana que provavelmente lhe serviu de modelo.

Ao reconhecermos as informações incorretas das aquisições dos dois vestidos ditos Christian Dior, tendemos a crer que houve alguma aquisição, por parte do Bardi, de algum objeto desfilado na coleção de alta-costura Christian Dior, porém nenhuma peça desfilada foi incorporada à Seção de Costumes. Pelo viés publicitário e econômico do evento, possivelmente Paulo Franco, após ter comprado toda a coleção de Christian Dior em Paris, revendeu os vestidos em suas lojas de alta moda (Casa Vogue e Casa Clo).

Nesse sentido, as aquisições do MASP pautaram-se no que Bardi entendia como costumes antigos sob uma perspectiva da historiografia da arte, realizando então a incorporação para o acervo do traje renascentista e do traje persa. Somente ocorrerá novas aquisições para a Seção de Costumes no ano de 1956, quando houve a incorporação ao acervo de dois vestidos atribuídos à Christian Dior.

Entusiasmado pelo evento inédito no museu, Bardi escreve no artigo “Quatro séculos de moda em Desfile” sua obstinação com relação ao crescimento da Seção de Costumes e também compartilha com Paulo Franco esse propósito: “Fica, pois, o Sr. Franco convidado a continuar a tratar dos próximos desfiles, assim como da organização desta nova seção de Costumes, que a exemplo dos mais importantes museus do mundo o Museu de Arte está desenvolvendo.”¹⁰¹

3.3 Os intentos de Assis Chateaubriand com a indústria nacional e a alta-costura francesa

Associado ao desfile da Dior, em abril de 1951, houve um outro evento importante de aproximação entre o MASP e a alta-costura francesa. A realização da “Conferência sobre Elegância e Moda” proferida pelo prestigiado costureiro e perfumista francês Marcel Rochas¹⁰². Essa breve conferência de Rochas tinha o propósito de abordar o papel da moda na contemporaneidade, além de poder promover sua *maison* e seu livro recentemente lançado (*1925-1950: Vingt Cinq Ans d'Élégance a Paris*). Sua vinda foi amplamente divulgada nos meios de

¹⁰¹ Desfile Dior, Caixa 4, pasta 22, 1951, Biblioteca e Centro de Pesquisa do MASP.

¹⁰² Marcel Rochas (1902-1955) foi um costureiro da alta-costura e perfumista francês, sendo um dos mais requisitados costureiros de Paris nas décadas de 40 e 50. Tal renome deve-se em parte as suas criações marcadamente femininas (babados, renda, ombros largos e cintura marcada) que, de certa forma, era caracterizada como oposta a simplicidade de Gabrielle Chanel. Precocemente foi a fundação de sua casa de alta-costura em 1925, com apenas 23 anos, na tão conhecida *Rue Saint-Honoré*, assim como foi seu falecimento aos 55 anos. Após a sua morte, as coleções de moda foram interrompidas e a casa de alta-costura foi vendida, porém a marca vinculada aos perfumes continuou sendo produzida sob direção de sua última esposa, Hélène Rochas. Em 1990, após quase 40 anos de ausência em coleções, a casa Marcel Rochas retoma sua atividade e atualmente apresenta como diretor criativo o designer de moda Alessandro Dell'Aqua. Disponível em: <https://rochas.com/en/la-maison-en/elegant-heritage/> Acesso em: 10 de junho de 2018.

comunicação e, em especial, claramente nos *Diários Associados*. Muito em decorrência de ter sido uma conferência totalmente gratuita, diferentemente do evento “Quatro séculos da moda”.

Nos artigos do jornal *Diário de São Paulo* o evento foi encarado como pioneiro e inspirador, desencadeando a vinda de outros costureiros ao Brasil em caráter comercial, como foi o caso da vinda de Pierre Balmain em 1957 a convite da Associação Brasileira de Imprensa. Também se esclarece nos artigos que o convite para tal evento veio de Assis Chateaubriand e que a alta-costura francesa reinava soberana na sociedade paulista e carioca¹⁰³.

Para este evento, Bardi escreveu uma matéria na imprensa sobre a retomada da iniciativa de construção da Seção de Costumes, justificando a moda como essencial na cultura contemporânea e que a alta-costura constituía um dos elementos de sua formação.

(...) a supremacia da moda francesa continua intacta malgrado os esforços de outros para destroná-la, e as atuais dificuldades da economia mundial. Esta primazia é obra de século e gerações; resultado de um trabalho incessante, de um gosto inato, avivado por uma imaginação sempre alerta. (Desfile de Costumes, Caixa 4, Pasta 23, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP)

Além disso, Bardi apresentou o costureiro de alta-costura Marcel Rochas como um dos maiores nomes da moda e da perfumaria na atualidade. Além disso, apontou que o Brasil, que já era um país informado pelas figuras ilustres da alta-costura, não poderia deixar de recebê-lo.

Nas duas iniciativas com a alta-costura francesa e com o colecionismo de vestuário, reconhecemos que o MASP, na figura de Bardi e na associação entre Assis Chateaubriand e Paulo Franco, constituiu definidas frentes de atuação para a efetiva construção da Seção de Costumes. Bardi se encarregava de um lado em angariar doações da elite paulista, através também dos variados textos publicados em que legitima o vestuário e a moda como forma genuína da cultura. Ademais, também inicia as colaborações e os pedidos de auxílio aos museus internacionais que já detinham coleções de referência. Já Assis Chateaubriand e Paulo Franco recorriam às suas redes de contato, uma vez que ambos tinham

¹⁰³ Recortes do jornal *Diário de São Paulo* dos dias 20/04/1951 e 24/04/1951. (Elegância e Moda, Caixa 3.1, pasta 15, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP)

negócios diretamente ligados à moda e à alta-costura. Por sua vez, o papel de Paulo Franco ao administrar suas casas de moda luxo e, Assis Chateaubriand como um empresário envolvido com a indústria têxtil nacional e internacional.

Envoltos em seus contatos na Itália, Chateaubriand e Bardi corresponderam-se entre os anos de 1951 e 1954 com Franco e Paolo Marinotti e Dino Grandi sobre o projeto do *Centro Internazionale dell'Arte e del Costume* (CIAC) localizado no *Palazzo Grassi*, Veneza¹⁰⁴. Como as documentações são dispersas, há muitos assuntos que se cruzam sem termos uma continuidade dos acontecimentos, mas podemos averiguar que Bardi e Chateaubriand mantinham contatos frequentes com os Marinotti e Grandi, além de manter grande influência nesse projeto.

As poucas correspondências de Franco Marinotti (1891-1966) são essencialmente endereçadas à Assis Chateaubriand, muito em virtude de que o italiano era desde 1934 o presidente da empresa SNIA Viscosa. Inicialmente a SNIA foi fundada em 1917 como uma empresa internacional do ramo de transporte marítimo, porém continuou nesse setor somente no início da década de 20. Em 1922 toda a empresa foi reformulada e passou a ser uma indústria nacional italiana intitulada SNIA Viscosa, presidida por Riccardo Gualino¹⁰⁵. Desde a sua reformulação a SNIA iniciou uma produção intensiva em fios artificiais, escolhendo o sistema de viscose que permitia obter, a baixo custo, uma fibra têxtil com características muito semelhantes à seda natural.

Nas décadas posteriores a empresa estabeleceu-se nas melhores posições das indústrias de fornecimento de rayon em todo o mundo¹⁰⁶. Compartilhando o passado fascista dos Marinotti, Dino Grandi (1895-1988) foi

¹⁰⁴ *Centro Internazionale dell'arte e del costume*, Caixa 5, Pasta 27, 1951, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

¹⁰⁵ Riccardo Gualino além de ter presidido a SNIA Viscosa em seu período de criação e aceleração na década de 20, também foi um importante colecionador de arte, especialmente de arte moderna italiana dos anos 20. Segundo Magalhães (2016b, p.87) "O industrial Riccardo Gualino (1879-1964) havia angariado uma excepcional coleção, primeiramente de arte antiga, para depois dedicar-se ao colecionismo de arte moderna, no pós-I Guerra Mundial, quando conhece Lionello Venturi. O historiador e crítico de arte orientá-lo-ia em suas aquisições, por vezes encomendando obras diretamente aos artistas, até a condenação de Gualino pelo regime fascista, por crimes de estelionato, em 1929. "

¹⁰⁶ Disponível em: http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/protagonisti/scheda-protagonista?p_p_id=56_INSTANCE_6uZ0&articleId=60603&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=18701&viewMode=normal Acesso em: 10 de junho de 2018.

um importante estadista deste período¹⁰⁷, emigrando para o Brasil no pós-guerra, onde tornou-se o presidente da Motoragrícola Brasileira¹⁰⁸, companhia que atuava no setor de tratores da marca Fiat.

Assim como Chateaubriand, Franco Marinotti também se engajou economicamente em empreitadas relacionadas ao fomento das artes, sendo uma delas a compra do *Palazzo Grassi* com o intuito de ser um espaço multidisciplinar, nomeando seu filho, Paolo Marinotti como secretário geral.

Um dos maiores industriais da península e, ao mesmo tempo pintor delicado e inteligente, Franco Marinotti, estabeleceu um Centro Internacional do Costume, destinado a se tornar uma instituição de caráter mundial, com o intuito de contribuir com a difusão dos estudos e das iniciativas desse campo. O instituto não é concebido como um simples museu estático, mas sim como um organismo apto para a criação e o desenvolvimento da indústria têxtil e do vestuário. Franco Marinotti é um industrial têxtil, compreende, portanto que o Instituto pode e deve encontrar os pontos de contato entre a arte e a indústria, que são, pois, fatores determinantes da moda. ("Um Instituto de costumes", Boletim do MASP, março de 1952, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP).

Nas cartas trocadas em 1951 e 1952, Bardi comunica a Paolo Marinotti e Dino Grandi seu engajamento na Seção de Costumes e apresenta seu desejo de realizar uma produção de moda realizada com tecidos brasileiros. Pelo cotejamento da pouca documentação existente, entende-se de que já havia um esclarecimento e também a participação de Bardi e Chateaubriand no CIAC, pois o centro foi inaugurado em 25 de agosto de 1951.

Nessa perspectiva, parecem-nos que essas cartas foram trocadas com o intuito, almejado por ambas as partes, de realizar um desfile de moda que pudesse ser um espetáculo para exibir vestidos de luxo confeccionados com tecidos brasileiros, realizado logo após a inauguração do centro. Todas essas

¹⁰⁷ "Em 1932 Dino Grandi quem, como ministro de negócios estrangeiros, tinha sido profundamente envolvido nos arranjos para as exposições [de arte], trocadas inúmeras cartas com Lady Chamberlain, foi nomeado embaixador italiano em Londres". À sua chegada, ele ficou horrorizado ao ver que as salas da embaixada pareciam de "segunda classe", e foi Modigliani quem foi confiado a convertê-las em algo "digno da Itália fascista" na capital do império britânico, como foi o desejo e a intenção do Duce, foram concedidas verbas financeiras especiais, e imagens atribuídas aos maiores mestres foram emprestadas, e foi uma delas que recebeu o lugar de honra: uma versão de um detalhe da imagem que tinha causado a maior sensação na exposição, *Birth of Venus* de Botticelli. "Um vaso de lírios frescos foi colocado em frente todos os dias, e - assim Grandi nos garante - sua embaixada tornou-se a mais bela e mais hospitaleira de todas as embaixadas no Reino Unido." (HASKELL, 1987, p. 127).

¹⁰⁸ Desconhecido. "O Algodão ressurgiu em...". *O Cruzeiro* [Rio de Janeiro, RJ], 19 de maio de 1951.

trocas realmente se concretizaram no Palácio Grassi com o desfile acontecendo em 14 de setembro de 1951, quando foi possível produzi-lo relacionando os setores da indústria têxtil e da confecção nacional brasileira.

Segundo a documentação de arquivo e das informações do artigo *O Mocó em Veneza*¹⁰⁹, o CIAC tinha como objetivos maiores realizar uma série de exposições anuais, produzir convênios internacionais (artistas, pesquisadores) para se discutir problemas teóricos e exaltar a função estética bem como a social da moda. Tinha como objetivo particular discutir os problemas da indústria da moda, no que tange a sua produção em larga-escala, no caso específico da confecção de alta-costura a partir de tecidos mais baratos (o algodão, por exemplo). Nesse sentido, a associação com os industriais brasileiros se estabeleceu e foi elaborada uma coleção de vestidos confeccionados de algodão, confeccionados pelas fábricas da Bangu e América Fabril para serem desfilados no CIAC.

Para a execução dos vestidos, Bardi comunica a Dino Grandi que o responsável pelo desfile “Quatro séculos da moda”, ocorrido no começo daquele mesmo ano no MASP, foi Paulo Franco. A partir disso, a Casa Vogue foi designada como responsável pela produção dos vestidos de algodão seridó, sob supervisão da costureira D. Betty. Sobre a modelagem dos vestidos não há uma concordância de quem foi responsável de sua execução. Na reportagem *Veneza, em Setembro*¹¹⁰ relata-se que os vestidos apresentados no Palácio Grassi foram desenhados por Paulo Franco, proprietário da Casa Vogue. Por outro lado, no boletim informativo do MASP de 1952, publicado em 1954, há na reportagem *A moda no Brasil* uma afirmação que os modelos desfilados foram desenhados no museu, possivelmente no recém-fundado IAC, o qual trataremos adiante.

Assim como ocorreu no MASP, o desfile no CIAC foi exibido a partir de uma divisão histórica, formada a partir de paradigmas presentes no campo da moda vinculados à historiografia da arte. Primeiramente, houve a apresentação dos “Costumes Antigos” que eram figurinos contemporâneos de épocas passadas na península itálica, percorrendo o período clássico até o romântico.

¹⁰⁹ AMÁDIO, José. “O Mocó em Veneza”, *O Cruzeiro* [Rio de Janeiro, RJ], 31 de outubro de 1951.

¹¹⁰ AMÁDIO, José. “Veneza, em setembro”, *O Cruzeiro* [Rio de Janeiro, RJ], 1 de setembro de 1951.

Foram apresentados 29 modelos na escadaria do palácio Grassi, onde cada modelo representava uma época específica (Figura 76).

Figura 76- Desfile de Costume Antigos no Palácio Grassi, 1951.

Fonte: Revista O Cruzeiro/D.A Press

Já os vestidos de fabricação brasileira foram exibidos no último momento do evento, desfilados pelas modelos brasileiras exibindo os vestidos produzidos e confeccionados com o algodão nacional (Figuras 77 e 78).

Figura 77- Modelos brasileiras exibem os vestidos de baile produzidos com algodão nacional, Palácio Grassi, 1951

Fonte: Fonte: Revista *O Cruzeiro*/D.A Press

Figura 78 - Lisia Neves da Fontoura, usando vestido de tecido nacional Andorinha, acompanhada de Paolo Marinotti, no Palácio Grassi

Fonte: Fonte: Revista *O Cruzeiro*/D.A Press

Chateaubriand e os Marinotti, além de serem conhecidos pelos interesses financeiros provenientes da indústria têxtil, também se relacionavam formalmente pelo CIAC, uma vez que Chateaubriand tinha o posto de diretor nacional, representante do Brasil juntamente aos diretores da Itália, França e Grã-Bretanha¹¹¹. Nesse sentido, Chateaubriand encabeçou o projeto do desfile brasileiro com o intuito de divulgar o algodão nacional, especialmente o algodão seridó¹¹². Posteriormente com um intuito mais claro de promover o algodão, o jornalista irá associar essa matéria prima com um costureiro da alta-costura francesa no ano seguinte, ao qual trataremos adiante.

As relações de Bardi com o centro continuaram por meio da correspondência trocada entre os diretores, além do envio de documentos formalizando as áreas de atuação do CIAC, assim como solicitando a visita do mesmo ao *Palazzo Grassi*. As relações com o MASP também nos pareceram dialogar com as formas e os discursos presentes em suas exposições. Em 1956, o CIAC promoveu um desfile exclusivo de moda contemporânea dentro do seu palácio. Esse evento tinha uma referência à estética apresentada pelo MASP, no desfile de Christian Dior em 1951 e o “Moda Brasileira” de 1952. O desfile “Moda Brasileira”, que será tratado posteriormente, foi também um evento que incentivou o design de moda brasileiro dentro do espaço do museu, algo bastante similar aos objetivos do CIAC.

¹¹¹ AMÁDIO, José. “O Mocó em Veneza”. *O Cruzeiro* [Rio de Janeiro, RJ], 31 de outubro de 1951.

¹¹² “O mais provável é que o empresário estivesse interessado em se aproximar de algum nome de destaque da alta-costura, para então convidá-lo a atuar na promoção do algodão nacional, mais precisamente aquele de fibra longa, conhecido como algodão do Seridó ou do Mocó, o qual era produzido nos estados do Rio Grande do Norte e Paraíba. Essa espécie da fibra têxtil e seus benefícios para a economia nacional passam a ser, no início dos anos 1950, um dos temas preferidos de Chateaubriand em seus escritos. Entre 1950 e até 1953 ele produziu mais de uma dezena de textos sobre o tema.” (BONADIO, 2017, p. 35)

Figura 79- Desfile de Moda promovido no CIAC, Palácio Grassi, 1956.

Fonte: Disponível em: <http://shop.alinari.it/it/scheda-prodotto-152746> Acesso em: 20 de maio de 2018.

Figura 80- Desfile de Moda promovido no CIAC, Palácio Grassi, 1956.

Fonte: Disponível em: <http://shop.alinari.it/it/scheda-prodotto-152746> Acesso em: 20/ de maio de 2018.

A parceria entre o CIAC e o MASP foi claramente uma troca de experiências entre as instituições, mas também uma primeira experiência que aliou os setores da indústria têxtil nacional com setores da alta-costura francesa. Dá-se a entender que as relações entre o MASP e o CIAC, no início dos anos 50, estavam em conformidade com os projetos de cada instituição, muito

similares no que compete a considerar a moda como um objeto artístico e comercial, tão exposto nos eventos apresentados de vestuário e moda.

Enquanto a criação e o desenvolvimento do CIAC pareceu ser um rumo para o fortalecimento do colecionismo de moda nos museus para Bardi, no decorrer do ano de 1951, as suas empreitadas de aquisições para a Seção do Costume não foram profícuas. Torna-se nítido ao vermos que as únicas doações para a Seção de Costumes foram provenientes de um doador particular, o senhor Paulo Franco. Além disso, não houve novos contatos com os museus detentores de coleções de vestuário e moda, nem mesmo o fortalecimento das relações já estabelecidas com o MET e UFAC.

Por outro lado, em 1952 dois notórios costureiros da alta-costura francesa vieram ao Brasil a convite de Assis Chateaubriand. Ambos estavam relacionados com o meio artístico e com industriais do ramo têxtil. As vindas de Elsa Schiaparelli (1890-1973) e de Jacques Fath (1912-1954) representaram uma ligação evidente do mecenas do MASP com dois personagens de grande valor na história da alta-costura.

Em meados de 1952 Jacques Fath, amigo de Christian Dior e Salvador Dalí, foi convidado por Chateaubriand a realizar uma parceria com a indústria têxtil nacional. Esse convite também se deveu a popularidade de Fath naquele momento, onde era considerado uma das principais referências da alta-costura do pós-guerra, com coleções que reconheciam um estilo único, de *glamour*, denominado “jovem parisiense chique”. Fath também tinha uma relação indissociável entre as criações artísticas com a sua própria imagem, reconhecendo a importância de associar sua marca à publicidade. Com isso, organizou sumptuosas festas em seu castelo para divulgar suas coleções e lançamentos de perfumes, como também se associou com outros empresários e inúmeras empresas estadunidense¹¹³. Nesse sentido, Chateaubriand escolheu-o e convidou-o para promover especificamente o algodão seridó/mocó vinculado a alta-costura francesa.

¹¹³ Jacques Fath expande sua marca internacionalmente por meio de contratos e licenciamentos, como ocorreu em 1948 ao assinar com a famosa loja norte-americana *Lord & Taylor*. Em 1953 associa-se com o industrial Jean Prouvost para editar roupas confeccionadas com a etiqueta “*Jacques – Fath Université*”. (BAUDOT, 2008, p. 115)

Com vistas a promover o algodão brasileiro produzido pela Bangu Têxtil, Jacques Fath e sua comitiva chegaram ao País em setembro de 1952 e iniciaram uma turnê que passou pelo Rio, São Paulo e Salvador, durante a qual foram realizados desfiles para exibir as peças em algodão brasileiro fabricado pela Bangu e criadas pelo costureiro. Ainda que a imprensa tenha veiculado maciçamente que a visita era resultado de um convite da Fábrica Bangu, cartas e outros documentos encontrados no Centro de Documentação do MASP permitem afirmar que foi Assis Chateaubriand que promoveu a vinda de Fath e sua equipe. (BONADIO, 2017, p. 54)

Segundo a documentação histórica, Chateaubriand lidou diretamente com todos os encargos financeiros da vinda de Jacques Fath ao Brasil, incluindo hospedagem, roteiro, pagamento de modelos e produção, assim como os custos dos vestidos confeccionados pelo costureiro. O boletim do MASP de 1952 informa que Jacques Fath iria realizar no MASP um desfile com 25 trajes confeccionados com o algodão seridó, mas não há nenhuma documentação acerca desse evento no museu.

No mais, o algodão seridó era uma matéria prima pouco usual na alta-costura francesa, por isso o peso de sua utilização por Jacques Fath era muito evidente. O algodão era visto como um produto nacional, barato, de excelente qualidade e o tecido mais vendido no Brasil, incorporá-lo na alta-costura francesa era dar uma autenticidade artística e comercial à peça. Guiados por Chateaubriand, a realização desses eventos foi uma empreitada coletiva, envolvendo um grupo de empresas têxteis, como a Bangu, Corcovado, Fábrica Rio - Tinto, América Fabril, as quais passaram a ser conhecidas coletivamente como “Batalhão do Seridó” (SALLES, 2009, p. 96-97).

Antes dos desfiles realizados no Brasil, Jacques Fath apresentou uma coleção com 25 peças confeccionadas com o algodão seridó na França, onde residia. Toda a coleção foi apresentada por modelos brasileiras, da alta sociedade, em sua mansão em Coberville (França) em 3 de agosto de 1952. A utilização de tecidos nacionais na alta-costura francesa foi segundo Salles (2009, p.98).

De um caráter profundamente nacionalista, tanto é que é divulgada, pela Revista Habitat, no artigo que lança os marcos para a indústria nacional da moda, como uma manifestação da “moda nacional que não se escraviza às imposições francesas

Figura 81- Danuza Leão com um vestido Bangu no castelo de Jacques Fath.

Fonte: Revista O Cruzeiro/D.A Press

Figura 82- Vestidos de algodão Seridó exibidos no baile de Jacques Fath.

Fonte: Revista O Cruzeiro/D.A Press

O sucesso em promover o algodão seridó pelas criações de Jacques Fath em desfiles nas mais variadas cidades brasileiras, deveu-se em muito aos meios de comunicação que estavam sob o domínio de Chateaubriand. Houve muitas reportagens com conteúdos ligados à indústria têxtil, à promoção do algodão seridó e da alta-costura francesa. O próprio jornalista escreveu diversos textos, nos primeiros anos da década de 50, com o intuito de promover o algodão, além de existir, por exemplo, na revista ilustrada *O Cruzeiro*, uma coluna de moda que tratava cotidianamente das coleções e dos costureiros da alta-costura francesa. A coluna era escrita por Alceu Penna, entre os anos de 1946 a 1964 e, que pelo enorme conteúdo ligado à alta-costura, difundi-a como um modelo a ser almejado. (BONADIO, 2017, p.42)

Assim como aconteceu com Jacques Fath, a célebre costureira Elsa Schiaparelli¹¹⁴ chegou ao Brasil, em outubro de 1952, por intermédio de Assis Chateaubriand. Elsa Schiaparelli (1890-1973) iniciou sua jornada como costureira no ano de 1922, quando viaja a Paris e passou a produzir artisticamente sob instrução e incentivo de Paul Poiret. Com essa ajuda, Schiaparelli começou a desenvolver projetos na área, entre eles o mais conhecido foi o suéter preto e branco *trompe-l'oeil*. Em 1927 abriu sua própria loja denominada *Schiaparelli - Pour le Sport*, associando a alta-costura com roupas esportivas.

Na década de 30, já mundialmente reconhecida, Schiaparelli estabeleceu novas relações criativas com outros importantes artistas da sua época, sendo notadamente marcada por essas parcerias. As colaborações foram inúmeras e com notáveis artistas, tais como o pintor Jean Dunand, o pintor e escultor Alberto Giacometti e a fotógrafa Méret Oppenheim, porém as duas parcerias mais

¹¹⁴ Elsa Schiaparelli (1890-1973) nasceu em uma família aristocrata romana, estudou filosofia e, quando casada aos 24 anos viaja para os Estados Unidos, onde passou a interagir com um importante grupo de artistas e intelectuais como Marcel Duchamp, Picabia, Man Ray, Stieglitz. Nesse momento sua reputação era tamanha que, em 1934, tornou-se a primeira costureira feminina a aparecer na capa da revista estadunidense *Time*. No ano de 1937 Schiaparelli lançou o perfume *Shocking* e a cor *shocking pink*, a qual foi inventada pela costureira com o intuito de ser um pigmento puro e vibrante. Em sua estadia nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, Schiaparelli recebe uma oferta do MoMA convidando-a a ser diretora de um departamento de design de moda. Com o término do conflito, Elsa retornou à Paris com novos desejos. Apesar dos sucessos, um número crescente de licenças nos Estados Unidos e boas vendas, Schiaparelli observou que o mundo da alta-costura havia mudado e por esse motivo decidiu fechar sua *maison* em 1954. Disponível em: <http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/the-life-of-elsa/> Acesso em: 20 de maio de 2018.

famosas seriam realizadas com Salvador Dalí e Jean Cocteau. Com o artista surrealista criaram-se peças lendárias (ternos com bolsos de gaveta, um chapéu de sapato, um vestido com estampa de lagosta, um vestido de esqueleto, o vestido de lágrima, perfume *Le Roy soleil*, etc), já com Jean Cocteau o espírito surrealista e artístico se estendeu e se concretizou em roupas e acessórios (luvas com unhas vermelhas de pele, ankle boots com longas peles de macaco, um colar incrustado com insetos, etc).

Em sua estadia nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, Schiaparelli recebeu uma oferta do MoMA convidando-a a ser diretora de um departamento de design de moda. Com o término do conflito, Elsa retornou a Paris para continuar dirigindo sua casa de alta-costura (BAUDOT, 2008, p. 84).

Assis Chateaubriand e Schiaparelli já se conheciam antes da parceria realizada no Brasil, pois apareceram juntos em um baile promovido pela própria costureira. O baile aconteceu em Paris, na casa de Schiaparelli, um pouco antes do baile de Jacques Fath em 1952. Nesse sentido, o seu desembarque no Brasil ocorreu após o evento em Paris, onde ela produziu uma grande festa de recepção aos industriais do algodão, inclusive com uma apresentação com mais de 100 modelos *maison* Schiaparelli¹¹⁵. A costureira e Assis Chateaubriand apareceram juntos em diversas reportagens publicadas na revista ilustrada *O Cruzeiro* (Figura 83).

Figura 83- (Da esquerda para direita) Chateaubriand e Elsa Schiaparelli em evento organizado pela costureira, em Paris (1952), Elsa e Chateaubriand na exposição do acervo do MASP, no *Musée de L'Orangerie* (1953)

Fonte: Revista *O Cruzeiro*/D.A Press

¹¹⁵ TAVARES, Odorico. "Paris tomada de assalto". *O Cruzeiro* [Rio de Janeiro, RJ] 13 de setembro 1952.

No início dos anos 50 as coleções de Schiaparelli já não tinham o mesmo impacto cultural e comercial das décadas passadas, mas sua figura ainda representava uma importância histórica da alta-costura. Recebida calorosamente, Schiaparelli fez sua viagem ao Brasil passando por várias cidades turísticas, incluindo Recife e Feira de Santana (onde recebeu a Ordem do Vaqueiro de Chateaubriand), na Bahia visitou as igrejas barrocas e o mercado popular, no Rio de Janeiro a favela da Providência e, ao final, a cidade de São Paulo¹¹⁶.

Sem o que não se explicaria sua presença no Brasil onde chega a cumprir dois compromissos de conotações surrealistas, tais como: o recebimento da Ordem de Vaqueiro, em solenidade realizada na cidade de Feira de Santana, e o de paraninfa de uma tela de Modigliani, o Retrato de Madame Hanka Zborowska, doada ao MASP, em solenidade realizada no Morro do Pinto, atualmente parte do complexo da favela da Providência, na zona portuária do Rio de Janeiro. (SALLES, 2009, p. 96)

Figura 84 – Um flagrante da solenidade da Ordem do Vaqueiro, em que o prefeito Almaquio Boaventura impunha as insígnias da ordem à Elsa Schiaparelli.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

A escolha de Schiaparelli como paraninfa de uma das três obras de Modigliani que o MASP adquiriu em 1952, nos informa o reconhecimento, por parte de Bardi e Chateaubriand, dessa personagem no universo das artes plásticas e da alta-costura. Schiaparelli era uma importante figura que

¹¹⁶ “O roteiro pode ser considerado uma síntese daquilo que o empresário das comunicações entendia como as peculiaridades do Brasil, elementos que também caracterizavam a fotorreportagem de *O Cruzeiro*, tais como “os contrastes entre o Brasil arcaico e o Brasil moderno, os tipos humanos regionais, as religiões, a vida urbana, os problemas sociais, o Carnaval e o futebol.” (BONADIO, 2017, p. 49)

expressava, de maneira poética, a junção da moda, em sua prestigiada casa de alta-costura com o universo da Arte. Interessante notar que a escolha de Schiaparelli como paraninfa de uma tela de Modigliani se concretizou após a doação feita por Raul Crespi, filho de Conde Crespi, imigrante italiano e um dos maiores industriais de têxtil do país.

Outra particularidade se encontra na doação, no começo dos anos 2000, das roupas de Lina Bo Bardi ao Teatro Oficina. Nesse conjunto de roupas temos o conhecimento de um vestido assinado pela *Maison* Schiaparelli, datado possivelmente dessa época (SALLES, 2008). Provavelmente, como salienta Salles, a existência desse vestido estaria relacionada a uma etiqueta social, na qual os paraninfos deviam presentear as esposas dos diretores das instituições¹¹⁷.

No entanto, a passagem de Schiaparelli pelo Brasil foi o início e o fim de uma tentativa de novamente, aproximar comercialmente a indústria têxtil nacional com a alta-costura. Como esclarece Bonadio (2017, p.50):

Provavelmente ela já vivia uma situação financeira complicada, motivo pelo qual em 1954 fecharia suas lojas e se aposentaria. Portanto, se Chateaubriand buscava em Schiaparelli uma possível parceira para iniciativas semelhantes àquelas que seriam encabeçadas por Jacques Fath em 1952, a situação não era favorável e a passagem de Schiaparelli pelo Brasil resultou apenas em meia dúzia de reportagens para veículos dos Diários Associados sobre sua (quase “surrealista”) passagem pelo País.

