



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA | DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA VIDA | ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL

RAFAELA NOROGRANDO

COMO É FORMADO O PATRIMÔNIO CULTURAL

Estudo museológico em Portugal na temática Traje/Moda

Coimbra, Portugal

2011

RAFAELA NOROGRANDO

(aluna: Rafaela Noro Grando)

COMO É FORMADO O PATRIMÔNIO CULTURAL
Estudo museológico em Portugal na temática Traje/Moda

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Antropologia Social e Cultural do Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social e Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Nuno Manuel de Azevedo
Andrade Porto (FCTUC)

Coorientador: Prof^ª. Dra. Kathia Castilho
(Universidade Anhembi-Morumbi)

Coimbra, Portugal
Março de 2011

O JÚRI

PRESIDENTE: Prof. Dr. Fernando José Pereira Florêncio

Prof^a. Dr^a. Sandra Isabel de Oliveira Xavier Pereira

Prof. Dr. Nuno Manuel de Azevedo Andrade Porto

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço o tempo dedicado pela Prof^a. Ana Mery Sehbe De Carli, com atenção, maestria e entusiasmo auxiliou a elaboração do primeiro projeto. Agora já também, cito com a mesma importância, o carinho e atenção da amiga e mestre Luiza Kliemann, principalmente pela frase encorajadora, que lembro desta maneira: “Um projeto de pesquisa, é um projeto de investigação. Não o projeto da sua vida”. Assim tudo fica mais leve, levado a sério, mas com possibilidade de ser feito no cronograma estipulado.

Com prazer e obrigação reverencio os professores que tive no Mestrado em Antropologia Social e Cultural desta instituição, principalmente a Prof^a. Sandra Xavier e ao Prof. Manuel Laranjeira. Com muito apreço agradeço também o Prof. Fernando Florêncio, suas aulas e atenção foram substanciais para meu aprendizado, tornou-se para mim uma referência profissional e também pessoal. Devo tecer ainda um último agradecimento, este ao Prof. Anthony Shelton que durante os intensivos períodos de aulas, e por sua cordial acessibilidade, me proporcionou maior interesse e reflexão à área que este trabalho se debruçou.

Não poderia esquecer de meus colegas, o partilhar de informações foi sempre preservado, o que agregou ainda mais em todo esse processo. Agradeço a todos, mas ainda devo nomear alguns: Maria da Conceição Salazar Cano, Fabrício Rocha e Bertulino José de Souza.

Também gostaria de agradecer a Ana Pereira, que tornou o início para pesquisa de campo mais acolhedor, o que hoje já resulta em uma boa amizade.

Agora sim, posso seguir com os agradecimentos mais direcionados a investigação que este documento trata.

Ao Museu Nacional do Traje saúdo a atitude de abertura e compreensão de sua diretora, Clara Vaz Pinto, quanto a importância de investigações acadêmicas e de registro documental científico. Sem esta maturidade e acolhimento o projeto não seria viável.

Para agradecer à *equipe do MNT*, decidi nomear todos aqui, na tentativa singela de demonstrar a importância de cada uma dessas pessoas nessa instituição: Maria Manuela Santos, Dina Caetano Dimas, Elsa Mangas Ferraz, Vítor Esteves Oura, Maria Rosário Severo, Maria Cândida Caldeira, Ângela Tavares Valério, Alda Coelho Leal, Maria Graciete Rodrigues, Alexandra, Maria Alcina Fernandes, Maria Inês Alves, Maria Teresa Abreu, Arlindo Augusto Nunes, Maria Auzenda Joaquina, Maria Fernanda Pereira, Carlos Veloso Jorge, Leonor Silva Soares, Rosália Carço Pires, Manuel António Silva, Paulo Sérgio Pinto, Avelino Laranjo Sardinha, Carmen Cristina Quintens, Diana Barros Tavares, Dulce Cristina Ferreira, José Rafael Ferreira, Marta Dias Almeida, Rui Filipe Magina, Nuno Teixeira Sousa, Sandra Isabel Cruz, Rui Pedro Costa, Rui Rosário Costa, Cassiano Augusto Palmeirão, Graciete Gertrudes Abrantes,

Leopoldina Natália Santos, Rosalina Sousa Rodrigues e João dos Santos. Junto deste grupo, devo acrescentar Alexandra Gameiro. Obrigado a todos pelo carinho e atenção.

Meu agradecimento muito especial a Luís de Andrade Peixoto por todo tempo, atenção e camaradagem em fornecer informações, auxiliar conexões e por discutir opiniões. Foi crucial para a conquista de alguns objetivos.

RESUMO

Esta dissertação apresenta instituições museológicas que trabalham exclusivamente, ou com destacado enfoque, com a temática traje/moda.

Tem como principal objetivo a verificação e questionamento dos critérios adotados no processo de patrimonialização de objetos relacionados ao tema: objetos de uso corporal indumentário, principalmente aos oriundos do contexto contemporâneo.

Em pesquisa etnográfica estudou-se o caso do Museu Nacional do Traje, dada a sua representatividade no contexto museológico português na temática destacada. Outras instituições são apresentadas de forma a intensificar o contexto com exemplos ou dados.

O rastreamento de metodologias e critérios adotados no processo de patrimonialização, conduziu o questionamento entre a concepção da instituição museológica diante da instituição do efêmero, trabalhada pelo sistema de moda.

Palavras-chave: Museu – Patrimônio – Traje – Moda – Cultura material

Coleção patrimonial – Contemporâneo – Narrativa – Identidade

* *O texto foi redigido conforme acordo ortográfico feito por Portugal, Academia das Ciências de Lisboa, com outros países de língua oficial portuguesa em tratado internacional de 1990 em Lisboa.*

** *As transcrições feitas em português, mas originárias de outra língua foram feitas pela autora.*

ABSTRACT

This dissertation presents museum institutions that work exclusively, or an outstanding approach, with the topic of costume/fashion.

The main objective is to check and questioning the criteria adopted on the patrimonialization's processes of goods, especially those coming from the contemporary context, and all of them related to the topic.

For ethnographic fielder study, it researches the case of the *Museu Nacional do Traje*, because it is a representative museum institution in the Portuguese context. Other institutions are presented in order to enhance the connection with examples or data.

The screening procedures and criteria adopted in the heritage process, led the questioning of the concept of the museum institution in front of the institution of the ephemeral, worked for the fashion system.

Keywords: Museum – Heritage – Costume – Fashion – Material culture
Patrimonial collection - Contemporary - Narrative - Identity

* *The Portuguese text was writing according to the new orthographic accord.*

** *The transcripts made in Portuguese, but originating in another language, were made by the author.*

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAM – American Association of Museums

CI-MET – The Costume Institute of the Metropolitan Museum of Art

CIPE – Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Museo del Traje CIPE)

FIT – Fashion Institute of Technology

Foto-NC – Foto-Notas de Campo (*Imagens captadas pela investigadora sob permissão institucional concedida*)

ICOM – International Council of Museums

ICOM-CC – International Council of Museums Costume Committee

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação (antigo IPM)

IPM – Instituto Português de Museus

KCI – Kyoto Costume Institute

MAA – Museu de Arte Antiga

MC – Ministério da Cultura (Portugal)

M-FIT – Museum at Fashion Institute of Technology

MNT – Museu Nacional do Traje (nome reduzido para o MNT-PMM)

MNT-PMM – Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mor

MoMu – Mode Museum Provincie Antwerpen

MT-CIPE – Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

MUDE – MUDE| Museu do Design e da Moda

RPM – Rede Portuguesa de Museus

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

V&A / V&AM – Victoria and Albert Museum

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadros

Quadro 1: Pirâmide da Moda (luxo/distinção)

Quadro 2: Lista de 41 museus temáticos (traje/moda) ordenados por localização geográfica.

Figuras

Figura 1: Manequins desenvolvidos e exportados pelo Kyoto Costume Institute. Fonte: site do KCI (acesso em 25/11/2010).

Figura 2: Mapa do Parque do Monteiro-Mor e localização do museu.

Fonte: site do MNT (acesso em 04/06/2011).

Figura 3: Imagem do antigo logotipo institucional. Fonte: Roteiro (2005).

Figura 4: Imagem do novo logotipo institucional. Fonte: site MNT.

Figura 5: Armário de gaveta da reserva do museu, usado para peças mais delicadas que não poderiam ficar penduradas por motivo de conservação. Cada armário possui um número de identificação e em cada gaveta há uma lista com o número de inventário das peças que ali estejam armazenadas. Fonte: Foto-NC.

Figura 6: Ficha de Inventário do MNT.

Figura 7: Detalhe do número de inventário, peças que sejam composta por mais de um item recebem o mesmo número de inventário, porém acrescido de: “/número”.

Fonte: Foto-NC.

Figura 8 e 9: Mesa de lavagem e esponjas naturais. Fonte: Foto-NC.

Figura 10: Etiqueta com número de inventário bordado com linha preta e fixada na peça patrimonializada.

Figura 11: Etiqueta com número de inventário com esferográfica e diferente designação:

Figura 12: Imagem institucional para o restauro. Fonte: site do MNT, extraída em 23/01/2011.

Figura 13: Porta de entrada para a sala do Restauro do MNT, fechada. Fonte: Foto-NC.

Figura 14 e 15: espaço de exposições do MUDE. Fonte: Foto-NC, em 27/01/2011 após autorização e preenchimento de ficha protocolar.

Figura 16: Foto da fachada do MT-CIPE. Fonte: Foto-NC.

Figura 17: Reservas do MoMu. Fonte: extraída do site do museu Belga em 12/10/2010.

ÍNDICE

Introdução	3
Capítulo I: Contextualização	9
Os museus: colecionadores de patrimônio.....	9
A moda: colecionadora de novidades	14
Capítulo II: Museus de Traje/ Moda	25
As instituições museológicas	27
Portugal e seus museus temáticos de traje e moda	31
Capítulo III: Museu Nacional do Traje	39
Breve histórico	40
A Coleção Patrimonial do MNT: A Reserva	44
Quando um objeto torna-se patrimônio: O Inventário	47
A narrativa do museu: As Exposições	51
O Patrimônio Imaterial do MNT: O Restauro	53
Capítulo IV: Patrimonialização por diferentes contextos e opiniões	61
Um exemplo americano	63
Um exemplo britânico	65
Três exemplos relevantes: “glocal”	66
Capítulo V: A sociedade contemporânea e a cultura material: do império do efêmero ao império do perene.....	75
Narrativas.....	76
Opostos e/ou Complementares	82
Considerações finais	86
Referências bibliográficas	93
Anexos	103

Introdução

INTRODUÇÃO

Este trabalho de investigação tomou como base de estudo instituições museológicas de temática traje/moda para verificar os critérios adotados no processo de patrimonialização. Também debruçou-se sobre outras instituições que, apesar de não serem exclusivamente voltadas a essa temática, possuem departamentos, acervo ou exposições nesta direção e são reconhecidas por seus pares.

Teve como principal objetivo a verificação e questionamento dos critérios adotados para os objetos criados ou ainda utilizados na atualidade: Objetos contemporâneos.

Esta dissertação de mestrado buscou para a exploração intelectual referenciais bibliográficos em museologia, patrimônio cultural, história do vestuário e teoria da moda, estudo de cultura e sociedade, bem como de cultura material. Também foram consultados documentos e artigos críticos quanto a exposições ou posicionamentos institucionais.

Escolheu-se o Museu Nacional do Traje como estudo etnográfico dentro do contexto museológico português, por ser esse importante e representativo museu de temática traje/ moda. E, para possibilitar uma visualização mais abrangente do cenário museológico internacional, são apresentadas outras instituições importantes ao contexto, de forma a somar informações com exemplos ou dados referenciais, bem como também opiniões conseguidas em entrevistas e diálogos abertos com pessoas que trabalham diretamente com alguns dos museus.

Além do rastreamento de metodologias ou critérios utilizados para determinação do que deve integrar à coleção, ou mesmo à exposição de peças do acervo, levantaram-se reflexões relacionadas à concepção da instituição museológica diante da instituição do efêmero, trabalhada pelo *sistema da moda*¹. Este sistema apresenta uma contínua renovação de imagem, sobrevive da mudança, e o museu constitui-se pela retirada dos

¹ “O sistema da moda engloba o contexto filosófico, sociológico, antropológico, psicológico, artísticos, assim como a relação com a comunicação, marketing, economia, planejamento, pesquisa, envolvendo desde a cadeia têxtil, passando por todos os processos de produção até atingir o público alvo, ou seja, o consumidor final” Dicionário Social – UFRGS «www.6ufrgs.br»

No capítulo I será apresentado a contextualização histórica do sistema da moda.

objetos do sistema ativo. No entanto quando a atividade de renovação (da coleção de moda) é feita em ciclos cada vez menores, parece confuso pensar em como isso pode ser congelado no tempo e reivindicar um espaço em contexto museológico. Entretanto é também nesse processo de alternância e ruptura que novos conceitos são construídos. No passar do tempo, em uma linha histórica a relação significativa da sociedade para com a sua cultura material pode ser percebida exatamente por meio destas alternâncias.

A moda, dentre outras coisas, é constituída por um processo de linguagem. Este processo apresenta características materiais, como por exemplo a textura do tecido, a cor ou as formas adotadas. No entanto este processo de linguagem articulado pela moda também possui características imateriais, relacionadas ao contexto e as possíveis interpretações do texto (visual) apresentado. Entende-se que esta segunda característica do processo de linguagem seja muito marcante ao contexto de moda na contemporaneidade, o que torna mais complexa a caracterização e catalogação de artefatos deste período. Assim, tendo como base de análise os períodos mais recentes da história da moda buscou-se entender a relação entre a cultura material e o que tem valor museológico. No processo de patrimonialização o que consiste em análise material e o que faz parte da mudança de contexto social.

Por decisão de não alargamento do foco de investigação, questões relativas aos visitantes dos museus não foram contempladas neste estudo. Todavia, pequenas considerações foram feitas em decorrência de alguns exemplos apresentados. A relação dos visitantes não foi aprofundada, porque aqui se buscou o posicionamento das instituições museológicas com relação ao sistema de moda e aos processos de patrimonialização, não a relação institucional direta para com o público.

Na sequência explica-se o desdobramento deste trabalho de investigação em cada um dos capítulos desenvolvidos:

O primeiro capítulo contextualiza a aparente oposição entre os dois principais temas dessa investigação: Museu/Patrimônio e Traje/Moda.

O segundo capítulo apresenta um conjunto de instituições relacionadas diretamente com a temática de coleção de artefatos indumentários. Em primeiro plano, expõem os principais museus de traje/moda, reconhecidos desta maneira por apresentarem grandes exposições em contextos internacionais, ou seja, grande investimento na concepção, elaboração e financiamento de propostas expositivas de grande atratividade ao público. Na sequência, apresenta outros museus dedicados à

temática para que seja possível uma contextualização a respeito de museus de traje/moda. Ao final do capítulo II são discutidos os museus de Portugal relacionados ao tema.

Neste trabalho utiliza-se a expressão “museus de traje/moda”, pelo fato de existir a utilização de ambas expressões por parte das instituições museológicas. Com o propósito de alargar o espectro comparativo e para não haver exclusão antecipada, até porque foi verificado que esta não seria relevante, optou-se por manter como objeto de investigação os museus de traje e os museus de moda. Desta maneira foi possível incluir todos que trabalham com a temática de têxtil como artefato de uso pessoal sobre o corpo, ou mesmo acessórios.

No capítulo III é apresentado o Museu Nacional do Traje (MNT). Nesta instituição portuguesa foi realizada a pesquisa etnográfica com a participação do pesquisador aos processos diários do museu, o que ocorreu em Julho de 2010. Este período de pesquisa foi acordado entre as duas instituições envolvidas (MNT e Universidade de Coimbra) e consistiu estruturalmente em observação participativa, entrevistas informais e semi-estruturadas e, levantamento de dados bibliográficos de documentação interna. Em Janeiro de 2011, foi feita uma visita ao museu para verificação e atualização de alguns dados.

A escolha do MNT como caso etnográfico deu-se por diversos motivos. Um dos motivos relevantes foi o fato de ser esse o museu mais antigo no cenário português que trata a roupa não somente como traje tradicional, mas inserida em outros contextos e temporalidade. Em segundo lugar, este museu já foi galardado como “museu do ano” no início de suas atividades pela comissão europeia, ultrapassando instituições mais antigas e que hoje superam o museu. Esta premiação é importante pois demonstra que o MNT atingiu um reconhecimento internacional de suas práticas desde muito cedo. Um terceiro motivo foi o fato do *Museu Nacional do Traje*, em dado período, ter-se apresentado como *Museu Nacional do Traje e da Moda*, tendo entretanto retomado ao antigo nome e abandonado a moda. Este fato por si só justifica a presença e relevância deste museu nesta investigação.

No capítulo IV a questão central é referente aos processos de patrimonialização e às diretrizes adotadas para sua constituição, mediante informações de algumas instituições museológicas. Apresenta o exemplo do museu americano do *Fashion Institute of Technology*. Este museu é importante no contexto geral por suas exposições, atuação junto de outras instituições e também pela representatividade de sua diretora no

cenário prático e teórico na área museológica e na área de pesquisa e teoria de moda. Como segundo exemplo, apresenta as políticas do *Victoria and Albert Museum*, um dos mais importantes museus provedor de exposições e publicações na área. Surgiu com o intuito de juntar arte e indústria e atualmente é um dos museus mais importantes na área do design.

Finalmente acrescentam-se a este capítulo outros três exemplos relevantes em suas propostas, posicionamentos e importância no contexto que se encontram para a formação, construção e estruturação de identidade local. E ainda, a projeção disso para um nível internacional.

O último capítulo, à luz de teorias críticas da museologia e narrativa museológica junto com reflexões acerca da cultura material e da sociedade contemporânea, busca indagar e chegar a algumas considerações a respeito da relação entre museus e cultura material na contemporaneidade. Ou seja, busca as relações existentes entre as instituições que conservam, imortalizam objetos e a instituição de moda, principalmente em uma sociedade contemporânea, em que a efemeridade ou as atividades constantes de mutação fazem parte da construção de seu comportamento, de sua cultura e cultura material ativa.

Por fim, foram anexados alguns documentos. Estes foram considerados interessantes para pesquisas nesta área e porque futuramente podem não estarem mais acessíveis ao público, ficando aqui registrados.

Contextualização

CONTEXTUALIZAÇÃO

Este primeiro capítulo apresenta as duas grandes temáticas deste trabalho. Museus/patrimônio e moda serão analisados em termos de reciprocidade e oposição. Ambos estão relacionados e interligados por sua constituição baseada nas mudanças de contexto social, e contexto social próprio de cidades. E ainda, pela percepção de sociedade/ indivíduo, o que quer dizer que emergem quando a percepção do indivíduo ganha relevo como ser constitutivo de sociedade, quando a unidade passa a existir dentro do todo.

Os museus: colecionadores de patrimônio

Os museus, originários das coleções particulares de senhores, famílias ou ordens estão vinculados aos conceitos de colecionismo e patrimônio. Eles surgem do ato de colecionar e conservar, em uma constante atividade – de busca, seleção, valorização, classificação – e que produz narrativas implícitas.

Segundo o historiador Krzysztof Pomian uma coleção consiste em “qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público” (1984:53). Assim os museus também ganharam a relação com locais sacros, segundo Pomian, já na origem de seu nome derivado dos antigos templos das Musas, de Gregos e Romanos.

Também se deve considerar que a posse de uma coleção é conquistada pela atividade do colecionador, ou seja, uma relação de interesse e identidade na formação conceitual da seleção de objetos que sejam por esta definição considerados de valor. E além da relação pessoal para com os objetos colecionados existe também a relação do colecionador e sua coleção para com seu meio social. Os objetos colecionados

transmitem ao colecionador “distinção social e política, ao demonstrar a diferença entre aqueles que possuíam e os que não possuíam bens considerados de valor econômico (...) ou cultural (...)” (Azzi, 2010:11).

Esses bens, por sua vez, nem sempre têm atributos estritamente utilitários. Em muitos casos, servem a propósitos práticos, mas carregam, ao mesmo tempo, significados mágico-religiosos e sociais. Configuram aquilo que Marcel Mauss (1974) denominou “fatos sociais totais”. Tais bens são, simultaneamente, de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica e filosófica. Constituem, de certo modo, extensões morais de seus proprietários, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais cósmicas que transcendem sua condição de indivíduos. (Gonçalves, 2009:27).

Desta maneira, estes objetos passam a representar não somente os fatores culturais, estéticos, materiais ou imateriais de sua origem, mas passam também a representar a identidade intrínseca ou manipulada pela aquisição consciente e intencional do colecionador perante uma sociedade. “Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de colecionamento de objetos materiais, cujo efeito é demarcar domínio subjetivo em oposição ao “outro”. O resultado dessa atividade é precisamente a constituição de um patrimônio” (Gonçalves, 2009, p.26 *apud* Clifford, 1985; Pomian, 1997) e este invariavelmente acaba por ser associado à noção do que seria propriedade. Conforme exemplos da literatura etnográfica estes objetos são classificados junto de seus proprietários e portanto remetem à compreensão de patrimônio a uma outra esfera.

O conceito de patrimônio também vincula ao conceito de museu a ideia do que seria identidade, “ambos são ficções que veiculam imagens sociais e politicamente negociadas, bem como histórica e culturalmente construídas sobre um determinado colectivo humano [e assim constitui-se em uma] construção cultural” (Peralta, Anico, 2006:3). E segundo Brito (2006) trata-se de conceitos que necessitam do plural: patrimônios e identidades, porque são conceitos de sentido dinâmico, e não estático.

É com a Revolução Francesa que os bens materiais passam a ganhar apropriação nacional. É quando existe uma necessidade de consolidação da identidade de um povo, a valorização de seus bens, mas principalmente a ideia de patrimônio¹ como bem comum.

¹ Aqui nos referimos principalmente ao conceito de *patrimônio cultural material*, o que consiste basicamente nas manifestações culturais materializadas, ou seja objetos (arquitetônico, artístico, etc.). Ou ainda, “ a totalidade do

E assim os museus públicos são criados, para apresentar os artefatos agrupados em coleções para um grupo maior de pessoas e não somente em um âmbito privado, relativo a uma classe social dominante ou grupos ainda mais fechados. Surgem para representar a identidade que este mesmo grande público deveria assumir como valor nacional, estes “guardiões de coleções patrimoniais” assumem o papel de narradores de identidades nacionais, locais, artísticas, etc. Desta maneira os museus acabaram por se tornar a “metáfora da França do século XIX”, pois “não foi somente uma instituição, tornou-se um símbolo”² (Georgel, 1994:113). A França que clamava por igualdade, fraternidade e liberdade era institucionalizada pelo grande templo de relíquias antes acessíveis somente aos olhos aristocráticos. O símbolo que Georgel declara era formado de galerias repletas de preciosidades de um outro mundo que naquele momento acolhiam uma outra gente, e assim passava a pertencer ao povo: o país e o museu.

“Implícito na missão educacional do museu está a promessa de que museus são para todos”³ (Belk, 1995:107) em uma tentativa utópica de valorizar e salvaguardar o todo, ou seja, um conjunto complexo, diversificado e contraditório de objetos identitários. Os museus como detentores de coleções patrimoniais antes possuídas e colecionadas por particulares apresentam em sua origem uma formação adversa a missão de pertencer a todos, ou ainda mais denso, de representar a todos.

É na “medida que avança o desenvolvimento espiritual e cultural, tanto mais a atitude passiva do homem diante do mundo externo transforma-se em ativa [...] a fim de regulamentá-lo segundo suas necessidades e desejos” (Cassirer, 2006:35) em uma ação ordenada e perene. “Observa-se, no entanto, que, gradualmente, as grandes narrativas nacionais e épicas deixam de exercer a primazia de outrora, quando alicerçam as práticas discursivas dos grandes museus, para entrarem em cena novos vetores, expressões de uma sociedade cada vez mais polifônica” (Abreu, Chagas, 2009:15). Pois

a preservação de um aglomerado de bens (tangíveis ou intangíveis) não constitui por si só um património. É preciso que tanto o remetente quanto o destinatário dessa prática social reconheçam e agreguem valores de uma geração para outra (perspectiva diacrónica), como também poderá ser partilhado numa mesma geração (perspectiva sincrónica). (Chagas, 2009:99).

mundo físico apropriado pelas sociedades humanas. Estão incluídos não apenas o que o ser humano produz, na forma de artefatos, como tudo o que ele transforma no decorrer do tempo” (Pelegrini; Funari, 2008: 26).

² “The museum was not just an institution, it became a symbol” (Georgel, 1994:113).

³ “Implicit in the educational mission of the museu is the promise that museums are for everyone” (Belk, 1995:107).

Os objetos inseridos no ambiente museológico são destituídos de suas funções práticas, a eles é atribuído outros valores. Como determina Pomian estes objetos continuam a ter “um valor de troca sem terem valor de uso” (1984:54). Ou seja, em análise de sua evolução empírica na relação contínua com locais que estão fora do contexto diário e mesmo locais de rituais para além da relação cotidiana, os museus já em sua origem apresentam-se “fora deste mundo, em tempo e espaço liminares”⁴ (Bouquet, Porto, 2005:21).

A “museologia operacional como instituição narrativa incorpora a legitimidade do discurso envolvendo a atividade de colecionar, o valor e uso da preservação e disposição de categorias de artefatos de valor, tão quanto a codificação de práticas e atitudes que constituem seus habitus”⁵. (Shelton, 2001:146).

De acordo com os estatutos do Conselho Internacional dos Museus (ICOM), adotado em 2007 em Viena durante o 21º Conferencia Geral,

um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente para fins de educação, estudo e diversão. Esta definição é uma referência na comunidade internacional. (site ICOM, acesso 10/09/2010).

O ICOM também destaca 8 mandamentos que constituem a responsabilidade e razão de ser das instituições museológicas:

1. Museus preservam, interpretam e promovem o patrimônio natural e cultural da humanidade;
2. Os museus que mantêm coleções, as mantêm em confiança para o benefício da sociedade e seu desenvolvimento;
3. Museus conservam primeiramente provas para o estabelecimento e aprofundamento de conhecimentos;
4. Museus oferecem oportunidades para a apreciação, compreensão e promoção do patrimônio natural e cultural;
5. Os museus conservam recursos que proporcionam oportunidades para outros serviços e benefícios públicos;

⁴ “This quality is partially derived from their seemingly extraterrestrial origin – the museum setting is out of this world, in liminoid time and space” (Bouquet, Porto, 2005:21).

⁵ “Museology also possesses its own distinctive and sometimes incommensurable discourses. Operational museology as the foundation narrative incorporates the legitimising discourses surrounding the activity of collecting and the value and use of preserving and displaying the categories of artefacts it values, as well as the codification of practices and attitudes which make up its habitus” (Shelton, 2001:146).

6. Museus trabalham em estreita colaboração com as comunidades a partir da qual se originam as suas colecções, bem como aqueles que delas se servem;
7. Os museus funcionam de forma legal;
8. Os museus funcionam de uma forma profissional.

A classificação ou a constituição conceitual da instituição museológica é abrangente e carregada de responsabilidades éticas e morais. Também é instituída de uma auto-suficiência relativa para que seja capaz de concretizar todos seus objetivos, pois não sendo uma empresa com fins lucrativos depende que alguma instituição a auxilie. Embora esse mandamento contribua para alguns conceitos éticos e não-discriminatórios, ao mesmo tempo torna a instituição museológica alvo de momentos administrativos e filosóficos alheios. Além disso, Marta Anico em uma referência a Macdonald (2008) também destaca a crítica de que

a sobrevivência das instituições museológicas e patrimoniais exige assim, que quer a sua identidade, quer a sua missão, objectivos e projectos sejam repensados e articulados de forma a ir ao encontro das necessidades de um conjunto de destinatários cada vez mais heterogéneo, tornando-se mais aberto a diferentes narrativas e às circunstâncias locais, conduzindo uma reconceptualização da sua função social e estilo comunicacional. (2005:84).

As teorias e críticas à museologia seguem seu fluxo natural de contradizer e questionar posicionamentos e ações por parte das instituições e seus parceiros. Pois não seria possível, nem salutar, movimentos críticos pacíficos em relação à razão de ser e atuar dos museus, visto que por origem e definição esses são reflexo do contexto social do passado, mas que atuam e se recontextualizam no presente com o objetivo de contextualizarem-se para o futuro.