As alianças firmadas entre Fath e Chateaubriand, assim como Dior Chateaubriand e Paulo Franco, exprimiram um desejo bastante explícito do fundador em acreditar que a alta-costura francesa seria um instrumento para o desenvolvimento da indústria nacional. O museu, entendido como lugar privilegiado, poderia ser um lugar de exposição dessas atividades, como foi o caso de “Quatro séculos da moda”. Porém, a partir do ano de 1952 as aspirações de Pietro Maria Bardi com relação à Seção de Costumes passam a sofrer algumas mudanças relevantes.

¹¹⁷ “É parte do protocolo a esposa do diretor receber presentes de personalidades estrangeiras em vinda pelo Brasil que vinham conhecer o museu. Segundo Graziela, irmã de Lina Bo, sua irmã recebia muito presentes de cônsules e artistas e, havia entre as roupas doadas ao teatro, algumas destas lembranças”. (SALLES, 2011, p. 94)

3.4 O projeto “Centro de Estudos da Moda Brasileira” e as aquisições para a Seção de Costumes

Podemos entender essas mudanças quando Bardi se correspondeu, em janeiro de 1952, com Aldo Volpi, diretor da Academia Artística Internacional de Montevideu. O conteúdo da correspondência versa sobre um projeto expositivo de Moda Italiana intentada por Volpi, logo após o mesmo realizar o “Colóquio de Arte Italiana” no MASP. Volpi apresenta sucintamente, incluindo seus devidos custos, a proposta de trazer mais de 100 modelos das coleções de costureiros italianos como Manucelli di Milano, Gabriella di Roma, etc.

Demonstrando, a princípio, certo entusiasmo no projeto, Bardi acabou declinando do evento após o conhecimento de dois fatos em específico. O primeiro seria relativo ao custo maior do que o apresentado na primeira carta e em seguida, da divulgação dos costureiros que viriam exhibir suas coleções. Ao responder sobre a negativa do evento, Bardi ressalta que a proposta tinha um caráter publicitário da moda italiana e que, portanto, não cederia o espaço do museu para a realização do referido projeto. Claramente Bardi, ao deter conhecimento da alta-costura italiana,¹¹⁸ não se convenceu do projeto porque, possivelmente, não havia reconhecimento internacional dos referidos costureiros. Além disso, em 1952 os princípios que pautaram as práticas curatoriais em torno da moda no museu eram outras.

Assim sendo, o ano de 1952 foi um momento bastante particular para o entendimento da alta-costura em um museu de arte não tão tradicional quanto o MASP. As premissas curatoriais do museu tinham como um de seus objetivos o reconhecimento tanto dos pilares dominantes da historiografia da arte quanto de outras formas mais contemporâneas de apresentar seu acervo museológico ao público, visto inclusive desde suas primeiras exposições¹¹⁹. Percebido para além

¹¹⁸ Bonadio (2014) em seu artigo “A Moda no MASP de Pietro Maria Bardi” nos elucida os antecedentes de Pietro M. Bardi com o projeto ideológico fascista, em relação ao fortalecimento nacional da moda italiana, citada inclusive por Bardi na revista *Habitat*. Constituído de diversos planos de atuação nos setores comerciais, industriais e artísticos na Itália, a autora faz um paralelo desse projeto com os projetos desenvolvidos por Bardi em 1952: Desfile “Moda Brasileira” e “Centro de Estudos de Moda”.

¹¹⁹ “Com 1000 m² à disposição em um dos três andares do prédio, Bardi convidou jovens estudiosos e talentosos para formar uma equipe encarregada de oferecer formação a seu público por meio de cursos, conferências, apresentações de cinema e música. Entre eles estava Flávio

do ato de contemplação, o museu era também tido como instrumento fundamental para a formação pedagógica e artística do público brasileiro. Neste sentido, o design de têxtil e moda entrou como um dos componentes curriculares para o então fundado IAC (Instituto de Arte Contemporânea).

Em 1952 os Bardi construíram novos projetos para a moda no museu, apresentando como formação do IAC, o “Centro de Estudos da Moda” e o desfile da coleção “Moda Brasileira”. Essas iniciativas podem ser entendidas pelas dimensões mais gerais de atuação do MASP, coordenadas pelo seu diretor artístico e pelo seu presidente. Além disso, as escolhas no museu também perpassaram as relações internacionais que tanto Pietro Maria Bardi quanto Lina Bo Bardi tiveram como orientação teórica e experiência vivida.

O projeto empreendido em 1952 pode ser compreendido como uma atividade paralela àquela realizada por Chateaubriand na promoção do algodão seridó com os costureiros da alta-costura francesa. Por outro lado, na elaboração desse novo projeto, o casal Bardi ressignificou e restabeleceu suas referências internacionais no MASP. Referências que dialogavam especificamente com o design de têxteis, presente nas já citadas instituições alemãs e estadunidenses, como também e principalmente pelo histórico do desenvolvimento do design de moda nas últimas décadas na Itália fascista.

Além de ambos serem italianos, Lina Bo e Pietro Maria Bardi conviveram com as mudanças empreendidas na Itália fascista sob-regime de Mussolini, inclusive Bardi tendo uma galeria de arte em Roma com o objetivo de promover os artistas modernos italianos com financiamento do regime fascista¹²⁰. Em específico, o regime fascista lidava com a moda de uma maneira particular, sob a perspectiva do desenvolvimento nacional estabelecendo autarquias.

A moda foi um dos elos mais sensíveis do programa autárquico lançado pelo regime com o objetivo de construir uma nova imagem da

Motta, incumbido, muitas vezes, de montar painéis didáticos sobre aspectos da História da Arte” (LEON, 2006, p. 14).

¹²⁰ “Uma vez estabelecido na capital italiana, Bardi organizou a *Galleria d’Arte di Roma*, apoiada pelo *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, mas administrada independentemente pela *Confederazione Professionisti e Artisti*. Jornais da época relataram que a galeria, inaugurada no dia 14 de junho de 1930, no *Palazzo Copedè* (situado na “Via Veneto” 7), nasceu de uma iniciativa pessoal de Mussolini. (...). Conforme documentado, a galeria objetivava promover os artistas modernos italianos inscritos no *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, em nível nacional e internacional, convidando ainda artistas estrangeiros de destaque, em prol da afirmação da arte italiana. Em carta enviada ao *Duce*, em que prestava contas das 100 mil liras destinadas para a constituição da *Galleria d’Arte di Roma*, Bardi mostrou-se entusiasmado ao alegar que a arte moderna estava em plena ascensão na Itália” (BARBOSA, 2015, p. 18-19)

nação. A autarquia foi proposta como solução para resolver uma crise econômica, mas, sobretudo uma suposta crise moral e estética derivada da paixão italiana pela moda internacional. (VACCARI, 2017, p.38)

A situação da indústria têxtil e de moda na Itália, nas décadas iniciais do século XX, estava associada aos ditames da moda francesa. Era frequente para os alfaiates italianos viajarem para França e comprarem, duas vezes ao ano, os modelos apresentados pelas casas de alta-costura. Em 1931, a Itália importou uma quantidade de roupas que ultrapassou um bilhão de liras e absorveu um terço das exportações francesas de vestuário (VACCARI, 2017, p. 21).

Por esse cenário dependente, o governo fascista decreta uma lei em 1932, delegando 2 milhões de liras iniciais para criação de um órgão autônomo que centralizasse e organizasse na Itália, todo o ciclo de produção de moda. Criou-se em 31 de outubro de 1935, visando o desenvolvimento nacional da indústria têxtil e de moda, a Agência Nacional da Moda (*Ente Nazionale della Moda*), localizada na cidade de Turim.

Na década de sua existência o Ente desenvolveu a tarefa de promover a identidade italiana da moda por meio de ações específicas de propaganda, como a realização de mostras e a publicação de livros e revistas. O Ente se ocupou, sobretudo de censurar a influência estrangeira, desenvolvendo específicas formas de controle do trabalho das casas de moda e da indústria têxtil e de vestuário. Menos conhecido é o fato de que o Ente também propôs a criação de um primeiro centro de documentação sobre a moda italiana em sua própria sede. Tal documentação foi perdida após a dissolução e a liquidação do Ente ocorrida ao final da Segunda Guerra Mundial (decreto legislativo n. 470 de 15 setembro 1946). (Ibid., p. 25)

Fora o incentivo à produção da moda em suas diversas especialidades, o Ente tinha como objetivo também produzir documentação para o arquivo histórico institucional, incluindo uma produção de figurinos históricos entendida como parte do “patrimônio técnico - literário”. Também se conservava revistas e materiais ligados à moda estrangeira com o intuito de controle e comparação para as criações italianas, visando à autenticidade e o combate as cópias. Ao final da década de 30, devido ao específico material catalogado e ao seu volume, considerou-se que o Ente também estaria formando coleções de objetos e documentos legítimos de um museu de moda¹²¹.

¹²¹ “Menos conhecido é o fato de que o Ente também propôs a criação de um primeiro centro de documentação sobre a moda italiana em sua própria sede. Tal documentação foi perdida após

O programa autárquico criava meios de censura nos diversos âmbitos da comercialização e circulação de moda, especialmente nas revistas e lojas de moda luxo que reproduziam coleções da alta-costura francesa. Apesar de possuir inúmeros problemas de controle e censura, a autarquia possibilitou, de alguma maneira, que a moda italiana se desenvolvesse em todas as suas fases de produção. Nesse sentido, o histórico de avanço da indústria de moda italiana, pode ser entendido como uma referência aos projetos empreendidos no IAC, especialmente no que tange a todo o processo de produção de moda.

O IAC foi uma escola de desenho industrial que funcionou no MASP entre o início de 1951 até o final de 1953. Foi de fundamental importância para o desenvolvimento de diversas áreas, pois além de ser a primeira escola de desenho industrial no Brasil, também tinha um corpo docente diversificado e de excelência, tais como o casal Bardi, Oswaldo Bratke, Roberto Sambonet, Jacob Ruchti, Roger Bastide, Leopold Haar e Flávio Motta. Proferiram palestras como referências na área, Roberto Burle Marx, Rino Levi e Max Bill- este último, diretor da escola de design de Ulm (Alemanha). A escola foi definida por Jacob Ruchti, na revista *Habitat*, como uma adaptação, em nossas condições e possibilidades, do célebre curso do *Institute of Design* de Chicago. O instituto de referência foi fundado em 1937 por Walter Gropius e László Moholy-Nagy como uma continuação da famosa escola Bauhaus de Dessau. (SCARPA, 2017, p. 157)

Teoricamente o curso oferecido pelo IAC era dividido em “Curso Preliminar” e “Curso Secundário”, cursados em quatro anos, porém o IAC só teve duração de três anos no MASP. Logo, nenhuma turma completou a formação. O “Curso Preliminar” era constituído por disciplinas básicas pertinentes à formação de desenho industrial, tais como “Teoria e estudo da forma”, “Conhecimento dos materiais, métodos e máquinas”, “Elementos culturais”, etc. Já no “Curso Secundário” era onde o aluno tinha a possibilidade de escolher uma especialização, sendo uma delas a área têxtil.

Lina Bo Bardi, editora da revista *Habitat* entre os anos 1950 e 1954, e Pietro Maria Bardi passaram a reconhecer, no museu, que a moda também era um elemento fundamental da história e do desenvolvimento nacional. Por isso a sociedade brasileira necessitava de instrumentos que pudessem servir de escola

a dissolução e a liquidação do Ente ocorrida ao final da Segunda Guerra Mundial (decreto legislativo n. 470 de 15 setembro 1946). ” (Ibid., p. 25)

de criação para uma futura moda genuinamente brasileira. A partir disso, se desenvolveu o “Centro de Estudos da Moda Brasileira”, coordenado por Luiza Sambonet e que tinha como objetivo elaborar.

Uma série de atividades para a promoção da moda nacional, em um projeto que reuniria ensino, profissionalização do mercado da moda e um novo desfile, em aproximação com professores-artistas, alunos, indústrias têxteis e a loja de departamentos Mappin, para comercialização das peças exclusivas desenvolvidas na dependência do museu. (SCARPA, 2017, p. 172)

Além do curso de tecelagem¹²², dirigido pela professora Klara Hartoch, também foram ministrados os cursos de modelagem, desenho de moda e oficina de costura, todos coordenados por Klara, Lina Bo e Luiza Sambonet.

Como anunciado, no ano seguinte, mais precisamente no dia 06 de novembro, o MASP voltaria a sediar um desfile de moda. Dessa vez, nada de roupas de museus estrangeiros ou costureiros famosos, apenas peças criadas nas oficinas do MASP e inspiradas na fauna e flora, nas culturas indígena e afro-brasileira e em costumes populares. Já a parceria com Paulo Franco foi provavelmente desfeita, pois seu nome não aparece no programa do desfile nem em nenhum release ou texto publicado na imprensa. (BONADIO, 2014, p. 52)

Assim o desfile “Moda Brasileira” foi realizado por professores, alunos e artistas que colaboraram com o IAC, sendo Luiza Sambonet a coordenadora do evento e Roberto Sambonet responsável pela arte de divulgação. Os processos de construção dos 60 vestidos a serem desfilados, desde desenhos e padronagem até a sua confecção, foram desenvolvidos parcialmente nas oficinas do IAC existentes no MASP. Outra parte das peças foi produzida com a colaboração de indústrias têxteis (Ribeiro Industrial S.A, Lutfalla S.A, etc) e o financiamento do evento veio das lojas Mappin¹²³. Todas as peças foram vendidas no Mappin, reconhecida loja de departamentos da classe médio-alta

¹²² “ O curso de tecelagem já existia desde o início do MASP, e o desejado era que ele se aproximasse mais da indústria têxtil local. Também possível que se vislumbresse no MASP o que aconteceu com a Oficina de Tecelagem na Bauhaus, sendo a professora Klara Hartoch inclusive apresentada como ex-aluna de Anni Albers na instituição alemã. ” (SCARPA, 2017, p.173)

¹²³ “Nos primeiros anos de ação do MASP consegui convencer a alta direção do Mappin quão importante era colaborar conosco para o lançamento (pura ingenuidade) da moda brasileira que criamos e apresentamos na pinacoteca: as vitrinas do Mappin que davam para a Praça Ramos de Azevedo, em São Paulo, mostraram as produções. Naturalmente a generosa ideia não logrou sucesso, pois a importação de moda continuou como dantes. De qualquer jeito estava lançada a semente *arte* na técnica do mercado. ” (BARDI, *Senhor*, número 74, 18 de agosto de 1982, p. 69).

paulistana. Desse modo, nenhum dos vestidos apresentados no desfile “Moda Brasileira” foi adquirido para a Seção de Costumes.

Figura 85 - Modelos brasileiras apresentam criações do “Centro de Estudos da Moda Brasileira” no desfile “Moda Brasileira”

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Em uma reportagem sobre o desfile “Moda Brasileira”, publicada no *Diário de São Paulo* do dia 07 de novembro de 1952, o autor (desconhecido) relata que foi uma iniciativa vitoriosa do Museu de Arte e do Mappin, ao democratizar a alta-costura em benefício da elegância, mas que, ainda assim, apresentaram vestidos “típicos”¹²⁴. Nesse sentido, ao vermos o conjunto de vestidos desfilados e confeccionados para a coleção (Figura 85), podemos relacioná-los, em sua maioria, com os modelos apresentados no desfile da coleção de alta-costura de Christian Dior e tecer algumas simples considerações¹²⁵.

Nota-se pelos textos construídos para a imprensa que Bardi e, possivelmente Lina em sua atividade de edição na revista *Habitat*,

¹²⁴ Moda brasileira, Caixa 3, Pasta 15, 1952, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

¹²⁵ Importante considerar que a coleção “Moda Brasileira” também exibiu alguns vestidos e conjuntos, claramente sob influência de Lina Bo, Luiza Sambonet e Klara Hartog, denominados Macumba, Mãe de Santo, Favela, Urubu, os quais representavam uma produção mais autoral e diferenciada na coleção.

empreenderam um novo conceito estético de moda no museu. No momento em que Lina e Bardi se empenharam nas variadas atividades da criação de moda, elaboraram, de certa forma um novo olhar, se comparado às atividades desenvolvidas nos anos anteriores. Parece que ao tomar para si a lógica da alta-costura, no que tange aos afazeres tradicionais e manuais e na criação artística do corte e da costura, os Bardi se afastaram da tentativa de colecionismo de alta-costura francesa, ou mesmo da Seção de Costumes e, passam a se dedicar muito mais às atividades de desenvolvimento da moda brasileira no presente, na produção e no desenvolvimento do “Centro de Estudos da Moda Brasileira”. Tal centro desenvolveria os campos de criação da moda, seja na percepção visual do artista seja na escala de produção. Com esses novos objetivos, muito provavelmente, a parceria entre Bardi e Paulo Franco se desfez conforme aponta Bonadio (2014, p. 52):

Ademais, os novos objetivos de Bardi para as ações do museu em relação à moda justificariam a quebra da parceria com o comerciante. Bardi queria agora “criar uma moda brasileira”, uma moda feita em grande parte com matérias-primas e estampas que remetessem a uma visualidade brasileira. Para Franco, que comandava em São Paulo uma bem-sucedida loja de moda de luxo e que tinha como característica vender no Brasil peças de alta-costura ou produzir aqui peças que seguissem de perto as linhas ditadas internacionalmente, tais objetivos pareciam descabidos.

Como não houve continuidade nas aquisições de vestidos de alta-costura após 1951, a Seção de Costumes somente passou a adquirir novos objetos em 1956. Conforme a base de dados Donato, esses novos objetos foram os dois vestidos registrados como 82V e 85V, ambos doados por Christian Dior.

O vestido 82V é identificado como “Christian Dior”, “Vestido de Noite”, provavelmente produzido em meados de 1950, fabricado de *Faille de Seda Natural* (136x35 cm), sem assinatura, doação Christian Dior em 1956 (Figura 86). Já o vestido 85V é catalogado como “Christian Dior”, identificado como “Vestido de Noite”, provavelmente produzido por volta de 1950, fabricado em seda natural (*Peau D’Ange*) (148x40 cm), sem assinatura, doação Christian Dior em 1956.

Figura 86 - Catalogação Donato, Vestido de noite (82V), circa 1950, Christian Dior, Acervo do MASP

Fonte: Acervo do MASP

Figura 87- Catalogação Donato, Vestido de noite (85V), circa 1950, Christian Dior, Acervo do MASP

Fonte: Acervo do MASP

Restam muitas dúvidas com relação aos dados informados pelo MASP, pois conforme as informações inexatas publicadas acerca dos “Vestido preto e dourado” e “Vestido marrom, azul e dourado”, acreditamos serem improváveis que os vestidos acima citados sejam doações de Christian Dior ou até mesmo criações do costureiro. Verificando a catalogação anterior pelas fichas catalográficas temos um conjunto de informações, assim como os outros, que ou são confusas ou incorretas sobre o objeto.

O “Vestido de noite” (82V) tem informações de fabricação como “*Look Dior*” e estava vinculado à “Coleção Rhodia”, doada somente em 1972 para o MASP. A informação “*Look Dior*”, que também consta no “Vestido de noite” (85V) não nos diz absolutamente nada sobre o objeto, ainda mais quando está no campo de fabricação e sem descrição correta. O vestido não contém nenhuma etiqueta de fabricação, porém ele nos parece muito mais verossímil com uma criação de Christian Dior do que os outros vestidos atribuídos a ele. A estética do vestido dialoga com a coleção primavera-verão de 1954 de Christian Dior (Figura 88 e 89), tendo o decote sem alças e o corpete baixo e incorporado à saia como uma das características principais, além do bordado com tema floral. Porém, não há nenhuma documentação histórica e museológica que nos auxilie nessa suposição, pois não há evidentemente nenhuma assinatura ou marca relativa a *maison* Dior.

Já com o “Vestido de noite” (85V) podemos recuperar uma estética semelhante na coleção outono-inverno 1954-55/1956 de Christian Dior, principalmente no corte do vestido (estilo *cocktail dress*) e no uso de seda drapeada no comprimento da saia (Figura 90). Porém, segundo curadores do MET (MARTIN; KODA, 1996), as coleções de 1954 são muito difíceis de caracterizar, pois elas exibem desde vestidos opulentos florais até casacos com cortes masculinos. Corroborando também o mau estado de conservação dos vestidos, pois a observação e o acesso ficam comprometidos.

Figura 88- (Da esquerda para direita) “Nuit Fraîche”, Coleção primavera- verão 1954, Dior (Christian Dior), *Palais Galliera*; “Vestido de noite” (82V), Acervo do MASP

Fonte: Disponível em: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/nuit-fraiche#infos-principales> Acesso: 24 de maio de 2018. E Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 89- (Da esquerda para direita) Detalhe do “Vestido de noite” (82V) e “Nuit Fraîche”

Fonte: Disponível em: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/nuit-fraiche#infos-principales> Acesso em: 24 de maio de 2018. E Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 90 - (Da esquerda para direita) “Vestido de noite” (85V), circa 1950, Christian Dior, Acervo MASP e “Cocktail Ensemble”, atribuído à casa de alta-costura Dior (atribuído a Christian Dior), 1956, MET

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/174670> Acesso em: 24 de maio de 2018.

O “Vestido de noite” (82V) é o único dos vestidos, ditos de alta-costura do MASP, em que há um histórico de movimentação do objeto na catalogação da base de dados, ou seja, da trajetória expositiva do vestido no museu e fora dele. Ele foi exibido como objeto de moda em duas exposições: “Modos da moda 1980-1990” e “Moda e Arte: Coleção MASP”. A primeira exposição foi realizada de setembro a dezembro de 1992 numa parceria empreendida entre MASP, SENAC e SESI. Já a segunda será mais bem analisada no próximo capítulo, em que compreenderemos a construção dessa exposição ligada a um projeto maior elaborado pelo MASP e a ABIT (Associação Brasileira da Indústria Têxtil e Confecção).

De forma alarmante, reitera-se que não há nenhuma documentação histórica sobre as doações assim como também há diminutas informações na documentação museológica. De acordo com o levantamento que fizemos em relação ao ano de 1956, não houve nenhum evento documentado relativo à moda ou à Seção de Costumes no MASP.

3.5 Outros projetos curatoriais de Bardi relativos à Moda

Nos anos posteriores da década de 50, Bardi e Chateaubriand envolveram-se em outros tantos projetos com o MASP, especialmente no engajamento das exposições internacionais para legitimar internacionalmente o acervo formado no museu. Durante a década posterior, algumas esporádicas exposições sobre vestuário são realizadas, porém não houve nenhuma aquisição para a Seção de Costumes. Diferentemente da década de 1970, na qual importantes aquisições de objetos de moda foram realizadas por Pietro Maria Bardi.

Em 1972 a indústria Rhodia doou ao MASP uma coleção de vestuário que se tornou a maior doação dessa tipologia para a Seção de Costumes do MASP. A Coleção Rhodia é composta de 79 peças confeccionadas e desfiladas na década de 60 na FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil), com o intuito de apresentar os fios sintéticos ao público brasileiro. As peças foram criadas, tanto em desenho e em estamparia, por artistas de diversos segmentos proeminentes na cena da arte contemporânea brasileira¹²⁶. A seleção de Bardi na escolha dos vestidos pautou-se essencialmente por esta consideração.

Outra importante aquisição ocorreu no ano de 1975, quando a esposa do costureiro Camillo Sabbagh, senhora Agnes Sabbagh, doou 04 vestidos e sapatos confeccionados pelo seu marido durante os anos 20. Numa carta de Bardi à Agnes Sabbagh, datada de 02 de dezembro de 1975, ele agradece a doação e declara “ (...) estas peças constituem raro, senão único documento histórico de um tempo, no qual seu marido Camilo foi sem dúvida o grande personagem da alta-costura (grifo nosso) ”. (Apud BONADIO, 2014, p. 45). Cabe ressaltar que mesmo Camillo Sabbagh não sendo enquadrado formalmente como da alta-costura, Bardi o nomeia como um grande personagem da alta-costura, aceitando a doação de 04 vestidos e sapatos para compor a Seção de Costumes.

Na procura de informações nos arquivos presentes no MASP, não há nenhum documento que justifique essa grande “nomeação” de Bardi à Camillo

¹²⁶ Para uma análise histórica dos vestidos pertinentes à Coleção Rhodia, assim como a musealização dos mesmos pelo MASP, sugere-se a leitura dos estudos basilares de Sant’Anna (2010; 2002).

Sabbagh. Neste caso, necessita-se de maiores estudos sobre o personagem e sobre a produção dos seus vestidos.

Nota-se a utilização da nomenclatura “alta-costura” para incluí-lo na Seção de Costumes, reiterando a posição de que Bardi, no ano de 1952 até a data da doação, não foi de recusar diretamente a alta-costura francesa em benefício da moda brasileira. Bardi compreendia que a produção da alta-costura detinha uma significação cultural de produção e que poderia entendê-la diretamente na produção brasileira, com suas características próprias de criação e circulação de bens. A figura de Camillo Sabbagh estaria nesse diálogo entre alta-costura e a identidade brasileira, resultando assim em sua aquisição. Vale lembrar que em 1951, quando Bardi redigiu textos para promoção do desfile “Quatro séculos da moda”, o diretor além de exaltar a alta-costura francesa, também solicitou doações de roupas (à sociedade paulista) que estavam guardadas sem uso, justificando que essas peças eram representações culturais de uma época.

Nos anos finais da década de 80, foram feitas algumas exposições e projetos em torno do tema da moda no MASP, em específico relacionado ao conceito *wearable* e à atuação do *créateur* de moda. Ambas as exposições acabam se relacionando direta ou indiretamente com a alta-costura. Foi o caso da exposição “Quimonos 2 usos: vestir ou decorar” que ocorreu entre os dias 20 de maio a 1º de junho de 1986 e apresentou 40 quimonos criados pela artista Orietta del Sole (Figuras 91,92 e 93).

Figura 91– Manequim posa em frente a quadros de Renoir vestindo um dos quimonos de Orietta Del Sole presentes na exposição “Quimonos 2 usos: vestir ou decorar”

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Figura 92- Modelo vestindo quimono de Orietta Del Sole, atrás *Retrato do cardeal don Luis Maria de Borbón y Vallabriga* (1798-1800) de Goya

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

Figura 93- Modelo vestindo quimono de Orietta Del Sole, atrás *Bacante Adormecida* (1833) de Villareale.

Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP

O texto presente no panfleto de divulgação da exposição, como de esperado, foi escrito por Bardi, aqui ele retoma a roupa como elemento presente

no museu desde os seus primórdios, passando pelo desfile Dior, pela peça desenhada por Salvador Dalí até chegar na constatação do lugar privilegiado da alta-costura francesa, e nesse ponto o diretor artístico acrescenta:

Além da moda francesa que até então imperava no museu ocidental, o MASP tentou a proposta de desenhar, costurar e apresentar uma moda brasileira, tentativa esta que, na verdade, pouco interessou nossa distinta grande e média finesse. Com franqueza, pode-se falar em fracasso. Eis agora, outra vez, moda nestas salas que abordam a arte na vida mais do que nos ateliers isolados". (Exposição "Quimonos 2 usos: vestir ou decorar", Caixa 7, Pasta 41, 1986, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP)

Nessa exposição houve a retomada das peças sendo vestidas e fotografadas na pinacoteca do museu. Além disso, o conceito *wearable art* esteve presente em todos os elementos de divulgação e, que no caso, Bardi já utilizava a tradução "Roupart". O conceito norte-americano de *wearable art*, trazido ao Brasil no começo dos anos 80 por Liana Bloisi, esteve presente no MASP em outras tantas exposições na década de 80, tais quais "Roupas bordadas – Gláucia Amaral de Souza" de 1986, exposição "Arte têxtil" de 1987, e exposição "Traje – Um objeto de arte?" de 1987. Tal conceito parte de alguns paradigmas presentes no design de moda e da alta-costura (em partes), especialmente no que tange o conhecimento da peça única, no relacionamento tradicional com o material têxtil na sua confecção de corte e de costura, e na oposição, em certa medida, aos ditames contemporâneos da indústria da moda, aqui entendida pela confecção industrial.

No momento de planejamento do 40º aniversário do MASP, Bardi projetou um evento de moda chamado "*Fashion Show*" que se realizaria, dentro de uma programação maior, entre outubro de 1987 a outubro de 1988. O "*Fashion Show*" celebraria a ligação entre Moda e Museu presente na história da instituição. Toda correspondência sobre esse evento é datada de março de 1987 e trocada entre Bardi e o diretor da Fundação Japão, localizada na cidade de São Paulo¹²⁷. Para o diretor artístico do MASP, esse evento concretizaria um intercâmbio cultural entre Brasil e Japão ao prestigiar a vinda de um costureiro japonês para a realização de um "*Fashion Show*". Esse evento seria, na concepção de Bardi, um desfile aberto no museu, certamente como os realizados anteriormente, em

¹²⁷ Evento de moda "*Fashion Show*", Caixa 17, Pasta 79, 1988, Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

suas palavras, “é nossa intenção trazer um costureiro japonês para apresentar suas criações em São Paulo, num *Fashion Show* de caráter internacional”.

As relações entre o MASP e as instituições no Japão começaram majoritariamente no começo da década de 70, com uma série de doações financeiras e de realizações de exposições do acervo em terras japonesas, assim como aconteceu, posteriormente, inúmeras exposições no museu brasileiro¹²⁸. Parte do acervo de arte europeia e de obras de artistas contemporâneos brasileiros foi emprestada para exposições em várias cidades japonesas como Tóquio, Osaka e Nagoya. Em comemoração aos 70 anos da imigração japonesa no Brasil, a coleção de obras em bronze de Edgar Degas foi enviada para uma primeira exposição, dentre muitas outras, que ocorrem em cidades japonesas¹²⁹. Assim sucessivamente muitas outras exposições foram sendo realizadas com parte do acervo do MASP, mediante recursos de empresas privadas japonesas.

Diante do histórico de empréstimos do MASP ao Japão, houve uma devolutiva positiva da diretoria da Fundação Japão, onde conforme o diretor elucidou, as relações já estavam sendo encaminhadas com a embaixada em Tóquio. Bardi respondeu posteriormente já definindo os nomes de três possíveis costureiros japoneses que poderiam vir ao MASP: Issey Miyake, Kenzo ou Kansai. Em seguida, Bardi se corresponde com a Fundação Japão dizendo que haviam chegado à escolha do costureiro convidado e este seria Issey Miyake. Após essa confirmação não há mais documentação sobre o andamento do

¹²⁸ Enquanto na década de 1970 aconteceram as inúmeras exposições do acervo do MASP no Japão, o período entre 1980 e 1987 foi realizado no museu mais de 30 exposições de artistas japoneses ou de temas ligados ao Japão, tais como: “Exposição de pinturas de Yasuno Nakamura” (1980), “Exposição de fotografias “Natureza e fantasia” de Masae Tamura” (1984), “Exposição Manabu Mabe: vida e obra” (1986), “Exposição 300 anos de Ukiyo-ê, Perspectiva de costumes do Japão através da arte da xilogravura” (1987), entre outros. (Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP).

¹²⁹ DEGAS, Edgar. **Exhibition: the complete sculptures of Edgar Degas**. Nishinomiya: Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya, 1979; Tokyo: Mainichi Shimbun.
 DEGAS, Edgar. **Exhibition: the complete sculptures of Edgar Degas**. Gunma Prefectural Museum of Modern Art, 1979.

projeto, o qual claramente não foi possível ser realizado, muito provavelmente pelo financiamento.