Espelhos e laboratórios do seu contexto social, os museus e locais patrimoniais devem estar atentos às principais características da sociedade do século XXI: uma sociedade plural, multivocal, fragmentada, consequência de um conjunto de factores que englobam os processos de descolonização, a criação de blocos supranacionais, o crescimento do turismo e o desenvolvimento de um sistema económico à escala global, entre outros, um contexto que proporciona uma multiplicidade de possibilidades para a sua adaptação, transformação e reimaginação. (Anico, 2005:84).

Antes de prosseguirmos para a segunda parte deste capítulo é importante tornar evidente a relação do museu para com a sociedade e principalmente a relação do museu para uma sociedade que cultua a individualidade, já que os “museus são guardiões do

passado mas não podem resistir à sucessão de existências humanas, todas elas irremediavelmente efêmeras mas todas elas, até hoje, produtoras de sempre renovadas experiências culturais e sociais” (Faria, 2006: 60)

Esta relação do museu com a individualidade nos conduz para o segundo tema estrutural deste trabalho: Traje/Moda. Onde será dado mais relevo para a compreensão inicial do sistema de moda, que

como os demais discursos sociais, a moda concretiza desejos e necessidades de uma época, circunscrevendo os sujeitos num determinado espaço de significação. [É por meio da moda que se pode recuperar] as identidades do sujeito, uma vez que a moda se constitui como um dos extensores do próprio ser humano, filiando-se a determinados discursos sociais que veiculam sua visão de mundo. (Castilho, Martins, 2005:28).

*A moda: colecionadora de novidades*⁶

Para que seja possível traçar o que seria a contextualização da moda é necessário clarear alguns conceitos, tal como, o que é moda e o que é traje.

O ato do ser humano de fazer uso de artefatos para cobrir seu corpo transcende uma atitude puramente física, corporal, utilitária. Coincidentemente, ou por necessidade de associação e evolução de raciocínio, o que é mais provável, no volume dedicado à “Soma/psique – Corpo” da enciclopédia Einaudi (1995) encontra-se o artigo de Burgelin sobre “moda” posteriormente ao seu artigo sobre “vestuário”. Mas o curioso é que estes são antecedidos pelos artigos de Damisch, primeiro sobre “máscara” e depois sobre “ornamento”, a formar uma sequência. Estes dois artigos criam uma lógica para a compreensão da existência de uma ligação não só material e plástica mas também simbólica para com os termos vestuário e moda, já que todos estão no mesmo livro e exatamente nesta ordem: máscara, ornamento, vestuário, moda.

Por alguns ângulos de análise moda e vestuário convergem para a misticidade, poder e mudança que a “máscara”⁷ potencializa, porém é claro, em um outro contexto e complexidade. A máscara constitui ou é constituída em ritual, onde o material alcança

⁶ A moda apresenta, por meio das coleções lançadas por cada marca/estilista, uma coleção de novidades da estação. Mistura e categoriza as coleções em uma única coleção, a tendência e imagem da temporada (primavera/verão ou outono/inverno).

⁷ A máscara que tratamos aqui é a que se utiliza em rituais, principalmente as que são elaboradas por povos de cultura diversa da ocidental-européia. Conhecidas em sua maioria por artefatos confeccionados para serem usados sobre o rosto, como uma transmutação da imagem, também podem ser reconhecidas por outras formas, tal como vestimentas que alteram a estrutura física ou mesmo por pinturas corporais, elaboradas ou completamente singelas.

outros limites e sua compreensão só existe mediada pela transcendência simbólica e espiritual, “através delas o invisível, o imaterial e o sagrado se instalam entre os homens, como uma realidade sensível, como um personagem em ação” (Oliveira 2000:210).

O vestuário na moda assume parte do efeito de máscara, porém muito mais relacionado a uma transcendência no social do que no místico/espiritual. Quem se veste passa também a ser um personagem em ação. Conforme a situação, ou público que se confronta, a escolha do figurino, e a sua apresentação, sofre de interpretação. Primeiro pela própria pessoa, com suas aspirações, intenções, conhecimentos e compreensões do pensamento social e depois, pelo público a que se expõem, este interpretando à sua maneira a linguagem visual dos simbolismos apresentados no conjunto formado sobre o corpo do “personagem”.

O traje, ou indumentária é o termo utilizado para se referir ao conjunto de artefatos utilizados pelo homem para cobrir seu corpo, tendo como destaque as peças mais evidentes, como por exemplo as roupas. Sendo que é possível também se referir a uma roupa como sendo um traje/indumentária, mas os acessórios que a ela estão associados só recebem esta designação quando em conjunto, do contrário são sempre acessórios.

Nos livros que tratam sobre artefatos com que o homem veste-se, principalmente livros sobre sua história, pode-se encontrar ainda outros termos que buscam o mesmo sentido das palavras traje e indumentária, tal como vestuário (Köhler, 1996) ou roupa (Laver, 1989; Lurie, 1997), aqui também, o termo roupa representa o conjunto: roupa e acessórios.

No inglês o termo mais utilizado para representar esta amplitude, ou seja artefatos com os quais o homem tem o costume de utilizar sobre seu corpo é *costume*. Em francês *vêtements, costume*. Em italiano *abbigliamento, costume, vestiti*, e em alemão *kostüm*.

É importante mencionar que quando o termo moda é utilizado sozinho, na maioria das vezes se refere e é entendido como referente a roupa, seja esta de moda ou não. Assim, em muitos casos é possível encontrar a palavra moda como sinônimo de traje/indumentária/vestuário, e isso independentemente da língua⁸. Como por exemplo ocorre em situações onde a história do vestuário é apresentada abrangendo períodos A.C

⁸ A isso podemos compreender o significado da palavra “moda” como próximo a palavra “modo”, principalmente na língua inglesa, segundo análise de Gilberto Freyre (1997:17-18).

ao contemporâneo – *A History of Fashion/ Storia della Moda*. (Black, Garland, 1999) – o que extrapola a abrangência histórica da palavra moda. Entretanto isso dificilmente acontece quando trata-se do vestuário popular/tradicional – ex.: *Trajes Regionais: gosto popular, cores e forma*. (Duarte, 2007) –, porque o termo “moda tradicional” é por si contraditório, o que explicaremos na sequência. Acredita-se que isso ocorra porque na atualidade “a moda” (como sistema), e mesmo a palavra “moda”, tem um poder simbólico muito forte. Desta maneira passa a ser escolhida em detrimento de outra palavra, mesmo que esta seja mais concisa e com significado mais adequado para determinado uso⁹. Assim, por motivos de apelo no contexto socioeconômico é dada a preferência para a utilização da palavra em voga: moda/*fashion*.

E agora, já evidenciado o significado dos termos traje, indumentária, vestuário ou mesmo roupa, passa-se para a tentativa de definir o termo moda no seu sentido mais complexo, pois embora o termo seja usado em referência a vestuário, como “modo” (modus, maneira, costume) com que as pessoas apresentam-se em sua exposição plástica visual, ele carrega uma componente de relação temporal. Esta temporalidade do termo “moda” pode ser tratada pelo momento ao qual se pertence, por exemplo quando se utiliza as expressões “estar na moda” ou “fora de moda”. Com esta conotação o termo moda acaba por ser utilizado em outros contextos que não se referem ao vestuário, e sim, a temporalidade de uma situação, comportamento, estilo, etc.

Ou ainda, podemos tratar da temporalidade no contexto histórico, ou seja, quando o termo moda ganha notoriedade de um sistema ou fenômeno social, interferindo ou sendo alvo do sistema socioeconômico, cultural ou industrial. “É na interação entre os elementos – indivíduo, história e sociedade – que a moda faz o papel de mediador entrando em cena como memória material desse diálogo” (Azzi, 2010:20). Entretanto é necessário considerar que a moda como fenômeno social tem sua formação em relação a sociedade ocidental, não sendo um fenômeno universal. (Lipovetsky, 1989; Burgelin, 1995, Monneyron, 2007). O surgimento da “moda” é situado historicamente no século XIV (Laver, 1989:62; Lipovetsky, 1989:23; Mornan, 1996:32), no período medieval quando a visibilidade da hierarquia social é mais evidente diante da possibilidade das pessoas encontrarem-se de maneira mais ativa no âmbito social, e aqui fala-se somente do contexto social europeu.

⁹ Como o exemplo da publicação de Black e Garland (1999). Ou seja, a extensão histórica que eles apresentam em seu livro vai além do que seria nomeado por moda. Falar do vestuário em períodos anteriores ao século XIV seria falar de indumentária /traje / roupa/ vestuário, ou ainda modo de vestir. A palavra “moda” remete a outro contexto histórico, conforme trataremos na sequência.

Alguns autores situam este fenômeno na metade do período e outros no final do período medieval, mas muitos concordam que a sequência para o Renascimento potencializou a propagação do fenômeno de moda com a tomada de consciência sobre o indivíduo, ou seja, o processo de centralização e valorização do “eu”. Além do que, no decorrer destes períodos uma nova classe social, a burguesia, atua de maneira mais forte no âmbito econômico e passa a buscar também uma posição de destaque no contexto social – antes pertencente à nobreza e ao clero – por meio da cultura material. A roupa é o artefato de relação direta para com o “outro”, pois “se é verdade que é o homem quem faz o traje, não é menos verdade que é o traje que faz o homem”¹⁰ (Squicciarino, 1986:10).

No entanto como destaca Lipovetsky a moda surge para além da rivalidade de classes (1989:49), e fatores como o crescimento econômico contínuo, a relativa hegemonia europeia, o destaque socioeconômico cada vez mais dirigido pelas cidades, o tráfico comercial, a indústria têxtil e mesmo as pestes e a ruína de uma parte da nobreza auxiliaram o surgimento da moda. Muito embora seja considerado que a história da moda tenha seu ponto de partida no século XIV, é a partir do século XIX que ela ganha outros contornos e proporções, ao que se designa como a “moda moderna” (Lipovetsky, 1989:70; McDowell, 1990:177).

Para que seja melhor percebida esta alteração do fenômeno de moda para o que viria a consistir em um “sistema da moda”, alguns acontecimentos devem ser destacados antes de chegarmos a “moda moderna” ou mesmo a “moda contemporânea” (Mesquita, 2004; Sant’Anna, 2007)

Assim retomamos a lembrança da corte de Versailles com o Rei Sol, Luís XIV, e no século seguinte com Maria Antonieta, rainha de Luís XVI. Esses aristocratas foram a personificação/ícone do barroco ao rococó, o que significou que a corte francesa superou tudo que se podia imaginar quanto ao luxo e ostentação, e em consequência, perde sua coroa pela guilhotina da Revolução Francesa. Este acontecimento teve repercussões incalculáveis, as quais não se tem a pretensão de citar aqui, mas podemos exemplificar o quanto isto significou para a liberdade de expressão e valorização do indivíduo. Ou mesmo com relação ao que aconteceu com os objetos patrimonializados nos novos museus nacionais, o povo, a massa humana destituída até então de destaque

¹⁰ “Se è vero che è l’uomo che fa l’abbigliamento, non é men vero che è l’abbigliamento che fa l’uomo” (Squicciarino, 1986:10).

social, iniciava sua caminhada em busca de uma dignificação e acesso ao que era “nobre”. E assim é decretado em 1793 que:

Ninguém, não importando o sexo, poderá obrigar nenhum cidadão a se vestir de maneira particular, sob pena de ser considerado e tratado como suspeito e perseguido como perturbador da calma pública: cada um é livre para usar uma indumentária particular ou adequar a maneira de vestir que lhe convier. (Decreto de 8 de brumário do ano II, 29 de Outubro de 1793, citado por Monneyron, 2007:22)

É certo que esta liberdade não é totalmente consagrada, até porque se percebe um medo do processo de revolução refletido na própria vestimenta: mais sóbria e singela. (Laver, 1989). Como também não ocorreu de um todo o conceito de fraternidade, já que esta não foi igualitária entre irmãos e irmãs que lutaram juntos pela causa nacional, o gênero foi destacado e precisaria lutar por si em um outro momento¹¹.

Enquanto isso, a Inglaterra sofria outra revolução que também seria um marco constituinte da “sociedade moderna”. A Revolução Industrial teve seu processo iniciado no século XVIII, mas foi no século XIX que sua repercussão ganhou o mundo. No meio deste desenvolvimento tecnológico está a indústria têxtil. Assim, o sistema de moda é potencializado pela máquina, pelas novas tecnologias e pela vigência do capitalismo como sistema econômico. E assim, retornamos a moda, agora moderna.

Essa nova moda, ou melhor, o sistema da moda moderna é constituído desse novo contexto social, histórico e econômico, marcado pela Revolução Industrial. Assim, o sistema de moda ganha novos atributos e potencialidades, sendo que é na sequência desse momento em que a Alta-Costura, a moda de autor e de valor aristocrático, trabalha em oposição a confecção industrial.

A Alta-Costura foi institucionalizada em França e consistia na “criação” e confecção de trajes completos para senhoras da alta sociedade, ou seja, era necessário ter dinheiro e prestígio, além de ser aceito e aceitar as imposições estéticas do criador. É esse poder autoral que cria a diferença para com as antigas costureiras, pois a partir deste momento a profissão ganha uma aura e prestígio iniciando um processo que hoje em dia chamaríamos de marca. O nome do costureiro/criador é assinado nos vestidos, são as primeiras etiquetas de *griffe*¹², o que significa, status adquirido e materializado no

¹¹ Referência a citação de Tiburi e Valle (2008:15-22) de textos de 1790 dirigidos à Assembleia Nacional (França) por mulheres que reclamavam sua presença no espaço público pelo qual haviam lutado, mas que só posteriormente descobriram que a fraternidade, mesmo como conceito, era constituída de gênero.

¹² Segundo dicionário da língua portuguesa (Porto Editora) nas três opções de significado para a palavra *griffe*, pode-se perceber o intrínseco aspecto de valor simbólico/luxo: 1. empresa produtora e/ou distribuidora de artigos de vestuário e acessórios de luxo; 2. assinatura, marca ou rótulo que identifica um criador de moda ou um estilista; 3. artigo de luxo que apresenta essa assinatura ou marca.

traje muito além de seu custo, mas por seu valor simbólico. E desta maneira, o artigo de griffe proporciona prestígio a quem o usa/possui. “A Alta-Costura iniciou, [...] um processo original na ordem da moda: *psicologizou-a*, criando modelos que concretizam emoções, traços de personalidade e de caráter” (Lipovetsky, 1989:96, *grifo do autor*).

Diversos criadores surgiram no cenário da *Haute Couture*, os quais muitos “nomes” perpetuam até hoje. Entretanto, na metade do século XX, com os acontecimentos em curso desde 1950 e 1960 o sistema de moda ganha outros contornos, fase que o sociólogo Gilles Lipovetsky chamou de “Moda Aberta” (1989).

A Alta-Costura assume outro posto, não é mais uma ditadora de novidades, mas sim uma perpetuadora do luxo. A partir deste momento são as indústrias, antes relegadas ao mais reles patamar simbólico, que assumem um papel mais relevante ao tentarem unir suas confecções de grande escala à moda. O *ready to wear* surge nos EUA no pós-guerra e também se consagra em francês como *Prêt-à-Porter* e “colabora, principalmente, para reduzir as diferenças sociais” (Monneyron, 2007:38), já que o resultado do processo da roupa pronta para ser vestida vem agregado de informação de moda. Isto quer dizer: valor de moda, de novidade, diferenciação, conceito, mas também com mais qualidade no próprio feito, em comparação ao que antes era apresentado pela confecção europeia.



Quadro 1: Pirâmide da Moda ¹³ (luxo/distinção).

O sistema de moda passa a atuar com esta pirâmide de valor até quase final do século XX. A partir daí, passa a ocorrer outro fenômeno, a cascata de tendências de moda, do vértice à base (*trickle-down theory*), sofre alterações e o inverso também ocorre. O que surge é o emergir de comportamento/estilo plástico de grupos que estariam localizados no consumo de massa. Esta emersão proporciona inspiração para o lançamento de algumas tendências de moda lançadas ao vértice. E conseqüentemente,

¹³ Estrutura relacionada a Pirâmide de Maslow, onde na base encontram-se as necessidades básicas para o ser humano e no vértice estaria o máximo hierárquico a ser atendido, distante da materialidade e subsistência.

quando trabalhadas pela Alta-Costura (no ápice da pirâmide) recebem valor de distinção/luxo. É nesta configuração que os comportamentos “de rua” aparecem na passarela (*trickle-up theory*). E claro, a influência para a base da pirâmide segue seu fluxo.

Esta inversão demonstra o início de uma manifestação autônoma do público, não só diante da moda como modo de vestir, mas da moda como linguagem comportamental e ferramenta de contestação social. Isso viria impulsionar o que hoje se designa como “estilo de vida” e a necessidade de “pesquisa de usuário”. O sistema de moda ganha mais uma vez outras variáveis e passa a ser mais complexa sua interpretação e seu trabalho, mas como previram Black e Garland no final do século XX, a moda continuaria sua trajetória adaptando-se às mudanças socioculturais (1999:402). O sistema de moda incorpora a rua e o classifica como um estilo comercializável, nomeando o *street wear / street style*.

No seu desenvolver a moda efetua um processo social de “imitação” e “distinção” de classes por meio da aparência visual plástica, ao que Simmel (1905) no início do século XX destacou como componentes intrínsecas da moda como fenômeno social. Esta relação da moda com a estrutura social foi primeiramente explicada por Herbert Spencer em 1854. Em 1894 Thorstein Veblen escreveu um ensaio sobre “*The Economics Theory of Women’s Dress*” e em 1899 “A Teoria da Classe Ociosa”, onde descreveu o consumo como uma atividade carregada de significado mediante as instituições vigentes em cada sociedade específica, no caso o capitalismo baseado na produção. Faz relação da moda com o “consumo conspícuo” e defende que este objetiva-se à ostentação da riqueza ou do lazer, e não somente a posse ou acesso a esses distintores sociais. É preciso mostrar, ostentar o consumo conspícuo. Separa a sociedade pelo trabalho eficaz – produção – e pela ação predatória – ócio (Monasterio, 2005).

Já ao meio do século XX, Baudrillard trata da “sociedade de consumo” (1970) e afirma que os objetos possuem um valor de signo e não apenas um valor de uso e um valor de troca, o qual determina as práticas de consumo da sociedade. Em 1974 Pierre Bourdieu escreve texto sobre a “Alta Costura e Alta Cultura” onde relaciona a moda e as concepções de cultura. Em 1979 publica “*La distinction*” onde trata os processos de diferenciação social, ao que a moda também recebe suas considerações¹⁴.

¹⁴ Em Garcia e Miranda (2007), final do capítulo V, é possível verificar uma estrutura geral das teorias de moda, e daquelas que a ela fizeram referência, por aproximação e síntese em modelos explicativos: Modelos psicológicos, sociológicos, econômicos, estéticos, históricos, culturais, de marketing, geográfico e de comunicação.

Na antropologia, Daniel Miller contribui com o estudo da cultura material na atualidade. Em alguns de seus estudos, por vezes em parceria com outros colegas, destacou peças do vestuário, tal como o *jeans* ou o *sari*, traje tradicional hindu, como objetos de estudo da cultura material em perspectiva à cultura social¹⁵.

Finalmente chegamos a moda contemporânea, não só fruto do contexto econômico de globalização como sistema social complexo (Morin, 1990), mas também de um sujeito com identidade fragmentada ou multiplicada (Hall, 2006; Maffesoli, 1999; Castilho, Martins, 2005), que atua em um “exercício de se metamorfosear em identidades múltiplas” (Mesquita, 2001:118).

O sociólogo Michel Maffesoli (1999:305) defende que o sujeito só pode ser compreendido, ou mesmo definido mediante suas diversas ligações com o mundo em que vive. O sujeito, na contemporaneidade mais do que nunca, passa a ser o efeito desta composição.

A relação da moda e do sujeito na atualidade, cada qual com suas subjetividades e complexidades, torna a pretensão de regras ou as tentativas de representações gráficas desse sistema um verdadeiro desafio, só possível em três ou quatro dimensões e inevitavelmente formado por imensas ligações interdisciplinares, e mesmo mutáveis e inconstantes, plausíveis ao contexto cibernético contemporâneo¹⁶.

Com o mundo globalizado a centralização feita a partir da Europa perde em contextualização, outras culturas e Estados clamam por visibilidade seja por crises ou por representarem mercados em potencial. A Moda segue neste fluxo e sua história deixa de ser tão linear, outras cidades tornam-se “centros” de lançamento de coleções de moda.

As tendências também não podem ser captadas por uma única corrente formadora de opinião¹⁷ e também não influenciam a todos de maneira homogênea, mesmo que a disseminação da informação seja maior e mais rápida do que em outros

¹⁵ Daniel Miller, Sophie Woodward. (2010) *Global Denim*./ Daniel Miller, Mukulika Banerjee. (2008) *The Sari*. Ambos da Editora.Berg.

¹⁶ A apresentação de sistemas complexos representados visualmente pode ser encontrada em: «www.visualcomplexity.com»

Para o sistema de moda não foi encontrado nenhum mapa visual atual. Existe um sobre a indústria têxtil britânica referente a década de 60, já bastante complexo. Há também um sobre a relação temporal da cor na moda.

Existem vários sobre a temática da música, que como sistema de linguagem não verbal e por variedade de estilos poderia ser relacionado a temática da linguagem corporal visual em algumas situações. (Seguindo o raciocínio de Lévi-Strauss sobre a relação da música e do mito e a interpretação deste por Barthes)

Ou ainda no site da *DensityDesign is a Research Lab* «<http://www.densitydesign.org>» do departamento de design (INDACO) do *Politecnico di Milano*, onde encontra-se mais exemplos do sistema de moda, com foco na Itália/Milão.

¹⁷ Como por exemplo a *trickle-across theory*, onde a adoção de tendências se dá no mesmo extrato social e pela atuação de “líderes de opinião”, pessoas influentes para o grupo.

períodos. Entretanto, por este mesmo motivo, o tangente ao núcleo propagado, ou seja, o local e culturalmente identitário ganham proporção.

A relação da moda com “novidade”, em um processo contínuo de criação e destruição de conceitos, estilos, formas e cores já foi analisado por alguns teóricos de diferentes áreas de conhecimento. No final do século XX esta relação foi batizada por Lipovetsky (1989), um dos autores mais conhecidos na atualidade quanto a formulação de conceito de moda, como o “império do efêmero”.

Quando o termo “moda” é utilizado neste trabalho, para que fique claro, estamos nos referindo a moda por esse sistema e contextualização histórica e temporal, e não, por sua relação com a palavra modo ou modismo.

A complexidade que o sistema de moda vem adquirindo, ou seja, todos os agentes atuantes deste circuito e mesmo a luta que existe neste mesmo campo em apresentar o novo e destituir o anterior, estaria ainda mais potencializada se aceitarmos a opinião de Boudieu em “Alta costura e alta cultura” de que: “Quanto mais complicado é o ciclo de consagração, mais ele é invisível, mais sua estrutura não é reconhecida, maior é o efeito de crença” (1974:9)

O museu sacraliza os objetos quando tira-os do circuito econômico. A moda, munida de artifícios como griffe (marca) e de sua permanente dinâmica interna de sucessão de novidades e distinção, ao que Bourdieu atribuiu como seu próprio motor (1974:5), também sacraliza os objetos. Entretanto a Moda não os retira do circuito econômico, pelo contrário, esses são polarizados e a eles é dado outro significado em sua natureza social (Boudieu, 1974).

Neste capítulo foi apresentado o contexto histórico que estruturou o museu público e o sistema de moda à contemporaneidade, além de algumas discussões sobre seus conceitos e sobre a sociedade e o sujeito na atualidade.

Museus de Traje/Moda

MUSEUS DE TRAJE/ MODA

Neste capítulo destacaremos alguns dos museus que trabalham a temática do traje quanto indumentária e/ou objeto de moda, tais como: *Palais Galliera*, *Musée de la Mode et du Textile*, *Kyoto Costume Institute*, e no contexto português o Museu do Design e da Moda (MUDE). Abre-se exceção para museus que, embora não se constituem exclusivamente por esta tipologia, tenham por meio de eventos e ações institucionais transformado os seus departamentos especializados em têxtil (ou outras categorias de artes decorativas¹) em uma parte significativa e distinta nas instituições, como por exemplo o *Victoria and Albert Museum* e o *Metropolitan Museum of Art*.

Na tentativa de unir os dois temas apresentados no capítulo anterior, museu/patrimônio e traje/moda, podemos tomar como referência na história da sociedade ocidental a Revolução Francesa. Porque foi a partir deste movimento que o conceito de museu público é gerido/constituído, iniciando suas atividades de maneira mais próxima ao que se apresentam na atualidade. Algumas análises foram apresentadas na primeira parte do capítulo anterior e no decorrer da leitura outras são vinculadas, principalmente no último capítulo.

E assim, a ideia de museu público e de moda emergem juntos. Pois é também neste momento, marcado pela Revolução Francesa, que o sistema de moda inicia seu processo de maneira um pouco mais “liberal”. Isto significa que é iniciado um processo de abertura, de novas concessões para antigas normas, a relação entre a sociedade e a cultura material sofre uma revisão filosófica e prática. Desta maneira, os objetos de valor, ou melhor, os objetos de valor simbólico socioeconômico passam a ser reclamados e usufruídos, ainda que de maneira inicial, por uma parcela maior da sociedade. Outras camadas sociais passam a ter acesso, mesmo que restrito, ao que antes não lhes era permitido por decretos de lei, a isso nos referimos ao “simples” ato de

¹ O termo “artes decorativas” é aqui empregado por seguir os critérios de classificação de tipologia na museologia e não como termo de classificação designado por esta autora, pois esta não acredita que o termo possa abraçar o conceito de moda, principalmente na atualidade, conforme verificou-se no capítulo I.

vestir. Conforme foi apresentado na segunda parte do capítulo I.

Quando tratamos do sistema de moda falamos de um sistema oriundo em contexto social e nutrido de seus simbolismos específicos, entretanto, e mesmo que

algumas sociedades humanas não conhecem o vestuário propriamente dito, nenhuma delas ignora a arte de adornar sob a forma de enfeites, pinturas corporárias, tatuagens, escarificações, jóias ou acessórios ornamentais. Em todas as sociedades conhecidas estas práticas situam-se a um alto nível de elaboração e formam uma parte essencial da cultura tanto técnica como artística” [e desta forma] “um facto antropológico universal. (Burgelin, 1995:337).

Portanto, “[...] o aspecto exterior de um indivíduo variam com base no modelo sociocultural ao qual pertence”² (Squicciarino, 1992, p.32) e “o fato de que todos usam roupas [em uma análise mais contemporânea] garante o apelo universal do assunto”³ (Rothstein, 2010:1). Entretanto, ainda em 2008 Valerie Steele, diretora do Museu do FIT, reforçava a opinião de Anderson quanto ao preconceito existente perante a moda:

em certa medida, a hostilidade em relação a moda no museu, especialmente o museu de arte, replica o tradicionalmente baixo status da moda dentro da academia, mas isto também está relacionado com as disputas entre acadêmicos e curadores, bem como pelos conflitos sobre o papel do museu na sociedade contemporânea e sobre a "moda" como um aspecto da cultura popular.⁴ (Steele, 2008, p.8).

Quando os artefatos utilizados sobre o corpo são de contextos históricos distantes ou de culturas capazes de proporcionar fascínio por seu exotismo e assim também distância da sociedade a qual o museu narra suas dissecações, é possível ou de menor discussão a validade do caráter desses espécimes como objetos patrimonializáveis. Entretanto quando nos aproximamos de contextos mais próximos a nossa realidade, onde os objetos estão inseridos em um sistema mercadológico de uma sociedade de consumo, então esses objetos são percebidos próximos da complexa “superficialidade” da natureza humana. E assim, são hierarquizados e conduzidos em uma linha de opostos entre o que possui valor e o que é vil.

² “[...] l’aspetto esteriore di un individuo variano in base al modello socioculturale di appartenenza.”(Squicciarino, 1992:32).