As escolhas de três designers de moda japoneses, no final da década de 1980, representa uma declaração bastante clara do envolvimento do museu com a moda contemporânea, uma vez que estes específicos designers de moda (costureiros nas palavras de Bardi) foram juntos a Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo, representantes da nova geração do design de moda no Japão e exportados internacionalmente, a partir da década de 80, como uma vanguarda artística da moda¹³⁰. As décadas de 1970 e 1980 para esses designers de moda representaram um momento de criação muito pautado no envolvimento artístico (Kansai, Kenzo, Rei Kawakubo) com a qualidade artesanal e tecnológica na criação das roupas (Miyake, Yamamoto). Abaixo, selecionamos algumas criações, dos anos 80, de Miyake, Kenzo e Kansai, conservadas em museus de referência ao MASP e reconhecidos internacionalmente pelo colecionismo de moda (*The Philadelphia Museum of Art*).

Figura 94– Suéter feminino, 1985, Kansai Yamamoto, *The Philadelphia Museum of Art*

Fonte: Disponível em:

<http://philamuseum.org/collections/permanent/312193.html?mulR=154438548|8#> Acesso em: 20 de maio de 2018

¹³⁰ “Foi durante a década de 1980 que uma nova geração de estilistas e designers japoneses se tornou uma peça importante na arena internacional. Desde 1981 Rei Kawakubo, trabalhando sob a grife *Comme des Garçons*, e Yohji Yamamoto começaram a apresentar suas coleções em Paris. Juntamente com o já estabelecido Issey Miyake, formaram uma nova escola de moda de vanguarda”. (HAYE; MENDES, 2003, p. 237)

Figura 95– Conjunto 2 peças, Coleção verão 1986, Kenzo, *Musée de la Mode et du Textile*

Fonte: Disponível em: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/costume-2-pieces> Acesso em: 17 de maio de 2018

Figura 96– Vestido, 1985, Issey Miyake, MET

Fonte: Disponível em: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/88254> Acesso em: 17 de maio de 2018

Ao notarmos a escolha de Issey Miyake como o designer de moda convidado a apresentar sua coleção no MASP, além da inovação e da atualidade de trazer uma figura celebrada no momento, ela nos pareceu privilegiar a criação artística a partir dos materiais e da técnica. Diferentemente de Kenzo e Kansai que trabalharam nas coleções de meados da década de 80, com uma inclinação maior ao *streetstyle*, do uso de impressões e estampas comerciais. Importante ressaltar também que Miyake estudou e trabalhou em Paris em importantes casas de alta-costura francesa, como Givenchy e Guy Laroche e atualmente, assim como Kenzo, faz parte da Federação da Alta-Costura e da Moda como *Créateur* (ZAJTMANN, 2011, p. 23).

Em 1986, um ano anterior às correspondências de Bardi, Issey Miyake, após notáveis coleções misturando materiais orgânicos e sintéticos, acabou realizando um trabalho que deu maior notoriedade à sua produção, uma parceria com o célebre fotógrafo Irving Penn. Por fim, acredita-se que nesse momento Bardi retomou o conceito de *wearable*, tratado em demasia nas exposições anteriores, mas de uma maneira assentada na alta-costura. Bardi propôs não somente um nome associado a esse meio, mas apresentou uma indicação que estivesse em pauta na atualidade, devido a sua internacionalização.

Após o insucesso do projeto “*Fashion Show*”, o começo dos anos 90 foi para o MASP um momento de mudanças de cargos institucionais, portanto de mudanças curatoriais de tratamento do acervo. Pietro Maria Bardi se aposentou da direção do museu em 1990 e, no ano de 1994, Júlio Neves assume a direção do museu em uma situação diferenciada até então.

A gestão de Bardi foi bastante estudada, assim como do exercício de Lina Bo Bardi, o que nos parece obviamente válida, tanto pelas importantes relações socioculturais do MASP quanto pela duração da gestão. Por outro lado, a direção de Júlio Neves (1994-2008), no que tange às aquisições de alta-costura para a coleção Vestuário e do projeto Instituto da Moda, ainda não havia sido estudada, sendo, portanto, uma lacuna a ser discutida em virtude das novas relações que surgem nos anos 2000 e do histórico institucional de curadoria de Pietro Maria Bardi.

Por fim, discutimos os acontecimentos acerca da moda, entendida aqui pelo viés da alta-costura, na direção artística de Bardi e também, essencialmente na década de 50, na presidência de Assis Chateaubriand. Ao propor o

conhecimento dos eventos que circunscrevem a musealização dos vestidos ditos Dior, assim como dos projetos não realizados, mas pretendidos, tentamos apresentar uma conjuntura histórica que propiciou inúmeros significados em torno da moda no MASP. A aquisição dos vestidos de alta-costura, mesmo ainda cerceados de inúmeras e importantes dúvidas na documentação, falam tanto quanto outros documentos que representaram outros projetos no museu, como por exemplo, o de “Moda Brasileira”.

Com relação aos dois desfiles realizados pelo MASP, “Quatro séculos da moda” e “Moda brasileira”, podemos aferir que foi apresentado, de certa forma, duas linhas de entendimento da alta-costura, uma remetendo à soberania da alta-costura francesa e a outra da busca da alta-moda brasileira.

Nessa primeira linha, aparenta ser uma proposta de moda empreendida diretamente aos negócios particulares de Assis Chateaubriand, no que concerne a uma busca de relações estreitas entre a indústria têxtil nacional e a manufatura da alta-costura francesa. Relações essas embasadas no entendimento da alta costura como um instrumento de criação artística e também de seu papel de importância fundamental nas associações, na década de 40 e 50, entre a indústria e os museus. Essas atribuições à alta-costura seria, no caso do MASP, uma condição de legitimidade artística e de interesse econômico vinculando, majoritariamente, a sua exibição no museu e não ao colecionismo em si.

Nessa perspectiva, Assis Chateaubriand e Bardi possivelmente consideraram que a presença da alta-costura, na vinda de costureiros e das suas coleções, agregaria valor tanto para o museu, em questões ligadas ao público e as futuras doações, quanto para agregar valor à produção de moda brasileira. Por outro lado, as aquisições selecionadas pelo crivo de Bardi, nesse momento específico de projetos com Chateaubriand, representaram outras considerações acerca da moda e do colecionismo de vestuário.

As propostas e os projetos de Bardi em 1950-51, mesmo que tenham coincidido com os de Chateaubriand em vários momentos, tiveram propósitos diferenciados e ligados, como de esperado, aos temas da historiografia da arte e da atuação do colecionismo de vestuário e moda em importantes museus de arte. O ano seguinte pode ser considerado uma nova perspectiva de entendimento da moda, elaborada dentro do projeto do IAC dos anos 1951-53, além de esclarecer possivelmente as aquisições ocorridas em 1956.

Ademais em 1952, no projeto “Centro de estudos da moda brasileira”, responsável pela realização do desfile “Moda Brasileira”, Bardi corroborou sua definição de que para ele, naquele momento, a moda representava um elemento de criação e produção aliada a um fortalecimento da identidade brasileira, em face ao consumo exacerbado da alta-costura francesa. Não se trata aqui de um conceito oposto à alta-costura francesa, mas de uma visão crítica e, em certa medida nacional, das consequências desse domínio estrangeiro em variados níveis de produção e consumo brasileiros. Inclusive, da falta de adequação estética e da reprodução excessiva de estilos criados alheios aos nossos próprios gostos e costumes.

Assim sendo, as aquisições dos vestidos ditos Dior no ano de 1956 se justificam também nessa continuidade de entendimento da alta-costura francesa para Bardi. Principalmente como elemento artístico único e específico de uma cultura que lhe é particular, no caso, das condições colocadas, social, política e culturalmente na França, reconhecendo na alta-costura uma excelência.

A falta de aquisições ou eventos em torno da moda ou da alta-costura, na década de 1960, pode ser entendida, nas palavras de Bardi, pelo fracasso dos projetos de 1952. Além disso, a morte de Assis Chateaubriand em 1968 diminuiu consideravelmente as doações, pois além de ser um grande comunicador do seu tempo, também mantinha modos de arrecadar financiamento um tanto quanto singulares, mas produtivos. A rede de relações nacionais e internacionais de Chateaubriand foi fundamental para o funcionamento do MASP, inclusive, no que tange aos primeiros momentos da Seção de Costumes.

Os anos da década de 70, em 1975 especialmente, houve as aquisições, como indicado, dos vestidos e sapatos de Camillo Sabbagh justificando-se como um elemento da alta moda brasileira, mas que carece de maiores informações documentais. Nesse período também as exposições, relacionadas à moda, são basicamente direcionadas aos temas das jóias e dos perfumes, como a que ocorreu em 1978 intitulada “Perfumes e Maquilagem numa exposição”, com a exibição de perfumes da *maison* Dior.

A década final de gestão de Pietro M. Bardi nos pareceu, mediante análise dos projetos, uma continuidade do entendimento da moda na contemporaneidade, dando-a constantemente uma perspectiva criadora. Bardi a concebeu nas mais diversas problemáticas artísticas contemporâneas, como o

wearable art, as questões presentes na indústria da moda e da alta-costura e o projeto “*Fashion Show*” com os designers de moda japoneses.

Nesses anos de gestão dos Bardi e de Assis Chateaubriand o MASP priorizou, enquanto museu de arte, uma associação evidente entre Arte e Moda. Além disso, privilegiou uma internacionalização dos seus eventos ligados à moda e à alta-costura, definindo questões, dentro do museu, de uma sociedade contemporânea que tem na moda, no ato de se vestir, uma prática cultural.

Ao final, tentou-se compreender a alta-costura na gestão de Bardi partindo das documentações relativas aos vestidos ditos Dior, bem como construir diálogos entre os eventos e as aquisições para utilizá-los como parâmetros de análise da gestão posterior de Júlio Neves. Nesse sentido, pretendemos compreender as aquisições dos vestidos Dior, em 2002, e do vestido Lanvin, em 2003 a partir de um entendimento da musealização e musealidade dessas peças nos anos 90 e 2000.

4 AS AQUISIÇÕES DOS VESTIDOS DIOR E LANVIN SOB A PERSPECTIVA DO INSTITUTO DA MODA

A princípio, ao analisar a direção artística de Pietro Maria Bardi em relação com a presidência de Júlio Neves, não podemos nos esquecer de relacioná-la com as questões pertinentes ao âmbito social e profissional em que ambos atuaram. Quando se estabeleceu no Brasil, Pietro Maria Bardi adquiriu o posto de diretor artístico do MASP como uma figura já reconhecida como crítico de arte, além de outras tantas atuações relativas ao mercado e fomento da arte na Itália. Bardi estabeleceu no museu, portanto, uma curadoria embasada em sua formação no campo da arte e das práticas estabelecidas nos museus de arte que dialogavam com a premissa do MASP. Por outro lado, quando lidamos com a presidência de Júlio Neves compreendemos que sua formação, alheia ao campo da Museologia e da Arte, corroborou para que a curadoria das coleções, em específico da coleção de Vestuário, fosse escamoteada para segundo plano, estabelecendo outras relações com as coleções, especialmente pelo viés econômico e pragmático. A partir dessa consideração, estabeleceremos uma análise das aquisições dos vestidos sob um olhar crítico dos projetos empreendidos pelo MASP nos anos da presidência de Júlio Neves.

4.1 Panorama internacional dos museus de referência nos anos 90 e 2000: as megaexposições e o fortalecimento do debate em torno da curadoria de moda

A direção de Júlio Neves no MASP ocorreu entre os anos de 1994 a 2008 e o projeto Instituto da Moda - I Moda Brasil foi realizado entre os anos de 2002 e 2003, período este em que a curadoria de moda nos museus internacionais apresentou-se de maneira singular, no que tange às políticas de aquisição, fortalecimento do departamento de conservação e restauro e de novas práticas expositivas.

Este período também viu a consolidação da “nova” história da moda e da “nova” museologia, ambas com implicações de longo alcance para o estudo, interpretação e exibição da moda. Em termos gerais, essas mudanças envolveram uma maior ênfase na análise dos mecanismos invocados pelos objetos e práticas culturais e um questionamento das abordagens e metodologias tradicionais. (ANDERSON, 2000, p. 371)

Percebemos que as últimas décadas do século XX foram essenciais no progresso dos estudos culturais sobre a moda e no processo de reestruturação dos departamentos, assim como da necessidade de especialização para o entendimento das coleções. Dentro dessa perspectiva notamos também que as exposições temporárias foram mecanismos para agregar público, marketing e fundos financeiros (associações com editoras como *Vogue* e *Harper's Bazaar*, por exemplo) de grande importância para os museus na virada deste século.

Além disso, o final do século XX colocou em debate fatores novos e condicionantes para as práticas curatoriais do museu, vinculadas aos anseios de uma sociedade pós-moderna. Os vínculos entre os museus de arte com as realidades de uma sociedade que lhe é contemporânea são pontos fundamentais para a construção das práticas curatoriais do final do século XX e início do século XXI.

Quando analisamos esse período de maneira geral, passamos a construir novas relações em torno do processo de musealização, entendido para além dos procedimentos da Museologia. Nesse sentido, Huyssen (2004) reflete sobre o excesso de memória, presente na sociedade pós-moderna, relacionando-o com a necessidade intrínseca de tudo se musealizar. Esse novo sintoma cultural, segundo Huyssen, surgiu com o embate da falência do projeto iluminista, escancarado pelo genocídio judaico, que nos fez, enquanto sociedade presa aos seus traumas, medos e ansiedades, exaltar e supervalorizar a memória como ferramenta de pertença ao presente.

Diante dessa nova realidade, a cultura da memória reencontrou um lugar de celebração: os museus. Mais especificamente as suas exposições, vínculos visíveis e tangíveis ao público do processo de musealização dos objetos. A roupa passou, enquanto um artefato do cotidiano, a estar presente no museu como um objeto musealizado, um fenômeno nunca visto com tamanha intensidade. As exposições de moda trazem ao público um envolvimento específico e mais imediato do que as outras tipologias presentes nos museus. Nesse sentido, Anderson (2000, p. 386) ressalta que a moda é certamente a fonte mais rápida de novas ideias na cultura visual contemporânea. A moda também tem apreço popular e, mesmo sendo de alta qualidade (em nível de design, de estilo) tem

uma acessibilidade muito maior do que os outros produtos, imagens e textos equivalentes de outras indústrias artísticas.

A partir dos anos 80, as exposições das coleções de moda dos museus, como o MET ou do *Musée de la mode de la ville de Paris – Palais Galliera*, transformaram-se em grandes exposições panorâmicas de designers de moda, estilistas ou de casas de alta-costura. Além disso, grandes empresas de moda passaram a expor suas coleções comerciais em ambientes museais, constituindo uma prática de marketing para ambas as instituições (CRANE, 2001, p. 156).

Segundo Anderson (2000), nas últimas décadas do século XX, principalmente nos anos 90, os museus lidaram com suas coleções de moda de uma maneira distinta. O crescimento das estratégias de marketing e do setor comercial dessas instituições, inclusive em museus públicos, foram uma das ferramentas usadas por curadores para a ampliação do público visitante. Também pontua que na década de 90, os estudos culturais da moda (sobretudo estudos sobre o corpo) possibilitaram métodos específicos de trabalhos expositivos que deram novos significados para a museografia da moda.

O cenário internacional dos museus, nas últimas décadas do século XX, produziu certo marcos curatoriais a partir de algumas exposições que representaram novos assuntos e agentes em suas exibições. De um lado tivemos as grandes exposições de moda que alçaram um grande público de visitantes como as exposições de Yves Saint Laurent em 1983, com curadoria de Diana Vreeland e de Dior em 1997, sob curadoria de Richard Martin e Harold Koda. Ambas as exposições foram realizadas pelo MET e apresentaram alguns debates em torno da curadoria de moda. Nesse momento, muitos outros museus e instituições começaram também a expor grandes costureiros, estilistas e designers de moda em seus espaços expositivos, tanto de suas coleções quanto itinerantes.

É inegável que as motivações dos designers para cooperar com os curadores em ter seu trabalho exibido em museus são em grande parte sobre prestígio, autopromoção e lucro. Isso, aliado ao fato de que os designers de moda são compreensivelmente protetores de sua imagem e da marca, apresenta aos curadores realidades persistentes e às vezes delicadas para se negociar. No entanto, apesar das complexidades desse cenário, o trabalho curatorial deve abranger o reconhecimento do caráter comercial da indústria da moda. As tentativas de evitar ou eliminar esse aspecto apenas levarão em

abordagens que descontextualizam os objetos. (ANDERSON, op. cit., p. 383)

Havia, portanto, um debate importante para o exercício crítico da curadoria de coleções de moda nos museus de arte e também nos museus de moda. As exposições de moda, relacionadas a estilistas e designers vivos e aos conglomerados da indústria da moda, foram um dos grandes atrativos de público, porém representaram uma relação demasiadamente problemática com os compromissos de uma instituição museológica. A necessidade de patrocínio e financiamento para as exposições de moda se tornou uma obrigação de sobrevivência dessas coleções, devido aos altos custos para a sua conservação e produção.

Em termos de financiamento e curadoria, o caso do MET tornou-se um paradigma para muitos museus, porém ele é claramente uma exceção nas práticas curatoriais. Segundo Melchior (2011) o MET possui um departamento paradigmático porque detém circunstâncias muito específicas e historicamente determinadas. Ao longo de sua fundação e atuação, o museu construiu um forte relacionamento com a revista *Vogue* e com a editora *Condé Nast*. Em colaboração com essa empresa, os curadores do departamento são capazes de captar milhões de dólares, além de patrocínios corporativos para o programa de exposições especiais.

De outra forma, o V&A apresentou uma curadoria de moda incorporando tanto as grandes retrospectivas de designers e marcas da moda, como também expôs temas ligados a um debate crítico e contemporâneo da moda. Na exposição *Streetstyle* (1993), com curadoria de Amy de la Haye, os objetos selecionados representavam a produção de moda, a partir de outros agentes responsáveis por suas mudanças e ressignificações. Privilegiou-se compreender a produção de moda pelos seus fatores externos, em detrimento aos ditames direcionados pelos designers de moda em suas tendências na passarela.

Já a exposição *Fashion in Motion*, de 1999, expôs mais uma curadoria pautada em novas experiências artísticas do que debates teóricos sobre o tema moda, como foi feito em *Streetstyle*. Para Anderson (2000, p.378), essa última exposição apresentou três questões importantes para os museus detentores de coleções de moda: trouxe corpos vivos vestindo as criações no espaço expositivo; perturbou a ideia do museu como um espaço objetivo e neutro,

ligando-o ao mundo externo de maneira mais ativa; e incorporou imagens em movimento da moda em seu contexto comercial não adulterado; e representou um afastamento das abordagens puristas sobre os objetos alcançando uma maior contextualização da coleção.

Já no contexto francês, o *Musée de la mode et du textile* apresentou em seus últimos 20 anos, 13 exposições de 32 no total, vinculadas a uma figura pública, seja um designer de moda ou uma casa de alta-costura e 17 exposições vinculadas somente ao tema da alta-costura. Segundo Crane (2011) a exibição de alta-costura como parâmetro expositivo nos museus de arte e moda, acelerou-se a partir do surgimento, dos anos 90, de necessidades econômicas das próprias casas de alta-costura. Devido às dificuldades financeiras de sobrevivência, as casas de alta-costura tiveram de se associarem entre si e constituírem conglomerados, no caso dois grandes grupos¹³¹. Com essa perspectiva, esses dois grandes conglomerados da alta-costura estão intrinsecamente ligados às instituições museais como forma de legitimar e desenvolver suas economias a partir de patrocínios e financiamentos de exposições.

Assim como acontece no V&A, o *Musée de la mode et du textile* também empreendeu, nos últimos anos, exposições temporárias que favoreceram um novo olhar sobre o objeto de moda. A última exposição intitulada *Fashion Forward – 3 siècles de mode* apresentava uma tentativa de elucidar e compreender a moda nos últimos três séculos, expondo diversos estilistas, materiais têxteis e documentos textuais e iconográficos.

Compreendemos que essa nova realidade expositiva para as coleções de moda vem de encontro, de certa forma, aos anseios da Nova Museologia, em que o museu se torna mais acessível, convidativo e dinâmico aos novos e amplos públicos. Essa nova abordagem tornou o espaço museal mais adaptável e receptivo para novos públicos que até então não eram incluídos nesse sistema.

¹³¹ Os dois grandes conglomerados da moda e do luxo são comandados por Bernard Arnault, com a LVMH (*Louis Vuitton – Moët Hennessy*) e François Pinault, com a Kering, anteriormente chamada PPR (*Pinault Printemps Redoute*). O primeiro conglomerado abrange marcas como Louis Vuitton, Fendi, Givenchy, Kenzo, Marc Jacobs, Dior; e o segundo, Balenciaga, Bottega Veneta, Alexander McQueen, Stella McCartney, entre outros. François Pinault tornou-se um dos grandes colecionadores de arte contemporânea, tendo sua coleção exibida inclusive no já comentado Palácio Grassi. Além disso, ambos estão envolvidos com grandes casas leiloeiras de arte, Arnault com a Phillips de Pury e Pinault com a Christie's.

A inclusão de outros públicos apresentou-se para os profissionais do museu, novas potencialidades a serem exploradas futuramente, assim como de outros entendimentos sobre o público frequentador desses espaços. Mas Melchior assinala:

No entanto, a típica exposição de moda até agora não foi impulsionada por uma abordagem ideológica, mais reflexiva ao nosso patrimônio cultural; em vez disso, essas exposições tendem a reter a voz tradicionalmente autoritária e mono-vocal da verdade pertencente ao museu. Eles tendem a não se envolver com temas de conflito e debate no campo da moda, como moda e meio ambiente, moda e direitos das mulheres, etc. (MELCHIOR, 2011, p.7)

Por fim, as mudanças ocorridas no final do século XX colocaram aos museus de arte, detentores de coleções de moda, questões fundamentais de transformação, seja de aquisição ou em exposição¹³². Além disso, se expôs a necessidade, por parte das práticas curatoriais de cada museu, de apresentar um diálogo aberto ao público, assim como uma análise crítica dos seus objetos de moda. Esse último aspecto ainda não é suficientemente discutido nos museus, uma vez que os componentes novos que estão em jogo para a economia e financiamento das exposições, não encorajam uma análise crítica sobre a produção da indústria da moda em exposições.

A forma como a moda é atualmente exibida e comunicada em um contexto de museu, como forma de fortalecer a orientação ao visitante, não estimula uma visão de mundo reflexiva nem uma compreensão da complexidade da moda, da indústria, da celebridade e da cultura de consumo, da ética e do meio ambiente. etc. (...) O desafio é encontrar o equilíbrio certo - sustentar o interesse de visitantes e patrocinadores corporativos, mantendo os objetivos do novo paradigma da museologia, fortalecendo a reflexão crítica e compreendendo o mundo contemporâneo e o patrimônio cultural. (Ibid., p.8)

¹³²"Esse influxo de idéias levou ao foco do debate museológico atual, não apenas sobre como os museus funcionam, mas em um nível mais fundamental, o que eles são e o que deveriam ser para serem relevantes para o século XXI. Uma parte fundamental desses debates é a identificação dos museus como mídia, o que levanta a questão de como os museus são distintos de outros tipos de mídia". (ANDERSON, 2000, p. 372)

4.2 Da gestão Bardi para a direção de Júlio Neves no MASP

A passagem da gestão de Pietro Maria Bardi para a direção de Júlio Neves ocorreu após conflitos de sucessão entre grupos com propostas divergentes para o andamento das atividades do museu. As discordâncias nesse processo nos dizem quais foram as escolhas tomadas pelo MASP entre os anos de 1994 a 2008, uma vez que os dois projetos privilegiavam áreas distintas no museu. A presidência de Júlio Neves passou por transformações e retrocessos visíveis (no quesito curadoria) e, até de certa forma previsíveis, devido as importâncias dadas. Nesse sentido, não nos surpreende que no campo da Museologia ainda haja poucas pesquisas sobre a direção de Júlio Neves no MASP, mesmo ela sendo a segunda maior gestão no museu.

Um dos poucos estudos existentes dessa gestão está na pesquisa de Miyoshi (2011), em que o autor aborda a direção de Júlio Neves sob a perspectiva de suas propostas iniciais relativas às reformas arquitetônicas do edifício. Partimos dessa pesquisa para compor esse primeiro momento da chegada de Júlio Neves à direção do MASP, para posteriormente lidarmos com a sua direção em torno da coleção Vestuário e dos vestidos de alta-costura aqui tratados.

A saída de Pietro Maria Bardi como diretor artístico em agosto de 1990 representou a entrada de seu ex-assistente Fábio Magalhães como conservador-chefe do MASP. Ocorrida entre os anos de 1990 a 1993, a gestão de Fábio Magalhães representou uma tomada de mudanças importantes para o MASP, uma vez que essa gestão também carregava o legado de uma direção artística anterior que havia dirigido o museu por mais de 40 anos. Nesse sentido, o então conservador-chefe passou a entender que o MASP precisaria entrar em um novo período, distante de uma subjetividade predominante para uma instituição museológica gerida com competência administrativa e amparada pela sociedade civil e acadêmica (no caso em particular dos convênios entre a FGV e a UNICAMP).

Ao propor um gerenciamento administrativo para o museu, Fábio Magalhães criou no MASP coordenadorias específicas para organizar definitivamente os trabalhos no museu, criando novos cargos e conferindo

autonomia para cada área. Nesse momento então se cria os departamentos de Acervo; Biblioteca e Centro de Documentação; Intercâmbio e Laboratório de Conservação e Restauro. Magalhães realizou um convênio com o Itaú Cultural para modernizar o setor da Biblioteca e do Centro de Pesquisa, assim como determinou o fim do ingresso gratuito ao museu, definindo somente um dia de entrada livre.

A partir de 1992, Bardi que se comprometia a intervir enquanto presidente de honra do MASP, se afasta do museu por motivos de saúde e Fábio Magalhães avançou com o pedido à prefeitura de concessão dos espaços inferiores do edifício. Tendo Marilena Chauí como secretária da cultura e Luiza Erundina como prefeita da cidade de São Paulo, os diálogos de concessão aos espaços foram acatados, a partir de um compromisso que fossem concedidos por etapas (vão livre, restaurante, biblioteca), já que a prefeitura tinha projetos culturais nesses espaços (auditório, teatro, etc).

Ao final do ano de 1993 segundo Miyoshi (2011), o conselho do MASP afastou o então presidente da instituição e, logo depois Fábio Magalhães, se sentindo enfraquecido em sua posição, pediu demissão do cargo. O conselho deliberou que a direção artística do MASP estaria nas mãos provisoriamente do conservador-adjunto Luiz Hossaka e que a presidência do conselho seria do ex-governador Abreu Sodré. Parte do conselho apresentou uma chapa para a nova eleição: José Mindlin como presidente e Fábio Magalhães como conservador-chefe. Após as eleições, a chapa de Mindlin vence, porém não assume, pois, sua vitória foi contestada pela chapa oponente, de Sodré.

Entre muitas idas e vindas, com apelos da justiça e da sociedade civil, a chapa de Mindlin renunciou, visando uma nova eleição o mais rápido possível¹³³. No final de 1994, a eleição foi realizada e a chapa do arquiteto Júlio Neves venceu com a diferença de apenas um voto e com a promessa de articular colaborações com a chapa de Mindlin. Porém, as duas chapas representavam propostas bastante distintas com relação ao futuro do museu. A chapa de Mindlin

¹³³ “O julgamento do recurso demoraria e possivelmente não daria ganho de causa a Mindlin. Além disso, se ele convocasse nova eleição, poderia ser contestado porque a diretoria estava em julgamento. Para a eleição ocorrer rapidamente, Mindlin teria de renunciar: Sodré assumiria como interino e seria obrigado, por estatuto, a convocar a eleição. Assim, Mindlin renunciou e candidatou-se à presidência.” (Ibid., p. 121).

correspondia a uma perspectiva de gestão embasada no preparo das questões culturais e museológicas colocadas no final do século XX, já a ala de Júlio Neves:

Seu objetivo era popularizar o museu e ampliar o acervo, incubindo-se da “parte administrativa” e atribuindo mais poderes ao conselho deliberativo, que passaria a comandar “a política cultural e educacional do museu” (MIYOSHI, 2011, p. 121).

A presidência de Júlio Neves foi pensada como uma candidatura para somente apaziguar o processo eleitoral anterior, mas sua administração durou quatorze anos, sendo reeleito bienalmente pelo conselho do MASP. A presença de Júlio Neves no museu vem desde os anos 60, em virtude da inauguração do edifício de Lina Bo Bardi na Paulista em 1968. Então presidente do departamento de São Paulo do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Júlio Neves entre os anos de 1966 a 1967, acompanhou o trabalho de construção do edifício a pedido do então prefeito Faria Lima. Após a construção do MASP na Paulista, o arquiteto entrou para o conselho do museu, o deliberativo e o fiscal e, no ano de 1987 foi eleito sócio vitalício.

A primeira tomada de decisão de Júlio Neves na presidência foi a nomeação de um novo curador-chefe para o museu. A escolha partiu de uma sugestão do conselheiro Renato Magalhães e, o designado para o posto foi o historiador da arte especialista em arte italiana do renascimento Luiz Marques. Marques ficou no posto de curador-chefe das coleções do MASP entre os anos de 1995 a 1997, quando o departamento ficou sem esse cargo até a vinda de Teixeira Coelho em 2006. Entre os anos de 1998 a 2005 o cargo de conservador-chefe seria de Luiz Hossaka.

O hiato do departamento de curadoria, por quase 10 anos, apresenta um indício evidente que a direção de Júlio Neves, enquanto profissional de arquitetura e dono de um escritório de arquitetura, privilegiou questões envolvendo o edifício do MASP em detrimento das atividades museológicas e culturais¹³⁴.

Nesses primeiros anos de presidência de Júlio Neves com a direção artística de Luiz Marques, notamos a ocorrência de mudanças importantes tanto

¹³⁴ “Contudo, sua gestão acabou destacando-se por dois aspectos: 1) o prolongado prosseguimento das reformas do edifício e 2) o decréscimo acentuado das exposições, com mostras extremamente criticadas por se preocupar mais com a presença de público do que com a qualidade da arte.” (Ibid., p. 122).

no âmbito físico do museu quanto nas atividades curatoriais. A direção de Júlio Neves denominou essas mudanças físicas como o “Projeto de Revitalização do MASP”, o qual teve início em 1996, após conseguir recursos financeiros provenientes de empresas privadas, das leis de incentivo fiscais e de uma verba da prefeitura de São Paulo de um milhão de reais. O projeto alcançou 20 milhões de reais para a reforma e atualização do prédio e sua duração foi de 6 anos, isto é, durante toda a presidência de Júlio Neves. Uma das empresas responsáveis pelas reformas empreendidas foi a “Racional Engenharia”¹³⁵, empresa na qual Júlio Neves já havia elaborado projetos arquitetônicos.

Para a direção de Júlio Neves, o projeto de “revitalização” do edifício histórico se legitimava em um momento em que o prédio do MASP necessitava tanto de atualizações para melhor atender seus visitantes quanto para a melhor conservação de suas próprias coleções, a instalação de ar condicionado, reformas dos sanitários, laboratórios e auditório, etc. Além disso, havia uma clara necessidade de construir uma nova e atualizada reserva técnica, pois a salvaguarda de mais de 5000 obras, sem considerar o acervo bibliográfico, estava comprometida. A reserva técnica era um problema desde os tempos da gestão Bardi, pois como relata a ex-funcionária Eugênia Esmeraldo¹³⁶, as obras eram armazenadas no primeiro andar do prédio privilegiando em melhores acondicionamentos, as pinturas de cavalete e as esculturas. O pouco espaço físico encontrado no prédio aliado às tendências das reformas passadas fez com que a “revitalização” fosse executada, mas não sem muitas polêmicas e descréditos.

O conselho da presidência de Júlio Neves justificou que a falta de manutenção do prédio definiu, durante as reformas iniciais da década de 80, a necessidade da revitalização de toda a estrutura do prédio, pois havia infestações de cupins, infiltrações em diversos pontos da laje, rachaduras no concreto aparente, cabos de aço frouxos no primeiro andar, entre outros.

Somente em fevereiro de 2000 o segundo andar foi reaberto, com “o piso nivelado (antes possuía 25 cm de inclinação), uma película aplicada aos vidros para impedir a entrada dos raios ultravioleta e filtros que resultam em poluição zero no local”. Foi instalada, pela primeira vez, uma iluminação bidirecional em canaletas rebaixadas. Mas a reforma ainda se estendeu por alguns meses: o primeiro andar, o

¹³⁵Disponível em: <http://www.racional.com/Projetos/Interna/?projeto=110> Acesso em: 16 de março de 2018

¹³⁶ Entrevista concedida à autora em 02 de fevereiro de 2018. Ver Apêndice A.1

belvedere e os pavimentos inferiores continuaram em obras. Ampliou-se o espaço do museu no único local possível dentro do edifício: o subsolo, de onde se retiraram 4 mil m³ de terra para a construção de mais um pavimento enterrado. Ali se instalaram uma nova reserva técnica e uma parte da biblioteca. (Ibid., p. 123-124)

Durante e após as reformas, muitas foram as manifestações acerca das mudanças empreendidas por Júlio Neves. O arquiteto defendia, como na reportagem de 01 de julho de 2001 no *O Estado de São Paulo*¹³⁷, que o projeto carregava uma necessária atualização do museu ao século XXI em conformidade aos outros grandes museus europeus. Nesse momento de dúvidas, colocava-se em questão que o edifício do MASP, assim como todo seu acervo artístico, já era tombado desde 1982 pela instância estadual de preservação do patrimônio cultural, o CONDEPHAAT (Conselho de defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico do estado de São Paulo). Logo, as mudanças realizadas na estrutura do edifício não poderiam ser feitas descaracterizando o projeto original de Lina Bo Bardi.

Já o tombamento em esfera federal ocorreria em 2003, após as reformas, e com pedido direto da presidência do MASP ao IPHAN. Isso muito provavelmente ocorreu como uma réplica ao pedido enviado pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, após a retirada polêmica dos cavaletes de vidro. Para o Instituto a concepção de tombamento do prédio também incluía a definição expográfica criada por Lina Bo Bardi, representada pelo uso dos cavaletes de vidro na pinacoteca do museu. Assim sendo, eles pediram o tombamento do edifício conjuntamente aos elementos de disposição museográfica, indicando que deveriam ser preservados na exposição por estarem em diálogo com o prédio. O parecer do IPHAN, coerentemente, foi a favor da proposta elaborada pelo MASP, dando liberdade expográfica ao museu, mas orientando a preservação dos objetos (MIYOSHI, 2011).

As intervenções do projeto original empreendidas na presidência de Júlio Neves foram inúmeras, como por exemplo, a eliminação dos espelhos-d'água da parte posterior do edifício, onde foram soterrados para dar lugar aos jardins, além da troca de todo o piso original, mas certamente a grande transformação foi a retirada dos cavaletes de vidro da pinacoteca do MASP. A substituição total dos

¹³⁷ Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,masp-conclui-reforma-com-mais-polemica,20010701p8466> Acesso em: 16 de março de 2018.

cavaletes de vidro foi feita sob orientação de Luiz Marques, então curador chefe do museu, ao final do ano de 1996. Os cavaletes de vidro foram substituídos por paredes de gesso móveis, adaptáveis tanto para as exposições de longa duração do acervo quanto para as temporárias.

Para muitos profissionais do campo da Arte e da Museologia, essa mudança drástica representava o abandono de uma linguagem expográfica que dialogava com o edifício e com uma linha pedagógica da história da arte, reconhecida pelo casal Bardi desde a fundação do museu. Para o curador-chefe havia algumas justificativas para a retirada dos cavaletes de vidro. Primeiramente pela salvaguarda física do acervo exposto, uma vez que o risco de queda era existente. Em seguida, a poluição visual criada pelo encontro de vários vidros sob um mesmo cavalete. Por último, as legendas eram localizadas atrás das obras, as quais Lina acreditava ser a melhor disposição, porém Marques considerava que as legendas ao lado das obras eram mais apropriadas.

Para Júlio Neves a justificativa pautava-se pela adaptação do MASP aos métodos e práticas contemporâneas empregadas por outros museus internacionais, instituições do continente europeu e norte-americano. O intuito do arquiteto era claramente associar o MASP a um processo internacional de modernização dos edifícios, desconsiderando pautas importantes advindas da compreensão histórica e museológica da instituição. Devido a isso, muitas foram as respostas de arquitetos e acadêmicos defendendo o uso dos cavaletes de vidro. Porém o que aconteceu foi que a nova linha curatorial de expografia, empregada por Luís Marques, prevaleceu durante toda a presidência de Júlio Neves.

A substituição dos cavaletes de vidro, logo no começo da sua presidência, foi uma das tomadas de decisões que projetava o MASP para um cenário administrativo e financeiro, pautado nas experiências internacionais de grandes museus. Nessa perspectiva, as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin, conjuntamente ao projeto Instituto da Moda, podem ser compreendidas mediante as reformas gerais produzidas por Júlio Neves. Também entendemos o tratamento curatorial da coleção Vestuário, a partir de medidas específicas tomadas por Luís Marques e por Fábio Magalhães no que tange à catalogação, conservação e exposição dos objetos.

4.1.2 A gestão de Júlio Neves na perspectiva da coleção de Vestuário: as aquisições dos vestidos Dior e Lanvin

A construção de um conhecimento acerca da coleção de Vestuário sob a presidência de Júlio Neves apresentou-se bem diferentemente se compararmos com os documentos históricos e museológicos (ainda que problemáticos) da gestão de Pietro Maria Bardi. Os vestidos de alta-costura, adquiridos nos anos 2002 e 2003, foram incorporados ao acervo no momento em que o museu não dispunha de um departamento de curadoria. As escolhas do que entrava ou não no museu passava então, mediante documentação consultada, pelo crivo de Júlio Neves. Além dele, dois outros profissionais importantes foram Luiz Hossaka, conservador-chefe e Eunice Sophia, coordenadora do departamento de Acervo.

Diferentemente da gestão de Pietro Maria Bardi, as documentações relativas à correspondência trocada entre o presidente, outras instituições ou particulares não existe para consulta. Não há um fundo documental, no arquivo do Centro de Pesquisa do MASP, que contemple a documentação pessoal de Júlio Neves, como acontece com P.M. Bardi e Assis Chateaubriand. Acredita-se que se deve, em parte, ao fato que Júlio Neves tinha seu escritório pessoal em outra localidade da cidade de São Paulo, muito ligado inclusive a seu escritório de arquitetura.

Assim como acontece com a documentação consultada na gestão de Bardi, os vestidos de alta-costura adquiridos na direção de Júlio Neves apresentam ainda mais lacunas no que tange ao conhecimento das procedências, das suas catalogações e das exposições a eles associados. Devido a isso, parte da metodologia deste capítulo baseia-se em entrevistas concedidas por personagens importantes desse período em diálogo com a escassa documentação.

Constatou-se que na presidência de Júlio Neves houve um crescimento da coleção de Vestuário (Gráfico 18). Cabe ressaltar que a coleção de Vestuário do MASP compreende não somente a coleção Rhodia, sendo composta também por outros inúmeros objetos classificados como peças de vestuário, resultando em 1,71% do acervo geral da instituição. Existem ainda muitos objetos (“Outros”)

na coleção Vestuário que não possuem nenhuma informação, presente na base de dados que relata sobre a data de entrada no museu.

Gráfico 16 – Aquisições identificadas na Coleção Vestuário, MASP

Constatou-se que esse crescimento na coleção Vestuário ocorreu em um momento específico da instituição, entre os anos de 1999 a 2006, incluindo nesse período as aquisições dos vestidos de alta-costura Dior e Lanvin aqui analisados. Pontuamos que essas aquisições foram realizadas no momento em que não havia o departamento de curadoria para direcionar uma política de aquisição de vestuário e moda. Entretanto, se pensarmos na direção curatorial de Luiz Marques (1995-1997), constataremos que não houve nenhuma aquisição para a coleção Vestuário, porém para o próprio curador-chefe o aumento do acervo do MASP era uma das atividades curatoriais prioritárias.

O curador-chefe Luiz Marques atentou para um grave problema: fazia 37 anos que o acervo do MASP não crescia. Para Marques, era fundamental incorporar peças significativas à coleção, isto é, relacionadas, sobretudo ao “seu potencial histórico e estético” (Folha de S. Paulo, 8 de fevereiro de 1995, caderno Ilustrada, p.1). As agruras financeiras do museu, no entanto, dificultavam esse objetivo. (MIYOSHI, 2011, p. 137)

Compreendemos com isso que a atuação do curador-chefe ocorreu evidentemente pelo seu domínio em determinados temas e assuntos da historiografia da arte, que no caso de Luiz Marques não estava vinculada aos

conhecimentos específicos de curadoria de moda ou de vestuário. Seu domínio versava sobre a arte italiana dos séculos XV e XVI e das suas relações com a tradição clássica, o que representa uma importante parcela das “obras primas” do MASP.

Com base no crescimento da coleção Vestuário, interrogamo-nos quais foram os objetos adquiridos pelo museu. A partir da coleta de dados, ora cruzando com a base de dados “Donato”, ora transpondo com a documentação do acervo, foram se delimitando as peças adquiridas na presidência de Júlio Neves. Nessa perspectiva, foram doados à coleção de Vestuário em torno de 30 objetos, entre vestidos, sapatos, chapéus, camisas e camisolas. Todas as aquisições foram doações de caráter privado e, em sua maioria, constitui-se de peças estritamente de uso cotidiano, sem assinatura de designers de moda, estilistas ou de caráter artístico.

No entanto, duas aquisições desse conjunto, a princípio, atípico de doações, foram escolhidas para serem estudadas em comparação com a direção artística de Pietro Maria Bardi. Os dois vestidos são catalogados como alta-costura, provenientes das casas Dior e Lanvin e são identificados como “Vestido de Noite” (145V) (Figura 97) e “Vestido Preto” (147V) (Figura 100).

Figura 97 - “Vestido de noite” (145V), década de 30, Christian Dior

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 98- Detalhes do colarinho, decote e do punho direito do “Vestido de noite” (145V)

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 99- Catalogação Donato, “Vestido de noite”, década de 30, Christian Dior, Acervo do MASP.

Donato[®]
3.2

Museu de Arte de São Paulo

VISITANTE ?

Consultas / Obras / Pesquisa

Consultas
Informações
Gráficos

Nova consulta

[Obras com...](#)

CHRISTIAN DIOR
Granville, França 1905 - , 1957

Vestuário
145 V
"Vestido de noite", década de 30
seda preta, bordado com missangas pretas, vermelhas e
brancas, x cm
sem assinatura
doação, Anita Cividalli Salmoni, 2002

159 obra(s) de 9292 (1,71 % do acervo) - 145 de 159 145

Digite o N° de Registro: | Comparar imagens:

Fonte: Acervo do MASP

Figura 100 – Ficha catalográfica pequena, Vestido de Noite (145 V), MASP

145	VESTIDO DE NOITE
Material	seda preta
Descrição	bordado com missangas pretas, vermelhas e brancas
Inscrição	
Fabricação	Cristian Dior, década de 1930
Aquisição	doação
Conservação	boa
Coleção e doador	Anita Cividalli Salmoni, nov. 2002

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 101 - “Vestido preto”, 1930, Lanvin, Acervo do MASP

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 102- Catalogação Donato, “Vestido preto”, 1930, Lanvin, Acervo do MASP

Fonte: Acervo do MASP

Como visto anteriormente, ambas as aquisições foram realizadas em meio a várias outras incorporações de vestuário, entre elas algumas roupas de baixo, amostras de rendas, véu, camisas brancas, etc. Assim como as informações dos outros objetos, os dados que constam na catalogação da base de dados “Donato” e da catalogação pelas fichas catalográficas são escassas e não são similares.

O “Vestido de noite” (145V) já foi previamente analisado quando das considerações acerca da catalogação de objetos de moda, no caso dos dados imprecisos publicados na base de dados. A doação da senhora Cevidalli Salmoni ocorreu em 30 de novembro de 2002 e, além do vestido acima analisado, ela também doou uma capa preta, catalogada como 146V no acervo. Verificando a doação, consta-se que a própria doadora descreveu o vestido conforme catalogação feita pelo MASP, porém alguns detalhes foram corrigidos na própria documentação legal de doação. A doadora identifica o vestido como um Dior (Christian Dior), mesmo sem assinatura e coloca claramente que ele foi produzido na década de 40, o que foi posteriormente modificado para década de 30, período esse já apresentado como incoerente.

Já o "Vestido preto" (147V) é o único dos vestidos que possui etiqueta da casa de alta-costura que provém, a *maison* Lanvin. Essa etiqueta inclusive apresenta a coleção específica à qual o vestido estava vinculado, o número da sua produção e, a sua localização física (no tronco sob aparentemente uma fita) corresponde aos outros vestidos de Jeanne Lanvin fabricados no final da década de 20, início dos anos 30. Além dessas informações que constam visivelmente no objeto, a data de aquisição do vestido não corresponde aos dados encontrados no acervo. O "Vestido preto" (147V) foi adquirido pelo MASP, por meio da doação da senhora Raia, no dia 06 de junho de 2003.

Assim como entendemos o processo de musealização dos vestidos (137V, 138V, 82V ,85V) na gestão de Bardi, relacionando-os a uma rede complexa de projetos nacionais e internacionais de colecionismo de moda ligado ao desenvolvimento da indústria têxtil nacional, na direção de Júlio Neves também compreendermos essas incorporações por meio do seu contexto de doação. Esse contexto relaciona-se aos projetos empreendidos por Júlio Neves nos anos próximos ou exatos das doações dos vestidos. Portanto, o entendimento do processo de musealização dos vestidos ditos Dior e Lanvin está intrinsecamente relacionado, um mais ou outro menos, com o projeto específico do Instituto da Moda, empreendido por Júlio Neves entre os anos de 2002 e 2003.

4.3 A criação do Instituto da Moda

O Instituto da Moda - I Moda Brasil foi um projeto realizado entre as presidências do MASP Paulista, da ABIT (Paulo Skaf) e do diretor do MASP Centro (Manuel Pires da Costa), entre o segundo semestre de 2002 ao final do ano de 2003. Com as reformas finalizadas do MASP Paulista em 2001, Júlio Neves passou a encaminhar suas pretensões administrativas e financeiras de modernização dos edifícios para o mais novo espaço do museu, o MASP Centro.

O MASP Centro localizava-se na Galeria Prestes Maia (Praça Patriarca s/nº), galeria essa já conhecida como um dos primeiros espaços expositivos da cidade de São Paulo desde a década de 40. A galeria é um espaço público sob jurisdição municipal e foi tombado, na esfera municipal, pelo CONPRES

(Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) e, na estadual, pelo CONDEPHAAT. A prefeitura administrada por Celso Pitta cedeu a galeria ao MASP em novembro de 2000, a qual foi aberta ao público com a inauguração da exposição “São Paulo - De vila a Metrópole”, organizada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil - Seção São Paulo e pela Associação Viva o Centro.

[Júlio Neves]. Está mais preocupado agora, segundo afirma, com a extensão do museu na Galeria Prestes Maia, o Masp-Centro, que vai requerer R\$ 5 milhões para ser terminado. Atualmente, a galeria sofreu apenas uma pequena adequação e abriga a exposição São Paulo - De Vila a Metrópole. "Esse museu faz parte de projeto de revalorização do centro de São Paulo e tudo o que mais precisa é de água, sabão, segurança, iluminação e a saída dos camelôs - essa é minha receita para o centro da cidade", afirma Neves, que ainda não tem definida qual a próxima exposição que realizará no espaço. Segundo o arquiteto, o maior problema atual para a continuidade das obras ali é a questão do financiamento. "Está duro conseguir patrocínio", diz. (MASP conclui reforma com mais polêmica. Estado de São Paulo: São Paulo, Caderno Cultura, 01 de julho de 2001)

A inclusão do MASP Centro como área expositiva do MASP, em 2001, representou para muitos funcionários, como salienta Eugênia Esmeraldo em entrevista concedida, o aumento dos gastos com funcionários e transporte, para dizer o mínimo. O acervo do museu estava nos subsolos do edifício da Paulista, logo todo o procedimento de transferência de obras resultava em muitas complicações de salvaguarda e conservação. Além do mais, o espaço do MASP Centro necessitava de obras de restauro e adequação para receber apropriadamente as exposições programadas. O objetivo da presidência era ter mais espaço expositivo para aumentar o marketing e a publicidade em torno de certos projetos culturais. A moda naquele momento era algo que estava literalmente na moda.

Com isso, Júlio Neves negociou uma parceria entre o MASP e a ABIT, representada pelo seu presidente em segundo mandato Paulo Skaf, o qual compareceu e discursou em eventos públicos ligados ao Instituto da Moda. A parceria firmada entre as duas instituições aconteceu no momento em que a indústria da moda no Brasil estava em ascensão e a ABIT era o órgão da entidade que direcionava novas empreitadas do setor.

De forma breve, a ABIT é a entidade que representa todos os segmentos da cadeia produtiva têxtil e de confecção do Brasil (fiações, tecelagem, malharias, tinturarias, estamparias e confecções). Ao final dos anos 90 e início

dos 2000, o setor têxtil viveu um momento de renovação e de crescimento, recebendo financiamentos de mais de oito bilhões em projetos de desenvolvimento e aquisição de tecnologia, capacitação de recursos e de aumento de produtividade¹³⁸. Em 2001, conforme relatório elaborado pela ABIT, o faturamento do setor foi de 22 bilhões e as exportações eram de 1,3 bilhão. Entre 2002 e 2003, o objetivo maior da ABIT era aumentar a representatividade nacional em nível internacional, expandindo as exportações para mais de quatro bilhões de dólares¹³⁹.

Nessa perspectiva, diversos setores da indústria têxtil e de moda se fortaleceram e se expandiram nacionalmente, formando profissionais do setor e também público consumidor.

As medidas destinadas ao apoio à abertura comercial e incentivo da produção indústria nacional do início da década de 1990, bem como as políticas posteriores de estabilização da inflação introduzidas pelo Plano Real causaram transformações consideráveis na produção da indústria têxtil brasileira. (KON, A; COAN, D, 2005, p.17)

A criação de cursos universitários de moda e a chegada de profissionais formados na década anterior, atuando com a criação de moda, permitiu o crescimento do Brasil como produtor de moda. Houve também o aumento do investimento das indústrias nacionais em produção de moda (segundo os dados apresentados pela ABIT), contemplando a divulgação e produção de desfiles nacionais. Seguramente também o reconhecimento internacional de alguns estilistas e modelos brasileiros e, principalmente da inserção do Brasil no calendário oficial da moda com a *São Paulo Fashion Week*¹⁴⁰.

¹³⁸ “Os pesados investimentos realizados na indústria têxtil eram necessários em virtude da imposição de concorrência internacional, para obtenção de ganhos de escala na produção e a especialização de produtos. Resultaram numa significativa modernização do parque industrial têxtil brasileiro, que passou a apresentar, no final da década de 90, idades médias das máquinas têxteis instaladas bem menores do que em toda a década, além de apresentar um número crescente de máquinas mais modernas e produtivas ao longo da década.” (KON, A; COAN, D, 2005, p.23).

¹³⁹ “Segundo o IEMI, o Brasil aparece como o sétimo maior produtor mundial de produtos têxteis no final da década de 1990, sendo que na produção de malhas, especificamente, é o terceiro produtor mundial, depois dos Estados Unidos e da Índia. Apesar de importante produtor, no entanto, a produção é praticamente toda destinada para o mercado interno, não obtendo desempenho expressivo nas exportações. No comércio internacional, considerando exportação e importação, sua participação é muito pequena, representando menos de 1% do comércio mundial.” (Ibid., p.31)

¹⁴⁰ “A criação do *São Paulo Fashion Week* coloca o Brasil no calendário oficial da moda. O que isso representa? Quer dizer que, editorias, jornalistas, e fotógrafos de moda do mundo todo vem ao Brasil cobrir os desfiles das marcas nacionais. Não é mais um desfile patrocinado e, portanto, com demarcações publicitárias e comerciais específicas. Ao retirar o nome e o logotipo do

Com o cenário favorável para esse setor, além das condições museológicas das coleções de moda no século XXI, Júlio Neves firmou uma parceria com o presidente da ABIT, Paulo Skaf, para a criação do Instituto da Moda que contemplaria a construção de um Museu da Moda.

O anúncio do projeto e do orçamento do Instituto da Moda foi realizado na sede da ABIT no dia 10 de dezembro de 2002, pelos dois presidentes das instituições envolvidas. Segundo Paulo Skaf, na matéria “A moda brasileira, agora em temporada permanente” publicada no *Jornal A Tarde*, o projeto demorou sete meses para que ficasse pronto e as obras na Galeria Prestes Maia pudessem começar.

No entanto, cabe destacar que a quatro dias antes desse anúncio público, Júlio Neves comunicou e convidou a coordenadora do departamento de acervo do MASP a conhecer esse novo projeto firmado entre o MASP e a ABIT. Segundo carta do dia 06 de julho à coordenadoria de Acervo, Júlio Neves declara que o Instituto da Moda seria uma referência nacional para os temas ligados à moda, com exposições, biblioteca, mostra, palestras, seminários, museu da moda, espaços para eventos e cursos de formação.

Em outras palavras, os avanços de construir um Instituto da Moda, com a existência de um Museu da Moda com acervo do MASP, foi um projeto todo elaborado a partir da direção/presidência dos agentes envolvidos (MASP Paulista, MASP Centro e ABIT), excluindo do debate de formação do projeto os profissionais do próprio acervo do MASP. No momento de anúncio do Instituto da Moda, segundo reportagem do *O Estado de São Paulo* de 03 de janeiro de 2003, Skaf e Júlio Neves expuseram que o projeto para tal empreitada era avaliado em 6 milhões de reais, contemplando o restauro da Galeria Prestes Maia para receber o Museu da Moda e o centro de informação de moda (biblioteca, auditório, espaço para eventos, salas de formação).

O investimento inicial (500 mil reais) veio diretamente da prefeitura de São Paulo (gestão Marta Suplicy) para o financiamento inicial das obras de restauro da Galeria Prestes Maia, integrando um projeto com o intuito de “revitalizar” o

Shopping Morumbi vinculado ao evento, o desfile da São Paulo Fashion Week torna-se o lugar ideal para se criar, pois torna-se um lugar de demonstrações de tendências e não apenas local de mostrar as novas roupas que estarão nas lojas dali a alguns meses. Isto quer dizer que o Brasil edifica um espaço para a moda que apesar de conter ricos elementos específicos não destoa dos principais centros.” (SANT’ANNA, 2002, p.19)

centro, como bem colocou Júlio Neves em trecho acima. Na apresentação do Instituto, Skaf e Neves destacaram que os objetivos eram de se constituir um centro de pesquisa da produção têxtil e de moda nacional, formando profissionais e tendo o museu e biblioteca como a “guarda e o resgate da história passada, presente e futura”. No projeto também há as referências internacionais que a ABIT e o MASP tinham como referência, como o FIT (*Fashion Institute of Technology*), IFM (*Institut Français de la mode*), IFI (*Institute for Fashion Industries*), entre outros.

Além disso, um dos objetivos expostos era reunir no Museu da Moda, futuramente, os diversos acervos nacionais de moda, com o objetivo de promover, de acordo com Paulo Skaf, a construção de uma história da moda.

Figura 103 - Capa de uma das pastas informativas do projeto, contendo a identidade visual do Instituto da Moda.

Fonte: Acervo do MASP

Conforme documentação do acervo, diante dessa iniciativa de criação do Museu da Moda e durante a própria apresentação do projeto, Júlio Neves e Paulo Skaf demonstraram que o grupo executor de todo o projeto seria escolhido após a formação da equipe de trabalho, a partir da construção de um Conselho do Instituto. O Conselho diretor seria formado por notáveis do setor da indústria

têxtil e da cultura. Pouco tempo depois, os 26 membros do Conselho foram escolhidos e o diretor do Instituto da Moda passa a ser o empresário da indústria têxtil Fuad Mattar. O grupo executor de todo o projeto museológico não é mencionado. Na perspectiva de conseguir os financiamentos necessários, a partir da captação de recursos da iniciativa privada por meio da Lei Rouanet, e com o investimento da prefeitura na Galeria Prestes Maia, as reformas se iniciaram e Júlio Neves anunciou que a inauguração do Museu da Moda e do Instituto da Moda ocorreria no final de 2003.

Com a publicidade em torno da inauguração do Instituto da Moda e, por conseguinte do Museu da Moda no MASP Centro, houve um aumento do conhecimento, por parte do público geral, de que o museu não conservava somente pinturas de cavalete e escultura. Conhecimento este corroborado pelo simples fato de que o MASP, até aquele momento, nunca ter feito uma única sequer exposição com a coleção de Vestuário. Até aquele momento não havia, nem ao menos, a menção da coleção no catálogo geral do museu.

Com a falta de direcionamento curatorial do que seria o Museu da Moda, as doações apresentadas e aceitas eram compostas por diversas peças provenientes da indumentária civil e não específica do vestuário ou de moda. Como relata Eugênia Esmeraldo, ex-coordenadora do setor de Intercâmbio do MASP, a sua doação de dois sapatos de festa, em 2004, foi uma doação espontânea que não tinha ligação com nenhuma política de aquisição que pudesse aumentar a coleção para o Museu da Moda.

Um dos intentos relatados na documentação do acervo foi a doação do cenógrafo e curador Cyro Del Nero, curador inclusive da exposição “Cotidiano/Arte: O consumo” no Itaú Cultural, em 1999, que expôs o total de 53 vestidos da coleção Rhodia. Cyro entrou em contato com o MASP para doar uma coleção de vestuário para o futuro Museu da Moda, mas por alguma razão a doação não foi concretizada.

Nesse sentido, houve um aumento do interesse da população em relação às doações de vestuário para o MASP, pois, de certa forma, houve uma publicidade que gerou um fluxo de informações sobre uma coleção esquecida no museu e do público. A partir disso, percebemos que o entendimento histórico das aquisições dos “Vestido de noite” (145V) e o “Vestido preto” (147V) estavam

relacionadas sob a chave da construção do Instituto da Moda e do Museu da Moda.

Considerando que o projeto do Museu da Moda teria como coleção inicial a própria do MASP, o departamento de Acervo do museu apresentou, em julho de 2003, um projeto de salvaguarda da coleção, visando obter recursos junto à Fundação Vitae. Como não havia nenhum tratamento museológico para a coleção e eram poucos funcionários cuidando de um acervo imenso, averiguou-se a necessidade clara de contratar uma equipe terceirizada para essas atividades. Os próprios funcionários do MASP não viam sentido na coleção de Vestuário, salienta Eugênia Esmeraldo. Esse projeto nunca foi contemplado e a Fundação Vitae, que em 2003 estava patrocinando dois projetos no MASP, volta a fornecer recursos financeiros para o projeto de implementação da base de dados em 2004, com o objetivo de informatizar todo o acervo do museu. Em entrevista concedida¹⁴¹, Patrícia Sant’Anna esclarece que o projeto de informatização do acervo ocorria, em pleno século XXI, para substituir as fichas catalográficas feitas à mão e sem sistematização museológica alguma. As fichas eram preenchidas por várias pessoas e de vários departamentos, já o trânsito das obras tidas maiores, pinturas e esculturas, eram realizadas no caderno denominado “sujinho”, onde os antigos dados das exposições eram substituídos pelos novos.

Em meados de setembro, a coordenadora de acervo do MASP foi informada, extraoficialmente como relata-se na documentação do acervo, que a inauguração do Instituto da Moda seria ao final daquele mês e que para esse evento haveria uma exposição da coleção de Vestuário. Tal exposição parece ter sido pensada aliás, a partir do círculo pessoal do próprio Júlio Neves, ao questionar o departamento sobre a viabilidade de uma possível exposição.

Com isso, a coordenação do acervo do MASP convidou a pesquisadora Patrícia Sant’Anna para coordenar e compor uma equipe de produção da exposição. Ela já havia estagiado no museu e tinha acabado de finalizar sua monografia sobre a coleção de vestuário do MASP, em nível de especialização em Museologia (SANT’ANNA, 2002). Do início do mês de setembro até o dia 30, os trabalhos se realizaram rapidamente com o objetivo de unicamente produzir

¹⁴¹ Entrevista concedida à autora em 08 de fevereiro de 2018. Ver Apêndice A.2.

a exposição. A abertura aconteceu no dia 30 de setembro, na Galeria Prestes Maia como um evento público de inauguração do Instituto da Moda.

4.3.1 A mostra “Moda e Arte: Acervo do MASP”

Pesquisadora de moda nos museus de arte e ex-estagiária do MASP, Patrícia Sant’Anna relatou que naquele momento o convite aconteceu porque “Não havia ninguém que fizesse o Museu da Moda e o Instituto da Moda. Fui convidada para apagar um fogo que era a exposição a ser realizada na Galeria Prestes Maia”¹⁴².

Nesse sentido, as premissas para a exposição partiram completamente do departamento de Acervo do MASP, ou seja, a escolha das peças a serem apresentadas, do local a ser exposto e todas as escolhas definitivas do projeto estava a cargo da coordenadoria do MASP. Todo o projeto de execução da exposição foi produzido pela Patrícia Sant’Anna com uma equipe multidisciplinar intitulada Equipe 12 - Museologia e Moda¹⁴³.

Essa equipe de trabalho foi formada por voluntários que executaram todas as atividades necessárias em torno da exposição e do projeto do Museu da Moda, sobre o qual falaremos logo abaixo. Ressalta-se que todos os integrantes trabalharam sem qualquer vínculo empregatício com o MASP. Os 12 integrantes da equipe eram pessoas interessadas e qualificadas, com especialização em algum setor do campo museológico, o que facilitou no momento de dividir o trabalho em áreas de atuação (documentação e conservação dos objetos, expografia e montagem). Conforme Patrícia Sant’Anna nos relatou, ela não era uma coordenadora da equipe propriamente dita, mas sim uma interlocutora entre a Equipe 12 e o MASP, já que o departamento de acervo do museu não mantinha esse canal direto de diálogo entre eles e as decisões eram tomadas pelo setor.