³ “The fact that everyone wears clothes ensures the universal appeal of the subject” (Rothstein, 2010:1).

⁴ “To some extent, the hostility towards fashion in the museum, especially the art museum, replicates the traditionally low status of fashion within academia, but it is also related to disagreements between académicas and curators, as well as by conflicts about the role of the museum in contemporary society and about “fashion” as an aspect of popular culture” (Steele, 2008:8).

Todavia, é importante verificar o alerta do antropólogo Daniel Miller de que “a história de uma postura moral do consumo não deve ser confundida com a história do consumo em si” (2007:40), para que assim não sejam excluídas ou discriminadas facetas da sociedade contemporânea. Mesmo porque, o que defende Steele é a área de conhecimento que constitui o vértice do “sistema de moda [que] seria a própria dinâmica que produziu a modernidade” (Sant’Anna, 2007:85). Como exemplo desta dinâmica podemos comentar a sua repercussão diante dos novos espaços de sociabilização que surgiram para as mulheres no final do século XIX e início do século XX. A Europa, e mesmo países como o Brasil (em desenvolvimento), mudavam com a Revolução Industrial, a invenção da máquina de costura e sua consecutiva venda para mulheres que permaneceriam no lar. No entanto estas passavam a ter novas possibilidades de convívio social e necessidades de abastecimento de materiais para a sua atividade, que consistia em substancial recurso para a renda familiar (Maleronka, 2007; Bonadio, 2007). E assim elas e a sociedade, aos poucos e movimentadas pelas engrenagens da moda, adaptavam-se ao que consistia modernidade.

As instituições museológicas

Existem alguns museus que trabalham com a produção de exposições de grande porte, ao que seria exposições com um longo período de concepção, maturação, investimento, grande quantidade de espécimes selecionados e muitas vezes em parceria com outras instituições ou colecionadores particulares. Caracterizam-se também pela efemeridade e até mobilidade, pois são exposições temporárias, sendo algumas extintas em uma única estação em determinado local e surgindo com pequenas alterações em outro.

Dada a importância dessas produções museológicas para a escala de um contexto internacional para o estudo de moda, de exposição, ou narrativa museológica dedicada ao tema, iniciaremos a apresentação dos museus relacionados com a temática traje/moda primeiramente pelas instituições que conseguem promover essas exposições.

Com essa introdução pode-se já referir o *Victoria and Albert Museum* em Londres, categorizado como museu de artes decorativas e que apresenta um espólio que se constitui de peças (roupas, jóias e acessórios) do século XVII à atualidade. Fundado em 1851, surgiu com a intenção de unir arte e indústria, tornou-se uma instituição de

destaque na Inglaterra e é hoje um dos maiores museus de arte e design. O V&A não só apresenta uma constante produção curadorial como também se transformou em uma marca de moda, resultado de seu destaque institucional, sua relação com parceiros e auto-promoção.

Em suas exposições apresenta sempre uma temática específica, como por exemplo a escolha de um único objeto e a apresentação de suas infinitas possibilidades criadas no decorrer da história ou em *workshops* que acontecem em simultâneo com o período da exposição. Como usual para registro de todo um trabalho de pesquisa e adequação feitos pelos museus, e seguindo um dos mandamentos decretados pelo ICOM, o V&A também publica por meio de livros o resultado gráfico, literário e cognitivo de suas exposições, além de promover outras publicações baseadas em investigações de seu acervo.

Além de sua atuação física (instalações, exposições, loja) o museu demonstra preocupação com sua capacidade de comunicação e transmissão de informação por meio da internet e destacamos aqui a criação no site do V&AM ao registro “virtual” e incubador de uma exposição agendada para 2013. Trata-se de uma exposição que se dedicará ao tema: casamento, e que é nomeada como “*Wedding Fashion*”. Conta com centenas de fotos publicadas pelo museu e também enviadas por internautas. Estes disponibilizaram-se em efetuar um cadastro e preencher uma ficha especificamente elaborada pelo museu para o tema. Esta atuação dos internautas confere ao acervo virtual uma coleção de imagens que abrangem mais de um século e diferentes locais do planeta, uma possibilidade originada no contexto contemporâneo e cibernético.

Ainda com relação a museus não exclusivamente dedicados à temática indumentária há de ser referido o *Metropolitan Museum of Art* de Nova York por seu departamento: *The Costume Institute* (CI-MET).

Este museu de arte é reconhecido internacionalmente por sua atuação em exposições de traje e moda. Um dos fatores que o caracteriza – além do acervo e a qualidade de conservação, apresentação e investigação – é o fato de atrair imensa quantidade de visitantes para suas exposições temáticas e com caráter de exposição-espetáculo. Também é objeto de estudo quando questiona-se a responsabilidade de instituição museológica e suas parcerias com outras instituições com fins lucrativos, em destaque as temáticas narrativas de exposições museológicas em sinergia com atividades comerciais (Wilson, 1999; Belk, 1995). Isso de certo não é privilégio somente deste museu (como se verá mais adiante), mas de todo o modo o CI-MET é

uma instituição americana, o que o posiciona de maneira diferente perante os antigos museus europeus, fundadores da concepção e prática museológica. Sua atuação está inserida e relaciona-se com um contexto mais ativo mercadologicamente, enquanto ideologia cultural. E ainda, segundo a pesquisadora Palmer (2008), a partir de 1980 a maneira de se apresentar uma exposição museológica passou a ser muito mais divergente entre a concepção européia e a norte americana, esta muito mais teatral em uma relação de simbiose com a indústria do entretenimento.

Deve-se ainda citar três outros importantes museus no cenário global por seus acervos e exposições, os quais também devem ser considerados, como os dois primeiros já citados, por suas exposições de grande porte. Dois deles estão localizados no centro francês da moda, Paris: *Palais Galliera* e o *Musée de la Mode et du Textile*. E o terceiro localizado no Japão, *Kyoto Costume Institute* (KCI).

O *Palais Galliera*, ou *Musée Galliera* possui um acervo com mais de 100.000 objetos. Importante no contexto internacional de museus dedicados ao tema, sua reserva consiste, para além de seu numerário, de uma coleção muito completa e significativa.

É um museu de destaque internacional não somente por seu acervo, mas por seu excelente trabalho museológico em termos de conservação, restauro, pesquisa ou exposição. A isso tudo o pesquisador Fausto Viana declara que o “Palais Galliera é um templo dos museus de moda” (2008:110). Em tradução simbólica, seria nada menos que o templo dos templos de objetos de valor semiológico.

Apesar de sua importante atuação profissional junto a coleção que possui e sua representatividade perante outras instituições, ou mesmo por sua presença constante em estudos e investigações publicadas referentes às diversas exposições que promove, o Museu Galliera mantém contatos restritos e efêmeros para com o público em geral. É motivo de lamentação a possibilidade de acesso ao museu somente quando este promove suas exposições temáticas, a realizar um ciclo em que fica de 4 a 6 meses fechado.

O outro museu francês, *Musée de la Mode et du Textile* também de destaque internacional dentre as instituições museológicas de traje/moda está situado no *Palais du Louvre* e faz parte de uma grande instituição, *Les Art Decoratif*, a qual abarca mais três museus e outros centros culturais. Todos situados em três lugares diferentes da cidade, alguns a atuar de maneira conjulgada, como é o caso do *Musée de la Mode et du*

Textile, Musée des Art decoratif, Musée de la Publicité e a biblioteca das artes decorativas.

O museu é conceituado por sua grande, completa e significativa coleção. É aberto ao público durante todo o ano com uma pequena exposição de seu acervo, mas destaca-se principalmente por suas exposições temáticas, nas quais promove o contato do público com peças/estilos/ autores ícones da história da moda.

A última instituição de destaque internacional pela pesquisa, conceitualização e produção de exposições narrativas é um instituto oriental, situado em Kyoto no Japão. Para esta característica geográfica e cultural também chama-se a atenção, já que boa parte de suas peças originaram-se e fazem parte da história de terras distantes. Entretanto, como afirma o historiador Luis de Andrade Peixoto que trabalhou no instituto e ainda mantém contato para projetos futuros junto de instituições portuguesas, o KCI “destaca-se por estar muito sensível e por ter ótimas relações com estilistas, [...] eles acolhem muito facilmente” (Anexo 4).

Como os outros museus listados o KCI tem seu trabalho avaliado no mais alto nível de qualificação, sendo ainda citado pelo desenvolvimento de suas exposições, as quais exploram reflexões acerca da moda em relação ao corpo ou conexões desta com outras disciplinas como história da arte ou museologia (Steele, 2008:26).

É importante citar também que o instituto japonês desenvolveu manequins diferenciados para expor de maneira mais adequada as peças de vestuário de cada período. Significa que desta forma eles possuem manequins que consistem na representação fidedigna do corpo de cada época⁵, conforme o período do traje que será exposto. No decorrer da história do vestuário não foi somente o traje que mudou de silhueta, este moldou os corpos.



Figura 1: Manequins desenvolvidos e exportados pelo Kyoto Costume Institute.
Fonte: site do KCI (acesso em 25/11/2010).

⁵ Através de imagens gráficas, em sua maioria pinturas, e principalmente, por meio do vestuário preservado pode-se mensurar o que seria o padrão corporal moldado. Valerie Steele discute a importância dos trajes como objeto de estudo para a construção de conhecimento no artigo “A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag”, publicado em 1998.

Há ainda outros tantos museus que poderiam ser citados dentro do cenário global de instituições de conservação, preservação e exposição de artefatos de traje/moda, e que cada vez mais são referências institucionais nesta temática.

Nos Estados Unidos, junto do *Fashion Institute of Technology*, instituição de ensino fundada em 1944, desenvolveu-se o museu-escola da instituição, fundado em 1967. Fortemente vinculado a ideia de constituir suporte básico de conhecimento aos seus estudantes de moda, hoje ultrapassa os limites acadêmicos e destaca-se como instituição museológica reconhecida.

Em Espanha o Museu do Traje de Madrid também tem ganhado destaque no contexto internacional, inclusive por suas parcerias com outras instituições museológicas por meio de exposições, ou mesmo parcerias com empresas e profissionais do setor de moda. Apresenta em sua exposição permanente objetos para interação do público com a temática e também processos antecessores à formação do vestuário, mas pertencentes à indústria da moda, tal como exposição de matérias-primas para confecção de têxtil, ou tipos de tinturas e padronagem.

Portugal e seus museus temáticos de traje e moda

No cenário português existem quatro instituições com acervos direcionados à indumentária⁶.

Ao norte do país, em Viana do Castelo encontra-se o Museu do Traje. Segundo entrevista de 27 de Janeiro 2010 com o diretor João Alpuim Batello, o museu deveria ser designado como “museu etnográfico”, pois trabalha o traje tradicional da região em que se encontra e não tem intenção de ampliar seu acervo na aquisição de trajes de outras regiões ou épocas, mesmo que possuam doações de peças relevantes para o início dessa abrangência. O museu possui basicamente duas salas de exposição, as quais consistem em dois andares de um grande átrio. Apresenta em exposição os trajes mais representativos da cultura indumentária feminina vianesa, além de utensílios do trabalho têxtil e trajes do laboro tradicional. Na época da visita também apresentava objetos diversos, tais como embalagens e propagandas, que se utilizavam da representação gráfica do traje a vianesa. Mostrava-se em destaque como este era utilizado como ícone

⁶ Como nem todos estão direcionados (também) à moda, o termo mais genérico é capaz de abrangê-los em uma especificação dentro das artes decorativas.

de traje, ou mesmo, de mulher ou nação portuguesa. Uma outra informação relevante sobre o museu é a sua atuação junto à comunidade, ou melhor, com mulheres que praticam atividades tradicionais da região, como por exemplo as bordadeiras.

No extremo sul de Portugal destaca-se no Algarve o Museu do Trajo de São Brás de Alportel que apresenta peças oriundas de todo o Algarve e bonecas que são usadas para apresentar trajes de outros lugares. Seu enfoque também é fortemente regional e tradicional, pois “para além dos núcleos permanentes, o Museu apresenta anualmente uma nova exposição onde os textos, os objectos, a tradição oral constituem-se como instrumentos para o estudo da identidade da região” e apresenta-se também como *Museu Etnográfico do Trajo Algarvio* (site oficial do museu, acesso em 4/10/2004).

Em Lisboa existem atualmente dois museus direcionados à temática. O Museu Nacional do Traje quase a completar 35 anos e o novíssimo MUDE, Museu do Design e da Moda, que foi inaugurado em Maio de 2009.

O Museu Nacional do Traje é uma importante instituição no cenário museológico português e será detalhadamente desdobrado no capítulo a seguir.

O mais recente deles, o MUDE, é constituído, primeiramente e principalmente, pelos objetos adquiridos pelo colecionador Francisco Capelo⁷, com peças emblemáticas dos principais nomes da moda internacional, bem como peças icônicas da história do Design. Por meio destes o museu faz paralelo narrativo da história estética e contextual da moda com a do design de produto (em destaque para móveis e utensílios domésticos). Ou seja, traz em seu discurso “todas as expressões de design do século XX e XXI [...] da produção em série ao design de autor” (conforme catálogo de apresentação distribuído no museu em 2009, Anexo 8). O fato de o museu ser temático em consideração ao contexto histórico e socioeconômico contemporâneo, unindo objetos e expressões por seus processos de criação, desenvolvimento e consumo faz dele uma instituição criada em reflexo de um comportamento social vigente. Como intitula sua diretora, “um museu sem fronteiras” (Coutinho, 2009:11).

Segundo o presidente da Câmara Municipal de Lisboa, António Costa, a instalação do museu e a escolha de seu lugar, Rua Augusta na Baixa lisboeta, faz parte de linhas de ação para a valorização e revitalização da capital portuguesa (2009:5).

O MUDE abriu suas portas mesmo antes da finalização das obras de adaptação

⁷ O colecionador português Francisco Capelo possui outras coleções além das temáticas de design e moda. Ao que consta na mídia, o colecionador negocia com instituições portuguesas a venda, ou depósito de suas obras, possibilitando sua conservação e destaque.

de seu espaço às novas funções museológicas e também preferiu não adotar vitrines ou a luminosidade recomendada por acreditar que o formato padrão “tem de ser agilizado” (Coutinho, Anexo 5:3). Por este mesmo motivo encara o desafio de mudar mais rapidamente os espécimes em apresentação – de 3 em 3 meses – para que seja possível sua preservação mesmo com sua prematura exposição e por suas escolhas narrativas. A instituição dispõe de um acervo de mais de 2.500 objetos, sendo mais de 1.300 coordenados somente da coleção de moda. É com este espírito de urgência e convergência de conceitos (design, moda, arquitetura, comunicação, etc.) que o museu inicia seu processo de instalação, consolidação e planos diversificados para a implementação de exposições e outras atividades culturais, conforme pode-se verificar em entrevista com sua diretora Barbara Coutinho (transcrição-Anexo5).

Muitos museus podem ser mencionados com diferentes níveis de relevância, tal como *Fashion Museum* em Bath na Inglaterra, o *Museo del Traje*, do Chile na América do Sul, entre outros. Para esse estudo específico buscaram-se aqueles que poderiam proporcionar informações relevantes e posicionamentos claros para a melhor abordagem e reflexão sobre a formação do patrimônio material em museus de traje/moda.

Para proporcionar uma visibilidade do cenário museológico internacional que trata em caráter particular e institucional a temática traje/moda, apresenta-se no quadro 2 uma relação significativa de parte dos museus dedicados a esse tema. Alerta-se que nesta lista não estão contemplados todos os museus existentes, até porque há uma diversidade muito grande de como classificar museus que poderiam ser relacionados com a temática em questão, mas que se apresentam de maneira tangente ao tema. Ou ainda, como acontece na Alemanha, o termo museu não está oficialmente definido resultando em um número elevado de instituições assim intituladas no país e com as mais diversas temáticas, conforme esclarece o *Institut für Museumskunde* (Garcia, 2003:33-35).

Para o desenvolvimento desta listagem tomou-se por regra a seleção de museus que no seu nome institucional declarassem a área temática de traje/moda, ou com departamentos dedicados à área e com reconhecimento internacional. Também se teve o cuidado de tentar rastrear estas instituições em diferentes locais, para que fosse possível verificar a presença desta temática em países com diferentes histórias, seja principalmente na museológica e na moda. A seleção dos museus listados também

tomou como referência a citação destes em publicações internacionais que tratavam dos temas: moda, traje, museu, exposição. Não se deu relevo a coleta de museus puramente virtuais, pois acredita-se que existam diferenças estruturais de concepção, manutenção e atividade.

CONT.	PAÍS	CIDADE	NOME
UE	Portugal	Lisboa	Museu Nacional do Traje
UE	Portugal	Lisboa	MUDE Museu do Design e da Moda
UE	Portugal	Viana do Castelo	Museu do Traje
UE	Portugal	São Brás de Aportel	Museu do Trajo de São Brás de Aportel
UE	Espanha	Madrid	Museo del Traje CIPE
UE	Espanha	Barcelona	Museu Tèxtil i d'Indumentària
UE	Espanha	Sevilla	Museo de artes y costumbres populares de Sevilla
UE	França	Paris	Musée de la Mode et du Costume – Musée Palais Galliera.
UE	França	Paris	Musée de la Mode et du Textile
UE	França	Lyon	Musée des Tissus et des Arts Décoratifs
UE	França	Marseille	Musée de la Mode de Marseille (Istitut Mode Méditerranée)
UE	Inglaterra	Londres	Victoria and Albert Museum
UE	Inglaterra	Londres	Fashion and Textile Museum
UE	Inglaterra	Londres	Museum of London
UE	Inglaterra	Bath	Fashion Museum (antes de 2007 era Costume Museum)
UE	Escócia	Dumfries	The Shambellie House _Museum of Costume -National Museums of Scotland
UE	Escócia	Dublin	National Museum of Ireland
UE	Bélgica	Antuérpia	ModeMuseum Provincie Antwerpen
UE	Alemanha	Karlsruhe	Badisches Landesmuseum
UE	Itália	Milão	Museo della Moda
UE	Itália	Milão	MOdAM - Museo e Scuola della Moda (projeto)
UE	Itália	Florença	Galleria del Costume Musei del Polo Museale Fiorentino (Palazzo Pitti)
UE	Itália	Florença	Museo Salvatore Ferragamo
UE	Itália	Vigevano	Museo Internazionale della Calzatura
UE	Itália	Brescia	Museo della Moda e del Costume - Museo Mazzucchelli
UE	Itália	Polizzi Generosa	Museo del Costume Raffaello Piraino città di Polizzi Generosa
Am.Norte	Canadá	Toronto	Textile Museum of Canada
Am.Norte	Canadá	Toronto	The Bata Shoe Meseum
Am.Nort.	Canadá	Qubec	Musée du costume et du textile du Québec
Am.Norte	Canadá	Winnipeg	Costume Museum of Canada
Am.Norte	EUA	Nova York	The Museum at FIT
Am.Norte	EUA	Nova York	Metropolitan Museum _The Costume Institute at MET
Am.Norte	EUA	Los Angeles	FIDM Museum & Galleries (Fashion Institute of Design and Merchandising)
Am. Lat.	Argentina	Buenos Aires	Museo Nacional de la Historia del Traje
Am. Lat.	Brasil	Salvador	<i>Fundação Instituto Feminino da Bahia</i> - Museu da Moda e do Traje
Ásia	Rússia	Moscou	Moscow Museum of Modern Art
Ásia	Japão	Kyoto	Kyoto Costume Institute
Ásia	Japão	Kobe	Kobe Fashion Museum
Ásia	Japão	Tóquio	Bunka Gakuen Costume Museum
Ásia	China	Nigbo	The Ningbo Costume Museum

Quadro 2: Lista de 41 museus temáticos (traje/moda) ordenados por localização geográfica

Acredita-se que a tendência é de que haja cada vez mais museus, conforme já é possível verificar pela “explosão museológica” iniciada na segunda metade do século XX (Garcia, 2003). Entre essas atuais instituições, estão também a somar mais museus dedicados ao traje, ou mesmo, mais museus dedicados à moda, acessórios ou profissionais/personalidades/marcas do ramo, estes constituindo o que Belk (1995) qualifica como museus corporativos.

Neste capítulo foram apresentados os principais museus temáticos de traje/moda, além da apresentação de outros existentes em diferentes regiões para que fosse possível uma visualização do contexto geral dessas instituições, fornecendo um quadro comparativo da situação dos museus portugueses. Tendo isso mapeado, passamos para o próximo capítulo onde se destacam as particularidades do Museu Nacional do Traje em Portugal.

Museu Nacional do Traje

MUSEU NACIONAL DO TRAJE

Este capítulo dedica-se a apresentação mais detalhada do estudo de caso e pesquisa etnográfica do Museu Nacional do Traje. Esta instituição museológica está sob a tutela do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), um organismo do Ministério da Cultura (MC) – departamento governamental do Estado português que declara atuar com “uma política global e coordenada na área da Cultura e domínios relacionados” (conforme site do MC, acesso em 01/12/2010).

O IMC integrou os anteriores Instituto Português de Museus (IPM) e Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), assim como a Estrutura de Missão Rede Portuguesa de Museus (RPM). Este último considerado um “projecto abrangente e estruturante da política museológica nacional [...] é um sistema organizado de museus, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa a descentralização, a mediação, a qualificação e a cooperação entre museus” (conforme site do IMC, acesso em 01/12/2010). Em Maio de 2010 a RPM assinalou uma década de atividades, as quais oficialmente destacam os programas de apoio técnico e financeiro para a qualificação de museus e ações de formação aos profissionais envolvidos. Apresenta como objetivos: A cooperação institucional e a articulação entre museus; a descentralização de recursos; o planeamento e a racionalização dos investimentos públicos em museus; a difusão da informação relativa aos museus; a promoção do rigor e do profissionalismo das práticas museológicas e das técnicas museográficas; e ainda, o fomento da articulação entre museus.

No âmbito das políticas e atividades de preservação e conservação, o IMC trabalha em parceria com o Departamento de Conservação e Restauro e o Laboratório José de Figueiredo, todos a assumir as responsabilidades do Estado português nesta área, bem como na prestação de formação graduada e pós-graduada específicas.

No período desta investigação, para tecer um pouco do contexto da política de investimento dos órgãos públicos, já estava em execução o projeto audacioso de construção de um novo edifício para o Museu Nacional dos Coches, instituição de destaque por sua temática e acervo significativo no cenário museológico internacional.

Quanto a outras ações e políticas de atuação, principalmente quando relacionadas diretamente ao Museu Nacional do Traje, são relacionadas no decorrer desta capítulo conforme sua relevância ou intervenção no sistema museológico em estudo.

O IMC soma sob sua tutela 28 museus e 5 palácios nacionais, sendo que classifica o Museu Nacional do Traje como “Museu de Artes Decorativas, especializado em Traje” (conforme site do IMC).

Breve histórico

O Museu Nacional do Traje teve sua formação após o sucesso da exposição *Traje Civil em Portugal* realizada no Museu de Arte Antiga em 1974 por Natália Correia Guedes¹. Maria José Mendonça, diretora do MAA na época é sempre destacada como uma das mentoras do projeto do MNT e ainda de outros projetos mais visionários e até considerados utópicos, conforme registros nos meios de divulgação da época. O museu foi criado em Dezembro de 1976 e inaugurado ao público em Julho 1977 sob a direção de Guedes.

A localização do museu é na região do Lumiar em Lisboa, no Parque do Monteiro-Mor, antiga quinta de subsistência. Nos seus onze hectares divididos em jardins e outros projetos existem duas construções: o Palácio Pamela-Angeja que abriga o Museu Nacional do Traje, desde a sua inauguração, e o Palácio do Monteiro-Mor que abriga o Museu Nacional do Teatro.

Pelo motivo de o Parque e o MNT estarem conectados desde sua formação e por razão geográfica o nome institucional é *Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mor*, ou seja, a instituição museológica é composta pelo museu e pelo parque com seu jardim botânico, esculturas, hortas e outros projetos relacionados ao meio orgânico. O Museu do Teatro, embora também geograficamente inserido, atua de forma independente ao MNT-PMM, com outra direção e outros profissionais responsáveis.

¹ Doutora em museologia. Foi fundadora e directora do Museu Nacional do Traje, de 1975 a 1979, directora geral do Património Cultural, presidente do Instituto Português do Património Cultural, de 1980 a 1984, directora do Museu Nacional dos Coches, de 1985 a 1990, e coordenadora do projecto "Inventário do Património Cultural", de 1997 a 2000. Também foi directora do Museu do Oriente, e em 2009 foi eleita a Personalidade do Ano pela Associação Portuguesa de Museologia.

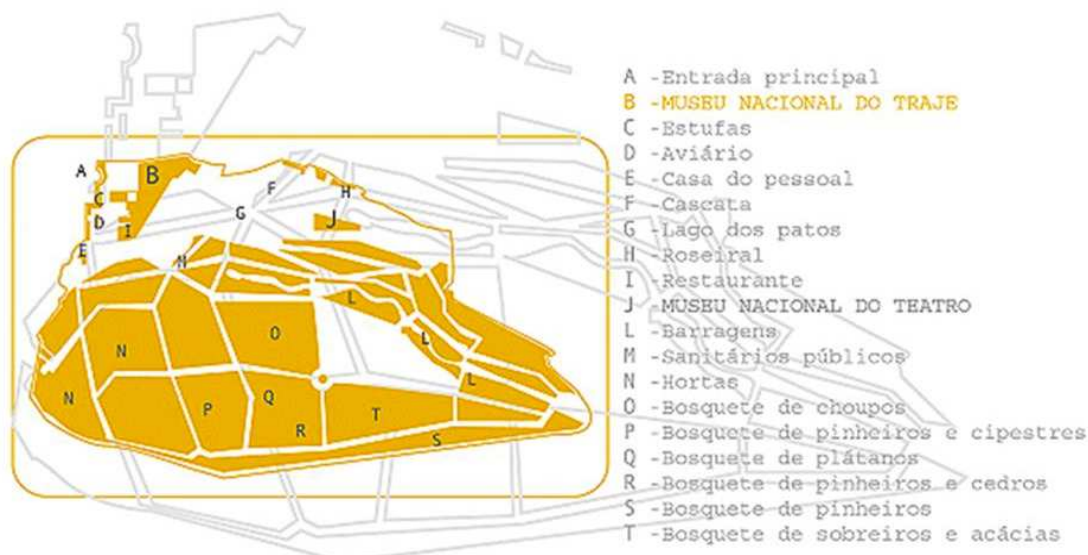


Figura 2: Mapa do Parque Monteiro-Mor e localização do museu.
 Fonte: site do MNT (acesso em 04/06/2011).

Quanto as atividades realizadas no Parque e no MNT, embora unidos institucionalmente, são extremamente distintos em alguns parâmetros. O Parque do Monteiro-Mor apresenta projetos, coordenação e responsáveis específicos, bem como a condecoração de prêmio direcionado, como por exemplo o que foi galardoado em 2010 pela Câmara Municipal de Lisboa – Prêmio de “menção honrosa” na categoria de “Boas Práticas” no concurso “Sustentabilidade+ 2010” – muito mais relacionado aos projetos do parque do que aos do museu propriamente dito.

O Museu Nacional do Traje, no início de sua trajetória recebeu alguns prêmios, sendo que o mais importante foi recebido no segundo ano após sua inauguração. Em 1979 foi galardoado com o Prêmio Especial do Conselho da Europa, no âmbito de Melhor Museu do Ano. Esse prêmio foi conferido pela comissão com base em alguns critérios de avaliação, tais como,

[...] o fácil acesso e a boa situação do museu, «longe da poluição industrial e do trânsito automóvel», «a presença de uma secção técnica», o que «é pouco comum num museu de têxteis e indica a tendência internacional que leva a rejeitar as divisões tradicionais» e o facto de o Museu «não acreditar nas exposições permanentes que, em sua opinião, deterioram os tecidos». (Revista BP 1980:19).

Em 1987 recebeu o Prêmio Museu Total, atribuído pelo Triomus, no Rio de Janeiro. Em 1993 o Prêmio de Artes Decorativas à exposição e ao catálogo Traje de Noiva – 1800-2000, pelo Círculo José de Figueiredo do Porto e em 1997 o Prémio

SETA de Restauro, pela excelência do dossier que acompanhou o restauro profundo de um biombo *chinoiserie*.