Primeiramente, a terminologia mais correta para a exposição seria uma Mostra, pois conforme justifica Patrícia Sant’Anna, não houve uma curadoria propriamente dita da coleção de Vestuário, nem pela Equipe 12, nem pelo

¹⁴² Entrevista concedida à autora em 08 de fevereiro de 2018. Ver Apêndice A.2.

¹⁴³ A Equipe 12 - Moda e Museologia era formada por Patrícia Sant’Anna, Rafael Celidônio, Joelma Leão, Renato Baldin, Bartira Goubhar, Nalú de Medeiros, Lara Deppe, Rose Angel, Astrid Façanha, Denyse Emerich, Laerte Machado Junior, Paulo Trevisan.

MASP. A premissa da exposição para o MASP, pelo setor de Acervo, era apresentar objetos da coleção de Vestuário que estivessem em condições de serem exibidos, em bom estado de conservação. O objetivo era expor o máximo dos objetos da coleção, pois o intuito principal era que o público visitante tivesse o conhecimento do acervo para além das pinturas, assim como de apresentar a coleção inicial do Museu da Moda.

Por outro lado, a exposição baseou-se na construção do vestuário e não tanto da moda, conforme salienta Sant'Anna em entrevista concedida, “uma exposição de vestuário difere de uma exposição de moda, por isso a construção da Mostra apresentou, por meio de uma variedade de peças do vestuário (vestidos, chapéus, sapatos), a construção da aparência de uma pessoa”.

Houve então uma triagem das peças a serem expostas a partir de seu estado de conservação. Praticamente toda a coleção Rhodia tinha acabado de ser exibida na exposição “Cotidiano/Arte. O consumo”, realizada no Itaú Cultural entre novembro de 1999 a fevereiro de 2000¹⁴⁴. Por essa razão, as 53 peças emprestadas (vestidos, macacões, túnicas, calças, casacos) estavam em ótimo estado de conservação, pois haviam passado pelos procedimentos de catalogação, conservação e acondicionamento apropriado realizados pelo Itaú Cultural.

O restante da coleção Vestuário estava em boas condições de conservação e minimamente acondicionado, segundo Sant'Anna, por esse motivo a variedade de peças de vestuário foi possível ser exposta na Mostra. De acordo com a documentação do acervo, datada de 29 de setembro de 2003, os objetos de vestuário expostos foram 16 vestidos da coleção Rhodia (1972), 1 vestido dito Dior (82V) doado em 1956, 1 vestido Lanvin (147V) doado em 2003, 1 vestido Camillo doado em 1975, 10 chapéus doados por Francisco Pirillo em 1980, 2 chapéus doados por Zilda Mion em 1985, 4 peças (chapéu, cobertura de cabeça e luvas) doadas por Elizabeth Amaral em 2002, 3 calçados sem data de aquisição.

A última aquisição da coleção de Vestuário foi o vestido Lanvin (147V), o qual foi exposto na Mostra, conforme documentação textual do acervo, porém os únicos registros fotográficos de “Moda e Arte: Acervo do MASP” foram

¹⁴⁴ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80115/cotidianoarte-o-consumo-1999-sao-paulo-sp> Acesso em: 20 de março de 2018

referentes ao “Vestido de noite” (82V). Ademais os outros vestidos ditos Dior, adquiridos na gestão Bardi e Júlio Neves (137V, 138V, 85V e 145V) não foram exibidos, pois conforme relato de Patrícia Sant’anna, estavam em um estado ruim de conservação. Até mesmo devido ao seu estado, o “Vestido de noite” (82V) teve de ser exposto sentado em vitrine de exibição, dado que a estrutura da saia e saiotte estava bastante comprometida.

Conforme dito, a seleção dos objetos foi feita pelos funcionários encarregados do MASP, em especial, da coordenadoria de acervo e o conservador-chefe. Nesse caso, podemos notar que dos 5 vestidos catalogados como Dior (Christian Dior) somente um esteve exposto na mostra “Moda e Arte: Acervo do MASP”. Levando-se em consideração que houve uma aquisição recente de um vestido catalogado como Dior (Christian Dior) em 2002, não fica claro se os critérios de conservação foram levados rigorosamente em questão.

Assim como toda a equipe de produção da mostra estava trabalhando em caráter voluntário, foi passado para a equipe que a execução dos serviços deveria ser sem custo, pois o MASP não tinha recursos financeiros. Com isso, reutilizaram as antigas vitrines projetadas por Lina Bo Bardi para exibirem as peças com maior segurança e acondicionamento. Já com os manequins, como não havia no MASP, foi preciso buscar parcerias com empresas que pudessem emprestá-los. A empresa Expor Manequins cedeu os manequins prateados e o SENAI “Francisco Matarazzo” emprestou outros manequins brancos.

Figura 104 - Manequim expondo o “Vestido de noite” (82V) na mostra “Moda e Arte: Acervo do MASP”

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Figura 105 - Em detalhe, o manequim e o “Vestido de noite” (82V)

Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Uma das entrevistas realizadas foi com uma das integrantes da Equipe 12, Denyse Emerich, responsável pela expografia e montagem da mostra¹⁴⁵. Segundo Emerich, no momento da montagem havia o consenso de que a mostra seria de apenas um dia de exibição, ocorrida no dia da inauguração do Instituto da Moda na Galeria Prestes Maia. Além disso, relata também que não houve qualquer atividade educativa ou de divulgação da Mostra, uma vez que, para ela, estava acordado que o período de exibição seria de um único dia. Conforme documentação textual do acervo, a Mostra ocorreu do dia 30 de setembro a 10 de novembro de 2003.

Por fim, pontuamos que nesse momento também estava sendo conduzido o projeto do Museu da Moda, entre a Equipe 12, MASP e a ABIT. O projeto do Museu da Moda também foi realizado pelo mesmo grupo executor da mostra “Moda e Arte: Acervo do MASP” e, assim como o Instituto da Moda, não teve continuidade e nem maiores esclarecimentos por parte das instituições.

¹⁴⁵ Entrevista concedida à autora em 02 de março de 2018. Ver Apêndice A.3.

4.3.2 A ilusão de um Museu da Moda

Durante a produção da Mostra “Moda e Arte: Acervo do MASP” houve, por parte do MASP e da ABIT, a necessidade de estabelecer o projeto curatorial do futuro Museu da Moda. Como a Equipe 12 já estava trabalhando para a mostra e havia a chancela por parte das instituições, a equipe ficou encarregada de também estabelecer as bases de atuação do Museu da Moda.

O departamento de acervo do MASP definitivamente não se encarregou inteiramente desse trabalho, viabilizando somente os diversos contatos entre a instituição, a Equipe 12 e ABIT. A coleção Vestuário nunca havia sido tratada museologicamente pelo departamento de Acervo do MASP, por isso todo o projeto, que nunca chegou a ser efetivado, baseou-se em começar do zero, preenchendo as lacunas documentais de todas as peças da coleção. Nesse sentido, as áreas de atuação para o tratamento museológico da coleção Vestuário, núcleo inicial do Museu da Moda, foram as seguintes: Documentação e Pesquisa Histórico-Artística; Conservação, Restauro e Pesquisa Tecnológica; Expografia e Comunicação Visual; Comunicação Integrada e Relações Institucionais e Internacionais; Ação Educativa.

Foram feitas diversas apresentações do projeto do Museu da Moda para as instâncias de coordenação da ABIT. Esse projeto foi apresentado primeiramente ao consultor de projetos especiais da ABIT, conhecido como “Ferreirinha”, para depois ser repassado para as diretorias. O projeto tratava de todo o processo de salvaguarda de coleções de moda, iniciando com a importância social do museu e sua relação com a produção de conhecimento nessa área. A estrutura do Museu da Moda baseava-se em aspectos de salvaguarda (pesquisa, catalogação, conservação, acondicionamento, artigos) e aspectos de comunicação (exposições, ação educativa, material educativo, publicações, etc).

Apresentou-se um cronograma de atividades por semestre (iniciando possivelmente do ano de 2004), partindo da maior necessidade da coleção de Vestuário que era a pesquisa histórica dos objetos e da parte comunicativa do museu, ligada à sua imagem enquanto instituição. Já o segundo semestre privilegiaria a higienização do acervo, catalogação em base de dados, registro

fotográfico e a publicação de um catálogo geral da coleção. O setor de comunicação museológica estaria encarregado dos trabalhos acerca da exposição de longa duração, da elaboração do site e da editoração do catálogo. O terceiro e o quarto semestres seriam uma continuação dos trabalhos iniciados, finalizando a catalogação museológica dos objetos para que eles pudessem ser publicados em um catálogo geral do acervo do Museu da Moda. Posteriormente seria a etapa de montagem e a abertura da exposição de longa duração, desenvolvendo assim um programa de ação educativa.

O orçamento de todo o trabalho de salvaguarda da coleção de Vestuário foi apresentado, levando-se em consideração o trabalho remunerado da equipe, material durável e insumos. Uma das tentativas de financiamento para esses quatro meses de trabalho foi o projeto enviado à Fundação Vitae pelo MASP. Tentavam-se recursos financeiros para a etapa de catalogação e conservação dos objetos, mas o próprio Museu da Moda não foi levado adiante pelos diretores envolvidos.

Por fim, notou-se claramente que as empreitadas de se construir museologicamente um Museu da Moda partiu de uma equipe externa a todas as instituições envolvidas, sendo, aliás, uma escolha dessas instituições. E essa escolha não se pautou em priorizar um envolvimento de uma equipe especializada em Museologia da Moda, mas sim do tratamento imediato da iniciativa. Para Denyse Emerich e Patrícia Sant'Anna, o envolvimento da Equipe 12 com as ações empreendidas pelo MASP e pela ABIT, na construção do Museu da Moda e do Instituto da Moda, não teve continuidade, sequer de um projeto antes sequer de um projeto depois.

Evidenciou-se o despreparo e o desconhecimento dos procedimentos museológicos por parte da presidência das instituições. Os desafios colocados para um acervo de um Museu de Moda não são os mesmos colocados para o tratamento museológico de pinturas de cavalete e esculturas. Os recursos empregados podem ser similares, mas as metodologias de trabalho são específicas. Nesse caso, a falta de financiamentos e patrocínios pode ter sido uma das razões determinantes para que a iniciativa não fosse adiante, porém o que se apreende desse projeto foi que ele esteve mais relacionado às aspirações do momento de seus diretores do que com um comprometimento sociocultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos pretendeu-se construir uma análise bibliográfica e documental que permitisse tecer significados e interpretações, baseados nas mais diversas camadas socioculturais pertencentes ao processo de musealização dos vestidos denominados de alta-costura do MASP. Tal estudo teve por finalidade responder a duas hipóteses (principal e secundária) elaboradas no início da pesquisa, as quais nos guiaram em escolhas teóricas e metodológicas com o intuito de compreender e articular historicamente as aquisições museológicas aqui tratadas.

A primeira e principal hipótese trata-se da afirmação de que os vestidos de alta-costura do MASP foram incorporados ao acervo do museu em virtudes de pontuais eventos relacionados ao campo social e político da moda.

Ao final de todo o processo de pesquisa, consideramos que tanto na gestão artística de Pietro Maria Bardi quanto na direção de Júlio Neves, os vestidos foram adquiridos em virtude de projetos diretos e específicos de cada período analisado, mas sem uma relação entre si. O que talvez eles compartilhassem era, o desejo e a tentativa de modernizar e desenvolver a indústria têxtil nacional, razão determinante para as escolhas museológicas feitas pelo MASP.

As quatro aquisições dos vestidos catalogados como de autoria do costureiro Christian Dior, entre os anos de 1951 a 1956 na direção artística de Pietro Maria Bardi, vieram em decorrência de duas frentes conjuntas de atuação, coordenadas pelo então diretor artístico e pelo presidente e fundador Assis Chateaubriand. Ambas as atuações estavam relacionadas diretamente ao impulso de um crescimento e fortalecimento de um setor econômico. Nos anos 1950, a indústria têxtil e de moda passou a ter novos contornos em âmbito nacional bem como em nível internacional, permitindo que novas práticas surgissem em relação ao desejo de colecionar e expor alta-costura e moda em museus de arte.

As atividades desempenhadas por Assis Chateaubriand no setor da indústria têxtil, em especial da indústria do algodão nos anos finais da década de 40 e início da década de 50, foram fundamentais para que fosse possível um

intercâmbio econômico e cultural entre a indústria de matéria prima e manufatura incipiente nacional com a indústria da alta-costura francesa.

Em decorrência dessa realidade, Assis Chateaubriand desenvolveu também, em parceria com Pietro Maria Bardi, importantes relações com empresários italianos. As figuras de Dino Grandi e da família Marinotti, as quais merecem maiores aprofundamentos em pesquisas futuras, foram meios importantes para que houvesse trocas sobre os modos de expor e colecionar vestuário e moda. Tais relações estavam em consonância aos ideais de impulsionar, nos dois países envolvidos, a economia têxtil pelo estabelecimento de centros culturais como o MASP e o CIAC. Em parte, pela decorrência mútua de um passado protecionista sobre a indústria têxtil, advindo em particular dos governos ditatoriais nos dois países. No Brasil, em menor escala, ocorreram as medidas protecionistas elaboradas durante o Estado Novo e na Itália, durante o regime fascista, a criação de todo um aparelho governamental (autarquias) para o desenvolvimento desse setor.

Com o intuito claro de impulsionar os interesses dessa indústria, Chateaubriand também estimulou relações com grandes nomes da alta-costura francesa da década de 50 como Marcel Rochas, Jacques Fath e Elsa Schiaparelli. Em razão do tino contemporâneo do diretor artístico Pietro Maria Bardi, tais costureiros estabeleceram ações, direta ou indiretamente, com o MASP.

Nesse sentido, o desfile da coleção primavera-verão 51 de Christian Dior apresentou as inovações e a importância desse costureiro para a cultura e a economia mundial da década de 1950. A renovação de Christian Dior determinou uma sobrevivência e uma inédita diretriz para a alta-costura francesa, disseminando em nível mundial sua marca e difundindo suas mercadorias fora do continente europeu, articulando novas práticas de publicidade, inclusive em ambientes culturais e museais. Certamente P. M. Bardi também reconhecia em Dior uma figura importante para angariar público e patrocínio ao museu, sendo, portanto, um grande atrativo aos possíveis doadores, para a criação da Seção de Costumes que ele estava planejando constituir no MASP, já no final dos anos de 1940. Por esse mesmo motivo não houve nenhuma aquisição dos vestidos desfilados da coleção de Christian Dior, mas sim dos dois primeiros vestidos apresentados como “Costumes Antigos”, ambos doados por Paulo Franco.

A denominação presente no título do desfile como “Costumes Antigos” apontava para a apresentação de uma série de vestidos originais de época e trajes teatrais provenientes, respectivamente, das coleções da UFAC e do MET. Tais vestidos vieram ao MASP após o contato com Paulo Franco e a seleção feita por ele, nas cidades de Nova Iorque e Paris, com o auxílio de Chateaubriand e a supervisão de Bardi. Pelo histórico de colecionismo das instituições pressupõe-se que os dois vestidos adquiridos por Bardi para a Seção de Costumes do MASP eram provenientes de um momento específico da coleção do *The Costume Institute*. O colecionismo e a atuação na esfera do teatro das duas irmãs Lewisohn, fundadoras do *Museum of Costume Art* e precursor do *The Costume Institute*, dialogavam com a formação da coleção entre os anos de 1937 a 1946 (DORLESTER; HARTMANN; LE, 2017). Neste último ano, a coleção passou ao domínio do MET e até o ano de 1959, incluindo, portanto, o ano de aquisição do traje pelo MASP permaneceu sem o seu próprio departamento curatorial, o qual foi posteriormente definido em Têxteis e Moda.

Passamos então a tentar compreender as escolhas de Bardi em adquirir dois trajes históricos de teatro que representaram, no primeiro momento do desfile de 1951, um “Costume Renascentista de 1545” (137 V) e em seguida o “Costume Persa” (138 V). Devido às exposições no desfile, entendemos que esses trajes claramente representavam uma visão histórica do vestuário, inserida em um espectro amplo de cultura e civilização. Quando compreendemos pela chave do colecionismo de vestuário, levantamos algumas questões possíveis e particulares de experiências relacionadas aos campos de atuação de Pietro Maria Bardi como crítico de arte e galerista.

O colecionismo de trajes históricos ou de figurinos de teatro esteve presente possivelmente na formação inicial das coleções do MET, museu que Bardi entrou em contato constantemente para colher referências sobre os modos de colecionar e exibir vestuário. Há também a experiência de colecionismo de figurino histórico inserido no programa de desenvolvimento da indústria têxtil na Itália fascista. Como apresentado no *Ente Nazionale della Moda* de Turim, o figurino era exposto e documentado como objeto que representava um conhecimento pedagógico e técnico de modas do passado. Nesse sentido, vemos muita similaridade com as práticas pedagógicas empreendidas pelo

MASP desde a sua fundação em 1947 até as motivações do casal Bardi em fundar o IAC em 1951.

Sob um olhar mais amplo, a escolha do traje renascentista parece dialogar com outro domínio da Arte, que não a do vestuário em absoluto, no caso em particular do entendimento crítico de Bardi com relação à tradição da pintura renascentista na historiografia da arte na primeira metade do século XX. De modo geral, compreendemos essa concepção a partir de uma série de atividades empreendidas por Bardi na formação do MASP na segunda metade da década de 1940. Desde a primeira exposição vinculada a sua galeria *Studio d'Arte Palma* intitulada “Exposição de pintura italiana antiga do século XIII ao século XVIII” como também da formação inicial do acervo do MASP a partir de pinturas renascentistas de artistas como Sandro Botticelli e Ateliê (1445 - 1510), Ticiano (1488 - 1576), Rafael (1483 - 1520), Biagio d'Antonio (1446- 1516), Giovanni Bellini (1430 - 1516), Piero di Cosimo (1461 - 1521)¹⁴⁶, entre outros.

Ademais, a tradição renascentista havia se estabelecido, desde a consolidação da história da arte como disciplina acadêmica, como marco fundador da narrativa da arte. Permitiu-se o intercâmbio e a relevância desse conhecimento no Brasil, sobretudo pela vinda de intelectuais estrangeiros por meio das fundações dos museus de arte e de arte moderna na década 40¹⁴⁷. Ao que tudo indica, imbuída dessa lógica apresentada, o traje renascentista (137 V) representaria uma transposição dessa dita tradição clássica para o vestuário, como um objeto-documento dessa tradição. Assim sendo, o traje renascentista (137 V) dialoga com o traje persa (138 V) no momento em que são desfilados juntos, opondo claramente uma concepção entre ocidente e oriente, através de civilizações formadoras de uma ideia eurocêntrica de cultura.

Os outros dois vestidos adquiridos por Bardi em 1956, catalogados como vestidos de noite (82 V e 85 V), podem ser entendidos dentro de duas perspectivas, levando-se em consideração o cotejamento da pouca documentação existente e a dificuldade dada a catalogação museológica incorreta. A primeira perspectiva versa sobre a possibilidade de Bardi,

¹⁴⁶ Acervo Online do MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/busca#collections>> Acesso em: 18 de maio de 2018.

¹⁴⁷ Ver HASKELL (2000) e MAGALHÃES (2016b), especialmente os capítulos *A pintura italiana do entreguerras e o núcleo inicial do acervo do antigo MAM e Margherita Sarfatti, crítica de arte*.

possivelmente numa relação com o doador dos vestidos anteriores a Paulo Franco, em reconhecer continuamente o valor pedagógico da Seção de Costumes. Nesse sentido, as duas aquisições seriam uma exposição de dois momentos fundamentais da criação artística de Christian Dior, caracterizando de forma mais ampla dois momentos importantes para a historiografia da moda ocidental. O vestido de noite (82 V) seria entendido dentro de uma retomada atualizada da construção do New Look de 1947, já que possui a silhueta característica de um sino, forma esta apresentada por Christian Dior somente nas coleções de 1950-51. Já o vestido de noite (85 V) estaria dialogando com a silhueta H, forma inovadora apresentada pelo costureiro nas coleções de 1954.

Outra perspectiva vem de encontro às atividades desenvolvidas anteriormente pelo Centro de Estudos da Moda Brasileira, vinculado ao programa curricular do IAC entre os anos de 1951 e 1952. O desfile “Moda Brasileira” apresentou inúmeros vestidos que dialogavam com silhuetas presentes na criação artística da alta-costura. Por conseguinte, os dois vestidos poderiam ser construções provenientes das oficinas do centro como elementos de estudos do desenho industrial de moda.

Com relação às aquisições ocorridas na direção de Júlio Neves podemos concluir, em decorrência da hipótese principal levantada, que os vestidos foram incorporados ao acervo do MASP em função do projeto do Instituto da Moda e do Museu da Moda, desenvolvido a partir de uma conjuntura benéfica de desenvolvimento da indústria têxtil nacional (ABIT), que vinha desde a década de 1990 ampliando seus meios de atuação. Logo, os vestidos foram adquiridos majoritariamente embasados por um projeto imediatista, de cunho econômico, político e pessoal.

A segunda hipótese analisada pauta-se na afirmação de que as práticas curatoriais em torno dos vestidos de alta-costura, como pesquisa, catalogação e conservação foram inexistentes, duvidosas ou insuficientes devido ao caráter pontual. Assim como a primeira hipótese, ambas as direções partiram de projetos definidos pela indústria têxtil, mas que devido às atuações e experiências particulares de cada diretor, os processos curatoriais foram marcadamente distintos ou inexistentes.

Tais práticas curatoriais ou do processo de musealização em si, caracterizada pela catalogação e pesquisa dos objetos, apresentam um grave

problema para o MASP no que tange a autenticidade das obras em seu acervo. Todos os vestidos apresentados aqui como de autoria de Christian Dior e de doação de Christian Dior não apresentam nenhum indício histórico ou comprovação documental sobre essas informações catalogadas e divulgadas pelo museu. E como mostrado nesta pesquisa, até mesmo apresentam outras informações na documentação do acervo, mas que ainda assim permanecem as mesmas informações incorretas.

Numa direção centralizadora que foi a de Bardi, durante seus mais de 40 anos à frente da instituição, a catalogação museológica da Seção de Costumes foi jogada para o segundo ou terceiro plano do museu, após a constatação da falta de patrocínios, da inexistência de doações particulares e da inconstância dos museus que colecionavam vestuário, em razão das reestruturações dos departamentos. Quando feita, a catalogação foi realizada a partir de conhecimentos não especializados no campo de estudos envolvido.

De forma mais explícita, a direção de Júlio Neves empreendeu diversas reformas estruturais físicas e profissionais que comprometeram seriamente a continuidade das pesquisas nas coleções. Com uma diretriz muito mais econômica do que museológica, a catalogação dos vestidos de alta-costura não se fez presente, sendo somente reproduzidas as fichas catalográficas anteriores da década de 1980, ou realizada a coleta incompleta dos dados básicos com relação às novas doações à coleção, como vimos no caso dos vestidos Christian Dior (145 V) e o vestido Jeanne Lanvin (147 V). A necessidade para o museu era outra, já que o projeto do Instituto da Moda e do Museu da Moda estava visando um lugar na indústria cultural das exposições mundiais e itinerantes de moda, estabelecidas nos museus de arte na virada do século XX.

Atesta-se o silenciamento dos vestidos de alta-costura do MASP pela inexistência de um departamento curatorial, ocorrido durante a direção de Júlio Neves, bem como a ausência de profissionais especializados no campo de estudos da Moda durante toda a história do museu, inclusive na atualidade. Também ocorre nesse momento a presença de uma curadora adjunta de Moda (instituída na direção artística de Adriano Pedrosa), mas que não corresponde estritamente a uma curadora de moda ou pesquisadora de coleção, sendo encarregada enfim de exposições temporárias.

A ausência de profissionais de museu especializados nesse campo de estudos, que, aliás, é uma especialidade corrente desde a década de 60-70 nos museus internacionais analisados, nos indica a falta e a emergência de pesquisas críticas e atuais sobre a coleção. Reacendem-se também questões acerca do compromisso social mais fundamental dos museus que é o de pesquisar, conservar e comunicar suas coleções ao público em geral.

No exato ano de 1951, somente alguns anos após a fundação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, a Seção de Costumes iniciou sua formação. Os vestidos denominados de alta-costura (137 V e 138 V), aqui tratados como os trajes renascentista e persa, foram os primeiros objetos a comporem a coleção Vestuário. Devido ao evidente significado, a pesquisa pretendeu articular e conferir valores históricos aos vestidos, bem como expor um entendimento historicizado do processo de musealização, almejando, por fim, que a memória e o esquecimento desses objetos não permaneçam em um desequilíbrio tão visível, mesmo que ironicamente a maioria nunca tenha sido exposta.

REFERÊNCIAS¹⁴⁸

Livros, Artigos, Teses e Dissertações

ABREU, Regina. **O vestido de maria bonita e a escrita da história nos museus**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 34, 2002, p. 189-194.

ABREU, R; CHAGAS, M. (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ALBERTI, Samuel J. M. M. **Objects and the museum**. Isis, v.96, n.4, p.559-571, dec.2005.

ANDERSON, Fiona. **Museums as fashion media** In *Fashion cultures: theories, explorations and analysis*. London and New York: Routledge, 2000.

ANDRADE, Rita Moraes de. **Boué Soeurs RG7091 – a biografia cultural de um vestido**. 2008. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. **Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções**. Brasília: Revista Musas – Revista brasileira de Museus e Museologia, nº7, 2016.

_____. **Vestires indígenas em bonecas karajá: argumentos para uma história da indumentária no Brasil**. História: Questões & Debates, Curitiba, vol. 65, n.2, p. 5-10, jul./dez. 2017

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultural: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

_____. **Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n.1, 2005.

BALDINI, Massimo. **A invenção da moda. As teorias, os estilistas, a história**. Portugal: Edições 70 LTDA, 2005.

BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. 2015. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

¹⁴⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

BARDI, P. M. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

_____. **MASP, Assis Chateaubriand, Anos 50**. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado, 1978.

_____. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1978.

_____. **A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso**. São Paulo: Banco Safra, 1982.

_____. **.40 anos de MASP**. São Paulo: s.e., 1986.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Inéditos vol. 3 – imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

BONADIO, Maria Cláudia. **A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.22. n.2. p. 35-70. Jul.- dez. 2014.

_____. **Chatô: O rei do algodão**. História: Questões & Debates, Curitiba, vol. 65, n.2, p. 5-10, jul./dez. 2017

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Alta Costura e Alta Cultura**. In *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, p. 154-161, 1983.

_____; DELSAUT, Yvette. **Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie**. Actes de la recherche en sciences sociales, Année 1975, Volume 1, Numéro 1, p. 7-36.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. **História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências**. 2a ed. São Paulo: Disal, 2011

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BROOKS, Mary M. **Textiles Revealed. Object lessons in historic textile and costume research**. London: Archetype, 2000.

BROOKS, M et al. **Restauração e conservação: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. V. 2 p. 235-250. Jan/Dez. 1994.

BRULON, Bruno. **Provocando a museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 403-425. Jan.-abril 2017.

CALANCA, Daniela. **História social da moda.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957.** 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

CARA, Milene Soares. **O MASP, os bardi e o design no Brasil.** In: Modernidade Latina – Os italianos e os centros do modernismo latino-americano, 2013, São Paulo. Anais São Paulo: MAC USP, 2013.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Cultura material, espaço doméstico e musealização.** *Varia História*, vol.27, n.46, p. 443-469, 2011.

CARVALHO, Ana Paula L. de. **A moda do prêt-à-porter dos anos cinquenta: permanências e mudanças culturais.** Revista VOZES EM DIÁLOGO (CEH/UERJ) - nº3, jan-jun/2009.

CHATAIGNIER, G. **História da moda no Brasil.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COAN, Durval Calegari; KON, Anita. **Transformações da indústria têxtil brasileira: a transição para a modernização.** Revista de Economia Mackenzie, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 11-34, 2005.

CORATO, Aline Coelho Sanches. **Além do “silêncio de um oceano”. Ideias de Brasil nas representações de um crítico e de artistas e arquitetos italianos depois da Segunda Guerra Mundial.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.2. p. 187-215. May - Aug. 2016.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista – o vestuário na obra de arte.** São Paulo: EDUSP, 2009.

COSTA, Helouise Lima. **Espaços da arte: fotografia e representação em Peter Scheier.** In *Modernismos em diálogo. O papel social da arte e da fotografia a partir da obra de Hans Gunter Flieg.* São Paulo: Edusp, 2015.

CRANE, Diana. **Ensaio sobre moda, arte e globalização.** São Paulo: Senac, 2011.

_____. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas.** São Paulo: Senac, 2006.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CUMMING, Valerie. **Understanding fashion history**. London: BT Batsford, 2004.

DEBOM, Paulo. **Worth, o precursor da alta-costura**. Revista Dobras, v.10, n. 21, 2017.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: ICOM Brasil, SEC-SP, 2014.

DIOR, Christian. **Christian Dior y yo**. Barcelona: GG moda, 2007.

DUARTE, Alice. **Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora**. Revista Museologia e Patrimônio, v. 6, n. 2, p. 99-117, 2013.

DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Babel Cultural, 1988.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. **Breve comentário sobre o papel de Pietro Maria Bardi e a fundação do MASP**. In: *Modernidade Latina – Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*, 2013, São Paulo. Anais São Paulo: MAC USP, 2013.

FEATHERSTONE, Mike. *Moderno e pós-moderno: definições e interpretações*. In **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FELIPPI, Vera; RÜTHSCHILLING; PERRY, Gabriela. **Patrimônio de moda e têxteis: virtualização de acervos e contribuições para o conhecimento**. Revista Museologia e interdisciplinaridade. Vol. 6, n. 12, Jul/Dezembro de 2017.

FERREIRA, Diego Jorge Lobato. **A moda pelo viés da memória: das passarelas para o museu**. Anais do Moda Documenta: Museu, Memória e Design – Maio, 2015.

FRANÇOZO, Mariana. **“Dressed like an Amazon”: the transatlantic trajectory of a red feather coat**. In: HILL, Kate. *Museums and biographies. Stories, Objects, Identities*. Newcastle: The Boydell Press, 2012, p. 187-199.

GRANDI, Silvia. **Arte e Moda, uma relação em evolução**. In: SORCINELLI, Paolo. *Estudar a moda: Corpos, vestuários, estratégias*. São Paulo: Senac, 2008.

GRUBER, Valdirene et al. **VESTIDO DE 1910: memória de um passado de moda**. Modapalavra e-periódico. Ano 2, n.4, ago-dez 2009, pp. 79 -105.

GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAYE, Amy de la; MENDES, Valerie. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HARRIS, Jennifer. **5000 years of textiles**. London: London British Museum Press, 1993.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna** In *Condição pós-moderna*. São Paulo: Editora Loyola, 1992.

HASKELL, Francis. **Botticelli in the service of fascism** In *Past and present in art and taste: select essays*. Yale: Yale University Press, 1987.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória. Arquitetura, monumento, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora. 2000.

_____. **Escapando da amnésia. O museu como cultura de massa**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, p 35-57, 1994.

_____. **Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto - Museu de Arte do Rio, 2014.

JAMESON, Fredric. **A lógica cultural do capitalismo tardio** In *Pós – modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KUCHLER, Susane e MILLER, Daniel (Eds.). **Clothing as material culture**. Oxford: Berg Publishers, 2005.

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

LE GOFF, Jacques. **Memória** In: *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEON, Ethel. **IAC Instituto de Arte Contemporânea – Escola de desenho industrial no MASP (1951-1953) Primeiro estudos**. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____; ROUX, Elyette. **O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOBÃO, Luna Villas-Bôas. **A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Documento e musealização: entretecendo conceitos**. MIDAS [Online], n.1 v.1, 2013.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Esboço acerca da documentação museológica**. Museu de Astronomia e Ciências afins. Documentação em Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Degas escultor: do processo de fundição à coleção de bronzes do Museu de Arte de São Paulo – MASP**. 2000. [s.n.], São Paulo, 2000.

_____. **Claude Monet: A Canoa e a Ponte**. 1a.. ed. Campinas: Pontes, 2000. v. 1. 124p.

_____. **A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil**. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. IV, p. 112-128, 2015.

_____. **Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos**. In: Giselle Beiguelman; Ana Gonçalves Magalhães. (Org.). Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais = Possible futures: art, museums and digital archives. 1ed.São Paulo: EDUSP / ED. PEIRÓPOLIS LTDA., 2014, v. 1, p. 34-44.

_____. **Estudos de proveniência e colecionismo: apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil**. In III Seminário de Serviços de Informação em Museus – Colecionar e significar: documentação de acervo e seus desafios, 2016, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo / Sesc São Paulo, 2016. v. 1. p. 37-47.

_____. **Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP**. São Paulo: Alameda, 2016.

MAIRESSE, François. **Nouvelles tendances de la muséologie**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2016.

MARIAUX, P. A. (Ed.). **L'objet de la muséologie**. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História Oral – como fazer, como pensar**. São Paulo: Editora contexto, 2007.

_____. **Definindo história oral e memória**. Cadernos CERU, nº 05, Série 02, 1994.

_____. **Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro.** Revista de História, nº155, Vol. 2, 2006.

MELCHIOR, Marie Riegels. **Introduction: Understanding fashion and dress museology** In *Fashion and Museums: Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury, 2014.

MENDES, Valerie. **A moda do século XX.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **O museu e o problema do conhecimento.** In: Anais do IV Seminário sobre Museus- Casas. Pesquisa e documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 17-48, 2002.

_____. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico.** Anais do Museu Paulista. Nova Série, São Paulo, v.2, p. 9-42, jan./dez, 1994.

_____. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público.** Revistas estudos históricos, n.21, 1998.

MERLO, Márcia. **Memórias e Museus.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

_____. **Museu e Moda: acervos, metodologias e processos curatoriais.** São Paulo: Estação das letras e cores, 2016.

MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da Museologia.** Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994. 22 p.

MILLER, Lesley. **Extramuros/intramuros: universidades, museus e história do têxtil.** In *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

MIYOSHI, Alex. **Arquitetura em suspensão. O edifício do Museu de Arte de São Paulo.** São Paulo: Armazém do Ipê, 2011.

MORAIS. Fernando (1994). **Chatô - O rei do Brasil. A vida de Assis Chateaubriand.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NAVALON, Eloize. **Costureiro, estilista, criador, designer de moda: aproximações e distanciamentos.** Revista Dobras, v.5, n. 12, p. 94-102, 2012.

NORA, Pierre. **Memória: da liberdade à tirania.** Brasília: Revista Musas, n.4, 2009.

_____. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** Projeto História. São Paulo: PUC-SP. Nº 10, 1993.

NOROGRANDO, Rafaela. **Moda e Museu: narrativas, experiências e conexões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

_____. **Exposições museológicas: A moda por narrativas, experiências e conexões**. 2015. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Inventando moda e costurando história: pensando a coleção de têxteis no Museu Paulista USP**. 1998. Mestrado (Dissertação em Ciências) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. (org.). **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

PEDRO, Caroline Gabriel. **Pietro Maria Bardi, cronista em revista: 1976- 1988**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

PIRES, Dorothea (org.). **Design de Moda: olhares diversos**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

POMIAN, K. **Colecção**. IN: Enciclopédia Einaudi 1. Memória- História. Porto: Imprensa Ofic- Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. 2010.

POULOT, D. **Museu e museologia**. São Paulo/Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

POZZOLI, Viviana. **1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?** In: Modernidade Latina – Os italianos e os centros do modernismo latino-americano, 2013, São Paulo. Anais São Paulo: MAC USP, 2013.

PREZIOSI, Donald. **“Collecting/Museums”**. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (orgs.). *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

RAMOS, Francisco R.L. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. São Paulo: Editora Argos, 2004.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**. São Paulo: Edições 70 – Almedina Brasil, 2013.

RIVIÈRE, Georges Herin. **La muséologie**. Paris: Dunod, 1989.

SALLES, Joana Pedrassoli. **Arte, moda e indústria no Brasil na década de 1950 – Christian Dior, Salvador Dalí, Jacques Fath e Elsa Schiaparelli**. IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo – v.2 n. 1 set./dez. 2009 – Dossiê 4.

_____. **As roupas de Lina: uma biografia.** 2008. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) - Centro Universitário Senac, Campus Santo Amaro.

SANT'ANNA-MULLER, Mara Rubia. **Prêt-à-Porter, discussões em torno de seu surgimento e relação com a Alta-Costura francesa.** Revista Projética. Londrina, v.2, n.2, p. 114-127, Dez, 2011.

SANT'ANNA, Patrícia. **Moda e Arte no MASP – Um breve estudo sobre o tema e a formação do acervo de vestuário (1947-1972).** São Paulo: monografia de especialização em Museologia, MAE/USP, 2002.

_____. **Desfile de imagens: um estudo sobre a linguagem visual das revistas de moda (1990-2000).** 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de filosofia e ciências humanas, Universidade Estadual de Campinas.

_____. **Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil.** Campinas, SP: (s.n.), 2010.

SCARPA, Soraia Pauli. **Contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no Brasil: 1950-1953.** 2017. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo.

SEELING, Charlotte. **Fashion – 150 years of Couturiers, Designers, Labels.** Potsdam: H.F. Ulmann, 2014.

_____. **Moda: o século dos estilistas, 1900-1999.** Colônia: Könemann, 2000.

SEMEDO, Alice; LOPES, João Teixeira. (Orgs). **Museus, discursos e representações.** Porto: Afrontamento, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. **Máquinas, massas, percepções e mentes.** In *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa.* São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SILVA, Bárbara Cravo da. **Design e moda na constituição do design de moda: possíveis relações de aproximação e distanciamento entre o campo do design e o campo da moda eventualmente discerníveis na construção do repertório teórico do design de moda.** 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências, Programa de têxtil e moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Camila Aparecida da. **Avaliação dos processos de catalogação em museus de arte: o museu de arte contemporânea da universidade de são paulo.** 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

STEELE, Valerie. **A museum of fashion is more than a clothes-bag.** Fashion Theory, ano 2, nº 4, p. 327-335, 1998.

_____. **Museum quality: the rise of the fashion exhibition.** *Fashion Theory*, 2008.

_____. **Paris Fashion. A Cultural history.** Oxford: Berg, 1998.

STEIN, Stanley S. **Origens e evolução da indústria têxtil no Brasil, 1850/1950.** Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1979.

SORCINELLI, Paolo. **Estudar a moda. Corpos, vestuário, estratégias.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history.** Manchester, UK: Manchester University Press, 2002.

_____. **Establishing dress history.** Manchester, UK: Manchester University Press, 2004.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. **As doações de Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.** 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica de Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

VACCARI, Alessandra. **Moda na autarquia: políticas de moda na Itália fascista nos anos 1930.** História: Questões & Debates, Curitiba, volume 65, n.2, p. 5-10, jul./dez. 2017.

_____. **Arquivos, arquivismo e design de moda: uma experiência didática.** Revista Dobras, Vol. 5, N. 12, 2012.

VEILLON, Dominique. **Le théâtre de la mode.** In: Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°28, octobre-décembre 1990. Dossier Vichy, propagande et répression. pp. 118-120.

WARD, Lindie; CHIDLOW, Kate; POINTON, Sarah. **Australian Dress Register.** Australia: Power House Museum, 2013.

ZAJTMANN, David. **L'organisation professionnelle comme source de légitimité. Le cas de la Fédération de la couture, du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode.** In *MODE DE RECHERCHE: Le luxe.* Paris: Centre de Recherche. Institut Français de La Mode. v. 16, maio 2004. Semestral.

Catálogos de exposições

CRILL, R; WEARDEN, J; WILSON, V; **Dress in detail. From around the world.** London: V & A Pub, 2002.

DORLESTER, A. HARTMANN, C. LE, J. **Costume Institute Records, 1937-2008**. The Metropolitan Museum of Art Archives New York, 2017.

GROSSIORD, Sophie (org.). **Jeanne Lanvin**. Paris: Paris Musées, 2015.

HART, Avril. **Historical fashion in detail. The 17th and 18th centuries**. London: V&A Pub, 2000.

MARTIN, R; KODA, H; **Christian Dior**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.

_____. **Bloom**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

_____. **Haute-couture**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Arte do Brasil, Arte da América, Doações e Coleções**. São Paulo: MASP, 2008.

PARRY, Linda. **British textiles. 1700 to the present**. London: V&A Pub., 2010.

ROTHSTEIN, Natalie. **Four hundred years of fashion**. London: V & A Pub, 1992.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Textiles in the Metropolitan Museum of Art**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Our new clothes: acquisitions of the 1990s**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1999.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS – RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. **L'album du Musée de la Mode & du Textile**. Paris: Union centrale des art décoratifs, 1997.

WILCOX, C; MENDES, V; **Modern fashion in detail**. London: V & A Pub, 2004.

Dossiês

MODE DE RECHERCHE: Le luxe et patrimoine. Paris: Centre de Recherche. Institut Français de La Mode. v. 2, maio 2004. Semestral.

MODE DE RECHERCHE: Le luxe. Paris: Centre de Recherche. Institut Français de La Mode. v. 16, maio 2004. Semestral.

MODE DE RECHERCHE: la mode comme objet de la recherche. Paris: Centre de Recherche. Institut Français de La Mode. v. 6, mai 2004. Semestral.

APÊNDICE

APÊNDICE A.1 - Termo de Autorização e Entrevista com Eugênia Esmeraldo

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO DIREITO DE USO A TÍTULO GRATUITO DE ENTREVISTA TRANSCRITA

Autorizo o direito de uso e a publicação, sem fins lucrativos, pela discente Milena Melo Sales do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo sob orientação da Profa Dra. Ana Gonçalves Magalhães, da entrevista na íntegra cedida em 02 de Fevereiro de 2018 para a pesquisa de mestrado da referida discente.

São Paulo, 14 de maio de 2018

Eugênia Gorini Esmeraldo

Assinatura da entrevistada

RG 8118953

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - Av. Prof. Almeida Prado,
1466 - Cidade Universitária - Butantã, São Paulo-SP

Apêndice A.1 - Entrevista com Eugênia Gorini Esmeraldo, ex - coordenadora do setor de Intercâmbio do MASP e ex- assistente pessoal de Pietro Maria Bardi.

São Paulo, 02 de Fevereiro de 2018.

Transcrição e Transcrição da entrevista com Eugênia Gorini Esmeraldo

EE: Eugênia Gorini Esmeraldo

MS: Milena Melo Sales

MS: Conforme relato pessoal publicado no texto “Breve comentário sobre o papel de Pietro Maria Bardi e a fundação do MASP” a senhora nos diz que trabalhou inicialmente no setor de Arquivo do MASP. Poderia nos falar um pouco mais se nessa atividade de arquivamento a senhora esteve em contato com a documentação da coleção de Vestuário (por exemplo fichas catalográficas ou fotografias)? E, se lembrar, do caso específico dos vestidos de alta costura Dior?

EE: Eu vou te explicar como é que foi essa questão do arquivo. Não é exatamente o arquivo do acervo em si. O arquivo que eu comecei a formar era o arquivo do museu, o arquivo das exposições que foram realizadas desde que abriu o museu até em 1978, ano em que eu comecei a ajudar nisso. E eram organizadas por aquilo que chamamos de pastas, em que cada exposição tinha a sua pasta determinada. Eu estava fazendo isso, portanto eram as pastas das exposições que eu me referi para dizer arquivo. Por isso que eu fiquei com essa memória das atividades que o museu teve. Passando para os vestidos, eles estavam nessa época guardados em caixas e foram sendo catalogados posteriormente ao longo do tempo. Já havia alguma documentação, mas essa documentação que você me mostrou agora, da ficha menor, que diz Coleção Rhodia 72, foi uma maneira de generalizar. Não descreve necessariamente que essa roupa tivesse participado do projeto Rhodia. Essa documentação (fichas menores) eu vi ser feita, foi na época que a Anna Carboncini cuidava do acervo. Ela que fez o primeiro levantamento geral da coleção, de todos os assuntos. Na verdade, o museu privilegiava a coleção de pintura e escultura, os outros objetos (trajes e outros objetos) eram aceitos, mas não havia esse critério e esse cuidado que era destinado para as pinturas e esculturas, as quais era o foco principal do

MASP. A fotografia também, aos poucos, começou a ser um dos temas do museu, também porque era um suporte menos complicado de armazenamento. O MASP tem um problema físico muito sério e não tem muito espaço. O seu espaço é limitado. Era muito pequeno o espaço para salvaguarda, a reserva técnica. Todo mundo diz que a reserva técnica do MASP foi feita somente na gestão do Júlio Neves e isso não é verdade. O MASP sempre teve uma reserva técnica que nos fundos da sala grande de exposição, no primeiro andar. Havia uma parede e atrás era a reserva técnica, em um espaço que atualmente está totalmente modificado, mas essa reserva técnica se destinava basicamente às pinturas europeias, mas havia também algumas pinturas brasileiras, obviamente. O Bardi fazia muito uma espécie de rodízio das obras e então, às vezes, elas desciam para o primeiro andar e subiam algumas obras que ele achava que estava no momento de haver uma troca para exposição. Estou falando dos anos de 1978, ano que entrei, até 1992, quando se dá esse período menos conhecido do museu. Nós éramos muito poucos funcionários e tudo era feito de uma maneira interna, mas com muito critério. Porém o que era importante para o MASP eram as pinturas e as esculturas, sem contar a biblioteca com os livros. Então muita documentação acabava indo para biblioteca, que se tornou um depósito, não no mau sentido, mas um receptor da documentação do museu, já que não havia espaço no primeiro andar da reserva técnica. Quando o Júlio Neves entrou no MASP a única coisa importante que ele fez foi a reserva técnica do subsolo. Acho que foi a grande obra que ele fez no MASP e a estrutura que ele fez com um trabalho de conservação dentro do ponto de vista dele, arquitetônico. Ele modificou internamente muitos aspectos arquitetônicos como o piso do subsolo, os revestimentos, as pinturas, os vidros e os cavaletes. Primeiro ele fez o crime de retirar os cavaletes, um desastre, os quais foram retomados agora no museu, mas no momento de retirada nós entramos em pânico, não podíamos fazer nada e lamentamos aquela mudança de algo tão inédito para o retorno às paredes, mas foi uma decisão curatorial do Luiz Marques, então curador chefe, que não gostava dos vidros e cavaletes.

MS: Os vestidos Dior estavam na reserva técnica no primeiro andar?

EE: Os vestidos ficavam todos no primeiro andar porque era um espaço que havia no museu, do jeito que havia, armazenados em baús. O local exato em que eles estavam quem deve saber precisamente é a responsável pelo acervo na época.

MS: A senhora se lembra de algum acontecimento ligado aos vestidos acima citados, seja ao redor da documentação museológica ou da sua proveniência? Tanto de Pietro Maria Bardi quanto de outro funcionário do MASP?

EE: A proveniência de tudo que estava no museu passava pelo crivo do Bardi. É famoso desde sempre o que ele escreveu sobre o Desfile do Christian Dior no MASP. Então o registro vem desde desse momento com os comentários que ele faz nos textos dele, das fotografias e nas publicações do museu em que às vezes aparece esse assunto.

MS: Nos anos finais da década de 70 Pietro Maria Bardi era editor de alguns periódicos da cidade de São Paulo entre eles o “Arte Vogue” e o “Senhor Vogue”. E posteriormente continuou a contribuir com matérias e dando entrevistas para a Vogue. A senhora se lembra dessas edições? Tem alguma recordação do vínculo de Bardi com os responsáveis da revista Vogue?

EE: Sim, o contato do Bardi com a família Carta se criou desde que ele chegou no Brasil. O Giannino Carta, pai do Mino e do Luís Carta, era jornalista do Estado de São Paulo, pois já tinha emigrado para o Brasil. O Mino chegou menino e o Bardi acompanhou a vida deles. O Luís ia muito ao museu e era ele que editava a revista Vogue. Então o contato do Bardi na parte da revista, mais sofisticada, era com o Luís e os dois tiveram correspondências periódicas, não tão frequentes, mas havia um vínculo, um afeto. E com o Mino o Bardi manteve um relacionamento muito maior porque o Mino, onde ele trabalhava, convidava o Bardi para escrever. Até 1992 Bardi publicou na revista do Mino, em sua página semanal.

MS: Posteriormente a senhora passou a exercer o cargo de secretária/assistente de Pietro Maria Bardi. Quando do exercício do cargo a senhora

acompanhou e/ou participou de alguma exposição ligada a moda? Como por exemplo “Quimonos 2 usos: vestir ou decorar” e “Roupas bordadas – Gláucia Amaral de Souza”, ambas de 1986 ou as exposições “Arte têxtil” de 1987 e “Traje – Um objeto de arte?” de 1987?

EE: Eu lembro de todas elas porque como assistente do Bardi eu acabava vendo tudo que estava se passando. Eu trabalhava muito com os textos e correspondências do Bardi e como ele controlava toda a correspondência do museu e vinha tudo para ele acabava também passando por mim, dessa maneira, eu tinha esse conhecimento do que estava se passando, mas não quer dizer que eu ficasse lidando com isso. Outra pessoa muito importante nesse processo era o Dan Fialdini, uma espécie de curador do MASP sob a égide do Bardi. Era ele quem fazia a montagem das exposições no museu. Ele saiu, por volta de 1990, quando o Fábio Magalhães entrou e hoje em dia ele é escultor. Ele pode te dar talvez algumas informações importantes. Voltando para as exposições, eu me lembro bem delas e a “Wearable Art” foi uma exposição muito bonita organizada pela Gláucia Amaral, Orietta del Sole e a Liana Bloisi. A Orietta del Sole já faleceu, mas foi uma mulher muito arrojada, articulada, pessoalmente era uma figura criativa, inteligente e de um bom gosto incrível. Teve um momento, nos anos de 1980, que a Orietta teve uma grande projeção e ela participava muito das festas e dos eventos. Os objetos que ela criava eram muito bonitos. A Gláucia é uma mulher muito criativa e trabalhou com a dona Lina no SESC e foi a Gláucia que sugeriu o nome da dona Lina para o SESC, para o José Papa Júnior, se não estou enganada. Elas trabalharam juntas desde do início. E dessa exposição que elas fizeram no MASP até eu acabei emprestando umas peças. Teve uma outra exposição muito bonita no SESC que a Gláucia e a dona Lina fizeram. Uma exposição do SESC, no Campos Elíseos, em um casarão que elas transformaram em uma exposição maravilhosa sobre moda. Foi uma das primeiras manifestações de moda com uma grande visitação. A Gláucia deve ter muito registro sobre as exposições, inclusive o MASP emprestou obras da Coleção Rhodia para essa última exposição. No SESC da rua do Carmo alguns vestidos da Rhodia foram emprestados para uma exposição, se não me engano foi para a inauguração do espaço. Teria que ver a data no arquivo do museu,

MS: Um projeto de moda muito específico de Bardi ocorreu no ano de 1987 em virtude do 40º aniversário de fundação do MASP. Tal projeto intitulado “Fashion Show” celebraria a ligação entre Moda e Museu presente na história da instituição. Todas as correspondências sobre esse evento são datadas de Março de 1987 e trocadas entre Bardi e o diretor da Fundação Japão. Para o diretor artístico do MASP esse evento concretizaria um intercâmbio cultural entre Brasil e Japão ao prestigiar a vinda de um costureiro japonês para a realização de um desfile aberto no museu. Diante disso, a senhora se lembra ou participou desse projeto? Se sim, poderia nos falar, na sua perspectiva, como se definiu a realização do evento e porque o mesmo não foi concretizado?

EE: Se eu olhar as correspondências deve ter sido eu mesma a ter datilografado ou o Dan Fialdini, pois a gente trabalhava em parceria. Ou a Patrícia Piesco que trabalhou comigo também como secretária do Bardi, pois ele tinha tanto material que eu sozinha não dava conta. Eu lia os textos do Bardi, fazia as anotações de correções que não se entendia pela caligrafia e a Patrícia datilograva. Nos rascunhos do Bardi, que ainda ficaram no museu, tem um “E” de Eugênia e “P” de Patrícia. Essa documentação deve ter passado por nós e pelo Dan. O Bardi sempre admirou muito o Japão, um país que tem esse vínculo grande com o Brasil, através da imigração japonesa e eles têm muita sensibilidade para a arte. O MASP emprestou várias vezes obras para o Japão, obras da coleção. E o Bardi tinha essa abertura com o consulado Japonês, havia também o Luiz Hossaka que era nissei e assistente do Bardi. Então essa conjunção se completava. Tinha um senhor que fez as primeiras exposições no Japão do MASP, nos anos de 1970, que era o senhor Kei Kimura. Era ele que intermediava as relações entre o museu e os museus japoneses. Mas a Fundação Japão não tinha nenhuma relação com o senhor Kei Kimura e provavelmente as que você menciona eram propostas para os famosos costureiros Kenzo e Issey Miyake. Eles estavam naquela época em evidência, o Kenzo já era um nome forte e o Miyake estava começando, mas acabou que não deu em nada porque isso tudo tem um custo e a Fundação Japão nem sempre têm recursos. Isso também se vê como o Bardi era articulado e acompanhava o que se passava. Isso me

impressionava nele, era o chamado “antenado”. A gente imaginava uma coisa e ele já estava lá na frente.

MS: Em virtude de sua posição próxima a direção artística do MASP quais são suas memórias acerca da direção de Pietro Maria Bardi com relação a Seção de Costumes, formada já nos anos de 1950?

EE: O Bardi era uma pessoa completamente à frente do tempo. Ele era um homem que antevia, em italiano seria “lungimirante”, um homem que via longe, sempre descortinava alguma coisa nova e tinha interesse pelas novidades. Ele sempre pensava em algo que pudesse trazer público para o MASP. Essa era uma grande sabedoria que o Bardi usou e ele soube aplicá-la muito bem. Era um homem que na Itália já se projetara e também tinha uma certa vaidade pessoal. Para ele estar à frente de alguma coisa era já um desafio, ele se dispunha e era um vanguardista, no fundo, porque eram poucos os museus que tinham uma coleção de moda. O Bardi conhecia muito bem os museus norte-americanos como o *Metropolitan Museum of Art* e sua coleção de moda. Ele percebia também a criatividade brasileira. Quando o Lívio Rangan levou a coleção Rhodia ao MASP eu não trabalhava ainda no museu, mas acompanhava as revistas, por ter sido estudante de jornalismo, e os desfiles da Rhodia acompanhei desde mocinha. E cheguei a ver, antes de vir para São Paulo, o último “Rhodia Fashion Show” em Porto Alegre, que lançou a Rita Lee em 1968. Eu tive a sorte de naquela época viver em Porto Alegre e ver esse desfile e quando eu cheguei no MASP eu encontrei os vestidos. Não me lembro se os vestidos de 1968 estão na coleção. Teria que se fazer uma investigação, mas o tema da tropicália estava presente. Então tem todo um mundo que me surpreendeu, inclusive ao descobrir que o MASP tinha essa coleção que foi oferecida pela Rhodia porque o Lívio tinha guardado.

MS: Após o afastamento de Pietro Maria Bardi da diretoria artística do MASP a senhora continuou ocupando o cargo de secretária/assistente da direção artística? Foi durante a presidência de Júlio Neves que a senhora passa a ocupar a coordenação do setor de Intercâmbio do MASP?

EE: Como assistente do Bardi eu já fazia de tudo um pouco. Eu conhecia o acervo, recebia as pessoas, às vezes as obras passavam por mim e eram levadas para o acervo. Então eu fiz esse meio de campo, eu estudei Museologia e foi nesse curso que eu entrei no MASP. Eu tinha esse conhecimento teórico de como as coisas deveriam se processar dentro do museu, o procedimento interno. Então na verdade esse termo secretária foi cunhado por causa do meu trabalho direto com o Bardi, mas no fim eu acabava fazendo uma série de atividades que extrapolavam esse termo de secretária, eram de museologia.

MS: A senhora então caminhava por vários setores do museu?

EE: Sim e na verdade, naquela época, todo mundo trabalhava e Bardi chamava todos os funcionários de assistentes. Então qualquer um de nós era uma pessoa que estava ao alcance da mão para realizar a decisão que o Bardi tomava. Mesmo generalizando um pouco, vê-se que era um trabalho também de Museologia e as pessoas não percebiam isso. Com isso, eu já trabalhava junto com o Luiz Hossaka e a Anna Carboncini com relação aos empréstimos do museu quando as obras iam para o exterior. Houve uma época, que ocorreu um grande empréstimo para a Europa e eu coordenei com o Bardi as obras que foram para a Itália. Era eu e o Luiz Hossaka nesse momento intermediando com o IPHAN. Então eu fiquei com muita experiência. Houve a mudança da direção do MASP e o Fábio Magalhães entrou. Nesse momento havia uma pessoa, a Eunice Sophia, que trabalhava na Pinacoteca do Estado e veio fazer um trabalho inicialmente sem vínculo empregatício para o MASP, posteriormente ela ficou definitivamente no museu. Antes dela havia uma voluntária, Paula Ades, que por alguns meses estava encarregada do acervo, mas por se tratar de uma pessoa rica que viajava muito, necessitava-se de alguém para cuidar permanentemente das coleções. A Anna Carboncini tinha saído por volta de 1986 e a Eunice Sophia tinha experiência como museóloga. A Anna Carboncini tinha feito a primeira catalogação básica de tudo o que se havia no MASP e a Eunice Sophia de certo modo continuou esse trabalho.

MS: Seriam as fichas catalográficas pequenas?

EE: As fichas catalográficas pequenas foram feita pela Anna Carboncini porque eram coleções de gravuras, desenhos, moda, etc. Então você vê que são as fichas pequenas em contraposição com as já catalogadas grandes fichas do acervo. Havia uma diferença, a grande ficha era para escultura e pintura, das gavetas grandes, e as outras ficavam nas caixinhas porque não era dada tanta importância, na verdade. A importância maior era dada para as obras que ficavam expostas no segundo andar. A partir daí, a Eunice Sophia começou a trabalhar, já na mudança empregada pelo Fábio Magalhães. Com o processo de saída de Bardi a gestão nova criou as coordenadorias. O Fábio entrou sob a égide e convite do Bardi, mas eles se desentenderam com o Bardi por uma questão pessoal. Uma pessoa que cuida 40 anos de um museu e de repente percebe que o outro está começando a ficar em seu lugar... isso, mexe com a vaidade de qualquer um. Essa transição nunca é fácil e nem pra quem entra. Houve um problema relativo a uma restauração de uma obra de arte do MASP. Você percebe que uma pessoa está ficando mais velha e a outra, que está entrando, não é tão experiente. Eu estava acostumada com um homem que sabia tudo o que estava falando e o outro não tinha muita experiência, mas tinha muita teoria. E a partir dessa teoria ele criou as coordenadorias e ficou algo mais compartimentado. Ele colocou a Eunice no setor de Acervo e como eu falava várias línguas e conhecia os trâmites internacionais de obras, o Fábio Magalhães me convidou para coordenar o setor, que eles chamaram, de Intercâmbio.

MS: Como a senhora se recorda da direção de Júlio Neves numa perspectiva de gerenciamento das coleções do museu, em específico das aquisições de novas obras ou de conservação e comunicação das mesmas.

EE: Você menciona na catalogação dos vestidos? Que eles foram catalogados na gestão do Luis Marques, aparentemente pela data.

MS: Não, o vestido Dior (145V) e o Lanvin (1947) foram adquiridos posteriormente, na gestão do Júlio Neves sem o setor de Curadoria.

EE: Acredito que única coisa que a Eunice fez foi ter colocado um número, na catalogação. Acho que vc se refere ao projeto com a ABIT, mencionada em sua

pesquisa, era localizada aqui perto num palacete francês, característico de um momento da arquitetura de São Paulo que quis imitar a França. na grande influência que havia da França sob toda a sociedade paulista. Era impressionante e não só influenciou a sociedade brasileira, a Argentina e os Estados Unidos também beberam dessa influência. Então a ABIT foi uma jogada entre o Paulo Skaf e o Júlio Neves e um assessor da ABIT cujo nome esqueci e eles pensaram em fazer esse museu do traje. Havia interesses pessoais e até mesmo de projeção pessoal através da moda, creio eu. Foi uma ideia que todo mundo achou um pouco complicada. A gente do museu fazia o que eles pediam, mas pensávamos que seria mais um projeto para as roupas, pois elas estavam sempre lá, eram bonitas e de vez em quando alguém lembrava delas, mas não havia um sentido. O Bardi aceitou a doação porque ele era um homem de visão, ele sabia que aquilo tinha que ser mantido, que representava um momento da moda brasileira. Tanto que quando o Adriano Pedrosa entrou no MASP, uma das primeiras exposições que eles fizeram foi a da Coleção Rhodia. Eu ainda estava lá e achei uma maravilha a exposição e justo que fosse mostrado. Eles deram a devida visibilidade para aquele acervo, mas não significa que só foi mostrado ali. A coleção Rhodia já havia sido mostrada em outras ocasiões, inclusive no projeto da ABIT exposta na Galeria Prestes Maia. A qual eu acho que nem compareci. A gestão de Júlio Neves foi um momento deprimente, para nós, funcionários do MASP. Tínhamos um pique, uma garra e ele detonou com tudo que se fez lá dentro e foi muito difícil levantar. O Luís Marques tinha um interesse em pintura e arte europeia, sobretudo a italiana. Ele é uma pessoa maravilhosa, meu professor e amigo, mas como gestor de um acervo grande como o MASP ele tinha apenas seus interesses como acadêmico. O Fábio Magalhães e o Luís Marques ficaram pouco tempo. Depois o Júlio Neves, trabalhando no escritório dele, e a gente no MASP pedindo sempre o aval e a benção dele à distância. Foi um período negro.

MS: Em 2004 a senhora doou uma sandália e um scarpin para a seção de Vestuário do MASP. A senhora se lembra dessa doação? Ela foi a única doação realizada?

EE: Eu me lembro do scarpin, mas não lembro da sandália. Gostaria de vê-la.

MS: São esses dois objetos.

EE: É porque era da Czarina esse sapato, provavelmente. Veja se ele não tem a marca Czarina.

MS: É uma marca nacional?

EE: Era uma marca muito forte aqui no Brasil e de muito boa qualidade. E essa sandália eu também acredito que seja um sapato de grife, pode ser “Rui”, de Porto Alegre o nome da etiqueta. Você se lembra de algum detalhe?