O MNT declara como vocação a sua condição integrada ao ramo das Artes Decorativas e que

Pretende reconstituir e divulgar a memória e a contemporaneidade do traje civil e dos têxteis, assumindo-se como museu de referência em Portugal. Simultaneamente, preserva e divulga as características que integram o Parque Botânico do Monteiro-Mor relevando a sua qualidade de Quinta de Recreio, Jardim Histórico e Parque Botânico. (site com atualização oficial feita em 20/08/2010, acesso em 15/09/2010).

Como missão declara em seu site que:

Promove a investigação, a incorporação, a conservação e a divulgação das peças relativas à evolução da indumentária e do têxtil, especialmente na cultura portuguesa, contribuindo para a preservação da memória colectiva.

A sua museografia deve pautar-se por ser didáctica e envolvente de modo a representar um papel de mediador cultural e a potenciar uma melhor compreensão por parte dos públicos.

O Parque estuda, conserva e favorece a multiplicação do elenco das espécies botânicas e zoológicas existentes, bem como potencia e divulga os seus valores paisagísticos, contribuindo para a Educação Ambiental e a consciência ecológica da comunidade”. (site, acesso em 15/09/2010).

O museu é atualmente dirigido por Clara Vaz Pinto que assumiu em Abril de 2008 a quando da reforma de Madalena Braz Teixeira que esteve a frente do MNT durante 25 anos.

Na década de 1990 surgiu a proposta de ser incorporada ao museu a coleção de Moda de Francisco Capelo, a qual acabou por não se realizar e foi dar origem ao Museu do Design e da Moda. Entretanto, na altura em que o projeto estava em desenvolvimento e com perspectivas de realização – caso algumas exigências, adaptações e investimentos fossem realizados – o MNT começou a utilizar a seguinte designação: “Museu Nacional do Traje e da Moda”.

Em entrevista feita com Madalena Braz Teixeira (Anexo 3), diretora na época, ela explica que essa alteração foi feita para dar uma arejada à imagem do museu e, principalmente, para homenagear a coleção que seria integrada e em consequência seu colecionador, além de comunicar ao público que o museu passava a ter uma outra perspectiva, não somente histórica. Entretanto como a coleção de Capelo não foi

integrada à Coleção do MNT, este abandona a “Moda”, em clara demonstração de que, sem as peças “ícones de moda” do colecionador, o Museu Nacional do Traje não poderia alterar sua perspectiva.

Contudo, essa nova designação nunca foi adotada em sede de diploma legal até à publicação dos Estatutos do IMC e em clara contradição com a sua Lei Orgânica, conforme esclarece Manuela Santos do secretariado da direção do museu. O IMC já foi alertado para o assunto e segundo Santos, em nome da diretoria do museu, um dos seus juristas afirma que “prevalece a designação do diploma “hierarquicamente” mais forte, ou seja, haverá que corrigir a Portaria, assim que houver oportunidade”. Isso explica o fato de ser possível encontrar as duas designações para o mesmo museu, conforme os diferentes meios de comunicação que a ele fazem referência.

Atualmente não é mais possível aceder ao antigo site do museu (www.museudotraje-ipmuseus.pt), estando somente o atual na rede (<http://museudotraje.imc-ip.pt>). Além da alteração no nome institucional do museu e da sigla de órgão governamental (IPM por IMC), é possível perceber uma outra mudança bastante importante para a percepção simbólica do posicionamento institucional do MNT, o logotipo:



Figura 3 e 4: Imagem do antigo e do novo logotipo institucional.
Fontes: Roteiro do Museu Nacional do Traje (2005) e site MNT, respectivamente.

Com novo logo e nova diretoria, as alterações só podem ser verificadas no site, pois não houve ainda possibilidade de publicação do novo Roteiro do museu, mesmo que o projeto deste já tenha sido finalizado. Aos visitantes que desejam adquirir material de divulgação do museu e de sua coleção resta somente a alternativa de compra do antigo Roteiro, e em inglês, já que no site são encontradas somente informações mais genéricas. Essa situação entristece e constrange os profissionais que trabalham diretamente com o público na loja do museu, principalmente aqueles que se empenharam na concepção de novos produtos informativos, educacionais ou mesmo

souvenirs. Uma realidade que contradiz a nova imagem institucional materializada pelo logótipo, este sem adereços ou imagens, com linhas retas, colorido em degradê e padronagem de listras assimétricas, além de sobreposição e recorte gráfico. Em uma análise simplória podemos afirmar que as informações visuais apresentadas remetem aos códigos de barras, ao movimento, à contemporaneidade e a comunicação virtual que é constituída de diferentes planos e acessos de entrada.

A Coleção Patrimonial do MNT: A Reserva

Conforme documentado por sua antiga diretora, o “Museu Nacional do Traje constitui um caso paradigmático no contexto das coleções nacionais pois seu núcleo mais valioso, composto por indumentária do século XVII, XVIII e Império (cerca de 2300) foi transferido do Museu Nacional dos Coches onde se encontrava em reserva, sendo as restantes 30.000 peças provenientes de ofertas privadas” (Teixeira, 1991:13).

Atualmente o museu conserva em suas reservas mais de 39.000 peças. A formação desta coleção é, maioritariamente, proveniente de doações, 95%, feitas por mais de 1.500 doadores. Os restantes 5% são resultado de aquisições, legados ou depósitos. Entretanto, no período mesmo desta investigação, o MNT retornou os depósitos referentes a móveis e outros objetos decorativos, como obras de arte, aos seus respectivos conservadores oficiais, pelo motivo de reestruturação e necessidade de espaços para suas funções primordiais.

A tipologia da coleção é de têxteis, composta em sua maioria por traje feminino, seguido do traje masculino e de criança. Outras peças, relacionadas a vocação do museu, também compõem a coleção, tais como acessórios dos mais diversos tipos: sapatos, meias, luvas, leques, bolsas, lenços, xales, chapéus, bijuteria, jóias, botõe e fivelas.

As coleções tratam essencialmente sobre a indumentária civil, em sua maioria usadas pela aristocracia e alta burguesia do século XVII à atualidade. Completam a coleção espécimes representantes da indumentária de variadas profissões e desportos, bem como combinados de indumentária militar. Os trajes populares portugueses também estão representados, sendo grande parte deste espólio datável de 1940. Há também doações de eventos pontuais, como é o caso dos uniformes confeccionados

especialmente para serem usados durante a Expo 98 que se realizou em Lisboa e acabou por valorizar e superpovoar a região entre o rio Tejo e os Olivais.

Parte da reserva patrimonial do MNT também é composta por algumas peças de pintura, escultura e artes decorativas – ourivesaria, cerâmica e mobiliário – bem como, colchas, peças de bragal, bordados e uma vasta coleção de rendas de diversa proveniência nacional e internacional. Há ainda um conjunto de bonecas, brinquedos e jogos didáticos.

“A coleção de roupa interior deverá ainda ser mencionada como uma das mais ricas e variadas do museu, abrangendo também um período desde os finais de seiscentos aos nossos dias” (Museu Nacional do Traje 2005:44).

Pode-se ainda destacar a chamada *Coleção Pedagógica do Museu Nacional do Traje*, a qual é composta por reproduções ou peças originais não incorporadas à *Coleção Patrimonial do MNT*, e, por este mesmo motivo, não indexadas ao IMC. Isso deve-se ao fato destas peças não serem consideradas como patrimônio de preservação, mas espécimes didáticos e pedagógicos, os quais possibilitam exposições ou atividades educativas com maior interação das pessoas com os objetos. Os espécimes desta coleção pedagógica não foram aceitos para incorporação institucional por diversos motivos, conforme os critérios adotados na política de incorporação que será explicada adiante. Entretanto o fato destas peças não possuírem valor institucional oficial não as destitui de técnicas e da responsabilidade dos profissionais envolvidos em seu manuseio.

Cada uma dessas duas coleções estão sob a responsabilidade de técnicos superiores, sendo que a Coleção Patrimonial, no caso as Reservas, está sob a coordenação da antropóloga Elsa Mangas Ferraz e a Coleção Pedagógica sob a coordenação da historiadora Dina Caetano Dimas, também responsável pelo departamento de restauro.

No início de 2011, em visita ao museu, pode-se comemorar a chegada de novos equipamentos para o armazenamento prático e seguro das peças da Reserva. Novos armários de gavetas e caixas foram adquiridos, para melhor conservação dos espécimes, pois as existentes não mais comportavam a imensa quantidade de acervo patrimonial.



Figura 5: Armário de gaveta da reserva do museu, usado para peças mais delicadas que não poderiam ficar penduradas por motivo de conservação. Cada armário possui um número de identificação e em cada gaveta há uma lista com o número de inventário das peças que ali estejam armazenadas. Fonte: Foto-NC.

Poderíamos ainda atribuir ao Museu Nacional do Traje uma terceira coleção, esta relativa a documentos, periódicos e livros especializados a tudo que esteja relacionado com a vocação do museu e que se encontram dispostos na biblioteca sob a coordenação de Ângela Tavares Valério. É uma coleção importante no cenário português, pois se destaca pela quantidade e qualidade de seu acervo. Na atualidade está com suas práticas de aquisição reduzidíssima, porque, embora consiga arrecadar uma pequena verba com a cobrança por cópias dos originais a investigadores, atualmente, por questões político-administrativas, isso não está sendo revertido significativamente e acaba por ter a doação como única modalidade de incorporação.

A biblioteca do MNT é aberta ao público com acesso gratuito, entretanto, conforme conversa com sua responsável as visitas por parte de estudantes universitários (a considerar o aumento de cursos em design e design de moda) têm diminuído e segundo Valério, concentra-se em investigadores e profissionais com projectos específicos. No período da pesquisa de campo foi possível perceber isso com a visita de dois profissionais responsáveis pelo figurino de uma produção cinematográfica. Teve-se resaltar que material bibliográfico sobre teoria de moda não possui grande destaque em suas prateleiras, mas é importante registrar que a biblioteca do MNT é uma importante referência de pesquisa na área, porque possui material relevante para contribuir no estudo específico de traje (e afins). Assim sendo, essa não deve ser relegada, e sim somada a busca de informações às prateleiras dedicadas à temática nas universidades do país.

Quando um objeto torna-se patrimônio: O Inventário

“Não existe propriamente uma política de aquisição atendendo à quase inexistência de verbas para o efeito. Por outro lado, as muitas e valiosas doações têm vindo a preencher as lacunas cronológicas da história do traje” (Museu Nacional do Traje 2005:43).

Uma das poucas aquisições mencionadas por Elsa Ferraz, atual responsável pelo setor de inventário do MNT, foi feita ainda durante a antiga direção com peças levadas a leilão de valor histórico e de valor por personalidade histórica, pertencentes à Rainha D. Amélia (mãe de D. Manuel II e de D. Luís Filipe, de Portugal).

Atualmente é muito evidente a inexistência de alternativas financeiras que possibilitem este tipo de ação por parte do museu. E ainda, como característica de sua trajetória, se considerarmos o percentual da coleção patrimonial referente a doações, 95%, pode-se claramente destacar o quanto a ação de patrimonialização de objetos partiu muito mais do público para o museu do que o contrário. Essa situação além de ser relevante na análise sobre a patrimonialização de objetos é também importante para se perceber como a sociedade, representada por estas centenas de doadores, interpreta o que é de valor museológico.

Semanalmente, para não insistirmos em uma incidência diária, chegam doadores com peças para serem avaliadas. Devido ao grande acervo, os cuidados com conservação e condicionamento, as regras para o recebimento de peças foram revistas e começam a ser mais criteriosas, inclusive desde os primeiros contatos com o público. Ou seja, a partir de pouco tempo a orientação da diretoria é de que o doador seja informado que deverá agendar uma visita, isso no caso deste ligar para o museu a perguntar sobre como doar seus objetos. Entretanto, como antes era de costume, muitos doadores chegam a porta do museu, no dia que lhes convêm, com uma pequena sacola, mala, caixas de roupas antigas, muitas vezes descobertas em uma limpeza mais apurada no sótão de suas casas, ou mesmo do falecimento de parentes mais velhos.

Desta forma eram recebidas as doações, sendo que muitas vezes o artigo doado poderia não interessar de todo, mas a devolução também já não se fazia possível. Isso pode muito bem ter sido a causa para a criação de um acervo tão numeroso. Pois como se pode perceber com a avaliação mais criteriosa de uma das coleções, a de chapéus, uma imensa quantidade de espécimes foram desclassificados de sua posição de relíquia ou artigos de primeira categoria. Por exemplo, conforme consta em documento interno,

651 espécimes seriam submetidos à avaliação do IPM e outras centenas submetidos a outros direcionamentos, como o seu depósito em outra instituição. Toda esta reavaliação possibilita um melhor conhecimento do acervo patrimonial e a responsabilidade de proporcionar melhor condicionamento aos principais exemplares.

Atualmente pretende-se que os atos de doações sejam agendados, sendo uma atribuição do responsável pelo inventário receber e, principalmente, avaliar as peças. Conforme constatou-se em observação a um ato de doação e segundo afirmação da responsável por este processo (Anexo 2), é crucial que o parecer sobre um espécime seja feito por quem conheça com profundidade as coleções que o museu possui em suas reservas. Isso deve-se ao fato de que peças repetidas não devem ser inventariadas.

Muito embora o MNT declare não possuir uma política de aquisição devido ao fato de não ter verbas para este fim a recorrer, não significa que não existam critérios para a adoção de objetos. As normas de conduta para a patrimonialização de objetos seguem uma política estabelecida sob a direção de Madalena Braz Teixeira e é mantida pela atual diretoria de Clara Vaz Pinto.

Segundo documento interno, *Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mor: Política de Incorporações*², datado de Julho de 2006, objetos podem vir a pertencer ao acervo do museu por meio das seguintes maneiras: doação, compra, legado/herança, recolha/ achado, transferência, permuta, depósito a longo prazo/afetação permanente, preferência, doação em pagamento. E são discriminadas duas situações onde a incorporação deva ser negada, por doação indesejada e por limitações éticas.

Pode-se destacar, ainda no mesmo documento, algumas linhas de decisão que o museu assume para a avaliação criteriosa de espécimes que venham a entrar para a coleção patrimonial, tais como: o *contexto* em que a peça ou conjunto apresenta-se para o museu; o *valor histórico*, principalmente as peças anteriores ou mesmo do séculos XVII e XVIII; *valor social*; *valor cultural*, ou seja, peças de determinada cultura ou etnia e ainda relativas a evento ou fato especial de caráter político ou outro; *valor científico*: peças importantes para pesquisa e documentação histórica; *valor técnico* e o último critério adotado faz referência ao *valor do objeto*: seja de ordem estética, econômica, comercial ou outro valor intrínseco a ele.

² O documento em questão foi elaborado com a colaboração da Dra. Xénia Flores Ribeiro e do arquiteto Rui do Rosário Costa (responsável pelo Parque do Monteiro-Mor) e teve o apoio da Dra. Maria Teresa de Almeida Sérgio e da Dra. Elsa Mangas Ferraz. Esse documento não se encontra em anexo. Não foi permitido que se fizesse cópia, embora tenha sido autorizada a livre consulta, com apontamentos e tempo de pesquisa indiscriminados.

Referente ao critério de “valor social” a instituição determina algumas diretrizes com base em circunstâncias históricas e de conservação, como é o caso de “peças anteriores ao século XIX que não pertençam às classes mais abastadas” (documento interno, 2006:18). Considera também, para este critério, o traje de características regionais, o traje ocupacional, desportivo e em menor escala o traje militar, religioso e de espetáculo. Os mesmos critérios são estendidos aos acessórios.

De importância para esta investigação (e ainda, respaldada pelo critério de valor social) a instituição declara em seu documento algumas relevâncias acerca dos objetos do século XX os quais devem “considerar o traje urbano mas, sobretudo, a *moda-de-autor*” (documento interno, 2006:18).

Em entrevista com Elsa Mangas Ferraz, realizada em 27/07/2010, podem verificar-se dentre os critérios estipulados no documento, algumas especificidades relativas ao processo de incorporação e conseqüente patrimonialização de objetos. “Tudo que é repetição é recusado” (Anexo 2: 1), isto significa: Peças com poucas variações e que já estejam bastante bem representadas na coleção, tal como roupas de batismo ou vestidos de viúva de determinado período, os quais o MNT dispõem de mais de dezenas. Entretanto se existem poucos espécimes e se o objeto possui ainda características diversas, tal como variação de estampas, ele é integrado.

Pode-se verificar que fechar as lacunas da coleção patrimonial é uma preocupação e o estado de conservação dos objetos é um fator importante de avaliação, principalmente neste momento em que o museu já não possui condições para o restauro (conforme esclareceremos no final deste capítulo). Há também um esforço em comunicar aos doadores a relevância da incorporação de peças mais novas (posteriores a 1980), pois o museu possui pouquíssimas doações de artefatos contemporâneos, ao que demonstra que “as pessoas ainda relacionam o MNT a roupa antiga” (Ferraz, Anexo 2: 3), coisas novas ainda estariam a ser usadas ou, não são consideradas de valor patrimonial.

O documento de política de incorporações também apresenta uma seção com informações adicionais referentes aos procedimentos de inventário, os quais tomam por base as recomendações do documento do ICOM relativo ao Registro das Coleções. Os objetos adquiridos, independentemente do formato da aquisição – seja por doação, compra, etc. – são inventariados em fichas de inventário manual, e também informatizadas, e apresentam as seguintes informações: nº de inventário, designação, classificação, autoria/ manufatura, descrição (inclui materiais, técnicas, descrição

formal), dimensões, fotografia, historial (proveniência remota), proveniência, modo de aquisição e preço (no caso de compra).

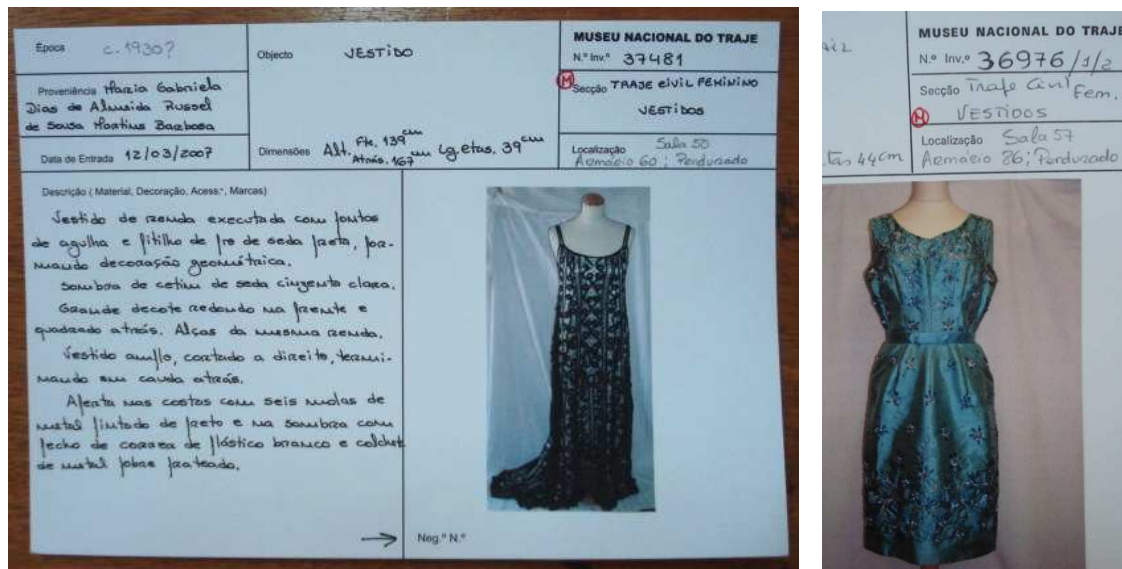


Figura 6: Ficha de Inventário do MNT.

Figura 7: Detalhe do número de inventário, peças que sejam composta por mais de um item recebem o mesmo número de inventário, porém acrescido de: “/número”.

Fonte: Foto-NC.

Recentemente novas normas foram decretadas pelo IMC, Instituto dos Museus e da Conservação, sendo adotada uma política de centralização. Antes desta o MNT tinha plena autonomia sobre suas atividades de incorporação, agora deve prescrever um formulário justificando a importância de cada espécime para seu acervo, bem como sua foto e descrição. Até o fim da pesquisa de campo realizada, os objetos doados em 2009 ainda não haviam recebido confirmação do IMC para serem incorporados e os doados em 2010 só seriam encaminhados ao órgão em Janeiro de 2011.

Segundo informação da profissional responsável, no IMC não há profissionais que conheçam com profundidade as coleções do MNT, ou mesmo que sejam tão especializados na área de têxtil/indumentária quanto os que trabalham diretamente no museu. Portanto, compreende-se perfeitamente o fato de ser uma conduta de centralização administrativa de informações e controle. Até o fim desta pesquisa somente uma solicitação foi recusada pelo IMC dentre dezenas que haviam sido enviadas pelo MNT.

Em retorno à Instituição em Janeiro de 2011, para atualização de dados, verificou-se que haviam sido enviadas para o MNT peças doadas a um outro museu português. Como o museu em questão não está relacionado a área de traje, e por não

possuir profissionais dedicados ao tema (dado seu acervo), este não poderia fazer o reconhecimento e catalogação dos objetos. Por este motivo o Setor de Inventário do MNT recebeu as peças doadas e efetuava o processo necessário para posterior patrimonialização: reconhecimento, detalhamento e registros fotográfico, manual e pela intranet. Em um serviço para o contexto museológico nacional português, e não somente para a instituição museológica que abriga o setor (e os profissionais especializados).

A narrativa do museu: As Exposições

O MNT utiliza as diversas salas que o palácio possui para suas exposições, sendo que as localizadas no andar térreo são mais simples e algumas até bastante rústicas por aproveitarem a antiga estrebaria. No primeira andar, entrando pelo grande hall e subindo as escadas encontram-se outras diversas salas, consideradas salas nobres por apresentarem um requintado trabalho de decoração em suas paredes, teto e mesmo o chão de madeira. Entre uma sala e outra há uma passagem pela capela do palácio, preservada e sem grandes interferências.

A equipe do museu, principalmente a equipe técnica, encontra-se muito reduzida e isso também tem reflexo na logística das exposições. O trabalho de montar e desmontar uma exposição, além de toda a concepção anterior, busca e seleção dos espécimes, requer pessoas e tempo. Ou, como é o caso da instituição, muitíssimo mais tempo.

A equipe do MNT conta ainda com a ajuda voluntária de profissionais que já pertenceram ao quadro de contratações do museu, como foi possível constatar durante a pesquisa de campo com a participação de mais de uma dessas pessoas ativamente a trabalhar para efetivar novas exposições. Podemos citar Ana Maria Brandão, diretora do museu de 1980 a 1983 e Maria Teresa Almeida Sérgio, carinhosamente chamada de “mãe-museológica”³, por ter sido ela responsável pelo Setor de Inventário por mais de 30 anos e por ter ensinado tudo que sabia para suas descendentes profissionais, Dra Xénia e Dra Elsa.

³ Termo utilizado por Elsa e Xénia durante conversas sucedidas no período da pesquisa de campo.

Atualmente as responsáveis museológicas são Elsa Ferraz e Dina Dimas, que além de trabalhar na concepção das exposições possuem outras atividades que seguem em primeiro plano no dia a dia devido as necessidades imediatas.

Infelizmente no período auge desta pesquisa o museu estava com uma de suas alas fechadas para reformas, e outras salas, inclusive um dos salões nobres, interditados por motivos administrativos e de logística.

Estava programado para o final de 2010 a reinauguração da ala com uma exposição sobre a República, entretanto em Janeiro de 2011 verificou-se que a reinauguração foi adiada, bem como a exposição. O tema da República havia sido destacado pelo museu porque no ano de 2010 se comemorou o centenário da república em Portugal, inclusive com a formação de uma Comissão dedicada exclusivamente em promover esta comemoração, diversas atividades e exposições, tal como a que se instalou no Terreiro do Passo: “Viajar”, a qual teve a participação do Museu Nacional do Traje com peças da Coleção Patrimonial e da Coleção Pedagógica.

A concepção na elaboração da exposição que está a ser programada sobre a República segue uma concepção histórica, buscará apresentar os objetos utilizados no período em questão, início do século XX, e intenciona-se não se restringir somente ao vestuário, mas todos os artefatos que compunham a indumentária, bem como outras peças do cotidiano que sejam da coleção do museu, tal como peças de higiene pessoal. Em entrevista com uma das museólogas responsáveis pode-se perceber claramente que a intenção da exposição consistirá somente na mostragem cronológica e histórica restrita ao objeto. Ou seja, sem grandes apelos a questões políticas, filosóficas ou mesmo emocionais ou reflexivas sobre a época ou sobre o que ela significa no cenário nacional português, mas com o apelo maior de sincronia com as comemorações do centenário da república. Entretanto, dado o adiamento da exposição, isso já não será possível.”

Uma outra exposição também já está programada e a princípio será montada no salão nobre. Consiste em uma retomada histórica do artigo “pele” no contexto indumentário. Foram selecionados diversos espécimes da coleção, de diferentes períodos históricos e também foi conseguido o empréstimo de particular para a exposição de um casaco de *vison*, tendo em vista que o MNT não possui nenhuma roupa deste material em seu acervo patrimonial, ficando somente com uma carteira forrada de *vison* (e outros acessórios) ao MNT. Isso se deve ao simples motivo de que até hoje não houve alguém que doasse uma roupa (Ex. casaco de pele de *vison*), ao que Ferraz acredita que seja pelo motivo de que estes ainda sejam considerados artigos de uso. E

ainda, por não existir verbas destinadas a uma possível política de aquisição. Esta exposição estava com inauguração prevista para final de 2010, entretanto foi adiada, conforme verificou-se no final de Janeiro de 2011.

Desde a abertura do museu ao público em 1977 e a atual situação em que hoje se movimenta, pode-se perceber claramente uma dificuldade muito grande em sobreviver de forma ativa diante da situação financeira a que todos relatam. Infelizmente esta posição defensiva em que o museu expõem suas coleções é claramente percebida por seus visitantes com depoimentos frustrados no livro de visitas, muito embora ainda haja muitos que se impressionam com a preciosidade dos trajes expostos e do belo passeio que inclui o parque de estilo inglês.

Há ainda os visitantes que estando em grupo podem agendar visitas guiadas e ter a explanação de Rosário Severo, a responsável por esta atividade. De forma informativa e reflexiva e com o intuito de conduzir os visitantes para além das exposições, Severo impõem-se a tentativa de criar um pouco da ideia de movimento que os trajes indumentários exigem na sua narração para sua real compreensão.

Segundo a opinião da curadora Alexandra Palmer (2008) do *Royal Ontario Museum* e colaboradora em publicações do V&AM, um dos maiores desafios na elaboração de exposições de trajes é que eles exigem o “toque” para serem entendidos. Ou como defendem outros profissionais, sejam do meio museológico, do estudo ou produção de moda, a incluir esta autora, a roupa para ser realmente percebida necessita de um corpo vivo, ou seja, o movimento é inerente a esse objeto. Mas por melhor que assim seria ao aprendizado desses espécimes e de sua contextualização, por adequação aos códigos internacionais de ética e conservação os museus precisam buscar outras alternativas.

O Patrimônio Imaterial do MNT: O Restauo

“Patrimônio cultural não se esgota nos monumentos e coleções de objetos. Inclui também as tradições e expressões de vida herdadas de nossos antepassados e passadas aos nossos descendentes” (site da UNESCO, acesso 15/10/2010).

Alguns teóricos referem-se a este patrimônio cultural como patrimônio imaterial (Fonseca, 2009; Brito, 2006), outros preferem patrimônio intangível (Oliven, 2009;

Chagas, 2009; Gonçalves, 2009): Alguns por acreditarem que este conceito abrange mais a realidade ao que se refere, o que quer dizer que intangível abrange de maneira mais adequada todos os patrimônios assim classificados do que a palavra imaterial, porque esta restringe-se a relação contrária ao conceito de matéria, e assim acaba por permanecer com a ideia do objeto. Aqui sem pretender debater esta conceitualização, constatamos que em 2003, na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, a UNESCO propôs 5 grandes “domínios” para o que poderia ser percebido como tal (acesso em 16/10/2010):

- Tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- Artes performativas;
- Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
- Conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- Artesanato tradicional.