MS: Não, nas imagens não há maiores detalhes e não estive na reserva técnica para vê-los.

EE: Então eram dois sapatos de qualidade que eu não tinha pra quem dar. O MASP tinha essa pequena coleção e então eu decidi doá-los para o museu

EE: Eu me lembro do sapato da “Czarina” que eu doei porque ele era muito bonito, estilo retrô, era dos anos 1970 ou 1980. Era de qualidade e de couro, etc. Agora uma coleção muito linda foi a doação da Zilda Mion que era de chapéus. A coleção de Zilda Mion é um tesouro porque ela estudava Museologia conosco, mulher de muito bom gosto, discretíssima e um belo dia ela ofereceu essa coleção de chapéus. Acho que a Eunice talvez lembre disso.

MS: Senão me engano ela doou a coleção ao MASP no final dos anos oitenta.

EE: Acho que sim.

MS: Porque a senhora optou em doar esses objetos ao MASP em 2004 na direção de Júlio Neves? A doação ocorreu de forma espontânea ou estava ligada a alguma política de aquisição instituída pelo MASP?

EE: Totalmente espontânea. Acho até bom que você tenha descoberto.

MS: E esses objetos doados eram pessoais? Eram usados no seu cotidiano ou em uma situação especial?

EE: Não, em situações de festa porque com brilho naquela época era mais para uso de noite.

MS: Quando da doação eles estavam em qual estado de conservação?

EE: Estavam em bom estado de conservação.

MS: Mediante as informações da base de dados do MASP, os objetos doados não apresentavam assinatura. Diante disso, a senhora acredita que eles foram incorporados ao acervo do MASP em virtude de quais características?

EE: Acho que apenas como uma doação de um momento da moda brasileira. E não eram coisas velhas, mas sim objetos de uso.

MS: Dos anos 70?

EE: Daquele momento que eu doeie um pouco antes.

MS: Anos 80?

EE: Acredito que fim dos anos 80 e início dos anos 90. Eu não me lembro tanto assim deles. O “Rui” era um costureiro de Porto Alegre e meu sapato de casamento é do Rui e depois eu acabei pintando de preto porque eu casei no Sul e me lembro que era um sapato do Rui. Acho que eu ainda tenho.

MS: Quando da doação dos objetos ao MASP a senhora se recorda do processo de recebimento dos objetos e das informações dadas ao setor de Acervo?

EE: Não, o acervo geralmente tem o trabalho de medir e colocar as técnicas dos objetos para depois serem guardados. Me refiro a escultura e pintura. Agora com

os outros objetos o levantamento era feito pelo pessoal do acervo. O procedimento normal, medidas, técnicas, material, fotografia quando era possível porque naquela época era uma grande dificuldade, mas o museu tentava fotografar. Era o Luiz Hossaka que se encarregava das fotos.

MS: E foram feitas sob coordenação da Eunice Sophia?

EE: Antes pela Anna Carboncini, quer dizer, antes pela equipe do Bardi na 7 de abril e outras pessoas que não conheci. Ettore Camesasca catalogou as pinturas e esculturas por volta de 1976/77 enquanto esteve no masp. Depois que eu entrei, o Bardi chamou a Anna Carboncini para coordenar, depois foi a Eunice Sophia e hoje em dia o pessoal que se instituiu no acervo. Eu também fiz uma parte disso, mas não é o caso de mencionar porque a gente fazia de tudo um pouco.

MS: No ano de 2003 ocorreram dois eventos marcantes para a constituição do acervo de vestuário do MASP. O primeiro foi a criação do Instituto da Moda, parceria entre o MASP e a ABIT (Associação Brasileira da Indústria Têxtil). Qual foi a sua relação com esse evento, enquanto profissional do museu? Esteve envolvida, de alguma forma, com a sua construção?

EE: Não, foi um projeto muito específico com uma pessoa muito atuante em São Paulo, que agora não me recordo o nome. Era o intermediário da ABIT e do MASP, mas não me lembro do nome dele. A Eunice Sophia talvez lembre. E você deve ter na documentação. Era entre o MASP, o Júlio Neves e a ABIT, localizada aqui perto. Eu participei de um lançamento desse evento aqui (na sede da ABIT), porque foi numa época de mudança do governo federal e o Paulo Skaf começou a ter ambições de ministério. Tinha esse momento de euforia, mas foi um projeto que quem pode te dar maiores detalhes é a Eunice.

MS: Para a senhora quais eram os objetivos e as estratégias de Júlio Neves ao criar o Instituto da Moda em 2003?

EE: A filha dele era uma socialite, a Cecília Neves. Ela vivia nas crônicas de jornais. Eu tenho a impressão que ele deve ter pensado um pouco numa projeção também para a filha, mas a moça era jovem, casada.

MS: Ela era/é designer de jóias.

EE: Chegou a ser designer de jóias. Eu não sei, eu suponho que ele talvez tenha pensado em alguma coisa para a filha, mas é ilação minha. Não posso dizer que o Júlio Neves teve essa intenção, mas eu acho que você deveria conversar diretamente com ele.

MS: Na verdade, é bem difícil marcar uma entrevista com ele.

EE: Você já tentou? Com a Dona Vilma?

MS: Já. Diretamente no escritório de arquitetura, mas não obtive resposta.

EE: Não sei se ela trabalha ainda lá. Ela já deve ter mais de 80 anos já. Quando ela trabalhava com ele, ela já estava com ele há 28 anos ou mais. Eu fiquei 38 anos no museu.

MS: O segundo evento foi a exposição de inauguração do Instituto da Moda intitulada “Moda e Arte: Acervo do MASP” realizada no MASP Centro, na Galeria Prestes Maia. A senhora se envolveu com esse projeto expográfico enquanto profissional do museu?

EE: Não.

MS: Enquanto ambiente expositivo do MASP a Galeria Prestes Maia já havia sido utilizada em outras exposições? A senhora sabe-me dizer como ocorreu a adesão desse espaço ao MASP?

EE: O Fábio Magalhães obteve aquele espaço para o MASP. Foi uma estratégia do Fábio e ele achou que ali criaria o MASP Centro, descentralizaria o MASP

com exposições constantes. A prefeitura cedeu. Hoje em dia o MASP tem muito dinheiro e recursos, a diretoria consegue patrocínios e o MASP tem uma enorme visibilidade midiática, mas naquela época o orçamento era muito limitado. No tempo do Bardi quem mantinha o MASP sempre no foco era o próprio Bardi porque ele era um homem midiático. Ele sabia usar a mídia e o serviço de divulgação do museu funcionava muito bem. O Fábio Magalhães tentou manter isso. A estrutura do museu era muito pequena e o museu não tinha recursos então quando ele, Fábio Magalhães, conseguiu esse espaço, nós internamente, eu e alguns colegas, comentamos que seria um “elefante branco”. Porque o MASP não tinha estrutura para isso e o Fábio pensou que ele ia ter muitos recursos financeiros e acabou não acontecendo. Quando a prefeitura tomou de volta à Galeria Prestes Maia, não faz muito tempo, pra mim não foi surpresa. Eu acho que foi uma morte anunciada desde o início. O MASP manteve funcionários lá, todos os anos, tinha um staff lá, não me lembro se eram 5 ou 6 pessoas, quer dizer, funcionários pagos e foram pouquíssimos os eventos realizados ali. Uma pena porque a prefeitura poderia ter utilizado de outra maneira, mas enfim...

MS: Então houve outras exposições?

EE: Teve sim, uma exposição da coleção Kitsch com curadoria da Eunice Sophia e do próprio Olney Kruse; que aliás foi uma exposição muito bonita. O Olney tinha doado parte de sua coleção kitsch na época do Bardi - foi outra ousadia do professor ter aceitado essa coleção. A segunda parte da coleção veio mais tarde para o MASP. No início, com o Bardi, fora apenas um número reduzido de obras. O Kitsch é uma coisa que tem muita visibilidade e atraiu bastante gente. Ali na Galeria Prestes Maia, na época, havia uma travessia constante de pessoas, as escadas eram muito utilizadas e infelizmente o centro ficou muito degradado e aquele espaço também. Ter que ser o poder público para gerir aquele espaço por causa da própria situação estratégica do centro da cidade e tudo que o centro necessita e significa. A prefeitura fica em frente, é só atravessar a rua, mas ninguém se lembrou de utilizar melhor. Eu tenho a impressão que agora, quando foi retirado, não me lembro em qual gestão da prefeitura, talvez na do Haddad, eu não estranhei e acho que para o MASP foi uma solução.

MS: Financeira?

EE: De tirar um peso das costas. Pra mim aquilo, como te falei, foi um “elefante branco” na vida do MASP. O MASP teve que sustentar, pagar os funcionários e pouca coisa foi feita. Teve também a exposição do Gregório, uma sobre cidades, acho que no ano 2000 teve alguma coisa sobre o centenário, uma outra exposição das vilas e cidades. Precisaria uma pesquisa a ser feita na biblioteca. Não saberia te dizer.

MS: A senhora não compareceu a exposição “Moda e Arte: Acervo do MASP” por uma questão pessoal?

EE: Não me lembro.

MS: Para finalizar a entrevista há algum comentário que queira acrescentar acerca das perguntas feitas anteriormente? Ou apresentar algum outro assunto, no qual não foi tratado e que, a seu ver, seja importante para a compreensão dos meus objetos de estudo?

EE: Eu acho que eu dei várias sugestões no decorrer da entrevista. Divirta-se com elas. Boa sorte.

**APÊNDICE A.2 – Termo de Autorização e Entrevista com Patrícia
Sant’Anna**

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO DIREITO DE USO A TÍTULO GRATUITO DE
ENTREVISTA TRANSCRITA**

Autorizo o direito de uso e a publicação, sem fins lucrativos, pela discente Milena Melo Sales do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, da entrevista na íntegra cedida em 08 de Fevereiro de 2018 para a pesquisa de mestrado da referida discente.

São Paulo, 31 de maio de 2018.

Patrícia Sant’Anna

Assinatura da entrevistada

RG

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - Av. Prof. Almeida Prado,
1466 - Cidade Universitária - Butantã, São Paulo-SP

Apêndice A.2 - Entrevista com Patricia Sant'Anna, ex- integrante da “Equipe 12” e ex- estagiária no MASP.

Campinas, 08 de Fevereiro de 2018.

Transcrição e Transcrição da entrevista com Patricia Sant'Anna

PS: Patricia Sant'Anna

HO: Helder de Oliveira

MS: Milena Sales

MS: Patricia, como e quando ocorreu o início da sua participação profissional no projeto “I Instituto da Moda”? Foi uma proposta vinda diretamente do MASP para atender a projetos específicos da coleção de Vestuário?

PS: Foi, na verdade nessa época, eu já estava fazendo Museologia e o CEBRAP. Nos dois cursos eu estava pesquisando basicamente o que era a moda dentro de um museu de arte. No caso do CEBRAP era uma pesquisa um pouco mais ampla, que era moda no museu, como que a moda entrava e se isso era pertinente ou não. E no caso específico da Museologia eu estava estudando as tipologias de museus que aceitavam peças de vestuário moda. E quando eu comecei a fazer a pesquisa no MASP, a Eunice Sophia convidou a gente para poder fazer justamente a produção. Porque aquilo não foi uma curadoria e sim uma mostra. Pegamos as peças que estavam em bom estado, que tinham condições de ir para a exposição, e levamos para o MASP Centro. Foi isso basicamente e também a atualização da documentação.

MS: Esse projeto esteve relacionado ao seu estágio desenvolvido anteriormente no museu?

PS: Sim, diretamente. Quando eu fiz o estágio a Eunice já ficou empolgada e pediu para gente justamente fazer esse trabalho.

MS: Como ocorreu a formação da equipe museológica, incluindo o seu cargo de coordenadora?

PS: Então, na verdade foi uma coordenação não muito oficial. Eu era a líder, a pessoa que conhecia outras pessoas que eram interessadas em fazer um museu de moda no país. A gente sabia que tinha o acervo do MASP e esse grupo se reuniu, mediante justamente esse pedido do MASP. A gente fez a exposição que tinha um comunicador, o qual estava super antenado nesse universo que é a Astrid Façanha. Um arquiteto que tem muita atuação na área museológica e que depois, inclusive, ficou anos no Museu do Futebol que é o Renato Baldin, o Renatinho. Ele sempre teve um sonho de fazer um museu de moda. Tinha o Helder que já estava lá dentro no MASP. O interesse dele sempre foi mais para a Arte então era entender a moda relacionando-a com o universo artístico. Cada um tinha um tipo de interesse. Teve a Nalú que ficou bastante tempo no CCSP, inclusive acredito que ela esteja lá ainda, mas eu tenho contato de quase todos eles. Você pode conversar com eles para saber a versão deles. E quem mais, acho que esse é o núcleo mais duro, das pessoas que estavam envolvidas e querendo montar um museu de moda. A gente sabe os desafios de um museu de moda, é muito caro montar e a conservação é muito difícil. Um acervo que ocupa muito espaço e que exige um conhecimento muito específico, mesmo. Não é só tecido, é tecido, metal, ouro, tudo misturado na mesma peça e você tem que dar conta de conservar tudo isso.

MS: Anteriormente ao início do trabalho propriamente dito, quais eram as condições da coleção de Vestuário do MASP?

PS: Estava em boa condição.

MS: Houve um diagnóstico preliminar para então se definir objetivos e atuações?

PS: Na verdade, não. Quando a gente foi para o museu, vimos que uma das coisas mais bem organizada era a Coleção Rhodia. Sempre foi a mais bem organizada, a que mais tinha estrutura por conta que a coleção foi quase inteiramente exposta no Itaú Cultural, em 1999 ou 2000. Teve uma grande

exposição de arte e consumo. E acho até que tenho o catálogo aqui. Nessa exposição a pessoa que pegou emprestado, o curador era muito organizado em relação a isso. Isso foi muito bom porque uma das coisas que foi demandada para o pessoal foi justamente isso. As caixas que as roupas estavam acondicionadas são desse momento do Itaú. O Itaú bancou a montagem dessas caixas, bancou fazer toda a parte museológica porque não tinha nada disso. A coleção Rhodia que estava lá a muitos anos tinha tudo minimamente listado e organizado, mas não estava propriamente musealizado como a gente fala em Museologia. Não tinha toda a documentação de Museologia e não tinha, por exemplo, uma ficha relatando em que estado o vestido se encontrava. A gente tinha que abrir as caixas e ver se estava em bom estado ou não para ir para a exposição. Não tinha na ficha catalográfica essa indicação se poderia ir ou não para a exposição, não tinha isso. Então foi algo que a gente pegou que estava minimamente identificado, mas o restante não. O restante estava minimamente bem acondicionado, mas não é um museu de moda então a prioridade nunca é a coleção de vestuário. Sempre as prioridades são para os grandes mestres da arte tradicional, do universo da pintura e da escultura. Principalmente de arte moderna para trás. Então é outro tipo de abordagem. O Bardi tinha uma visão muito incrível, de pensar um museu que vai dar origem, como se fosse um guarda chuva, a vários outros museus. Ele sempre teve esse tipo de pretensão e deixava entrar na coleção coisas que ele escolhia, mas não entrava tudo. A coleção Rhodia mesmo entrou em partes, pois não foi tudo que a Rhodia ofereceu que o Bardi escolheu. Ele fez a seleção das peças que hoje estão lá. Então são peças bem relevantes realmente. Você vai olhar e vê que necessita de um olho muito fino, crítico para conseguir perceber essa relação de Arte e Moda em cada uma das peças. Mas em termos de conservação a grande maioria estava em bom estado também porque é sintético. O sintético é plástico então não é uma coisa que se deteriora como o vestido do Camillo por exemplo. O vestido é em renda e a gente não pode nem pensar em respirar ao lado do vestido porque é um vestido super delicado. Ele já está todo seco, o tecido de linho seco não volta mais então ele quebra mesmo. Realmente você não pode mais mexer no vestido. E é um dos grandes criadores do início do século em São Paulo e que não foi estudado, quase ninguém sabe da existência dele. Caindo totalmente no esquecimento. Tem uma peça Dior, um vestido que a

gente teve que expor sentado, colocou só meio manequim. A gente colocou com uma saia toda em godê, colocamos ela deitada, mas a saia era tão grande que se a gente colocasse de pé ia descosturar a cintura. O vestido não aguentava mais porque a linha já estava seca então não tinha mais jeito. A solução que a gente deu foi colocá-lo de pé com a saia toda solta. Era um Dior que a gente levou para a exposição. O vestido Camillo a gente levou para exposição e foi a última vez, inclusive. Primeira e última vez.

MS: Por quanto tempo ocorreu esse trabalho museológico e quais eram as atividades envolvidas nesse projeto?

PS: Na verdade, nunca foi um projeto. Era uma coisa de papel, de lançamento. Eles falavam que a gente ia fazer e que ia ter o Museu da Moda, mas nunca foi oficializado por exemplo. Sempre fui estagiária e nunca fui contratada efetivamente pelo MASP para tomar conta da coleção de moda do MASP. Isso nunca aconteceu. E todas as pessoas envolvidas eram praticamente voluntárias. Eles também não tinham nenhum vínculo com o MASP diretamente. Então uma das coisas era que a gente sonhava com isso. Todos estudavam moda, não propriamente faculdade de moda, mas todos estudavam como objeto de pesquisa, de iniciação científica, de mestrado, de doutorado, de especialização. Então todo mundo tinha esse sonho de montar um museu. A gente fazia tudo o que eles pediam por conta disso, mas nunca aconteceu de fato um projeto. Era um projeto bem de propaganda do museu, para pensar uma ocupação ali no Centro. Eu não sei quem fez aquele projeto, por exemplo, que você já deve ter visto na documentação, de onde vai ser o auditório, etc. Não sei quem fez aquilo. Acho que ninguém sabe. Acho que só quem encomendou saiba, talvez o Júlio Neves que fez isso. A gente que estava ali no acervo, que estava trabalhando com a montagem da exposição, parte de Museologia, estávamos fazendo basicamente com amor a causa.

MS: A equipe era formada pôr em torno de 12 profissionais voluntários. Havia uma divisão das atividades museológicas desenvolvidas?

PS: Sim, todos eles eram especializados em algumas coisas. A gente tinha a Denyse Emerich, por exemplo, junto ao Laerte Machado, que formaram a parte da ação educativa. A Astrid Façanha era comunicação. A Nalú de Medeiros fazia a parte de montagem, de Museologia e a expografia junto ao Renato Baldin. O Helder de Oliveira também fazia bastante essa parte de montagem, A Lara Deppe era uma pessoa mais distante, a que menos estava relacionada a isso e sempre foi, mas na montagem ela estava super engajada. Mas foi uma coisa que só surgiu naquela exposição. Depois nunca mais. Não teve continuidade nenhuma. Não tinha antes e não teve depois. Essa que era a realidade.

MS: O projeto museológico, que na verdade não era, compreendeu toda a coleção Vestuário ou somente a Coleção Rhodia?

PS: A gente trabalhou com toda Coleção Vestuário. A gente colocou boa parte da coleção Rhodia, quase inteira, e colocamos algumas peças que eram bem incomuns de irem à exposição com o propósito das pessoas saberem o que tinha ali. Quando se fala em moda no MASP todo mundo só lembra da Coleção Rhodia, ninguém lembra que tem Dior e que tem Salvador Dalí. Que tem uma série de peças e que são peças que até merecem um cuidado. Por exemplo, o costume do Salvador Dali foi reproduzido a partir de um desenho. Ele não é um Salvador Dalí, apesar de ser vendido como tal. Se for conferir na documentação você vê que não é bem assim, que foi uma reprodução para um desfile. É quase uma peça de marketing, na verdade, mas é bacana ter. Ter todo o projeto para poder executar é legal, mas a gente tentou expor a variedade. Chapéus, calçados, peças diversas que o museu coleciona. Ficam lá esquecidos na reserva técnica, entre outras peças, porque não é o foco do museu. Se a gente não divulga minimamente essas peças nunca vai ter algum curioso para estudá-las e trazê-las à tona. Acervo só serve para gerar conhecimento. Não tem o porquê você guardar uma coisa se ela não vai ser pesquisada ou vista. Que não vai ser minimamente um farol que você irá pensar sobre o período. A gente via que era muito necessário mostrar as outras coisas do acervo de vestuário. Que não é muito mais, mas é mais que a Coleção Rhodia.

MS: O projeto dito de “informatização do acervo”, como consta na documentação do MASP, seria a inclusão da coleção na base de dados “Donato”?

PS: Quem fez tudo foi o Helder.

HO: O quê?

PS: O Donato

HO: O Donato fui eu.

PS: Ele fez o projeto para a Fundação Vitae para trazer a informatização do acervo. O museu não era informatizado. Era tudo no papel. Helder, presta atenção que qualquer coisa se eu falar besteira, você me corrige. Porque ele foi o dono desse projeto. Esse é projeto. Foi um projeto para a Fundação Vitae que aprovou, mas não no valor total pedido. O projeto era para desenvolver um software específico para o MASP. A Fundação Vitae não aprovou, mas apresentou outro projeto desenvolvido por eles para o Museu Nacional de Belas Artes e que podia caber pra muita coisa no MASP. Ele foi para o Rio de Janeiro, conheceu o software Donato e trouxe para o MASP. Não tinha computador na época então teve que comprar computadores.

MS: Foi em qual ano Helder? Você lembra? 2000?

HO: Eu saí do museu em 2005 então acho que foi entre 2005 ou 2004. Acho que em 2004 porque depois teve ainda muito processo de fotografar o acervo. Eu saí de lá e ainda não tinha terminado esse processo. O acervo não tinha inteiro sido fotografado para compilar essas informações no banco de dados da instituição.

PS: Então foi ele que fez essa parte. Começou o processo de informatização do acervo, no geral. A ideia da informatização era não depender mais das fichas de papel. Cada hora era um que fazia, não tinha padrão e a localização das obras era feita pelo “sujinho”. Era um caderno. Sim, você toma um susto, mas isso não faz muito tempo não. Era uma prática de vários museus, mas acontecer isso no

MASP já no século XXI era algo assustador, levando em consideração o acervo que ele tem. O “sujinho” era basicamente uma listagem de todas as obras do MASP e conforme elas se mexiam você apagava e escrevia onde ela estava. Imagina que as roupas estavam lá. Lógico que não. As peças de vestuário nunca estiveram presentes no “sujinho”. Eram só as pinturas e as esculturas, a coleção Kitsch ou Vestuário, ou todas essas paralelas e que eles não julgavam como primeiro escalão de arte (porque tem essa hierarquia internamente, todo museu tem), nem colocavam no “sujinho”. Provavelmente era mais fácil a coleção Maiólicas entrar do que a de Vestuário. Então se instalou o Donato com o intuito de abandonar o “sujinho” e começou todo o processo de informatizar tudo aquilo que estava em fichas, no manual. Muitas fichas você não sabia quem tinha feito, pois não eram assinadas. Muitas vezes, você não sabe da onde veio a informação. Na revisão tinha muita coisa que era do nada que aparecia. Não tinha nenhuma documentação provando que aquilo era aquilo. Era muito o conhecimento da pessoa que fez a ficha na época. Então ficava-se na dúvida se aquilo era real ou não. Muito problemático isso para o museu. Então a gente fez uma série de informações nas fichas. Tem muito tecido que está com o nome comercial, por exemplo. No Brasil a gente usa muito nome comercial, dos anos 50 e 60. Então pra você saber o que é o tecido hoje precisa pesquisar. A Rhodia tem uma super memória porque ela tem um arquivo. Lá em Santo André, perto de Santos quase. Você pega o nome comercial e tenta achar qual é aquele tecido. Informação essa para você pensar a conservação por exemplo. Mas tem muitos tecidos na Coleção Rhodia que você sabe por que eles são sintéticos. E como vai funcionar se o tecido não é sintético. A gente está falando da moda dos anos 60 que, teoricamente, seria tudo sintético. Na verdade, o que era mais importante era o show, os desfiles que eram muito importantes. Toda aquela *mise-en-scène* que era feita. Aquilo que era super importante e quando entrou a coleção no MASP, o Bardi escolheu porque era o artista que estava vinculado aquela peça. Era esse o foco por isso que era muito mais fácil você encontrar uma peça informando que era um Volpi, Barsotti ou todos aqueles artistas, do que a informação do estilista e/ou costureiro que fez. Era super difícil de achar essa informação e como as peças não são industrializadas, elas não tinham etiqueta. Peça industrializada precisa ter etiqueta, obrigatório por lei já naquela época. Nisso a gente teria o CNPQ, a composição do tecido e uma série de

outras informações. Esquece, era roupa de desfile. Não vai ter nada disso. Então apesar deles fazerem todas essas peças para o universo industrial elas não eram feitas de maneira industrial. Elas eram super artesanais, feitas muitas vezes por grandes estilistas da época, como o Ugo Castellana, o Dener Pamplona. Era alta moda o que eles faziam. Era costurado a mão, feito para aquela modelo em específico. Sabia-se quem ia vestir as roupas, conheciam as modelos. Era outra coisa. Agora, quando a gente pensa nessas informações, elas se perderam muito no museu. Eu tive que ler e contratei dois estagiários para ler todas as [revista] Manchete cartas dos anos 60 para buscar informações da Rhodia, de todos os desfiles para poder conseguir ir melhorando. Porque tinham fotografias e nessas fotografias tinham peças da Rhodia que estão no MASP e você conseguia identificar pelo que estava escrito embaixo. Modelo tal, tal cara, tal desfile e você tinha mais informações e conseguia ir cruzando. Você tinha que corrigir quem era o autor muitas vezes da peça, falava que era o Dener Pamplona, mas não era, falava que era o Clodovil, mas o Clodovil nunca se envolveu com a Rhodia. Tinha que atualizar as peças porque quem fez foi no achismo. Isso acontece e aconteceu mais, mas hoje acontece muito menos, mas o mundo museológico hoje é muito mais profissionalizado. É bem diferente hoje em dia do que era na época. Na época era praticamente o único grande museu do país.

MS: Se foi do trabalho da equipe, a atividade de catalogação da coleção foi pensada a partir de quais premissas e quais procedimentos científicos e técnicos?

PS: Não foi nosso. Quem começou essa pesquisa foi o pessoal que fez a exposição para o Itaú Cultural. Não sei quem fez essa catalogação para o Itaú. O Itaú é muito bem documentado então se você for lá você vai com certeza descobrir quem fez essa parte de conservação e mesmo do restauro de algumas peças para a exposição. Foi uma exposição belíssima. Foi a exposição mais bonita que eu já vi de vestuário no Brasil. E foi a que fez eu estudar a coleção da Rhodia.

MS: Como foi pensada e articulada a curadoria da exposição “Moda e Arte: Acervo MASP”? Em específico da seleção dos objetos a serem expostos.

PS: Não se pode chamar de curadoria. Era uma mostra. Nunca se teve a pretensão de ser uma exposição. Como foi essa agora no MASP [2015-2016], onde eu fui assistente, que teve agora a pouco tempo. Ali tinha uma curadoria, uma série de questões que eram tratadas. [Moda e Arte: Acervo do MASP] foi uma mostra do acervo. Saber o quê tem de vestuário ligado a moda na coleção, entendendo moda como construção da aparência de uma pessoa. Nesse sentido, calçados estão presentes na exposição, assim como bolsas, adereço de cabelo, chapéus. O nosso critério foi justamente mostrar para as pessoas que a Coleção Rhodia era o núcleo pesado, mas que existia muita mais coisa em volta. Inclusive tem acervo têxtil que a gente não mostrou. Tem acervo têxtil no MASP que não é vestuário, são pedaços de têxteis que não expomos porque não havia uma relação com a moda, com a construção da aparência de uma pessoa. Quando a gente fala de vestuário e fala de moda eles não são sinônimos, principalmente para um museu. Falar de exposição de vestuário é uma coisa, falar de exposição de moda é outra. A gente tentou fazer uma exposição de moda, tratando os acervos que tem dentro do MASP que constroem a aparência de uma pessoa.

MS: Para a construção da curadoria da exposição houve referências nacionais ou internacionais para o projeto expográfico? Quais foram?

PS: Na verdade, a gente tinha que lidar com aquilo que o MASP já tivesse. Era se virar com as vitrines que a gente já tinha. A gente já ficava bem orgulhosa porque eram as vitrines da Lina Bo Bardi que estávamos usando. Já era super legal a gente trabalhar com isso, mas basicamente não tinha uma referência forte. Todos os principais integrantes eram frequentadores de museus. A gente tinha uma grande conexão com os museus de moda que estavam surgindo no mundo, naquele momento. A gente conhecia, já tinha visto as exposições do *FIT*, do *Victoria and Albert*, mas nenhum museu foi inspiração porque a gente tinha que lidar com o material que a gente tinha. O espaço que a gente tinha que já não era um espaço adequado para exposição. Com a quantidade de peças que

a gente queria resolveu-se colocar todo mundo dentro de uma vitrine. Muita gente achava estranhas as vitrines, onde não se podia tocar. Mas não se podia tocar mesmo, pois é um objeto musealizado dentro de um museu de arte. Raramente você pode tocar, a não ser se for intenção do objeto, mesmo assim a gente sabe como ficam paradinhos os bichos da Lygia Clark até hoje. Estão lá parados, ninguém pode tocar. O tecido é muito delicado, não dá pra gente deixar as pessoas tocarem. E logo em seguida tivemos uma série de exposições. Tivemos a *Fashion Passion* logo em seguida, inclusive. Foi um *boom*, o mundo inteiro estava montando museus de moda logo era uma vontade do Brasil também montar um museu de moda, mas no “pega para capar” você vai ver o custo disso, o pessoal deixa para lá né. Vamos fazer manutenção dos nossos quadros renascentistas e deixa pra lá. Não é a prioridade do MASP, para finalidade o qual foi construído. Não era intenção.

MS: Na documentação do acervo há algumas incertezas com relação ao vestido Dior 82 V (vestido esse em tons de bege com rosas bordadas). Ele esteve exposto realmente ou foram somente expostos os vestidos da Coleção Rhodia?

PS: Ele foi exposto.

MS: Por outro lado pergunto porque os outros vestidos ditos “Christian Dior” não foram expostos nessa referida exposição?

PS: Não tinham condição de exposição. O único que foi exposto foi o Dior com o busto do manequim.

MS: Manequim prateado?

PS: Sim, era um manequim muito foda. A gente conseguiu apoio externo. A gente não tinha manequim para expor tudo. Apoio de uma empresa chamada “Expor”, localizada na Av. Brasil, que é a maior empresa de manequins do país. A gente entrou em contato com eles e eles emprestaram, na hora, aliás, não só emprestaram como perguntaram em qual cor gostaríamos de pintar os

manequins. Foram super solícitos, mas não é um manequim adequado para a exposição.

MS: Não teve um estudo específico de manequinagem?

PS: Não, imagina. Eles queriam que a gente fizesse a exposição sem custos. Bem- vinda a Museologia do Brasil.

HO: E não é força de expressão. Sem custo é sem custo.