Conforme estas indicações, o que aqui intitulamos como patrimônio nesse “domínio” de imaterialidade poderia ser questionado como realmente possuidor desse *status*. Não se trata de um conhecimento tradicional, muito menos exclusivo desta instituição museológica ou mesmo único da nação portuguesa. Entretanto atribui-se este conceito aqui para alertar da relevância deste conhecimento, principalmente como salvaguarda patrimonial dele próprio e dos objetos que a ele são dependentes: a conservação da própria Coleção Patrimonial do MNT. Além disso, as possibilidades de exposição do acervo patrimonial também estão dependentes do departamento de restauro, pois as peças que estão na reserva, quando selecionadas para integrar a uma exposição são verificadas e sua condição de conservação é fator determinante para serem expostas, ou não. Se o museu possui profissionais para trabalhar no restauro, ou mesmo em uma pequena reparação do objeto selecionado, em tempo hábil para a sua exposição, este permanece como proposta, do contrário, retorna para o armário.

O museu iniciou suas atividades com uma equipe técnica dedicada ao restauro. Esta característica foi destacada pela comissão do Conselho da Europa quando concedeu ao museu o Prêmio Especial de museu europeu do ano em 1978 (Revista BP 1980:19). A equipe era formada pelas profissionais Alda Leal, Graciete Carvalho, Teresa Borges, Maria Alice Dias, Mariana Coelho, Esmeralda Silva Madeira, Cremilde Cançado.

As peças em têxtil são muito frágeis e sua conservação, ou exposição, requer diversos cuidados, além de um conhecimento específico conquistado muito através da experiência prática em um constante partilhar de conhecimentos. Alguns inimigos gerais para o processo de conservação tais como insetos, humidade, luminosidade e micro resíduos devem ser controlados e vinculados a outros cuidados específicos, como por exemplo o armazenamento das peças. Muitas necessitam ficar esticadas sobre uma superfície e receber enchimentos para não criar vincos nos tecidos, que a longo prazo podem significar até mesmo rupturas.

Conforme impresso entregue por Dina Dimas, conservadora responsável pelo Setor de Restauro do MNT, existem algumas fases no processo do restauro têxtil dentro do museu, sendo que a primeira é o *exame e documentação preliminar* que consiste na descrição da peça, fotografia e medidas. Segue-se a isso a *análise* do tecido, dos ligamentos, das fibras e da resistência das cores à água. Este procedimento torna possível documentar a situação em que a peça se encontra e traçar as *hipóteses e plano de restauro*. É feita uma “documentação constante durante o processo de restauro ou de conservação, acompanhada de fotografias” (Anexo 1).

Traçado um plano segue-se a fase de limpeza com aspirador de têxtil – equipamento adequado com regulagens pormenorizadas de sucção – ou com água desmineralizada/ desionizada e sabão específico, aplicado cuidadosamente por meio de esponjas naturais. Isso é feito com as peças cuidadosamente esticadas sobre uma mesa de lavagem. As peças são secas ao natural ou com secador de ar frio sem serem removidas da mesa e mantendo o cuidado de permanecerem esticadas, sem vincos.



Figura 8 e 9: Mesa de lavagem e esponjas naturais.
Fonte: Foto-NC.

Com as peças limpas segue-se o processo de *consolidação* que consiste em um trabalho manual, meticuloso e delicado de costura e sensibilidade, pois as peças devem receber a menor intervenção possível para que sejam preservadas, muito embora devido

ao estado em que a peça se encontra os pontos invisíveis feitos com agulha (como exemplo o ponto bologna, específico para restauro) não são suficientes e uma intervenção com tecidos de suporte ou mesmo troca total de forros são necessárias.

É no atelier de restauro que as peças incorporadas à instituição recebem o procedimento final ao processo de patrimonialização, quando já liberadas pelo IMC. São os profissionais que trabalham neste setor que bordam em linha preta a etiqueta de tecido com o número do inventário de cada peça e costuram-na em posições preestabelecidas definitivamente, mas dentro dos padrões de preservação. Antes disso as etiquetas estão fixadas por alfinete e o número de inventário está escrito com esferográfica. Para as peças em que este tipo de fixação não é possível outras alternativas são utilizadas, mas são sempre a evitar maneiras que tornem o processo irreversível ou que venham a comprometer a peça a longo prazo, tal como adesivos autocolantes.



Figura 10: Etiqueta com número de inventário bordado com linha preta e fixada na peça patrimonializada.

Figura 11: Etiquetas da Coleção pedagógica, possuem diferente designação e são mais simples. O número de identificação não é bordado com linha preta e segue uma classificação diferente a da Coleção Patrimoniall. Fonte: Foto-NC.

Além do trabalho técnico que vem sendo desenvolvido ao longo dos anos pelo departamento de restauro do MNT, uma outra questão tornou-se latente em relação a este setor.



Figura 12: Imagem institucional para o restauro
Fonte: site do MNT, extraída em 23/01/2011.

Com o objeto de pesquisa relacionado a patrimônio é irrevogável a responsabilidade que o investigador tem perante a situação encontrada no MNT em relação a salvaguarda de seu patrimônio. Deve-se expor aqui a gravidade e quase total e lastimável perda em que o MNT encontra-se frente às possibilidades de manter a coleção, aceitar novas doações e preservar conhecimentos específicos na área de restauro têxtil. Com o intuito sincero de possibilitar uma maior clareza dos fatos, tenta-se aqui alarmar a situação encontrada na instituição portuguesa.

As “mãos de fada”, expressão usada por muitos para explicar a sensibilidade e a técnica dessas profissionais, foram embora e a “magia” de transformar trapos em vestidos de festa perdeu-se, dissipou-se com os aprendizes que não foram mantidos juntos do museu. O que se quer expor é uma dramática situação na qual o Museu Nacional do Traje se encontra, onde o seu “motor” conforme expressão usada por Elsa Ferraz (Anexo 2), está com o prazo contado para fechar. O motivo para isso é que a robusta equipe que iniciou no setor de restauro quando o MNT abriu suas portas hoje já não se encontra em suas atividades, pois já se vão mais de 30 anos e daquelas profissionais, até o início desta investigação, restavam só duas. Entretanto, estas também iriam se reformar até início de 2011, o que foi confirmado.

Diversos estagiários passaram pelo setor, porque além dos cursos de formação na área têxtil e da indumentária possibilitados pelo IMC, era no MNT que se buscava esta formação, ou seja, o setor de restauro do museu constituía em um dos únicos laboratórios de ensino no país. Muito embora diversos técnicos tenham aprendido destas práticas já tão escassas, estes não foram mantidos para que fosse possível perpetuar este conhecimento, ou mesmo para que houvesse alguém que mantivesse o setor de restauro em atividade.

Em realidade, permanece vinculada ao museu uma técnica em restauro, a qual teve a experiência de compartilhar do conhecimento das profissionais que lá estavam durante décadas, mas Alexandra Gameiro não é profissional contratada pelo museu, sendo assim, como lamentosamente relatam os profissionais que se dedicam ao museu em suas diferentes funções: “o Restauro vai fechar” (informação coletada nas notas de campo).

Esta situação declarada não só traz consequências diretas e perturbadoras às reservas do museu ou mesmo as possibilidades de exposições ou incorporações como também significa uma perda patrimonial no cenário museológico português. Se tratava

de um patrimônio imaterial que para ser preservado necessita ser transmitido em uma vivência prática de partilhar conhecimentos.

Em França buscou-se fugir deste tipo de perda com um projeto chamado “*Maîtres d’Art*” – “Tesouros humanos vivos” patrocinado pela UNESCO. Este projeto consiste em resgatar e incentivar a partilha de conhecimentos específicos, os mestres da arte de saber fazer são selecionados por diferentes práticas de aplicação de conhecimento específico, chapeleiros, vidraceiros ou marceneiros são estimulados (a incluir investimento financeiro) a transmitir os seus conhecimentos através do convívio contínuo entre mestre e aprendiz. Alguns desses mestres, entrevistados pela antropóloga Regina Abreu “sublinharam valores como a amizade e o da relação com os companheiros de trabalho como constitutiva de um etos profissional e de construção da subjetividade” (2009, p.93-94), comprovando que o conhecimento e a arte do saber fazer é uma prática que só pode ser mantida se for compartilhada.



Figura 13: Porta de entrada para a sala do Restauro do MNT, fechada. Fonte: Foto-NC.

Em Janeiro de 2011 o fato mais lastimado pela equipe do MNT foi revelado pela frase que se repetia pelos diferentes setores: “o Restauro fechou”.

Patrimonializações

PATRIMONIALIZAÇÃO POR DIFERENTES CONTEXTOS E OPINIÕES

O capítulo anterior foi dedicado à análise dos processos e parâmetros utilizados pelo MNT quanto a política de incorporação, principalmente no que se refere ao processo de inventário de espécimes doados. Neste capítulo retomaremos o posicionamento do MNT nos contextos de outras instituições museológicas de temática traje/moda, relativamente à constituição de coleções.

Segundo orientações do *ICOM Costume Committee*, as coleções patrimoniais dos museus devem ser formadas dentro de uma política muito clara e esta deve ser sempre respeitada a quando da aquisição de espécimes, os quais devem receber um número permanente de identificação. Além desta diretriz básica o Conselho Internacional afirma que deve-se conhecer e respeitar a política de outras instituições (site oficial, acesso em 4/10/2010). “Os museus foram criados para guardar património pré-existente e, ao mesmo tempo, os museus estão permanentemente a criar património. [...] a resgatar do anonimato, do abandono e do desconhecido novos objectos [...] são fábricas de património” (Brito, 2006: 45-46).

Conforme diretrizes adotadas, alguns objetos são patrimonializados e outros não. É “mediante esta selecção significativa [que] pretendemos mostrar e enaltecer uma imagem precisa do “nós” que consideramos valiosa” (Torrice, 2006:21). Em Portugal o MNT encontra-se limitado em suas práticas de incorporação estando muito mais na atividade de selecionar as possibilidades apresentadas em doações pequenas de particulares. Entretanto outros museus conseguem posicionar-se de maneira mais ativa ou mesmo agressiva na formação de suas coleções, esses posicionamentos estão fortemente relacionados ao suporte econômico que recebem, ou de maneira menos intensa, às condições financeiras que alcançam por meio de uma gestão direcionada. Também deve-se referir o valor de marca que alguns possuem, motivo pelo qual conseguem atrair doações de maior destaque por meio de colecionadores e empresas importantes da indústria da moda.

Segundo Malinowski (1922), os objetos patrimonializados

[...] são apreciados pelo valor histórico que encerram. Podem ser feios, inúteis e, segundo os padrões correntes, possuir muito pouco valor intrínseco; porém, só pelo fato de terem figurado em acontecimentos históricos e passados pelas mãos de personagens antigos constituem um veículo infalível de importante associação sentimental e passaram a ser considerados grandes preciosidades. (Santos, 2009:125 *apud* Malinowski, 1976:80).

A questão sublinhada há quase um século pelo antropólogo é há bastante tempo de senso comum, bem como faz parte dos critérios de patrimonialização das intuições museológicas, que a esses objetos possuam acesso, como se poderá perceber em exemplos a seguir. Mas, para além dessa questão sobre o valor histórico temporal ou até o valor de relação com personalidades históricas, tentou-se aqui verificar quais outros critérios são adotados por alguns dos museus de traje/moda para a admissão de peças para o acervo. Ou ainda, como esses critérios sofrem alterações quando inseridos em análises de transformações sociais, como o exemplo de objetos do contexto contemporâneo, que mostram-se tão longe da associação histórica.

Além disso, quando tratamos da classificação, análise e organização das formas e linguagens do império da moda, trava-se um desafio, pois trata-se de um sistema que trabalha com ciclos cada vez mais curtos e ao mesmo tempo constantes.

Partindo disso tudo, busca-se verificar como os objetos de traje/moda, principalmente os que se constituíram na atualidade, são analisados e até mesmo selecionados para contribuir para a formação das atuais coleções museológicas. Conforme registra Belk ao exemplificar a filosofia de uma pesquisa institucional, “é menos caro coletar objetos contemporâneos agora do que tentar encontrá-los anos depois em antiquários” (1995:122), porém, como declara a diretora do MUDE, é também um risco (Anexo 5). Certamente é mais barato, pois depois que um objeto é reconhecido como algo de valor, e ainda, de valor patrimonial, seu custo, ou melhor, seu preço recebe também este acréscimo. Desta forma, para fugir da valorização monetária é exigido uma atividade de pesquisa, decisão e aposta sobre o que se verifica da cultura material na atualidade. Ou seja, corre-se o risco da declaração/aquisição antecipada de objetos relativos a uma investigação de acontecimentos ainda em andamento. Há o risco curatorial de definir peças do contemporâneo.

Um exemplo americano

O *Museum at Fashion Institute Technology* está bastante focado na coleção de peças significativas para a moda contemporânea, tendo convênios com *fashion designers*¹ e marcas, o que possibilita uma seleção de peças de cada coleção para o acervo do museu.

Em concordância com os princípios de transparência da Associação Americana dos Museus (AAM), apresenta em seu site um plano estratégico de atuação – correspondente a cinco anos –, no qual pode-se destacar o perfil que assume no processo de patrimonialização.

As metas e diretrizes adotadas são focadas na missão do museu que consiste em dedicar-se ao “avanço do conhecimento de moda através de exposições, programas e publicações”. A sua política de incorporação é centrada no “significado “direcional” *estético e histórico* do vestuário, acessórios, têxteis e materiais visuais, *com ênfase na vanguarda da moda contemporânea*”² (grifos da investigadora).

O *Museum at FIT* abre este foco estratégico em algumas atividades mais detalhadas e planejadas para o período de 2009 a 2014. Nesse documento de plano estratégico podemos verificar melhor alguns critérios adotados no processo de patrimonialização, bem como na reavaliação dos espécimes já incorporados. Ou seja, da mesma maneira que ocorreu com a coleção de chapéus do MNT, os objetos já incorporados pelo M-FIT que sejam identificados como “redundantes”, “inferiores” ou ainda que “não sejam relevantes para a missão e visão do Museu”³ serão reclassificados ou até desqualificados (M-FIT: 2), o que significa serem avaliados por uma comissão para sofrerem despatrimonialização. No caso português, este processo seria solicitado pelo museu ao IMC.

Devemos citar a necessidade apresentada pelo M-FIT de criar um “*Deaccessioning Plan*” para a visualização dos objetos com potencial de remoção e um

¹ (ou estilistas), profissionais que trabalham com a pesquisa, criação e desenvolvimento de coleções de moda.

² “The Museum at FIT is dedicated to advancing knowledge of fashion through exhibitions, programs and publications [...] The collecting policy of The Museum focuses on aesthetically and historically significant “directional” clothing, accessories, textiles and visual materials, with emphasis on contemporary avant-garde fashion” (The Museum at FIT: 1).

Para as outras citações feitas a este documento será utilizado (M-FIT) como indicativo bibliográfico de *The Museum at FIT*. Este documento também encontra-se como Anexo 6 deste trabalho, pois em dado período certamente será retirado do site e não será mais de acesso público.

³ “Identify redundant objects, inferior objects and objects not relevant to the Museum’s mission and vision, especially those in the Textile permanent collection and Costume flat storage. Identified pieces will be reclassified to study collection or, pending approval of Collections Committee, deaccessioned through sale at public auction” (The museum at FIT: 2).

“*Collections Plan*” que segundo eles é uma das primeiras atividades que deve ser elaborada para os capacitar no alcance do primeiro objetivo estratégico: “desenvolvimento agressivo, preservar e documentar ilustres coleções de moda que satisfaçam a missão e visão do Museu”⁴ (M-FIT: 1 e 3). Esse plano tem o objetivo de identificar lacunas na coleção existente e reduzi-las por meio de aquisições ou doações em potencial.

Entretanto, mais do que as preocupações com a coleção, a incrementação desta, ou outras atividades básicas da instituição museológica como segurança e condições de armazenamento e conservação, o museu do FIT apresenta-se estrategicamente como instituição promotora de pesquisa e ensino. Destaca seu papel de narrador e busca “conceitualizar e desenvolver exposições originais e atrativas”⁵ para a sua comunidade e para o público em geral (M-FIT: 6).

O museu também apresenta nesse documento, e em outros meios de comunicação e pesquisa, sua preocupação e ação quanto à necessidade de interação entre outros participantes, ou participantes em potencial do sistema museológico, bem como do sistema educacional e empresarial, mostrando uma consciência crítica do seu papel formador e de uma existência mais autossustentável e autopromotora. Mediante este direcionamento e a escolha da palavra *fashion* e não da palavra *costume* em suas manifestações, pode-se perceber o enfoque e interpretação do *Museum at FIT* ao que possui “significado (...) estético e histórico [, pois a ênfase realmente está no presente para o futuro -] *contemporary avant-garde fashion*” (M-FIT: 1 – grifo da *investigadora*).

⁴ “Aggressively develop, preserve, and document an outstanding fashion collection that meets the mission and vision of the Museum” (The Museum at FIT: 1).

⁵ Conceptualize and develop original and engaging exhibitions that serve the FIT community and a diverse general public” (The Museum at FIT: 6).

Um exemplo britânico

O museu *Victoria and Albert* (V&A) em 2010 fez uma nova edição de sua publicação “400 Anos de Moda” na qual apresenta em sua introdução as suas mais recentes incorporações. Pode-se perceber através das peças descritas que a incorporação é realizada muito com base em critérios históricos, peças de séculos passados; critérios técnicos, peças com elevado ou distinto trabalho; e também por critérios de totalidade, peças que suprem lacunas na coleção do museu. Esse processo é feito por doações, aquisição ou legado.

Entretanto “nos oito anos desde a primeira publicação desse livro a política de coleta de roupas posteriores ao século XX ampliou-se em reconhecimento do caráter pluralista da moda durante este período”⁶ (Rothstein, 2010:5). O posicionamento do V&AM perante os objetos do contexto contemporâneo consiste em uma informação substancial para verificar a avaliação que uma grande instituição, formadora de opinião, utiliza para a patrimonialização do que ainda faz parte do presente e não possui o componente histórico como evidência de seu valor.

Uma das considerações relatadas foi a aproximação do reconhecimento do “streetstyle”, o estilo criado e vivenciado nas ruas dos centros urbanos, e também, o destaque para as roupas esportivas e as utilizadas em momentos de lazer. Estas três vertentes são as que eles consideram como as mais importantes, principalmente na moda britânica.

Muito embora essas classificações ainda pareçam amplas para a compreensão mais clara do que realmente é considerado de valor da cultura material, a instituição fornece alguns exemplos nos quais podemos embasar a afirmação de que os objetos selecionados estão consideravelmente relacionados a grandes marcas, ou mesmo, personalidades. Como exemplo disso, tem-se a incorporação de roupas da marca Chanel pertencentes a uma *top-model*.

Outros exemplos apresentados, dentre as recentes incorporações, foram de objetos que são considerados acessórios de indumentária quando vinculados a comportamentos sociais do contexto contemporâneo urbano, tal como: a caneta da Mont Blanc ou o *walkman* da Sony, ambos exemplificados juntos de suas marcas, em uma clara referência ao valor simbólico que estas atribuem ao objeto.

⁶ “In the eight years since this book was first published the collecting policy for later 20th century dress broadened in recognition of the pluralistic nature of fashion during this period” (Rothstein, 2010:5).

Eles também declaram que a grande parte das aquisições são de marcas de criadores dos maiores centros de moda do mundo que trabalham com altíssima qualidade. Por outro lado admitem que, agora, a coleção também abraça os mais destacados estilos de rua e reconhecem alguns itens constantes na moda jovem, tal como a calça jeans da marca Levi's ou calçados das marcas Reebok e Nike. Ou seja, representantes contínuos de uma tendência entre os jovens, na atualidade, são levados em consideração como peças significativas de moda.

Três exemplos relevantes: “glocal”⁷

Com um histórico institucional bastante diverso dos exemplos apresentados o *Museo del Traje – Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* (MT-CIPE) em Madrid, além de sua antiga coleção, continua suas atividades de patrimonialização por meio de aquisições, mas sobretudo pelas doações. Pois segundo eles

Um **vestido**, comprado em uma loja ou em um antiquário [pelo museu], é apenas uma peça de vestuário. Um vestido de nosso guarda-roupa é um fragmento de **vida**, e abrange muitos mais **significados** e experiências. Por isso, o Museo del Traje alimenta-se sobretudo de **doações**. (...) [que] hoje são elementos de valor inestimável para a compreensão e recordação da mudança cultural. ⁸ (site, acesso 08/10/2010 – *grifos do museu*).

Isso vem de encontro ao que o antropólogo Daniel Miller (1987) defende quando declara que as pessoas ao consumirem, também exercem uma relação subjetiva para com o objeto escolhido. Ou como por exemplo, o que Castilho e Martins identificam no tempo e espaço do mundo contemporâneo, dado que os objetos “representam metonimicamente aquele que o possui e, por meio de uma série de associações e analogias, metaforizam o próprio ser humano” (2005:23).

⁷ Glocal = global + local. Termo usado para demonstrar a justaposição de uma esfera (econômica, comunicacional, etc.) global a uma esfera local, e vice e versa. Por exemplo: pensar no global e agir no local. Este termo foi primeiramente explicado pelo sociólogo Roland Robertson.

⁸ “Un **vestido**, comprado en una tienda o un anticuario, es sólo una prenda. Un vestido de nuestro guardarropa es un fragmento de **vida**, y aglutina muchos más **significados** y vivencias. Por ello el Museo del Traje se nutre esencialmente de **donaciones**. [...] y hoy constituyen elementos inapreciables para la comprensión y recuerdo del cambio cultural” (site MT-CIPE, acesso em 08/10/2010).

Dentre os exemplos citados pelo museu de suas últimas incorporações (acesso ao site em 14/10/2010), a forma como eles as discriminam é bastante relevante para percebermos parte de sua metodologia e política de patrimonialização. A única aquisição relatada foi feita através do Ministério da Cultura, que eles qualificam como uma aquisição pública. As outras três incorporações foram fruto de doações, no entanto, elas foram classificadas com base na origem do doador e desta maneira, receberam designações diferentes. O museu classificou como “doação” somente a generosa doação feita por Hubert de Givenchy y Philippe Venet⁹. Esta diferenciação se deve ao fato de que as outras duas doações estavam vinculadas a projetos do museu, ou seja, são incorporações feitas por doações de parceiros do museu e ao estado como justificativa de dívida tributária.

Um dos parceiros, ou até pode-se dizer um dos projetos do MT-CIPE é um convênio feito entre o Ministério da Cultura do Estado Espanhol e a Associação de Criadores de Moda de Espanha. Anualmente os criadores associados doam um traje ou conjunto significativo de suas coleções (primavera/verão e outono/inverno) para o museu, e assim, estas são integradas à coleção patrimonial. O museu por sua parte faz a exposição dessas peças com o intuito de promover a moda espanhola e registrar a história da moda atual.

A outra doação foi feita pela INDITEX, S.A (Industria de Diseño Têxtil), conhecida também por suas marcas Zara, Massimo Dutti, Pull and Bear e Bershka. Entregou em pagamento ao Estado trajes e têxteis pertencentes a Mariano Fortuny e Madrazo.

O MT-CIPE também já integrou à sua coleção patrimonial peças de uma das coleções Zara, o que foi considerado um diferencial em termos de política de incorporação, pois esta marca não se classificava como ícone de criação e moda, mas sim em uma marca com posicionamento estratégico de massificação da moda, com mais de 400 lojas espalhadas pelo mundo. É um estudo de caso muito mais para o setor de marketing e gestão empresarial do que para o enfoque estético, técnico ou criativo e, por este mesmo motivo, é um fator relevante no mundo da moda.

⁹ “(...) dos de los artífices de la Alta Costura del siglo XX. Trabajaron en el contexto de extremo refinamiento de la década de los 50 y juntos crearon el vestuario de las películas de Audrey Hepburn. Ambos representan de forma clara la moda como manifestación cultural de primer orden” (site, acesso 08/10/2010).

Em se tratando de sinergia no contexto global de políticas de incorporação e principalmente da capacidade de pô-las em prática, Portugal ainda pode ser relacionado através das atividades do MUDE, Museu do Design e da Moda.

Em entrevista com a diretora do museu, professora Barbara Coutinho, foi possível rastrear as principais estratégias adotadas pelo MUDE, muito embora algumas sejam planos ainda não implementados e outras sejam realidades incipientes no recente percurso do museu.

A política de incorporação apresentada pela diretora constitui-se em três grandes linhas: recuar historicamente, acompanhar a contemporaneidade e o *design feito em português*. Todas as linhas muito pautadas no design de autor, porque, conforme defende Coutinho “é muito rico perceber que eles foram sempre, ao longo da história, na minha perspectiva, este tubo de ensaio [...] e depois a tendência surge desta investigação” (Anexo 5: 5).

A primeira linha de atuação do MUDE consiste em completar e, mesmo, ampliar, a atual coleção que inicia no final dos anos 1920, recuando até o início do século XX. Ou seja, completar esta década e acrescentar a década de 1910, e início do século ao espólio. Há ainda a possibilidade de incluir algumas peças anteriores, do final do século XIX, porém poucas e de estilistas representativos na história da moda.

A segunda linha, embora seja considerada um risco, tenciona perceber quais são as grandes questões da moda hoje. Para isso busca as criações de estilistas emergentes que ainda não fazem parte dos grandes nomes da moda internacional, mas que “estão se projetando e cujo trabalho denota solidez, uma inovação e uma reflexão” (Coutinho, Anexo 5: 4).

O terceiro posicionamento na política de patrimonialização, não menos importante já que todas as linhas são adotadas em simultâneo, consiste em uma estratégia institucional de distinção perante outras de mesma temática museológica. O MUDE declara buscar trabalhos criativos na área de moda (e do design) feitos por países ou autores de língua portuguesa. Engloba neste projeto objetos feitos em Portugal, Brasil, Angola e outros países com suas próprias diversidades e que ao mesmo tempo estão culturalmente em ligação. Assim, quer dar destaque às culturas e nacionalidades que estão em conexão linguística oficialmente lusa.

Além dessas linhas de atuação citadas, podem ainda destacar-se a incorporação de peças que supram lacunas na coleção patrimonial existente e a aplicação de todas

estas linhas de ação não somente para o vestuário, mas também para peças de joalheria e outros acessórios afins.

O MUDE e o Museo del Traje, projetam um elo com os nomes da moda e do design de seus respectivos países, e até mesmo dos outros países, já que o museu português pretende ainda esticar estas fronteiras para a língua e não somente o conceito geográfico. O MNT, com este mesmo intuito de promover o “local”, já fez exposições em que a tônica era apresentar acessórios criados por estilistas e artistas portugueses, conforme destacou Teixeira em ações na sua diretoria (Anexo 3).

Ainda com destaque a esse posicionamento de forte apelo à valorização do local/nacionalista, ou mesmo de destaque cultural identitário do contexto contemporâneo de produção de moda, podemos também apresentar o *Mode Museum Provincie Antwerpen (MoMu)* na Holanda.

Este museu, também chamado *MoMu- Fashion Museum* tem uma coleção com mais de 25.000 peças entre roupas, sapatos, acessórios e objetos afins. Sua política de incorporação consiste em “coletar trajes históricos (a peça mais antiga data de antes do século XVI!) assim como peças de designers contemporâneos (tais como Dries Van Noten, Yohji Yamamoto, Bernhard Willhelm, Ann Demeulemeester,...) e mantê-los nas melhores condições possíveis”¹⁰ (site, acesso 19/10/2010).

O museu dispõe em seu site um documento que trata exclusivamente de seu posicionamento frente ao que nomeia por *Coleção Contemporânea do MoMu* (Anexo 7). Essa coleção é composta por peças doadas ou adquiridas pelo museu por meio de compra, sendo que este ato é voltado principalmente para o trabalho de designers belgas. Especificam que a compra é feita durante o período dos desfiles de moda em Paris, nos *showrooms* dos estilistas, e que a escolha é por objetos ou compostos que evidenciam de forma clara a imagem da coleção criada e sua determinada época.