PS: Sem custo mesmo. Vocês querem fazer a exposição? Sim, mas sem pedir um tostão pra gente. A gente conseguiu tudo por doação, tudo mesmo, até mesmo os champanhes que sobraram. Alguém doou e queria se ver vinculado ao lançamento de um museu de moda no país, de um instituto que trabalhasse com acervo e com a conservação. A gente tem muitos em São Paulo, mas só que nenhum organizado. Tem o SENAC com uma coleção fabulosa que ficava na Lapa e quando eles abriram o campus em Santo Amaro eles simplesmente cortaram no meio a coleção. Metade em Santo Amaro outra metade na Lapa. Eu disse pra eles que não era assim que pensava acervo. Vocês estão loucos, cortar acervo no meio. Eles pediram consultoria pra gente, com esse mesmo grupo porque a gente virou referência na área naquele momento. Todo mundo queria nossa opinião para as coisas, mas ninguém ouvia a gente. Não sei porquê eles pediam tanta opinião se ninguém de fato colocava as coisas para funcionar.

MS: Houve em 2002 e 2003 a aquisição, por meio de doação, de um vestido Dior e um vestido Lanvin. A senhora tem conhecimento desses vestidos? Fizeram parte, em algum momento, do projeto museológico desenvolvido por vocês?

PS: Não. A gente tinha acesso muito restrito. Se o objeto acabava de entrar e não era prioridade, o momento de ser musealizado demorava muito tempo. Com certeza qualquer coleção de arte que entrasse no museu, ligado às artes tradicionais, entrava na frente. Entre doar e entrar no acervo é um limbo. Tem os processos de documentação e acondicionamento.

MS: A realização da exposição na Galeria Prestes Maia ou MASP Centro foi uma escolha da equipe museológica ou já era um lugar definido pela equipe do MASP?

PS: Equipe do MASP. A gente não definia nada. Não tínhamos nenhum vínculo com eles. Eles que demandavam as coisas para gente.

MS: Como foi o trabalho dessa equipe terceirizada com os funcionários do setor de Acervo do MASP?

PS: Foi super tranquilo, inclusive era casada com um deles. Tirando isso, a gente sempre teve uma ótima relação. Como pesquisadora antes eu já tinha uma ótima relação com a Eunice e com o pessoal da biblioteca e do arquivo. Muita das informações que a gente conseguia, inclusive, foi via o acesso sempre irrestrito que elas davam pra gente, frente ao acervo e a documentação. Então pra gente foi bem tranquilo mesmo. Isso não há o que falar.

MS: Estabeleceu-se, ao longo da atuação da equipe, um intercâmbio de conhecimento com outros setores do museu ou até mesmo com outras instituições museais?

PS: Não. Basicamente só quem trabalhava com acervo têxtil e queria saber o que fazer com aquilo. Entravam em contato com a gente, iam lá e por conta de a gente ter feito a exposição do MASP as pessoas perguntavam como lidar com os acervos. Na época tinha basicamente a gente que trabalhava com isso e a Teresa Cristina que está até hoje no Museu Paulista. Em São Paulo eram somente essas pessoas que lidavam com acervo de moda, por assim dizer. Eu nunca fui ligada a acervo têxtil, propriamente, mas muito para acervo de moda que me interessava, o qual sempre foi meu foco. E fui para esse lado.

MS: Houve por parte da equipe museológica alguma política de aquisição de novas peças para a coleção? Visando também a exposição que aconteceria no MASP Centro?

PS: Não. A gente não tinha esse poder.

MS: Houve algum tipo de publicação da exposição, seja de divulgação ou de cunho educacional?

PS: Não, infelizmente não. A gente só fez o *press release*, essas coisas bem básicas. Nem sei se o museu ainda tem.

MS: Não tive acesso.

PS: Pode ser que a Astrid Façanha tenha, mas pode ser que ela não tenha porque ela não é muito organizada. Ela é jornalista e hoje é professora na Santa Marcelina.

MS: Após o término da exposição, em fins de 2003, a equipe continuou trabalhando com a coleção? Se não, como ocorreu o término dessa parceria?

PS: Não, a gente só foi chamada para fazer a exposição. Por isso falei que não é um projeto. A gente apagou um fogo. Eles inventaram esse negócio de Instituto da Moda, a verdade é esta, mas não tinha quem fizesse. Eles tinham que fazer o lançamento e, como eu já estava estudando o acervo dentro do museu, eles me convidaram. Eu disse que sozinha eu não conseguiria fazer, que tinha que chamar outras pessoas que entendessem de outras áreas, como montagem, condicionamento adequado, transporte. Inclusive porque tinha que levar para o MASP Centro, que não é um lugar fácil para levar. Então tinha toda uma problemática e tinha que ser resolvido colocando mais pessoas ali. Nisso tinha esse grupo de pessoas que estavam interessadas em montar um museu de moda. Ficaram super entusiasmados, todo mundo na melhor das boas vontades em construir um museu de moda do país, mas morreu com o final da exposição. Não teve nada depois relacionado a isso em específico. Eu continuei fazendo pesquisa no MASP. Eu fiz meu doutorado sobre a Coleção Rhodia, mas como pesquisadora em História da Arte com bolsa da FAPESP. Então eu ia lá como pesquisadora. Eu era uma pesquisadora da casa porque eu já tinha feito estágio lá.

MS: Em algum momento do trabalho de vocês considerou-se, por parte do MASP, estabelecer uma equipe ou funcionários especializados em curadoria de moda?

PS: Não. Nem hoje.

MS: Tem a curadora-adjunta, mas.

PS: Patrícia Carta.

MS: É, sem dúvidas.

PS: Eles fizeram tudo baseado no meu doutorado. Eles falaram que iam pegar alguns trechos para fazer o texto e eu precisava assinar, eu disse ok e eles fizeram e pagaram pra isso. Uma coisa inédita no MASP foi o catálogo. Que devo ter aqui.

MS: Eu sei, eu tenho, ele é lindo.

PS: A gente tem várias matérias. A gente pode te mostrar depois.

MS: Porque também ele é único.

PS: É o único. E a Rhodia mesmo estava de saco cheio do MASP ir pedir dinheiro para eles e não fazer nada. Eles se negavam e não atendiam mais o telefone. O MASP ligava para pedir financiamento para fazer exposição com a Coleção Rhodia e eles não aguentavam mais. Tudo vocês ligam pra cá, pedem dinheiro. É difícil, se é uma administração problemática desse jeito por isso que te falei que o Adriano Pedrosa é fabuloso. Arrumou a casa, está fazendo exposições de coleções que normalmente não saem da reserva técnica. E faz catálogo de tudo. Antes não tinha dinheiro para fazer catálogo e naquela época não dava pra gente pensar em catálogo virtual porque não existia isso. A coleção não era

fotografada. Foi na gestão do Adriano Pedrosa que a coleção foi inteiramente fotografada.

MS: Da Rhodia?

PS: Da Rhodia. Tem um super louvor. Ele queria arrumar a coleção. Ele e o Tomás Toledo que é o assistente dele, que é extremamente competente e que praticamente tocou essa exposição com a minha ajuda, com a minha experiência. Ela [a Patricia Carta] só apareceu numa reunião, não tinha lido a tese e não conhecia. E quando a gente começou a falar da parte expográfica ela não sabia do que eu estava falando. Do museu do The Museum do *FIT* sabe? É que não tem os mesmos interesses, os interesses são outros. A maneira de encarar a moda é outra. É estranho a pessoa ir para Paris, não ir ao *Palais Galliera* e trabalhar com moda. Você trabalha com moda e nunca foi ao museu de moda da cidade?

MS: Porque ela foi colocada como curadora-adjunta de Moda?

PS: Quando você pega o *MET* por exemplo.

MS: É ligada às editoras de moda, a curadoria.

PS: É quem tirou o *Costume Institute* do obscurantismo, no momento que não sabia o que fazer com a coleção de vestuário foi uma ex-editora da *Vogue*. Esqueci o nome dela...

MS: Diana Vreeland

PS: É, Diana Vreeland. Ela é uma assumidade, uma pessoa que entende muito de moda, de design, de arquitetura, arte. Porque senão você não dá conta de entender o porquê as pessoas estão usando aquelas roupas naquele momento. E ela era uma pessoa desse tipo, extremamente refinada. Ela não era mais editora, foi editora da *Harper's Bazaar*. E ela não foi só de uma, mas de várias revistas. Seguindo ela, quem faz a curadoria principal é sempre alguém que é

ligado ao universo da *Condé Nast*, principalmente. Porque ela é uma empresa que faz parte do conselho do *MET*. Com isso foi virando um espaço onde o baile do *MET* é feito basicamente pela editora da *Vogue*. Isso não começou com a atual [Anna Wintour]. Isso é algo antigo. Só que ela [Anna Wintour] levou a níveis estratosféricos. De conseguir mídia em cima disso. Isso para o museu é bom, muito bom para o museu. Dá catraca, que é o quê é importante para o museu, não importa se tem gente pagando ou não, o que importa é ter catraca. Isso gera um espaço de mídia importante para a cidade então se torna um espaço que as pessoas querem ir, fazer suas doações, principalmente porque há toda essa tradição nos Estados Unidos de doações para instituições.

MS: Você acha que esse costume poderia existir com essa curadoria estabelecida?

PS: Não, mas é que o Adriano Pedrosa veio dos Estados Unidos. A formação dele é na Califórnia. Ele tem esse parâmetro e profissionalizou muito o MASP. Nesse sentido porque não há nada igual como os museus norte-americanos, apesar da maioria dos museólogos aqui no Brasil ainda ‘viverem’ na França. Eles têm essa referência francesa e que eu acho muito equivocada.

MS: Agora o *Palais Galliera* tem uma parceria com a *Vogue*.

PS: Então, agora. Demorou quanto tempo? Muito tempo para isso acontecer. São museus super-retrógrados, super tradicionalistas. Nisso você pensa na tradição museológica de cada país. A França tem o Estado muito forte que banca a vida cultural oficial do país e isso faz que eles sejam bastante acomodados. O *Louvre* é daquela mesma forma há milhões de anos. O I. M. Pei fez a pirâmide e nunca mais mexeu. É tudo igual para sempre. A maneira dos britânicos fazerem é outra. Eles são mais dinâmicos, apesar de ter uma mão forte do Estado ou até mesmo da família real como acontece no *Victoria and Albert*. Eles são mais dinâmicos para criar exposições e investem muito em pesquisa dentro dos museus. O que é muito legal porque gera exposições uma mais bacana que a outra, independente se é de moda, arte, design ou se juntam tudo isso. E os americanos fazem disso *business* e eles são muito profissionais por conta disso.

Os funcionários do MET fazem greve, você já imaginou alguém do MASP fazendo greve? A maioria é voluntária, vai fazer greve do quê? Eles vivem do glamour de trabalhar lá dentro, mas agora nem tanto, agora mudou bastante. O perfil mudou muito de quem trabalha lá porque quase todo mundo dessa época que você está estudando já não está mais lá. Alguns inclusive já morreram, mas é bem diferente se você olhar os três [gestores]. Acho que ele [Adriano Pedrosa] traz esse formato. Traz uma editora super influente, que conhece todo mundo do universo da moda, que já foi editora da Vogue durante muito tempo e hoje está na Bazaar. Também tem conexões com o mundo da arte, da moda, mas acho que ela não conseguiu entender o espaço dela lá. Se ela não ganha para fazer isso, não sei como se dá essa contratação da coleção [curadores adjuntos]. Agora tem uma série de curadores, o Luciano é inclusive de uma coleção.

MS: Luciano Migliaccio?

PS: É eu não sei se ganha para fazer isso ou é um cargo que te dá liberdade para trabalhar nas coleções. O que para gente já é bastante coisa porque a gente sabe o quanto é difícil. Teve muita gente que não conseguiu estudar o acervo do MASP por conta disso.

MS: Para você quais as diferenças entre as gestões do Bardi e a direção do Júlio Neves em relação a Coleção Vestuário?

PS: O Bardi entende moda. O Bardi sabe o que é moda, entende o que é isso. Tinha um olhar para isso, muito apurado. Alguém que era muito irreverente. Ele recebeu a coleção da Rhodia quando ninguém imaginou que ele ia deixar entrar no museu. Um homem que tem olho para reconhecer um Rafael, imagina o que é isso? A ideia das pessoas com preconceito era que a Rhodia tinha chego com um monte de vestidinhos no museu. Ele ir, olhar e falar que aquilo não eram vestidinhos. Isso é muito mais. Isso é uma referência de uma estética do cotidiano, como diria o Baudelaire, super pertinente para o Brasil em um momento de industrialização e nascimento da moda no país. A gente tem esse acervo fabuloso na nossa frente, vamos fazer uma seleção e vamos colocar para dentro. Isso não são palavras dele porque na verdade ele nunca deixou isso,

mas ele tem cartas, não sei se você já chegou a ler as cartas dele no acervo, no arquivo na verdade. Ele pediu orientação para o então curador do Museu de Costume, em Londres, para justamente saber como fazer um Museu de Moda, como se faz isso, um Museu de Costume. E foi legal que o curador de lá respondeu.

MS: Isso foi nos anos 50, certo?

PS: Não, é, sim. Dos anos 50 para os anos 60. É que primeiro no MASP entra a ideia de moda no acervo, o tema de moda primeiro e depois é que entra o acervo. Então entrar a ideia de moda é você dar cursos de moda lá dentro, cursos de modelo, modelagem, costura, tecelagem. Eles faziam isso no museu. Só que ao contrário do que aconteceu com o núcleo de publicidade, que virou a ESPM, ou os cursos de arte que viraram a FAAP, esse núcleo de moda nunca virou uma escola. Muito relacionado a Lina, não diretamente, mas bastante relacionado a maneira como ela abordava a questão do design. De entender o design como soluções para a vida e que ao mesmo tempo falar da sua cultura. A Lina falava que tinha que fazer vestido cocada e não vestido para a noite em Paris. Porque aqui é cocada, não é *crème brûlée*. Acho isso muito legal, parece uma coisa divertida, mas ao mesmo tempo em que você for pensar pega pesado, a sensibilidade é outra. Aquilo que você quer sentir é outra coisa que você quer sentir. Não é a mesma coisa do universo francês, tudo bem e bacana que de lá que vem muitas das referências, mas como a gente reprocessa isso para o Brasil. Isso deu um *click* para eu abrir minha empresa inclusive. Realmente a gente não tem que ficar achando que as tendências vêm todas de fora. Tem coisa que acontece aqui, que faz muito mais sentido pra gente e não vai fazer sentido lá fora. Então foi dessa sensibilidade da Lina Bo Bardi que foi bem importante para a minha tese. A gente tem que pensar nisso, de entrar o tema primeiro no museu e depois é que ele vira acervo. Moda é o tema.

MS: O tema moda seria pensado a partir das atuações do IAC?

PS: É, exatamente. Tem tudo a ver porque era uma visão muito aberta e que virou FAAP, mas não virou curso de moda. A moda e o design foram desprezados. O design que quero dizer é o design gráfico.

MS: Desenho industrial.

PS: Desenho industrial. O design gráfico sobreviveu um pouco. A ESPM pegou uma parte da publicidade, mas não é publicidade o design gráfico. Design gráfico é design gráfico. Publicidade é publicidade. Não teve continuação, mas a moda já tinha entrado como tema. Ele está interessado em montar um Museu de Moda já nesse período, mandando cartas, perguntando. O curador responde que eles estão em crise lá porque não faz mais sentido você colecionar roupa, colecionar vestuário. Eles começam a perceber que o que faz mais sentido é colecionar moda. Levando em consideração a construção da aparência de uma pessoa dentro de um contexto mais amplo. E o vestuário mesmo é uma coisa que tem bastante, por exemplo, no mundo germânico, essas coleções só de vestuário. Como é que costura qual o tecido, qual a modelagem, muito conhecimento destas coisas, mas onde se usa isso? O contexto acaba se perdendo e essa pessoa do Museu do Costume diz que eles estão em crise, repensando como iam trabalhar internamente. Inclusive eles foram por um caminho que deu no *Victoria and Albert*. É o mesmo pessoal, a mesma coleção, acabou virando o *Victoria and Albert* depois. A coleção de vestuário que hoje está no *Victoria and Albert*.

MS: Para finalizar a entrevista há algum comentário que queira acrescentar acerca das perguntas feitas anteriormente? Ou apresentar algum outro assunto, no qual não foi tratado e que, a seu ver, seja importante para a compreensão dos meus objetos de estudo?

PS: Primeiro não é um projeto. Foi uma iniciativa super pontual que nasceu e morreu ali. Eles demandaram e nunca vingou. Foi algo pontual. Quando você perguntou sobre o Júlio Neves, por exemplo, ele sempre viu como uma possibilidade de fazer propaganda porque a moda estava na moda. Foi um *boom* dos cursos de moda no país, do crescimento de moda e do crescimento do país

naquele momento. A gente estava saindo dos tenebrosos anos 80 e início dos anos 90. Ele se aproveitou do momento, mas ele não tem nenhum envolvimento com moda e nem era intenção dele mesmo. Foi uma coisa bem oportunista no caso dele, diferente do posicionamento do Bardi. Ele [Bardi] estava pensando realmente na memória. Por outro lado bem diferente do Adriano, que também é uma abordagem contemporânea. É uma abordagem de quem entende moda como uma manifestação estética e pertinente. Aquela coleção é super pertinente de um momento do país e que dá para gente entender muita coisa a partir daquilo. Não é só a coleção. A coleção é o pontapé pra gente pensar a música do período, a arquitetura, decoração e como as pessoas viviam naquele período. A partir da coleção você desdobra uma série de manifestações. Ele enxerga a moda dessa maneira super sofisticada de enxergar a moda. Mas ele é curador, tem formação em história da arte e crítica de arte então ele tem uma visão diferente.

APÊNDICE A.3 - Termo de Autorização e Entrevista com Denyse Emerich **TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO DIREITO DE USO A TÍTULO GRATUITO DE ENTREVISTA TRANSCRITA**

Autorizo o direito de uso e a publicação, sem fins lucrativos, pela discente Milena Melo Sales do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, da entrevista na íntegra cedida em 02 de Março de 2018 para a pesquisa de mestrado da referida discente.

São Paulo, 14 de maio de 2018.

Denyse Emerich

Assinatura da entrevistada

RG 21.415.539-0

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - Av. Prof. Almeida Prado, 1466 - Cidade Universitária - Butantã, São Paulo-SP

Apêndice A.3 - Entrevista com Denyse Emerich, ex- integrante da “Equipe 12” responsável pela exposição “Moda e Arte: Acervo MASP” e do projeto Museu da Moda.

São Paulo, 02 de Março de 2018.

Transcrição e Transcrição da entrevista com Denyse Emerich

DE: Denyse Emerich

MS: Milena Melo Sales

MS: Denyse, como e quando ocorreu o início da sua participação profissional na exposição “Moda e Arte: Acervo MASP”?

DE: Que eu me lembre foi, na verdade, um convite da Patrícia Sant’anna. Estava havendo e, não sei se foi exatamente isso, um movimento na ABIT. ABIT certo?

MS: Isso, ABIT.

DE: Em torno de um Museu da Moda. Essa era a conversa que chegou até mim. A Patricia queria formar um grupo multidisciplinar. Uma equipe que trabalhasse projetos de moda do ponto de vista museológico. Então precisava-se de uma equipe que tivesse curador, de gente que fizesse expografia, que tivesse um educativo, que tivesse gente ligada a documentação, etc. A Patrícia Sant’anna era da minha turma de especialização em Museologia. Foi exatamente na época em que eu abri minha empresa de educação com o meu sócio Laerte Machado Jr. Chegamos a conclusão então, numa conversa, já não me lembro em que circunstância, mas foi tudo meio assim, reuniões uma atrás da outra e conversas uma atrás da outra. A gente decidiu por um grupo de 6 inserções, departamentos, com duas pessoas em cada um deles. A equipe chamava-se “Equipe 12”, uma equipe especializada em ações museológicas para os projetos que envolvessem moda. A partir disso começou uma conversa com alguns lugares. As propostas vinham por intermédio da Patrícia Sant’anna. Ela já tinha nos repassado uma proposta vinda da Índia (Goa), de um acervo desconhecido por lá que eu já não me lembro. Tinha essa proposta para Goa e apareceu a proposta dessa exposição no MASP e junto com ela o desejo do MASP de formar

um Instituto. Tivemos também uma proposta para fazer uma exposição no SENAC e até mesmo chegamos a visitar o SENAC.

MS: Em São Paulo?

DE: No SENAC São Paulo. Para fazer uma exposição aqui, não sei, seria o Senac Barra Funda?

MS: Lapa? Santo Amaro?

DE: Eu fui ao SENAC duas vezes. Não foi em Santo Amaro, pois foi mais próximo daqui. Não me lembro. Eu acho que tenho no pendrive alguns materiais e eu acho que dá para a gente identificar. Porque isso já faz 15 anos então muita coisa aconteceu.

MS: Quando iniciado seu trabalho você teve conhecimento, por parte de algum funcionário do MASP, do projeto do Instituto da Moda?

DE: Se eu tive conhecimento, como assim?

MS: Se algum funcionário do MASP te informou sobre as diretrizes do Instituto da Moda.

DE: Não. Tudo veio a partir da Patrícia Sant'Anna e, eu não me lembro se já na montagem, nas conversas informais, havia o pessoal do MASP junto com a gente lá na montagem da exposição. Ali eu não me lembro se teve funcionário do MASP, mas minha fonte de informação e orientação era a Patrícia. A gente trocava muito e-mail, mas esse e-mail era do hotmail que eu perdi. Perdi a senha e nunca mais consegui entrar nesse e-mail.

MS: Troca de informações, nesse email, entre vocês e o MASP?

DE: Não, entre os integrantes da “Equipe 12”. Quem tinha o contato diretamente com o MASP e intermediava com a equipe era a Patrícia e também, se eu me

lembro o Renato Trevisan ou alguém mais da curadoria. Esse projeto não tinha educativo previsto e a gente até tentou ter o serviço de Educativo, pois tenho até uma comunicação aqui que fizemos com eles. Pedimos a extensão da exposição para que tivesse visitação e a gente entraria de uma forma mais contundente. Acabou que nós, eu e meu sócio, só participamos da montagem e não foi uma participação técnica nossa. Não era um projeto educativo, tanto que não me lembro se o próprio projeto do educativo foi feito.

MS: Por quanto tempo ocorreu seu trabalho na exposição e quais eram as atividades envolvidas?

DE: Para essa exposição a equipe estive em diversas reuniões e nelas se falava um pouco dos projetos, davam-se ideias e comentários e quem fazia o contato com o MASP dizia em que pé estava. Nós chegamos a ir à ABIT também. Isso nós fomos.

MS: Como foi essa reunião com a ABIT?

DE: Foi uma visita com um homem, não sei se era presidente ou diretor da ABIT. O Skaf tinha saído de lá e tinha entrado outro. A pessoa que nos atendeu foi outro funcionário. Não sei se está escrito em algum documento meu, mas era outra pessoa.

MS: O que vocês apresentaram nesta reunião?

DE: Nós fizemos uma reunião. Ali sim houve um projeto sobre a possibilidade de um Museu da Moda. Uma coisa muito inicial. Era mais pra ele olhar e conhecer a equipe porque ele já conhecia a Patrícia. E também a gente conheceu o lugar, ali em Higienópolis. Continua sendo lá?

MS: Continua.

DE: Então era lá. Eu me lembro de ter conversado com esse rapaz e falado sobre o museu.

MS: Falaram sobre a proposta? Ou uma conversa inicial?

DE: Não, foi uma conversa informal já nessa direção do Museu da Moda.

MS: Ao realizar a exposição você teve acesso à coleção Vestuário, seja das peças ou da documentação museológica e/ou histórica?

DE: Eu tive acesso as peças porque participei da montagem da exposição. Pegamos nas peças e abrimos caixas. A gente visitou o local vazio, que eu me lembro, na Galeria Prestes Maia. Posteriormente houve um estudo do espaço, feito provavelmente pelo grupo de expografia da nossa equipe, pois quando a gente chegou lá para fazer a montagem, algumas peças já tinham lugares definidos. Houve um estudo anterior.

MS: Da sua própria equipe?

DE: Sim, da minha equipe. Provavelmente com a anuência do MASP.

MS: Como estava a conservação das peças expostas?

DE: As peças que foram para a exposição estavam bem guardadas e só foram para o espaço expositivo as peças que podiam ser movidas. Senão me engano uma peça não pôde ser movida. Teve um vestido que eles acharam melhor deixar na caixa. Eu acho que sim.

MS: O vestido Dior, provavelmente?

DE: Deve ter sido.

MS: Com detalhes de rosas?

DE: O Dior mesmo. Isso mesmo. Eu me lembro que chegaram a levar o vestido, mas decidiram não montar. Mas fora isso não teve outra peça mal conservada.

Os vestidos estavam bem acondicionados. Eu lembro das caixas e lembro que tinha acabado de passar pelo curso de especialização. Tinha tido aula de acondicionamento de tecido então foi uma coisa que eu estava muito curiosa também para saber como os vestidos estavam. E estavam bem. Podia ter algum detalhe ou outro, mas nada que me marcasse.

MS: Como parte integrante da equipe expositiva você poderia nos falar como foi pensada e apresentada a exposição “Moda e Arte: Acervo MASP”?

DE: Para mim a coleção foi uma novidade. Eu não sabia da existência dela, não sabia da existência daquelas roupas. Então, eu tenho aquela sensação de alguém que teve um primeiro contato com uma coisa e que ficou algumas imagens na memória. Também não participei da expografia. Eu acho que chegamos a ler textos um para o outro da equipe. Na verdade, a exposição tinha um texto, se não me engano, até tenho ele. A exposição tinha um texto.

MS: Um texto escrito pela Patrícia Sant’anna?

DE: Era, acredito que ela tenha te dado.

MS: A Patrícia? Ela não me informou, mas acredito que ela tenha esquecido.

DE: Pois então, tinha um texto. Tinha as roupas com os manequins e tinha as vitrines também. Agora vou me lembrando, mas assim, eu não me lembro hoje de grandes detalhes. Eu me lembro do que me impressionou, alguns modelos que me impressionaram e algumas estampas também porque tinha algumas estampas. Isso me lembro, de algumas. Eu me lembro de estar obedecendo as pessoas “Denyse pega aquela caixa e trás aqui, abre aquilo, abre tal coisa” porque não foi a minha especialização. Primeiro porque a equipe era de gente muito jovem e com muita vontade de trabalhar.

MS: Eram todos voluntários?

DE: Sim, voluntários, todos nós. Aliás, chegou até mim, que a proposta era que nós fossemos voluntários e que eles, o MASP e ABIT, estavam pensando na possibilidade da gente trabalhar nesse Museu da Moda. Por conta disso o voluntariado mais animado. Além disso, a equipe estava começando e muito afim de mostrar serviço então cada um realizava as atividades em suas expertises. Tinha gente ali e agora estou me lembrando de uma moça que tinha vindo da Itália, após o término de uma pós em conservação de tecido. Ela estava integrando a equipe. Então quem era da conservação cuidava da conservação, quem era da expografia cuidava da expografia, quem era da documentação também. Tinha o intuito que cada um de nós já começasse a exercer a sua tarefa dentro daquilo que lhe seria um espaço de trabalho, no futuro. Então foi isso que eu me lembro.

MS: Como ocorreu a inauguração da exposição e o andamento da mesma?

DE: Eu me lembro da noite de abertura porque é aquela história de você estar terminando a exposição, abre, bate o martelo e os convidados chegam. Foi algo muito legal que as pessoas, eu me lembro, que os convidados se interessaram muito. Foi um evento que era o lançamento do museu da moda porque eu me lembro do Júlio Neves fazendo o discurso de lançamento do Museu da Moda. Então a gente jurava que isso ia acontecer. Eu acho que ele estava ali na busca de parcerias, de patrocínios, desse tipo de coisa que envolve e que se precisa para que um museu exista. E depois eu não voltei mais lá. Eu sei de uma carta, que eu tenho aqui, pedindo para que a exposição se estendesse, pois era para ser de um dia, que terminasse em um dia para ser desmontada no dia seguinte. Eu não me lembro se ela foi desmontada no dia seguinte ou se ainda demorou.

MS: Ela durou em torno de 2 a 3 meses.

DE: Nossa, nem fiquei sabendo disso porque também eu não voltei para lá. Olha só, estou falando que você sabe mais do que eu. Porque eu acho que não nos envolveram e mandaram uma carta de agradecimento pra gente. E essa carta que procurei e não achei. A Patrícia tem?

MS: Dos agradecimentos?

DE: Porque o MASP formalmente agradeceu ao nosso grupo, senão me engano citando nome por nome.

MS: Sim, eu tive acesso a essa carta no MASP.

DE: Então, eu não sabia se eu tinha ficado ou não com ela. Ficou com a Patrícia a xerox dela.

MS: Tem uma relação com o nome dos 12 participantes, inclusive.

DE: Exatamente

MS: Como foi o trabalho da equipe com os funcionários do setor de Acervo do MASP?

DE: Foi tudo muito amistoso. Um trabalho que não teve tensão, uma montagem que não teve tensão e não teve briga, nada disso. Tanto que eu me lembro que quando se abriu a caixa do Dior e se analisou a condição do vestido, a moça, essa da conservação da equipe, que não me lembro o nome, falou “Nossa esse vestido corre risco, não dá para colocar em exposição” e tomou-se a decisão em comum acordo, sem briga.

MS: Nesse momento teve alguma pessoa do Acervo ou do Educativo?

DE: Não, do educativo não teve. Porque era o Paulo Portella que trabalhava na época e eu já tinha trabalhado no MASP e conhecia-o. Teve pouca gente do MASP, não me lembro. Eu sei que tinha gente esbarrando conosco no espaço, no momento da montagem da exposição, mas não era muita gente, porém não sei quantas pessoas.

MS: Houve algum tipo de publicação da exposição, seja de divulgação ou de cunho educacional?

DE: Não, de cunho educacional não. Agora que você está me dizendo que ela durou dois meses pergunto-me se ela não teve algum flyer, flyer eletrônico ou algum papel.

MS: A Patrícia informou que houve um release, mas não estava com ele.

DE: Eu também não tenho esse material.

MS: Após o término da exposição, em fins de 2003, a equipe dispersou-se. Para você como ocorreu o término dessa parceria?

DE: Não, na verdade foi uma coisa natural. Foi um desejo que tivemos muito forte e ali se consolidava um grupo muito agradável, até de amizades, mas aquilo que a gente esperava que fosse uma demanda como trabalho não apareceu. E cada um de nós trabalhava então cada um foi tomando seu rumo. Eu já tinha uma empresa, já estava funcionando então eu e meu sócio imediatamente assumimos outros trabalhos, assim como que aconteceu a mesma coisa com cada um da equipe.

MS: Em algum momento do trabalho de vocês considerou-se, por parte do MASP, estabelecer uma equipe ou funcionários especializados em curadoria de indumentária ou de moda?

DE: A conversa que a gente ouvia era que sim, mas nunca tivemos essa conversa formal com o MASP. Do MASP o único momento formal foi esse que te falei, do dia do vernissage da exposição com o Júlio Neves, quando ele falou que tinha essa intenção e que ele estava lançando o Museu da Moda.

MS: Para finalizar a entrevista há algum comentário que queira acrescentar acerca das perguntas feitas anteriormente? Ou apresentar algum outro assunto, no qual não foi tratado e que, a seu ver, seja importante para a compreensão dos meus objetos de estudo?

DE: Não, acho que não. Eu tenho esses arquivos que eu posso te passar, mas de falar eu não estou lembrando.