O MoMu, assim como o MNT e outros museus, destaca a importância das doações e cita algumas das quais somam grande importância ao seu acervo. Dentre algumas, exemplificamos aqui os objetos criados pelo chapeleiro britânico Stephen Jones agrupados por Gert Bruloot (ex-gerente da “Louis”) em caráter de colecionador e entregues ao museu por empréstimo a longo prazo no período de sua abertura em 2002.

¹⁰ “The policy is to collect historical costumes (the oldest pieces date back to the 16th century!) as well as pieces by contemporary designers (such as Dries Van Noten, Yohji Yamamoto, Bernhard Willhelm, Ann Demeulemeester,...) and to keep them in the best possible conditions” (site do MoMu, acesso 19/10/2010).

Além dessas grandes doações há também a doação por parte de alunos de moda, o que materializa uma parceria entre o museu e o departamento de moda da Academia Real da Antuérpia. Anualmente, os trabalhos de alunos são selecionados e incorporados aos arquivos do MoMu, desde objetos têxteis a trabalhos gráficos.

No mesmo documento, *Coleção Contemporânea do MoMu*, o museu faz um destaque ao que chama de “museu virtual”, que seria um museu disponível na Web. Atualmente já foram catalogados mais de 15.000 espécimes da coleção patrimonial e alguns estão disponíveis no site por meio de fotografias e informações complementares. O museu declara acreditar que essa seria uma maneira de compensar os visitantes, pois nas exposições apresentadas pela instituição, eles só têm acesso a uma ínfima quantidade de espécimes, o que salvaguarda o patrimônio, mas acaba por ser frustrante para os que visitam o museu. De certo que esta situação não é exclusiva do museu belga, pois de todos os museus pesquisados, pela simples quantidade de suas reservas, é possível constatar a impossibilidade física de sua exposição massiva, mesmo que fugindo das regras internacionais de conservação.

O interessante nestes três exemplos citados é a valorização do local no discurso institucional perante os objetos oriundos do contexto contemporâneo, um destaque que não é acentuado por elas a outros períodos históricos.

O fato de aqui destacarmos somente três instituições não configura exclusividade a estas perante a ação de valorizar ou mesmo priorizar artefatos que poderíamos classificar como sendo locais. Isto é um fato que está inserido na constituição filosófica de museu. Mesmo porque aceita-se a afirmação do sociólogo Anthony Smith de que “a ideia de uma ‘cultura global’ é praticamente impossível”¹¹(1990:171), pois como explica, cultura trata de crenças, valores, símbolos em um repertório de um estilo de vida coletivo. Smith aceita que exista sinais de uma “parcial ‘hibridização’ de culturas nacionais” para um contexto global e mesmo nacional, mas “nunca monolítico em realidade” (1990:188). Entretanto aceita-se também a afirmação do sociólogo Ulf Hannerz de que “a cultura do mundo é criada através da interligação crescente das variadas culturas locais”¹²(1999:237).

As ações museológicas apresentadas salvaguardam uma proliferação, ou mesmo que somente um registro do local de maneira mais perene, para um contexto global, o que é da prática museológica. Entretanto o que se buscou destacar nestes três últimos

¹¹ “[...] the idea of ‘global culture’ is a practical impossibility”(Smith, 1990:171)

¹² “The world culture is created through the increasing interconnectedness of varied local culture, [...]” (Hannerz, 1999:237).

exemplos do capítulo III foi a ação para além da tentativa de rastrear os acontecimentos vigentes e preservar as atividades locais. Mas também a ação que sugere uma valorização de seus contextos contemporâneos de moda em um movimento para fora do contexto museológico, e que, através deste, ganha apoio e reverberação.

Como declara o Museo del Traje, sua intenção não se restringe em preservar a evolução da indumentária ao longo da história, mas também chama para si a vocação de ser uma “vitrine viva onde as tendências nacionais e internacionais são mostradas para a sociedade através de propostas museográficas”¹³ (catálogo oficial distribuído pelo museu em 2009)

O contexto museológico potencializa essas identidades de criação de moda locais para um contexto de moda internacional atual e futuro, e estimula o valor percebido de futuras coleções de moda direcionadas ao mercado econômico. O que vai de encontro à opinião da editora chefe de uma das revistas acadêmicas mais importantes da área de moda, *Fashion Theory*, que defende que além das passarelas e das lojas de varejo o museu também tem se tornado um importante local para a moda. Ela exemplifica sua opinião com a exclamação de Susy Menkes, consagrada jornalista de moda: “*It is the museum show*” (Steele, 2008:8), em clara relação com o termo “*fashion show*” instituído pelo efeito das apresentações de coleções de moda nas passarelas.

¹³ “[...] escaparate vivo donde las tendencias nacionales e internacionales se muestran a la sociedad a través de propuestas museográficas” (catálogo oficial distribuído pelo museu em 2009).

Moda | Museu

A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA E A CULTURA MATERIAL: DO IMPÉRIO DO EFÊMERO AO IMPÉRIO DO PERENE

“... a própria idealização, medida pela simples “verdade” daquilo que se quer representar, não passa de distorção subjetiva e desfiguração” (Cassirer, 2006:20)

Nos capítulos precedentes a este, foi feita uma introdução aos conceitos de museu e patrimônio, de traje e moda. Foram apresentadas com detalhe algumas das instituições que trabalham com essa temática, explorando-se os processos e posicionamento institucional por parte de algumas delas. Como foco, buscou-se evidenciar os critérios adotados para a patrimonialização de objetos, o que também acaba por nos levar à missão das instituições e suas narrativas, sejam estas a narrativa institucional, a narrativa patrimonial sobre as coleções, ou a narrativa das exposições apresentadas. Todas essas acabam por estarem vinculadas entre si, uma narrativa conduzindo, ou alterando a outra, conforme veremos na sequência.

Neste capítulo trataremos de maneira reflexiva o contexto geral dessas instituições, focando o processo de mudança temporal da sociedade plural contemporânea. Esta reflexão é orientada por dois tópicos. O primeiro centra-se na questão da “narrativa”. O segundo dedica-se à rápida exposição do que se entende da relação de moda e museu como sistema simbólico social de oposição e complementaridade.

Narrativas

Ao buscar o significado para a palavra “narrativa”, pode-se encontrar a designação por “relato minucioso de um fa(c)to, acontecimento ou sequência de eventos” ou ainda, para o contexto literário seria o “texto em que se expõe um universo constituído por personagens e eventos reais ou imaginários situados no tempo e no espaço; conto; história” (Dicionário da Língua Portuguesa – Acordo Ortográfico, Porto Editora, consulta online em 06/12/2010).

O ato de narrar é traduzido pelos verbos: expor, relatar, contar, descrever, referir e historiar, sendo que nesse dicionário existe ainda o seguinte pormenor para a significação do verbo transitivo narrar: “expor, oralmente ou por escrito, as particularidades de (um fa(c)to, um evento ou uma sequência de ações)” (idem).

Quando neste trabalho se fez referência a palavra narrativa não foi feita a restrição para as linguagens oral e escrita, há um alargamento para a linguagem visual, pois ela é intrínseca ao cenário ao qual nos reportamos, mesmo porque, sem ela não seria possível contar algumas histórias. E ainda, para alguns casos poderia-se estender até a narrativa sensorial.

A instituição museológica faz uso de narrativas diversas e interligadas, e configura-se como “espaço discursivo” (Anico, 2006: 94). As coleções patrimoniais possuem a narrativa de cada um de seus objetos, ou da relação entre eles. As exposições apresentadas ao público expressam a narrativa da coleção patrimonial, ou indo mais além disso quando conjugam novas composições e associações. Desta forma criam novas narrativas, apresentam os personagens (objetos patrimoniais) em outros cenários, ou munidos de outras relações e atuações.

Um exemplo prático de narrativa que foge ao conceito cronológico de exposição pode ser dado pelo trabalho desenvolvido pelo Kyoto Costume Institute na exposição “*Colors in Fashion*”, onde a linha condutora é a cromaticidade das peças, arranjadas em cinco seções: Preto, Multicolor, Azul, Vermelho & Amarelo, e Branco. As peças foram reunidas dentro deste propósito e os grupos temáticos apresentam objetos de diferentes épocas ou autores. Ou ainda, a exposição que está a ser apresentada no MUDE, onde o estilista português José António Tenente¹, atuando como curador buscou por meio da percepção visual e sentimental, que as peças podem causar, diferentes maneiras de

¹ Visita ao museu/exposição com registros feitos em 27/01/2011.

agrupá-las. Também com diferentes autores e épocas, as peças foram expostas por sua “Paixão”, “Razão”, “Emoção” e “Devoção”.

Para além da conceituação da narrativa a ser apresentada, ao que abrange o primeiro mandamento do ICOM quanto as responsabilidades das instituições museológicas em interpretar e promover o património, as questões práticas também são cruciais para a compreensão do que é apresentado. Com relação a isso exemplifica-se a preocupação com o “movimento”, como narrar ao público objetos criados para estarem em contato com corpos vivos, mas que são apresentados em estruturas estáticas. Isso é tema *hors concours* dentre curadores e responsáveis museológicos na área de traje, como demonstra a curadora Alexandra Palmer com a preocupação dos códigos de conservação e o desafio de “animar as vestimentas e objetos têxteis de outra maneira” (2008:34). Em concordância a isso, a também curadora e palestrante Fiona Anderson cita a socióloga Elizabeth Wilson que defende que sem um corpo vivo não seria possível se dizer tudo que existe no objeto, pois sem o movimento ele se tornaria abstrato e por isso a imediata importância do corpo para a moda (Anderson, 2000:378).

Em estudo analítico acerca da exposição “*The Indian Fashion Show*” produzida por Frederic Douglas na década de 40 nos EUA, a investigadora Nancy Parezo destaca as decisões por possibilidades pouco usuais, mas que obtiveram bons resultados diante do objetivo de recomunicar. Em uma tentativa de ir mais fundo dentro das responsabilidades de museologia e antropologia, a exposição tentou tornar o diálogo entre culturas mais aberto a novos parâmetros com a intenção de encorajar uma integração cultural. Para tal a narrativa adotada fugiu dos estereótipos consolidados para o tema apresentado por meio de desfile, assim as modelos não seguiam exclusivamente o biotipo indígena ou mesmo o padrão estético atribuído. Pela análise de Parezo pode-se perceber que a maneira como se apresenta um objeto ou tema pode mudar a maneira de como se vê este objeto, entretanto, reflete também que narrativas históricas e éticas causam reflexões compartimentalizadas, o que significa que essas acabam por ficar pouco contextualizadas na compreensão do público.

Ou ainda, o exemplo da decisão da diretora do MUDE em eliminar as vitrines e expor suas peças de maneira mais próxima da experiência do público, da maneira em que ele melhor pode compreendê-las, ou seja, como matéria possível de toque, próximas do ato de vestir, ou da experiência de compra. Estas decisões demonstram a necessidade de comunicação clara entre o curador e sua audiência, e assim, a importância e

conhecimento do contexto ao qual se narra: social/cultural/econômico/político da contemporaneidade ².



Figura 14 e 15: espaço de exposições do MUDE. Fonte: Foto-NC, em 27/01/2011 após autorização e preenchimento de ficha protocolar.

Os museus e locais patrimoniais, sendo “espelhos e laboratórios do seu contexto social”, “devem estar atentos às principais características da sociedade do século XXI” sendo esta uma sociedade plural (Anico, 2005:84), pois o “[...] mundo tornou-se uma rede de relacionamentos sociais, e entre as diferentes regiões há uma circulação de significados tanto quanto de pessoas e bens”³ (Hannerz, 1999:237). Não faz mais sentido a posição estática das exposições perante o público ou perante o seu objeto. O importante é que ambos estão, como “fundação narrativa”, incorporando a atividade de colecionador e o valor e uso da preservação de bens, assim como estes são codificados e apresentados. (Shelton, 2001:146).

A linguagem do vestuário tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir. (Eco, 1989:17).

Os museus articulam um processo comunicativo (Silveira, 2005) direto ou indireto. Precisam cumprir seu papel para com a sociedade, instruindo e educando, ou seja formando um elo de encontro para com seus públicos, mantendo “a sua relevância no contexto de necessidades e objetivos sociais em mudança” (Anico, 2005:84 *apud* Macdonald).

² Esta proximidade entre o público e os espécimes expostos também ocorre no MNT, entretanto essa situação ocorre por questões administrativas e não conceituais.

³ “[...] the world has become one network of social relationships, and between its different regions there is a flow of meanings as well as of people and goods” (Hannerz, 1999:237).

Já nesta fase podemos refletir quanto as narrativas institucionais, os conceitos trabalhados e as nomenclaturas usadas ou negadas. Se referir ao objeto utilizando-se do termo “indumentária/traje” para não imposição de um contexto histórico é bem possível em uma perspectiva de posicionamento abrangente. Ou ainda, com uma missão ampla de instituição museológica na salvaguarda de diferentes formações de uma mesma coleção temática. Entretanto apresentar coleções relativas à atualidade e não refletir os desafios que o contemporâneo impõe à seleção e avaliação do que se deve atribuir como patrimônio é impossível. Muitos dos critérios utilizados acabam por ser confrontados com novas teorias ou testes de veracidade. Uma peça do vestuário deve ser avaliada por autoria? Pela técnica empregada ou qualidade e extravagância? Pela força simbólica e representativa? Isto ao olhar de quem e por quem? Destaca-se aquilo que possui valor material ou representatividade comportamental?

O Museu Nacional do Traje, já teve associado ao seu nome a palavra Moda. Atualmente como expressa a diretora Clara Vaz Pinto (notas de campo), o museu não se dedica ao registro de moda, trabalha somente com indumentária. Acredita-se que somente com esta distinção e junto do vasto acervo, que abrange peças do século XVII ao período contemporâneo, já se pode refletir a respeito do patrimônio cultural indumentário. Inevitavelmente as exposições acabam por incitar algumas reflexões, dado que o objeto exposto pertence a um contexto e muitas vezes, no caso do acervo do século XX e XXI, não é somente indumentária, mas objeto de moda, significante de comportamento de consumo e distinção. Estes objetos pertencem a este contexto industrial, e servem para fazer a sua crítica. No entanto para ser considerado de moda, para trazer esta palavra à coleção patrimonial é necessário que esta possua peças de autores consagrados, ou de estilistas e designer que se posicionem como criadores da “*avant-gard fashion*”. É nesta situação, no momento de se verificar, classificar e determinar critérios de seleção que se percebe o quanto da moda (no seu conceito de instituição contemporânea) é materializada na classificação das peças e o maior destaque que queremos dar aqui é o fenômeno social de moda identificado por Simmel (1905) e Bourdieu (1979) enquanto distintor social, ou seja, só é considerado de moda o que não é de acesso ao grande público. Assim, seria provavelmente, etnográfico.

O Museu do Traje de Madrid (MT-CIPE) possui uma interessante história para a reflexão sobre narrativa institucional de museu, pois “é uma instituição de recente criação, mas de antiga existência: (...) uma coleção que muda de nome ao longo do tempo” (site oficial): em 1925 chamava-se *Exposición del Traje Regional e Histórico*,

de 1927 a 1934 torna-se *Museo del Traje Regional e Histórico*. De 1934 a 1993 ganha um nome mais abrangente e passa a se chamar *Museo del Pueblo Español*. Após décadas decide-se alterar mais uma vez e o museu passa a se chamar *Museo Nacional de Antropología*. Entretanto em 2004, pela quarta vez o nome é alterado, bem menos abrangente e com um posicionamento muito mais temático, ao menos por sua primeira e sempre mais destaca designação: *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico*.



Figura 16: Foto da fachada do MT-CIPE.
Fonte: Foto-NC.

Por motivo desta última alteração, o professor e investigador espanhol Luís Dias Viana (2006) defende que os “profissionais da cultura” lidam de maneira diversa dos profissionais que se dedicam em “investigar a cultura”. Segundo Viana, o enfoque dado para salvaguardar e valorizar estaria muito mais atrelado ao negócio dos profissionais da cultura do que a missão de investigar e narrar sobre as culturas (e o acervo em questão) de maneira a abraçar toda a diversidade que foi constituindo a coleção, ou seja, antropológica e não somente traje. E assim, em uma perspectiva crítica, Anthony Shelton afirma que “narrativas são também afetadas por contingentes externos, algumas vezes refletidas na mudança do nome dos museus, o que pode, ao longo do tempo, mesmo redefinir os objetivos institucionais”⁴ (2006:65).

É bem verdade que as instituições camaleiam-se mediante os contextos externos. Segundo Daniel Sherman e Irit Rogoff, através da comparação das políticas adotadas

⁴ “Narratives are also affected by external contingencies, sometimes reflected in a museum’s name change, which might, over time, even redefine institutional objectives” (Shelton, 2006:65).

pelos museus, no decorrer do tempo, é possível inquirir sobre os “moldes de uma construção cultural” (1994: ix). Assim, retomando a análise de Viana, “cultura e patrimônio cultural não são, necessariamente, sinónimos, ainda que alguns sugiram e apresentem como um facto indiscutível que aquilo que é seleccionado como patrimonial (e que conta com a aprovação e apoio das administrações) constitui a essência e o núcleo de uma cultura” (2006:153).

Quanto mais os museus se afastam do *costume* (indumentária, vestimenta, traje) e se aproximam do *fashion* (moda, ciclo efêmero de distinção, mudança, temporalidade), ou seja, quanto menos etnográfico ou históricos eles se apresentam, mais eles se direcionam ao luxo, à estética plástica e ao valor de marca. Chegando ao extremo de apresentar roupas que não serão usadas, ou mesmo vestidas, representando muito mais a arte técnica, estética ou conceitual, do que o costume de uso, ou do que seria popular. “Essa separação, por excelência, dos bens, é indissociável da hierarquia e estratificação social, e das condições de posse e fruição. [...] Além de definir estratificações, essa excepcionalidade dos bens sinaliza os campos do poder e do sagrado, e permite construir narrativas exemplares em torno de personagens e lugares” (Brito, 2006:45). Por estas diferenças é que se percebe que não é permitido a todos os museus que tratam de indumentária, e principalmente que tenham no acervo trajes da atualidade, utilizarem do termo Moda em sua designação. É preciso que tenham em seu acervo quantidade significativa de peças iconizadas pelo sistema de moda.

Se a catalogação é a atividade básica, a ação narrativa é o diferencial imposto para a atratividade do templo na contemporaneidade. A exposição histórica é importante mas pouco se comunica, educa, instiga quando os conteúdos não estão conectados com os acontecimentos, reflexões, críticas ou conformismos que ocorrem no contexto social. Acontecimentos externos ao templo perene e estático, mas que o alimentam.

Se falamos de museu, falamos de patrimônio, logo por definição estamos a falar de identidade, ou seja “ficções que veiculam imagens social e politicamente negociadas, bem como histórica e culturalmente construídas sobre um determinado colectivo humano” (Peralta, Anico, 2006:3). E assim, como também defende Santos “o acervo museológico é sempre produto da atividade humana, da História, das relações de poder” (2009:134). Neste sentido, os objetos dotados de imortalidade, ou seja, sacralizados junto ao templo museológico, só sobrevivem a isso e perpetuam-se devido a uma contínua mutação de significados que a estes são relacionados pela humanidade (Santos, 2009:133-134).

[...] se o museu pretende continuar sendo actual, sem renunciar seu passado e sua história, tem que usar uma nova linguagem e estabelecer um diálogo aberto com uma sociedade cada vez mais pluralista. Só então esta instituição poderá tornar-se uma referência cultural, orientada não somente à conservação do seu vasto patrimônio, mas também à divulgação de seus conteúdos científicos.⁵ (Hernández, 1998:6).

Muito mais evidente no contexto museológico traje/moda do que os processos ou critérios de patrimonialização são as suas narrativas. Os critérios adotados junto do posicionamento institucional possuem substancial prestígio na formação das linhas condutoras dos trabalhos a serem elaborados e expostos como exposição patrimonial. É por meio das exposições que o grande público recebe as informações do acervo e do que possui prestígio, é somente através delas que ele tem realmente acesso ao patrimônio, e assim, as exposições dos museus são “narrativa cultural patrimonializada”.

Opostos e/ou Complementares

No âmbito do desenvolvimento teórico deste capítulo, é necessário expor o que Pierre Bourdieu designou como “esquemas de pensamento universal” (1999:7). Ou seja, a divisão das atividades e das coisas por movimentos ou estados de oposição e consequentes relações de complementariedade. O sociólogo traça, com base na sexualidade, a interpretação do corpo como uma construção da sociedade e difere o que é natural, ou seja a “sexualidade de natureza”, para a “sexualidade de cultura”. Não trata somente do corpo físico humano, pois, acredita que a “divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas” [...] em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos, nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de acção” (1999:8, aspas do autor). Assim tem-se duas variantes de uma mesma fisiologia, interpretadas e dispostas socialmente por construções filosóficas opostas. Este esquema de pensamento é utilizado por consequência em todas as outras atividades/coisas construídas e interpretadas pela sociedade. A construção social dos corpos possui uma hierarquia e esta é ditada pela dominação masculina, principalmente pelo “efeito de imposição simbólica” (1999:12).

⁵ “[...] si el museo pretende seguir siendo actual, sin renunciar a su pasado y a su memoria histórica, há de utilizar un nuevo lenguaje y establecer un diálogo abierto con un sociedad cada vez más pluralista. Solo así esta institución podrá convertirse en un referente cultural, orientada no solo a la conservación de su amplio patrimonio, sino también a la difusión de sus contenidos científicos” (Hernández, 1998:6)

Bourdieu utiliza-se da sexualidade, com seus opostos de masculino e feminino, para expor outras questões relacionadas à oposição e complementariedade, pois constata que a definição social dos órgãos sexuais pouco se aproxima da simples classificação de uma “propriedade natural”. Sua classificação e compreensão, como a que é atribuída a outros objetos ou atividades, “é o produto de uma construção operada ao preço de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças ou da escotomização⁶ de certas semelhanças” (Bourdieu, 1999:13).

O antropólogo Igor Kopytoff (1986) também defende a existência de uma tendência para a imposição de algumas categorias dentro um sistema cultural de classificação, em uma ordem cognitiva partilhada coletivamente. Kopytoff em seu estudo sobre a biografia cultural das coisas traça também uma linha de opostos, contextualizada através do processo de mercantilização.

Para defender sua reflexão o antropólogo desconstrói um pouco do que seria a visão economista sobre o que é mercadoria e defende que isso não seria um estado de existência estática, mas sim um processo, ou seja, um momento transitório na vida de um objeto (ou mesmo de uma pessoa, como o exemplo citado pelo autor do estado de escravidão). Pode ser um processo mais ou menos lento, reversível ou mesmo irreversível.

Nessa linha de transitoriedade do processo de mercantilização, Kopytoff distingue os opostos pela visão ocidental de coisas e pessoas. Ou seja, de um lado a cultura, a individualização, a singularização, ou mesmo a sacralização e do outro, a comoditização (ou comodificação), a mercadoria vil, o universo dos objetos. É muito importante destacar que neste universo dos objetos estão aqueles destituídos do valor simbólico, porque aqueles que possuem tal atributo aproximam-se do outro extremo, o que significa que estariam em um processo de transição da comoditização para a singularização.

É por meio do sistema cultural de classificação que o processo de transição ou o processo de troca ocorre, e, assim, conseqüentemente, o estado de valor é atribuído. Retomando Bourdieu, “por mais estreita que seja a correspondência entre as realidades ou os processos do mundo natural e os princípios de visão e de divisão que lhes são

⁶ Escotomização = (fr. scotomisation; ing. scotomization). Em psicopatologia e em psicanálise, recusa inconsciente de perceber uma realidade exterior independente do indivíduo, mas sobre a qual ele projecta desejos e fantasmas subjectivos, contra os quais ele próprio se defende. Fonte: <<http://medicosdeportugal.saude.sapo.pt>>

aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas no mundo” (1999:12, grifo do autor).

Um outro exemplo pode ser apresentado seguindo a linha de opostos, e que de uma maneira ou de outra relaciona-se com ambas teorias. Caroline Jones e Peter Galison (1998) tratam da produção de conhecimento e situam este processo ao longo da história dentro de uma “economia binária” entre arte e ciência (1998:2). Apresentam seu objeto de estudo contextualizado entre opostos, mas seu objetivo é exatamente verificar a distância e confronto desta divisão.

A edição de estudos organizada por Jones e Galison atribui destaque ao encontro e oposição de algumas formas de gerar e analisar conhecimento, os autores afirmam que arte e ciência estão historicamente e culturalmente incorporados. Ou seja, o fato de cada um ocupar um domínio diferente está muito mais relacionado com uma interpretação cultural de determinado contexto temporal, e o mesmo se dá às atribuições e classificações a que a estes dois conceitos são submetidos.

Os autores iniciam a análise na contextualização histórica do final do século XIX com a Revolução Industrial, onde, por necessidade ideológica ou econômica, arte e ciência assumem objetivos distintos. Entretanto, na metade do século XX, os autores mostram que esta distância começa a ser questionada, ou seja, identificam que os princípios de divisão aplicados passam a ser revistos, e acabam por sofrerem alteração hierárquica conforme o contexto socioeconômico e cultural em que estão inseridos. Cada qual, arte e ciência, ganham ou perdem singularização ou status de valor, por vezes são opostos, por vezes complementares.

Na linha de atuação da cultura material, ou seja dos objetos construídos culturalmente por sociedades, coloca-se o Império do Perene em um extremo e o Império do Efêmero em outro. Sendo possível perceber que esta linha entre um e outro pode ser mais longínqua, ou mais estreita. Museu e moda, embora distantes pela análise de suas intenções imediatas: perpetuar x renovar; valorizar culturalmente x valorizar economicamente; preservar x usar; estão próximos quando percebe-se que ambos sobrevivem de matéria sagrada, de objetos munidos de simbolismo. O ato de sacralizar objetos aproxima estes dois extremos, pois ambos alimentam-se deste simbolismo para ativarem sua existência.

Para os objetos do contexto contemporâneo da moda o museu seria o templo que apresenta o altar sagrado de santos, cada objeto emanando o poder de seu criador, pois

como se percebeu nas políticas de incorporação (e mesmo na entrevista com Peixoto, Anexo 4: 6), a “queda”, ou busca por objetos a serem patrimonializados é de querer os “grandes nomes”. Isso parece ser óbvio, mas demonstra que os museus, diante do sistema de moda, entram em sinergia com este, em um “circuito de consagração” (Bourdieu, 1974:9). Cada império conferindo ao outro valorização e status.

Diante disso podem citar-se exemplos onde a linha divisória entre uma e outra instituição é perdida e, por este estreitamento, acaba por ser questionada a relação ética, o potencial ou a legitimidade de algumas parcerias. E isso tudo frente ao público, que passa a ser receptor de estímulos à informação, ao consumo, ou mesmo a ambos.

Em capítulo selecionado por Ruth e Steiner para o livro “Unpacking Culture”, é apresentado a sinergia ocorrida em 1980 entre o *Metropolitan Museum of Art* e a *Bloomingdale’s* quanto a exposição e venda de robes Chineses. (Wilson, 1999). O que acontece é que de um lado tem-se um dos mais importantes museus de Nova York, com sua missão e normas vinculadas ao conceito geral instituído pelo ICOM, entre os quais declara-se que o museu não é uma empresa, não tem o objetivo do lucro. Do outro lado desta relação encontra-se uma conceituada e grande loja de departamento, e que também é um local dos mais importantes de Nova York e, para fins muito lucrativos. Na pesquisa de Wilson a linha de ligação entre estas instituições foi o *Dragon robe*⁷ da China. A *Bloomingdale’s* apresentou reproduções deste traje junto de alguns emprestados pelo *MET Museum*, entretanto os seus tinham etiquetas com a seguinte frase em inglês e chinês: “Feito na China para *Bloomingdale’s*”. É claro que estes trajes não possuíam a riqueza dos originais, como detalhou Silverman (Wilson, 1999:239), mas ao lado destes ganharam notoriedade, ainda mais com o apelo simbólico e de singularidade das etiquetas.

A relação entre museus de traje/moda e empresas que trabalham com moda, é também considerada indissociável, como apresenta Haye (2006), pesquisadora do *London College of Fashion*, ao relacionar as exposições museológicas e suas inaugurações no V&AM, e as publicações temáticas da revista *Vogue* britânica. Como defende a estudiosa na área de moda Valerie Steele (2008), os museus são hoje peça importante no sistema de moda. Entende-se que eles são importantes para a pesquisa que o sistema de moda necessita (Steele, 1998), bem como também, o museu seria parte formadora do sistema, pois é também agente de comunicação e tendência.

Seguindo este raciocínio, nada mais natural seria do que empresas do setor de

⁷ Este traje consiste em um robe bordado, ou ricamente bordado, e com motivo de dragão entre outros elementos gráficos.

moda noticiarem o que é apresentado por museus de traje/moda, e que outras utilizem de todas estas informações para seu negócio. Todavia, como o ciclo de moda é dinâmico, escapa a percepção de quando o processo é iniciado por um ou outro agente, dado que o museu também deveria estar em sinergia com os acontecimentos externos a ele, conforme se expôs no capítulo I como coeficiente necessário para sua perpetuação.

Considerações finais

Retomando a frase do filósofo Cassirer na qual afirma que a simples tentativa de representação é por si descontextualizada, é uma encenação do que seria uma realidade, até por vezes imaginada, concorda-se com a diretora do *Museum at FIT*; em um artigo para a revista *Fashion Theory* no volume dedicado a museus e exposições, afirma que “não há razão para que as exposições não possam ser belas e também inteligentes, divertidas e educacionais”⁸ (Steele, 2008:14, *grifo da autora*).

É certo que os museus foram criados para reter o tempo, compensar as perdas que o tempo produz, a erosão da memória das coisas. Com isso, o museu julgou-se fora do tempo. Mas é sobretudo importante que quem trabalha no museu perceba que este é parte da sociedade que o criou, e o museu – e não apenas o patrimônio que guarda – tornou-se, enquanto ideia e enquanto coisa, uma das manifestações do patrimônio que a sociedade produz. Por isso, os deslizamentos de sentido que podem afectar a sua ambígua inscrição no presente e no encontro, desencontro e negociação das identidades. Mas o museu não deve eximir-se ao que de fantasia e ficção acompanhou a sua própria invenção, irónico de si mesmo. (Brito, 2006:51).

Os museus de traje/moda podem fazer uso de sua própria temática, potencializada comercialmente no contexto contemporâneo pelo sistema de moda, para promoverem o acervo patrimonial e os conhecimentos referentes a suas investigações. Desta maneira, aumentar sua atratividade e encorajar que um público maior e mais diversificado venha a se interessar, pois segundo pesquisas (Garcia, 2003: 38-44) uma parcela muito pequena da população vai a museus, e esta é composta em sua maioria por pessoas de nível

⁸ “There is no reason why exhibitions cannot be both beautiful *and* intelligent, entertaining *and* educational” (Steele, 2008:14).

superior⁹. O que por fim, afasta-se da concepção de museu e dos mandamentos a eles impostos pelo ICOM.

Quando os museus utilizam-se de uma nova pedagogia, eliminando hierarquias adotadas em discursos oficiais onde a arte é mais valorizada do que o artesanato ou a cultura escrita mais do que a cultura transmitida oralmente (Canclini, 1995); aproximando o dia-a-dia do mundo, as expressões populares com o aprendizado acadêmico, criam-se novas relações de diálogo. E assim, possibilitam um conhecimento mais amplo da cultura, suas facetas científicas e subjetivas (Shelton, 2006).



Figura 17: Reservas do MoMu.
Fonte: extraída do site do museu Belga em 12/10/2010.

Os museus precisam produzir exposições reflexivas, educacionais. Somente eles conhecem a fundo os espécimes das coleções patrimoniais e compete a essas instituições agrupá-los e relacioná-los das mais diferentes maneiras para que se faça conhecer o valor patrimonial dos espécimes e mesmo da instituição como um todo narrativo, mais complexo e muito mais profundo do que a simples ordem cronológica ou narrativa ocidental da história. Principalmente para museus de moda (ou de design) onde o objeto constitui uma parte do universo a que pertence. O que se quer dizer é que ao se tratar de contexto de moda, o objeto é constituído de sua matéria e simbolismo,

⁹ Nível superior é o termo usado para pessoas com estudos superiores, ou seja graduação (e posteriores a este grau). No contexto que estamos a tratar torna-se quase possível de dupla interpretação, pois o museu, o templo das relíquias, permanece distante daqueles que teriam estudo ou nível “básico” e não “superior”, longe da “alta cultura”.

pode ser estudado e apresentado por si, mas também há o antes e o meio que o constitui e integra, ou seja, as técnicas e conhecimentos empregados na sua formação. Assim também, o contexto imaterial a que pertence, fazendo relação com as práticas vivenciais de uma sociedade em determinado momento e espaço, para “criar uma compreensão mais profunda da especificidade de uma humanidade inseparável de sua materialidade” (Miller, 2007:47).

Por mais definidos que os critérios de patrimonialização estejam, o questionamento é inevitável quando se leva ao extremo a relação entre duas instituições opostas quando vistas por uma economia binária. Os Museus trazem em sua constituição o conceito de permanência. A Indumentária, na sua evolução e contextualização presente, apresenta-se por meio das engrenagens da Moda em uma constante recriação de si mesma, em atuações efêmeras no processo de fazer-se constante.

A inter-relação entre os públicos envolvidos – pesquisadores, visitantes ou comunidades de estudo – deve estar em constante sintonia para que a comunicação realmente seja existente, não somente verídica como também em desenvolvimento e profunda. Pois não é somente a questão de o quanto da identidade está sendo expressa pela instituição museológica, mas o quanto existe de identificação dos sujeitos para com esta identidade (Peralta, Anico, 2006). Sendo os museus guardiões do passado ou locais onde este é interpretado e exposto, reforçamos, o que até este momento foi dito, com o questionamento de Margarida Lima Faria: “Como se negociam os passados colectivos múltiplos nas sociedades culturalmente múltiplas?” (2006:59).

Desta maneira pode-se entender a constante necessidade de análise e reflexão das instituições, como demonstrou-se anteriormente, sobre os critérios de patrimonialização para peças do contemporâneo: como são ou como deveriam ser, pois estes critérios podem ser avaliados diante das novas críticas e normas internacionalmente institucionalizadas – como o exemplo da noção de patrimônio intangível adotado pela UNESCO. Isso não por uma atividade de constante alteração, mas em uma constante validação da realidade institucional como integrante de um contexto social com suas transformações e imposições morais, econômicas ou administrativas. Os objetos, “revelam uma parcela da expressão cultural sobre a qual o saber antropológico se debruça, revestindo-se, ainda, [e com respaldo institucional] de valor documental” (Silveira, Lima Filho, 2005:43). O estado das coisas está, pois, correlacionado a forma de como elas são vistas.

O processo ou contexto de moda é complexo e, por isto, muitas vezes contraditório, lida com o desenvolvimento tecnológico e estético, mas também com simbolismos comunicados entre pessoas e grupos em processos de linguagem visual, muitas vezes fortemente articulados com outras formas de expressão (como por exemplo a música e o surgimento de novos estilos musicais). Além desses motivos, é fruto e reflexo de comportamento social, que por si próprio lida com mudança e fluidez.

No decorrer desse registro tentou-se expor o quanto questionáveis podem ser alguns parâmetros de análise patrimonial diante de objetos que além de materiais são substancialmente reflexo de uma cultura dinâmica.

É fundamental compreender, no entanto, que as linguagens inscritas nos museus têm leituras diferenciadas e não devem ser vistas como detentoras de uma lógica própria, nem submissas a um modelo funcional fixo. Elas são produto de uma relação contínua entre os homens em que a dominação caminha junto ao consentimento. A aceitação indiscriminada da sacralização de determinados objetos indica a incorporação, pela sociedade, de um conjunto de ideias e pensamentos. Essas representações ligam-se a sentimentos profundos e generalizados, que são disputados por diferentes grupos, os quais lutam para associar a eles ideias e crenças de conteúdos diversos. (Santos, 2009:134).

Os critérios adotados para a patrimonialização de objetos do contemporâneo, por serem um risco, acabam por reinvidicar constante teste de análise e revisão do contexto. As componentes técnica e estética podem representar atributos confiáveis para testes de veracidade e relevância; entretanto, em se falando de moda como reflexo de comportamento social, muitas vezes não é a componente plástica que ganha relevo histórico, mas outros atributos, algumas vezes imateriais e subjetivos, possuem maior relevância na análise de incorporação de objeto ícone da história sociocultural e representatividade visual.

A sociedade contemporânea está fortemente caracterizada por sua relação com os objetos, com a cultura material, com a imagem, a mídia, a imaginação, a sacralização e com o consumo. E moda e museu, estão ambos sempre em adaptação e reestruturação perante o corpo social que os constrói e institui.

referências

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, Regina. 2009. “Tesouros humanos vivos” ou quando as pessoas transformam-se em património cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “Mestre da Arte”. In R. Abreu; M. Chagas (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina. P. 83-96.

Abreu, Regina; Chagas, Mário. (org.). 2009. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina.

Anderson, Fiona. 2000. Museum as Fashion Media. In S. Bruzzi (ed.) *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*. London and New York: Routledge. P. 371-389.

Anico, Marta. 2006. Património, museus e representações culturais locais na contemporaneidade. In E. Peralta; M. Anico (org.). *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. P. 93-100

_____. 2005. A pós-modernização da cultura: património e museus na contemporaneidade. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n.23. P. 71-86.

Azzi, Christine Ferreira. 2010. *Vitrines e coleções: quando a moda encontra o museu*. Rio de Janeiro: Memória Visual.

Baudrillard, Jean. [1970] 2010. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.

Belk, Russel W. 1995. *Collecting in a Consumer Society*. London: Routledge.

Black, J.A.; Garland, M. 1999. *Storia della Moda*. Novara: Officine Grafiche De Agostini.

Bonadio, Maria Cláudia. 2007. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editota Senac São Paulo.

Bouquet, Mary; Porto, Nuno (ed.). 2005. Science, Magic and Religion: The Ritual Processes of Museum Magic. Volume 23, *New Directions in Anthropology*. Berghahn Books.

Bourdieu, Pierre. 1974. *Alta Costura e Alta Cultura*. Disponível em: [«http://www.mom.arq.ufmg.br/babel/textos/bourdieu-alta-costura.pdf»](http://www.mom.arq.ufmg.br/babel/textos/bourdieu-alta-costura.pdf) acesso em 24/01/2011.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____. 1999. *A Dominação Masculina*. Oeiras: Celta Editora.

Brito, Joaquim Pais de. 2006. Patrimónios e identidades: a difícil construção do presente. In E. Peralta; M. Anico (org.). *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. P. 43-51.

Burgelin, Oliver. 1995. Vestuário. *Enciclopédia Einaudi*. Volume 32. Soma/psique – Corpo. Edição Portuguesa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Canclini, Nestor Garcia. 1995. *Híbrid Culture. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis and London: Minnesota University Press.

Cassirer, Ernst. 2006. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva.

Castilho, Kathia; Martins, Marcelo M. 2005. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Editora Anhembi-Morumbi.

Chagas, Mário. 2009. O pai de *Macunaíma* e o património espiritual. In R. Abreu; M. Chagas (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina. P. 97-111.

Costa, António. 2009. O MUDE em Lisboa. *Revista MUDE*. Nº00, Maio. Lisboa: Presselivre.

Coutinho, Bárbara. 2009. Um museu sem fronteiras. *Revista MUDE*. Nº00, Maio. Lisboa: Presselivre. p. 11-14.

Duarte, Cristina L. 2007. *Trajes Regionais: gosto popular, cores e formas*. CTT Correios/PT.

Eco, Umberto. 1989. O hábito fala o monge. In U. Eco; G. Lomazzi. *Psicologia do Vestir*. Lisboa, Assírio e Alvim.

Enciclopédia Einaudi. 1995. Volume 32. *Soma/psique – Corpo*. Edição Portuguesa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Faria, Margarida Lima de. 2006. Trajectórias sociais e representações de “património”: breve apresentação de um estudo de caso. In E. Peralta; M. Anico (org.). *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. P. 55-63.

Fonseca, Maria C.L. 2009. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de património cultural. In R. Abreu; M. Chagas (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina. P. 59- 79.

Freyre, Gilberto. 1997. *Modos de homem & modas de mulher*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Record.

Frisa, Maria L. 2008. The Curator’s Risk. *Fashion Theory*, Volume 12, Issue 1. Ed. Berg. P.171-180.

Garcia, Carol; Miranda, Ana Paula de. 2007. *Moda é comunicação: experiências, memórias, vínculos*. 2ª Edição Revisada. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.

Garcia, Nuno Guina. 2003. *O museu entre a cultura e o mercado: um equilíbrio instável*. Coimbra: Edições IPC.

Georgel, Chantal. 1994. The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France. In D.J. Sherman; I. Rogoff (org.). 1994. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge. P. 113-122.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2003. O património como categoria de pensamento. In R. Abreu; M. Chagas. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina. P. 25-33.

Haye, Amy de la. 2006. *Vogue and the V&A Vitrine*. *Fashion Theory*, Volume 10, Issue 1/2, Ed. Berg. P.127-152.

Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Hannerz, Ulf. 1999. Cosmopolitans and Locals in World Culture. In M. Featherstone (ed.). *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. London and Thousand Oaks: Sage Publication. P. 237-251.

Hernández, Francisca Hernández. 2006. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea.

Jones, Caroline A.; Galison, Peter (org). 1998. *Picturing Science Producing Art*. New York, London: Routledge.

Köhler, Carl. 1996. *História do Vestuário*. São Paulo: Martins Fontes.

Kopytoff, Igor. 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. In A. Appadurai (ed.). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 64-91.

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

Lipovetsky, Gilles. 1989. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lurie, Alison. 1997. *A Linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco.

Maffesoli, Michael. 1999. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Ed. Vozes.

Maleronka, Wanda. 2007. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

McDowell, Colin. 1990. *Scarpe. Mode e Fantasia*. Rizzoli.

Mesquita, Cristiane. 2004. *Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.

_____. 2001. Roupas – Território da Existência. In *Fashion Teory: a Revista da Moda, Corpo e Cultura*. Vol.1, ed.1, nº2, São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi. P. 115-129.

Miller, Daniel. 2007. Consumo como cultura material. In *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 13, n.28, jul./dez. P.33-63.

_____. 1987. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell.

Monasterio, Leonardo Monteiro. 2005. Veblen e o Comportamento Humano: uma avaliação após um século de “A Teoria da Classe Ociosa”. *Cadernos IHU Ideias*. Ano 3, Nº 42. Disponível em «www.unisinos.br/ihu» acesso em 15/02/2011.

- Monneyron, Frédéric. 2007. *A moda e seus desafios: 50 questões fundamentais*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Morin, Edgar. [1990] 2008. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa, Instituto Piaget.
- Mornan, Frédéric (ed.) 1996. *La Moda: usi e costumi del vestire*. Electa/Gallimard.
- Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mor. 2005. *Roteiro*. Lisboa: MC, IMC, MNT, Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, Programa Operacional da Cultura.
- Oliveira, João Pacheco de. 2000. Máscaras: objetos étnicos ou recriação cultural? In: *Os Índios, Nós*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia. P. 208-223.
- Oliven, Ruben George. 2009. Património intangível: considerações iniciais. In: R. Abreu; M. Chagas. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina. P. 80-82.
- Palmer, Alexandra. 2008. Untouchable: Creating desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions. *Fashion Theory*, Volume 12, Issue 1, Ed. Berg. P. 31-64.
- Parezo, Nany J. 1999. The Indian Fashion Show. In R. B. Phillips, C. B. Steiner (ed.). *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. London: University of California Press. P. 243-263.
- Pelegri, Sandra; Fanari, Pedro Paulo A. 2008. *O que é patrimônio cultural imaterial*. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense.
- Peralta, Elsa; Anico, Marta (org.). 2006. *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora.
- Pomian, Krzysztof. 1984. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Volume 1. Memória-História. Edição Portuguesa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Revista BP. Ano 24, nº3. Julho/ Setembro 1980. Disponível nos arquivos da biblioteca do Museu Nacional do Traje, Lisboa.
- Rothstein, Natalie (ed.). 2010. *400 Years of Fashion*. London: V&A Publishing.
- Sant'Anna, Mara Rúbia. 2007. *Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo*. Barueri: Estação das Letras editora.

Santos, Myrian Sepúlveda dos. 2009. Museu Imperial: a construção do Império pela República. In R. Abreu; M. Chagas. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina. 115-135.

Shelton, Anthony Alan. 2006. Museums and Anthropologies: practices and Narratives. In S. Macdonald (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing. P. 64-80.

_____. 2001. Unsettling the meaning: critical museology, art and anthropological discourses. In M. Bouquet (ed.). *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*. New York, Oxford: Berghahn Books.

Sherman, Daniel J.; Rogoff, Irit. 1994. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge.

Silveira, Flávio L.A. ; Lima Filho, Manuel F. 2005. Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma nas coisas” e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n.23. P. 37-50.

Simmel, Georg. [1905] 2008. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Smith, Anthony D. [1990] 1999. Towards a Global Culture? In M. Featherstone (ed.). *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. London and Thousand Oaks: Sage Publication. P. 171-191.

Squicciarino, Nicola. 1986. *Il Vestito Parla: considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento*. Roma: Armando Editore.

Steele, Valerie. 2008. Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition. *Fashion Theory*, Volume 12, Issue 1, Ed. Berg. P. 7-30.

_____. 1998. Museum of Fashion is more than a Clothes Bag. *Fashion Theory*, Volume 2, Issue 4, Ed. Berg. P. 327-336.

Teixeira, Madalena Braz. 1991. As colecções do Museu Nacional do Traje. *Coleccionismo*. Ed. Na fil, Dezembro. P. 13-16. [Disponível nos arquivos da biblioteca do MNT, Lisboa].

The Museum at FIT. 2010. *M-FIT Strategic Plan 2009-2014*. [Disponível em «<http://www.fitnyc.edu/files/pdfs/MFITStrategicPlan2009.REVISED8.10.pdf>». Acesso em 29/09/2010].

Tiburi, Márcia; Valle, Bárbara. 2008. *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.

Torrico, Juan Agudo. 2006. Patrimónios e discursos identitários. In E. Peralta; M. Anico (org.). *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. P. 21-34.

Veblen, Thorstein. 1894. The Economic Theory of Woman's Dress. *The Popular Science monthly*, Vol. 46, New York. P. 198-205. [Disponível em «www.modetheorie.de». Acesso em 15/02/2011].

Veblen, Thorstein. [1899] 1965. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Pioneira.

Viana, Fausto Roberto Poço. 2008/2009. *Antes que não haja mais pano para manga*. Relatório das atividades desenvolvidas em estágio no exterior, realizado no Instituto dos Museus e da Conservação de Portugal. Base do trabalho: Museu Nacional do Traje, em Lisboa. [Disponível em «<http://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/06/antes-parte-01.pdf>». Acesso em 18/10/2010].

Viana, Luis Díaz G. 2006. O património cultural ou os consumos da nostalgia: cultura material e imaterial nos passeios turísticos pela identidade. In E. Peralta; M. Anico (org.). *Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora. P. 149-162.

Wilson, Verity. 1999. Studio and Soirée: Chinese Textiles in Europe and América, 1850 to the Present. In R. Phillips; C. B. Steiner (ed.). *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. London: University of California Press. P. 229-242.

WEBSITES CONSULTADOS

American Association of Museum «<http://www.aam-us.org> »

Dicionário Social | UFRGS «<http://www.6ufrgs.br>»

ICOM «<http://icom.museum>»

ICOM Costume Committee «<http://www.costume-committee.org>»

IMC «www.ipmuseus.pt»

KCI «<http://www.kci.or.jp>»

Les Arts Decoratifs «<http://www.lesartsdecoratifs.fr>»

Ministério da Cultura | Portugal «www.portaldacultura.gov.pt»

MoMu «<http://www.momu.be>»

MUDE | Museu do Design e da Moda «<http://www.mude.pt>»

Musée de la Mode et du Textile (Les Arts Decoratifs) «<http://www.lesartsdecoratifs.fr/>»

Museo del Traje CIPE «<http://museodeltraje.mcu.es>»

Museu do Trajo de São Brás de Alportel «<http://www.museu-sbras.com/index.html>»

Museu Nacional do Traje «<http://museudotraje.imc-ip.pt/>»

Infopédia | Porto Editora «<http://www.infopedia.pt>»

The Museum at FIT «<http://fitnyc.edu/3662.asp>»

The Metropolitan Museum of Art «<http://www.metmuseum.org>»

UNESCO «<http://www.unesco.org>»

V&AM «<http://www.vam.ac.uk>»

anexos

LISTA DE ANEXOS

- Anexo 1 – Fases do Restauro Têxtil_ Museu Nacional do Traje.
- Anexo 2 – Entrevista com Elsa Mangas Ferraz, MNT. 27/07/2010.
- Anexo 3 – Entrevista com Madalena Braz Teixeira. 27/07/2010.
- Anexo 4 – Entrevista com Luís de Andrade Peixoto. 30/07/2010.
- Anexo 5 – Entrevista com Bárbara Coutinho, MUDE. 30/07/2010.
- Anexo 6 – Documento institucional: Plano Estratégico de 2009-2014 do Museu do FIT.
- Anexo 7 – Texto de comunicação institucional: A coleção contemporânea do MoMu.
- Anexo 8 – Texto de comunicação institucional: Folheto_MUDE
- Anexo 9 – Extras: Imagens do MNT
- Anexo 10 – DVD com arquivo em PDF desse documento.
Tese de mestrado em Antropologia Social e Cultura:
“Como é formado o Patrimônio Cultural.
Estudo museológico em Portugal na temática Traje/Moda”

ANEXO 1

FASES DO RESTAURO TÊXTIL **Museu Nacional do Traje**

Documento entregue à investigadora por Dina Caetano Dimas,
responsável pelo Setor de Restauro do MNT.
Em 12/07/2010, biblioteca do MNT.

FASES DO RESTAURO TÊXTIL

Museu Nacional do Traje

- EXAME E DOCUMENTAÇÃO PRELIMINAR (fotografias, medidas, descrição).
- ANÁLISES do tecido, dos ligamentos, das fibras e da resistência das cores à água.
- HIPÓTESES E PLANO de restauro.
- LIMPEZA das peças com um aspirador de têxteis, com uma escova macia ou com um método aquoso (na mesa horizontal).
A água utilizada nas lavagens deve ser desmineralizada/desionizada. A opção por um determinado método de limpeza depende do resultado das análises.
- SECAGEM ao natural ou com um secador de ar frio (com um ventilador que distribua o ar).
- CONSOLIDAÇÃO dos ligamentos através de pontos de agulha. Em situações mais delicadas são usados tecidos de suporte (de seda, de algodão e de linho).
- DOCUMENTAÇÃO constante durante o processo de restauro ou de conservação, acompanhada de fotografias.
- Colocação das peças nas RESERVAS ou nas salas de EXPOSIÇÃO segundo as normas de segurança e de conservação dos têxteis, do ICOM.

BIBLIOGRAFIA

Museu Nacional do Traje

AAVV

Museum Mannequins, A Guide for Creating the Perfect Fit, Alberta/Canadá, Alberta Regional Group of Conservators/Margot Brunn and Joanne White, 2002

A.R.A.A.F.U. (Ass. des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire)

La Conservation Préventive, Colóquio 8 a 10 de Outubro, Paris, A.R.A.A.F.U., 1992

FINCH, Karen; PUTNAM, Greta

The Care & Preservation of Textiles, Londres, B.T. Batsford, 1985

FLURY-LEMBERG, Mechtild

Textile Conservation and Research, Suíça, Abegg-Stiftung Foundation, 1988

GLOVER, Jean M.

"Conservation and Storage: Textiles" in ***Manual of Curatorship***, de John M.A. Thompson (dir.), Grã-Bretanha, Museums Association/ Butterworths, 1986

LANDI, Sheila

The Textile Conservator's Manual, Grã-Bretanha, Butterworths & Co., 1987

MASDEU, Carmen; MORATA, Luz

Restauración y Conservación de Tejidos, Barcelona, Centre de Documentació i Museu Textil, 2000

RIEDERER, Josef

Restaurar e Preservar, Munique, Goethe Institut, s.d.

ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula

An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections, Londres, Museums & Galleries Commission, 2000

Standards in the Museum Care of Costume and Textile Collections, Londres, Museums & Galleries Commission, 1998

MATERIAIS utilizados num atelier de Restauro Têxtil

Museu Nacional do Traje

- Lupa com pé e luz.
- Humidificador de vapor frio com raios ultra-som.
- Balança de 2 decimais (0,00).
- Máquina de “osmose inversa”, para obtenção de água desmineralizada e desionizada.
- Mesa de lavagens em PVC, vidro ou aço inoxidável puro.
- Mini-aspirador com cabo de escova.
- Pinças diversas, espátulas e tesouras.
- Escovas e pincéis pequenos (de pintor).
- Esponjas naturais.
- Folhas de Melinex.
- Pesos de aço envolvidos em algodão e tecido da mesma fibra de cor crua.
- Alfinetes muitos finos. Os brancos são os mais adequados porque negros oxidam com mais facilidade.
- Agulhas muito finas de aço inoxidável (100%).
- Pequenas placas de vidro para prender as peças.
- Pequenas tigelas, medidores, sifões e copos de porcelana.
- Varetas de vidro e de aço inoxidável para mexer os tecidos durante a realização de tintos.
- Fios de coser de seda, tingidos em várias cores e arrumados em tranças.
- Diferentes espécies de tecidos de suporte, tratados e tingidos (linho, algodão, seda, cambraia, tule, crepeline, etc).
- Conta-fios.
- Puntímetro de 10 cms, para medir peças de pequena dimensão, como pregas.
- Microscópios.
- Lamelas de vidro para microscópio.
- Medidores de PH.
- Compresas de gase esterilizada.
- Diversos produtos químicos utilizados para diferentes funções - tingir, colar, lavar, remover nódoas, fixar corantes, etc.
- *Melinex*, *ethafoam* e *tissue* são outros materiais também usados nas Reservas e nas embalagens das peças.

Entrevista com ELSA MANGAS FERRAZ, Responsável pelos Setores de RESERVA e INVENTÁRIO* do MNT.

27/07/2010 Lisboa, Portugal.

*Realizada no seu gabinete, localizado no sótão
junto das reservas e do Setor de Restauro do museu.*

Teve duração de aprox. 35 minutos.

** enquanto da ausência da colega Xênia Flores Ribeiro, em licença de 3 anos.*

Nota: a entrevista foi transcrita com rigor de fidelização, entretanto teve-se o cuidado de transformá-la em texto literário. Para tanto pontuações foram feitas seguindo critérios ortográficos. Algumas expressões utilizadas no ato de explanação da entrevistada foram suprimidas para melhor clareza de leitura. Trechos não compreendidos ou irrelevantes ao contexto estão situados por (...).

A pesquisadora: Formou-se em antropologia, e veio para cá envolver-se com a história e sempre fazendo cursos direcionados para a área de conservação. Você e a Dra. Xênia são quem recebem as peças dos doadores?

Elsa Mangas Ferraz: (...) Até o ano passado era a Dra. Tereza e a Xênia, mas a Dra. Tereza reformou-se. A Xênia ficaria responsável pelo Inventário, mas como tirou licença durante três 3 anos (...)

A pesquisadora: Se não você seria responsável só pelas reservas?

Elsa Mangas Ferraz: Sim, só as Reservas. Neste momento estou a acumular os dois setores: o inventário e as reservas.

A pesquisadora: Eu percebi que todas as peças que chegam para doação são analisadas mediante o que se tem na coleção do museu. Tudo que se torna muito repetitivo...

Elsa Mangas Ferraz: Tudo que é repetição é recusado.

A pesquisadora: Aquela senhora que veio fazer uma doação [dias antes da entrevista] disse à ela que o “traje de banho” era certo que seria aceito [mesmo antes do processo de análise mais criterioso].

Elsa Mangas Ferraz:

Porque conheço a coleção dos fatos de banho [do MNT] e daquela época, 1940, só temos um vermelho. E aquele é como é 1940, mas tem um padrão diferente. E como ainda temos poucos exemplares de 1940, neste caso um, é de todo o interesse ficar com aquele fato de banho. Além disso, está em ótimo estado de conservação, que é um dos fatores que também faz com que aceitemos uma peça *neste momento*⁵¹.

A pesquisadora: Desta maneira, pode-se afirmar que para trabalhar no inventário é necessário conhecer profundamente a coleção do museu?

Elsa Mangas Ferraz: Sim.

Tem que ser alguém que já tenha estado a bastante tempo e conhece minimamente a coleção. Nestes 13 anos eu trabalhei no inventário, sempre. E depois, a dois anos estou nas reservas, mas sempre contatei muito com as reservas e acompanhei muitas exposições. Então portanto tenho uma ideia mais ou menos das peças que há.

⁵¹ “neste momento” é devido ao fato principal de o museu não mais possuir a equipe de restauro. Desta maneira, peças que antes foram totalmente reconstruídas ou mesmo pequenos reparos já não podem ser feitos. Nem mesmo os reparos das peças da Reserva poderão serem feitos da mesma forma que antes.

Relativamente ao traje interior, conheço bastante bem porque fiz uma série de pesquisas e escrevi um texto que seria incluído no roteiro. Entretanto como não houve espaço para incluí-lo nunca foi para a frente, mas a pesquisa foi feita. Portanto conheço a coleção de traje interior bem para saber o que é para recusar ou não. Por exemplo a Xênia conhece bem a coleção de traje oriental, precisamente de Macau, e também fez um texto sobre Macau que era para entrar no Roteiro, também não entrou, mas conhece bem. Já me aconteceu de receber e-mail com fotos de traje oriental, enviar para Xênia ver, em Angola, e ela me responder não, que (...) não era fiável, que eram cópias e óbvio que não foi feita a incorporação.

A pesquisadora: Eu percebi que a Xênia teve todo um cuidado para saber exatamente quais eram os tecidos das peças que são doadas.

Elsa Mangas Ferraz:

Ela sempre trabalhou no inventário, eu a 13 anos quando fui para o inventário também aprendi. Atualmente, vem cá tecidos que eu já não sei ou já não me lembro como identificar de modo imediato quando são mais complexos, quando são lavrados com fios dourados, quando são expolinados, é mais difícil conseguir uma definição exata. Mas é óbvio que as técnicas de tear básica, tafetá, sarja e cetim, com as suas derivações, eu continuo a saber, obviamente, o que é estampado, o que é tecido *moiré*, etc.

A pesquisadora: Todo esse conhecimento foi adquirido no inventário com a Dra. Maria Tereza Sérgio?

Elsa Mangas Ferraz: Sim, tudo com a Dra. Tereza.

A Dra. Tereza fez um curso muito bom em Lyon, que todas nós queríamos fazer. É no CIETA, *Centre International d'Etude des Textiles Anciens*. E é um curso que é dividido por 2 anos, 15 dias em um ano e 15 dias no ano a seguir. É todo sobre a identificação dos materiais, depois posso mostrá-lo para si o livro que é a nossa bíblia, pois há vários fragmentos de tecidos, várias técnicas sobre estes três que são os pontos altos dos tecidos. Foi como nós aprendemos.

A pesquisadora: Falou que acompanhou diversas exposições. Isso se dava desde o início da montagem?

Elsa Mangas Ferraz: Acompanho. E participamos.

A pesquisadora: Toda a parte conceitual? A temática, o que vai ser, por que vai ser?

Elsa Mangas Ferraz: Normalmente havia reuniões. Toda a gente fazia um bocadinho de coisas, depois na montagem toda a gente colaborava, quer na montagem ou desmontagem.

A pesquisadora: Toda a gente seria?

Elsa Mangas Ferraz: Eu, a Dra. Tereza, a Xênia, a Dina⁵².

Mas claro que era na altura e ainda quando saiu a direção – agora também acontece isso, um bocadinho – cada pessoa fica em acesso a uma exposição. Por exemplo a próxima exposição que será das peles, foi a Xênia e eu que fizemos a concepção, a investigação, escrevemos os textos, a selecionamos das peças foi feita por nós. A Dina terá outras exposições, obviamente que no ato da montagem eu ajudarei a Dina, aos poucos. Mas, às vezes, temos alguém responsável que é a responsável museológica.

Durante muito a anos aconteceu a Sala Destaque, que é uma sala pequenina lá em baixo. A Dra. Madalena⁵³ mantinha exposições temporárias, normalmente na Sala Destaque ficam as exposições contemporâneas, e atribuía a responsabilidade a uma de nós, portanto aí só uma de nós é que acompanhamos. Como eram exposições pequeninas bastava ficar só uma pessoa a dirigir a museologia, a montagem e porque não justificava estarem mais pessoas envolvidas. (...)

⁵² Dina Dimas, conservadora, responsável pelo Restauro e a Coleção Pedagógica do MNT.

⁵³ Madalena Braz Teixeira, antiga diretora do MNT.

[Com relação as exposições nos salões do museu, exposições principais.] Só eu a Dina estamos responsáveis, qualquer coisa que aconteça com a exposição lá em baixo, somos nós, as duas que estamos articuladamente.

A pesquisadora: E esta nova exposição que será montada, a de “Peles”, será para Setembro?

Elsa Mangas Ferraz: Setembro ou Novembro. Em princípio Novembro.

A pesquisadora: E porque “as peles”?

Elsa Mangas Ferraz: Foi um tema que era muito querido a Xênia.

A Xênia sempre gostou muito da temática das peles e eu sempre gostei mais das carteiras, e das malas, mas mais carteiras. E outros. Só que, como a Xênia ia-se embora optamos por avançar primeiro com o tema das peles e deixar o projeto feito a dois. E depois quando regressar fazemos o das malas e carteiras.

Porque... sem entrarmos em grandes opiniões, a pele foi muito importante por um período da história do traje, e é isso que nós queríamos ilustrar, a pele sempre esteve presente no traje, a favor ou contra. E queríamos mostrar isso: foi em um dado momento importante e significativo e esse lado estávamos por mobilizar.

Vamos ter algumas peles falsas, obviamente. Neste momento estamos a aguardar um estudo feito por uma especialista (...) que esteve cá e tirou um pedacinho de cada um dos casacos e levou para análise para sabermos exatamente como devemos identificá-los. É claro que a Dra. Tereza sabe algumas coisas de peles, nalgumas tinha dúvidas e nós não poderíamos montar uma coleção com dúvida em relação aquela pele, portanto estamos a aguardar essa especificação das peles.

Uma coisa muito interessante, muito curiosa. Mais curiosa que interessante é que nós não temos nenhum casaco de *vison*. Temos uma estola de uma coleção particular e portanto é emprestada para a exposição. Não temos nenhum *vison*, porque o *vison* ainda está a ser utilizado, as pessoas ainda não se desfizeram de seus casacos de *vison*, continuam a usá-los e portanto não temos ninguém que tenha doado um casaco de *vison*. E é uma lacuna que está na exposição, lacuna não porque realmente não temos. Isso só para dar o exemplo que se alguém quisesse doar um casaco de *vison*, obviamente, entraria [para a coleção patrimonial do MNT]. Temos gorros de *vison*, mas casacos não temos.

A pesquisadora: Então isso também quer dizer que o acervo do MNT também reflete o que as pessoas ainda estão usando!? Por exemplo, peças mais contemporâneas ainda estariam a ser usadas. O acervo do museu seria quase que formado pela avaliação das pessoas sobre aquilo que consideram ter valor para pertencer a um museu? [considerando que mais de 90% do espólio foi formado por doações]

Elsa Mangas Ferraz: As pessoas ainda relacionam o Museu do Traje a roupa antiga.

Eu estava antes a te dizer, as pessoas ainda não se desfizeram das suas coisas novas, novas de recentes. Portanto aqueles sapatos Hugo Boss [doados na véspera da entrevista] são recentes, anos 90, fazem 10 anos, se calhar guardava na casa ou dava para alguém para usar. E eu acho que ele trouxe [o doador] justamente porque na primeira doação eu referi isso. Referi que não temos doações de peças contemporâneas, sendo de homem ou não. Os sapatos são dele. Portanto ele lembrou!

Houve uma vez uma situação sobre uma mala da Burberrys, uma senhora me telefonou para doar e eu disse que sim, estava super interessada em uma mala da Burberrys, não temos, era 80 ou 90 já não lembro. A senhora não voltou a telefonar e eu estava em um sítio onde não tinha nada para anotar o contato. Ela ficou de me telefonar para marcarmos um encontro, mas nunca mais me telefonou e eu perdi.

A pesquisadora: Alguém deve ter dito que queria...

Elsa Mangas Ferraz: Ou mesmo quando ela disse que vai doar ao museu alguém disse não, não, não.

A pesquisadora: Ao que percebo, estas questões sobre o que apresentar nas exposições estão muito relacionadas a percepção de vocês quanto o que há nas Resevas. Mas esta outra que será montada, sobre a República, está muito mais ligada aos fatos externos. *[No ano de 2010 comemora-se o centenário da república em Portugal e formou-se uma comissão para as comemorações do evento a promover diversas atividades em todo o país].*

Elsa Mangas Ferraz: Exatamente.

A pesquisadora: E ela tem algum parecer crítico em termos de curadoria, ou ela está muito mais ligada à história, em mostrar como as pessoas se vestiam na época?

Elsa Mangas Ferraz:

Na própria seleção dos acessórios *[que fizemos juntas dias atrás]* fizemos a seleção pelas datas e fomos as Reservas (...ainda está o processo numa fase muito parada...).

Ainda vai ser feita uma reflexão, mas estivemos mais ou menos a pensar nos acessórios banais, chapéus, bengalas, carteiras, sombrinhas, leques, bolsas, tudo que pudesse ser do cotidiano para representar ali.

Obviamente que não se conhece de cor as peças, portanto tem que se ir buscar. Acredito que eventualmente se a Dra. Tereza estivesse cá se lembraria de uma peça muito importante da data, nada que já não tenha acontecido a nós também, com peças mais recentes que tenham entrado e que conhecemos melhor. (...)

A pesquisadora: Bem mais histórico. Não teria esta questão da curadoria que encontramos em alguns museus?

Elsa Mangas Ferraz: Nós não temos, curadores.

Não temos comissários de exposição. Temos responsáveis museológicos.

A pesquisadora: Sim. E qual é a diferença aqui entre o responsável museológico e o curador?

Elsa Mangas Ferraz: Não sei se vocês entendem o curador como o comissário da exposição.

Curador é um termo estrangeiro. É o que desenvolve, digita textos, acompanha o catálogo.

O responsável museológico, nós normalmente o que fazemos é acompanhar o artista, acompanhar a montagem, envolvemo-nos às vezes na museografia, (...) no próprio espaço da exposição. O que nós normalmente fazemos é dar apoio ao artista.

A pesquisadora: A isso se refere as exposições feitas na Sala Destaque?

Elsa Mangas Ferraz: Sim, vou dar este exemplo.

Portanto das exposições lá de fora vinha um artista externo e nós fazemos todo o apoio, do catálogo, da edição, da brochura, da montagem, dos aspectos logísticos. E na altura da antiga direção tínhamos de tratar tudo, tudo para se fazer a exposição. Desde o início da sala, ver como a sala estava, como o artista queria a sala, qual era o conceito. Como tratar das pessoas, tratar de tudo, portanto era de um extremo ao outro. Uma série de tarefas do museu que abrange muito.

Já o comissário de exposição normalmente está só focado para o estudo daquela exposição, para a criação daquela exposição, para redigir textos para catálogos, pronto, uma coisa menos abrangente. (...)

A pesquisadora: Quando fala da temática de uma exposição, noto que relaciona muito mais para a tipologia das peças do que para um tema mais conceitual, ou abrangente, fora o objeto.

Elsa Mangas Ferraz:

Por exemplo o traje da primeira república o que estava dependente era, e encaixou muito bem, porque vai pegar o fim do traje de 1900 e depois vai fazer ligação com o início do século 20. Portanto a primeira república vai estar otimamente ali bem exposta. E a ideia na reunião era que por trás do que está exposto por o traje de passeio, traje de noite, traje de criança, algumas coisas de desporto pode ser interessante e depois tudo que é do cotidiano. E o cotidiano inclui os acessórios que tem uma importância muito grande.

Tal como a exposição do traje interior que apresenta uma pequena vitrine que inclui uma porção de acessórios tal como caixa de pó de arroz. Lá está, tem a exposição do objeto, do traje em si, mas depois tem uma parte que está nos bastidores que são os materiais utilitários da higiene, ambos fazem todo o sentido estarem ali porque são componentes do traje interior. É uma ligação do objeto utilitário ao objeto do traje interior. É uma ligação portanto faz todo o sentido.

A pesquisadora: Agora o museu está com o Salão Principal fechado e um outro salão está em reforma. O salão principal será usado para qual exposição?

Elsa Mangas Ferraz: A das peles.

A pesquisadora: E o que está em reforma será para a exposição sobre a Primeira República?

Elsa Mangas Ferraz: Sim

A pesquisadora: Pode-se dizer que em Setembro ou Novembro o museu estará...

Elsa Mangas Ferraz: Renovado! ...esperamos que sim...

A pesquisadora: Com todas as suas salas abertas ao público?

Elsa Mangas Ferraz: Pelo menos em Setembro vamos começar o trabalho.

A pesquisadora: Pude reparar que o museu começou suas atividade com uma equipe bem maior do que a equipe que se encontra hoje.

Elsa Mangas Ferraz: Enorme...

A pesquisadora: Isso é devido a uma política governamental?

Elsa Mangas Ferraz: Uma política na atual conjuntura econômica...

A pesquisadora: Mas essa crise vem a quanto tempo?

Elsa Mangas Ferraz: Uns dois, três anos.

A pesquisadora: Mas a equipe vem sendo reduzida, ou melhor, não sendo mantida há bem mais tempo.

Elsa Mangas Ferraz: Tempo! Só para se ter uma ideia, eu entrei há 13 anos com a Xênia.

A pesquisadora: Mas as pessoas que estão há 13 anos são as que estão a menos tempo!

Elsa Mangas Ferraz: (risos) Só para teres uma ideia eu, a Xênia, o Vítor e a Cândida entramos como guardas de museu, porque não havia lugar para técnico superior. Ou seja, havia lugar mas não abre concurso externo para técnicos superiores. Então, a própria Dina já teve que entrar, a uns 20 anos, como guarda de museu e depois reclassificar. Ou seja nunca exerceu, como eu, a Cândida, o Vítor e a Xênia nunca exercemos a função de vigilantes. Mas era a única forma de entrar porque havia concurso externo, portanto entramos.

A pesquisadora: Como aconteceu agora com estes novos vigilantes?

Elsa Mangas Ferraz: Sim, mas agora eles já não têm a possibilidade de reclassificação. Eles não conseguem mais fazer a reclassificação.

A pesquisadora: E são pessoas que teriam condições. [Em consideração ao currículo de muitos deles.]

Elsa Mangas Ferraz: Nós estivemos muitos anos a esperar da reclassificação. Estivemos 8 anos a espera de sermos reclassificados. Ou seja, estivemos 8 anos a exercer funções de técnico superior...

A pesquisadora: e a receber...

Elsa Mangas Ferraz: ...

A pesquisadora: É uma estratégia interessante do Estado.

Elsa Mangas Ferraz: É. Mas agora já não se aplica. Já não se pode ter a reclassificação para técnico superior.

A pesquisadora: E o MNT encontra-se com o quadro reduzidíssimo.

Elsa Mangas Ferraz: Na parte técnica está muito reduzido.

A pesquisadora: Muitas pessoas que trabalharam no museu já reformaram-se. Imagino que seria natural que abrisse concurso para estas vagas, para a recolocação de uma outra pessoa para a mesma atividade.

Elsa Mangas Ferraz: A cada duas saídas entrava uma, era a política de gestão.

A pesquisadora: Mas não aconteceu isso, pelo menos não ao todo.

Elsa Mangas Ferraz: Exatamente. Por exemplo no restauro haviam 7 pessoas, hoje uma e a Dona Graciete que está para se reformar e a Dona Alda vai se reformar em Janeiro. Portanto o Restauro vai fechar.

A pesquisadora: Que era um dos pontos fortes do museu.

Elsa Mangas Ferraz: E que precisamos.

A pesquisadora: Isso foi uma das coisas que mais me impressionou! Não consigo entender.

Elsa Mangas Ferraz: Porque é um conhecimento muito específico e tem de ser, há de ser transmitido.

A pesquisadora: O Restauro do MNT...

Elsa Mangas Ferraz: É o motor!

A pesquisadora: E era um dos laboratórios de Portugal nesta área.

Elsa Mangas Ferraz: Completamente. Todas as pessoas que eu vi e que tenham estado aí. É que a conservação e o restauro, a prática do restauro têxtil não é dada em outro...

A pesquisadora: ...só pelo IMC (...)

A pesquisadora: (...) aqui se tem todo o património material, mas também existe o património imaterial que é o conhecimento, uma prática. Aqui é um museu, um lugar de preservação e aqui se perdeu um conhecimento, um património que era nacional! Isso me parece assustador quando se investiga sobre patrimonialização.

Elsa Mangas Ferraz: Choca! Não são criadas condições.

A pesquisadora: Mas as pessoas que aqui trabalham, ou já trabalharam têm todo um carinho com o MNT. Quase toda a semana uma das senhoras (reformadas) vem ao museu ajudar com alguma coisa! Uma dedicação de todos vocês que faz com que isso ainda esteja respirando.

Elsa Mangas Ferraz: Você acompanhou... aqui estava a Dona Tereza...

A pesquisadora: ...a Dona Ana passou o dia todo aqui! [*Ana Brandão, antiga diretora do MNT, também reformada*]

A pesquisadora: E qual seria a diferença de traje e de moda para si?

Elsa Mangas Ferraz: Pergunta difícil!

A pesquisadora: O que é o traje? Vamos começar pelo menos complicado!

Elsa Mangas Ferraz: O traje reflete todos os aspectos económico, cultural, ideológico. Nós podemos pegar em um traje e podemos ter uma leitura sobre ele daquele contexto, daquela época, de como era a sociedade. (...) os estudantes podem ver por exemplo que na época da guerra não havia tecidos. Todo aquele *glamour*, nos anos 40 foi abandonado e precisava-se usar menos tecidos, portanto tudo isso é muito curioso. E é um dos prerrogativas da sociedade e é uma comunicação fortíssima.

A pesquisadora: E a moda?

Elsa Mangas Ferraz: A moda eu vejo mais como uma coisa muito mais atual. Moda, se calhar, tem muito a ver com tendência. E se calhar quando se está a falar de algo que está na moda, está a se falar de tendência, de uma tendência temporal. (...). O conceito de moda para mim é muito mais contemporâneo, tem muito mais a ver com a contemporaneidade, completamente.

A pesquisadora: E o museu aqui poderia ser do traje e da moda?

Elsa Mangas Ferraz: Aí já estamos a entrar em definições da organização do museu que estiveram em debate durante muito tempo, ainda que chegou até a se chamar Museu do Traje e da Moda. Se nos determos a atualidade nós ficamos só com Museu do Traje e depois teríamos o MUDE, o museu do Design e da Moda. Justamente porque eles tem uma coleção mais contemporânea, tem tudo a ver com a coleção deles, tem muito mais cabimento. Temos, se calhar... mas acho que faz mais sentido se chamar Museu do Traje.

A pesquisadora: Não da moda?

Elsa Mangas Ferraz: Não da moda.

A pesquisadora: Por que?

Elsa Mangas Ferraz: Porque eu acho que o que nós temos da contemporaneidade não é assim tão significativo para chamar da moda possivelmente. E o traje... o que é moda também é traje. (...) Moda é uma tendência e traje é o que te reveste, o que veste o teu corpo. Traje é tudo, desde do que é de moda e o que foi criado ontem. Portanto traje é o que te envolve, o que te protege, o que te adorna...

A pesquisadora: O que está na moda é traje, mas nem sempre o que é traje é moda.

Elsa Mangas Ferraz: É mais por aí!

(...)

Elsa Mangas Ferraz: Temos imensas peças desse estrato mais baixo, mais baixo no sentido de pirâmide, as cópias.

A pesquisadora: Da sociedade num sentido geral, peças que representam a massificação de uma tendência.

Elsa Mangas Ferraz: Exato.

A pesquisadora: E como você entende sobre as peças que venham a ser património, o daqui para a frente? Considerando que já há algumas décadas não se tem só uma linha, mas grupos, estilos de vida. Quando não se tem mais uma única imagem, um ícone totalizador ou os estilistas como ditadores da moda.

Elsa Mangas Ferraz: Acho que aqui, nesse aspecto, também há uma coisa muito importante que é a globalização. É pensarmos no meio da globalização.

E o sentido é mesmo que nós antigamente viajávamos e trazíamos abrigos para a escola primária, com riscas na perna, cinzentos, já com o punho e aqui usava-se umas coisas mais horrorosas. Existia uma diferença e distinção e agora não. Por exemplo eu sei que aqui em Lisboa, mas se eu for amanhã para Paris, para Viena ou para Londres eu sei que tem uma Zara. E eu vou a Zara, e o que eu compro lá, eu compro cá.

Eu acho que daqui para a frente vai haver, aquilo que tu disseste que a moda da rua vai se infiltrar e ser relida, reinterpretada pelos grande costureiros, mas depois eu acho que vem uma coisa que é a globalização. E a sociedade em globalização um se identifica ao outro, com a Net ou com tudo que seja, portanto tudo nos aproxima muito mais do outro, e não ao outro como estranho, da parte da indumentária, mas o outro como igual. E acho que daqui para a frente nós vamos estar... não é numa globalização do traje, mas é numa leitura do traje muito mais homogênea. Dentro destas coisas todas, dos grupos que estavas a ver... Mas daqui a dez anos podemos voltar falar!

(...)

Entrevista com MADALENA BRAZ TEIXEIRA DIRETORA DO MNT durante o período de 1983 a 2008 27/07/2010 Lisboa, Portugal.

Realizada na casa da antiga diretora às 19:00, teve duração de aprox. 39 minutos e com muitas interrupções

Nota: a entrevista foi transcrita com rigor de fidelização, entretanto teve-se o cuidado de transformá-la em texto literário. Para tanto, pontuações foram feitas seguindo critérios ortográficos. Algumas expressões utilizadas no ato de explanação da entrevistada foram suprimidas para melhor clareza de leitura. Trechos não compreendidos ou irrelevantes ao contexto estão situados por (...).

A pesquisadora:

Faz breve introdução sobre o objeto de pesquisa do projeto e comenta sobre os museus que trabalham a temática traje em Portugal.

Madalena Braz Teixeira:

Portanto há quatro museus em Portugal que tem, só na área da moda tem estes 4, e estes 4 tem, digamos assim, uma vocação específica ligada ao traje e a moda, mas há muitos museus que tem têxteis. E assim, se nós alargarmos ao mundo dos têxteis, pra já a arte sacra, paramentarias, não há quase museu nenhum em Portugal que não tenha, porque é um país de tradição católica e no século XVIII fez imensa paramentaria, imensa, imensa. Obviamente que há peças anteriores, mas a arte sacra e paramentaria é imensa. Ontem estive a ver um site (...) e estive a ver uma exposição que fizeram sobre o barroco e lá está também outra vez a paramentaria. Mas então vamos lá à moda que é isso que interessa.

A pesquisadora: Realmente.

A pesquisa foca-se em museus temáticos de traje/moda e não somente o têxtil. Tem-se ampliado o foco quando abre-se para alguns museus como o *V&A Museum*, que não é um museu de traje, mas o departamento de têxtil deste museu tem uma repercussão enorme e é significativo neste estudo.

Madalena Braz Teixeira: Uma projeção fenomenal.

E o *V&A Museum* é um daqueles museu que em qualquer domínio das artes decorativas, porque é um museu de artes decorativas...

[interrupção]

A pesquisadora: Falava sobre o *V&A Museum*...

Madalena Braz Teixeira: ... que é um museu de arte decorativa. O traje é uma forma de arte decorativa, uma área da arte decorativa, como os anjos, serralharia, a cerâmica, ourivesaria, e tal. Portanto o traje é e enquadra-se dentro dos museus de arte decorativas como o *V&A*. Aliás, o mesmo acontece também com o museu *Metropolitan* de Nova York. O de Nova York também tem uma área de traje e têxtil, muito embora seja um museu de arte.

A pesquisadora: comenta sobre o *Castle Museum de York* que não é um museu de moda, mas apresenta uma coleção de traje considerável.

Madalena Braz Teixeira: Em Inglaterra há também o museu de Bath. Que é um museu que, pronto.

A pesquisadora: comenta sobre o *Museu do Traje de Madrid* e a possibilidade de seu fechamento devido a posicionamentos políticos e teóricos.

Madalena Braz Teixeira: Ai, Madrid, você tente ir, porque pra mim é o melhor museu do mundo.

A pesquisadora: É o melhor museu de moda?

Madalena Braz Teixeira: Eu, para mim é, para mim é. E vai fechar. Sabe aquelas, por políticas.

O museu era um museu de antropologia, com paisagens etnográficas, veio a moda com uma política de destaque do traje, tiraram tudo que era coisa e pusseram o traje. Agora tirou o traje e vão por tudo quanto é – a coleção do museu propriamente dita.

E eu fui lá com quase toda a gente do Museu do Traje [MNT, Lisboa]. E era uma coisa com uma qualidade enorme. Mas você está a ligada ao museu, não?

A pesquisadora: Não, a ligação para com o MNT é devido ao trabalho de pesquisa etnográfica durante este mês de Julho.

Madalena Braz Teixeira: E está lá no museu?

A pesquisadora: Sim.

Madalena Braz Teixeira: Muito bem, e então?

A pesquisadora: Gostaria de saber consigo sobre a mudança do nome do museu [MNT]. Pois era museu do traje, depois ficou museu do traje e da moda e agora voltou a se declarar somente como museu do traje.

Madalena Braz Teixeira: O nome oficial do museu foi sempre Museu Nacional do Traje – Parque do Monteiro-Mor. Porque aquilo é um conjunto – você esteve lá e viveu – que permanece desde o século XVI e, desde o século 17 na mão da família Angeja, a grande remodelação dá-se sobre outro modo. E aquilo era uma coisa que era uma quinta, uma quinta de sobrevivência, portanto era casa, palácio, mas casa e quinta. Portanto se mantém isso, mas houve uma altura em que a coleção MUDE esteve a ser integrada no museu, e então a diretora geral naquela altura resolveu mudar o nome, mas não mudou o nome do ponto de vista oficial.

A pesquisadora: só na comunicação...

Madalena Braz Teixeira: pois.

É claro que agora voltou ao nome oficial que é Museu do Traje e criou-se o MUDE, pronto.

A pesquisadora: O Museu Nacional do Traje poderia ser também da moda ou somente com esta coleção? [referente a coleção que seria integrada ao MNT, e acabou por ser a coleção-base formadora do MUDE]

Madalena Braz Teixeira:

A intenção do nome Museu Nacional do Traje e da Moda era de homenagear de alguma maneira o dono da coleção. E para que de alguma maneira se dizer ao público, aos visitantes e a sociedade que o Museu do Traje não tinha só uma perspectiva histórica.

Agora, obviamente que o museu tem tido – e você deve ter visto pelos catálogos – as mais variadas coleções: de estilistas, de (...) estilísticas, históricas, etnográficas, etc, etc, de joalharia, e de acessórios e não sei que. Um leque muito grande, muito variado de perspectivas e que, sem entrar aquela fabulosa coleção, o museu tinha, e já a partir dos anos 80, não vou precisar mas 82 e 83, sempre um vetor contemporâneo, sempre, sempre. E portanto, não precisava se chamar Museu do Traje e da Moda. Agora, Museu do Traje e da Moda de alguma maneira refrescava o nome do museu.

Agora a moda propriamente dito – como você sabe – a moda é um fenómeno ocidental. E aparece no mundo no século XIV quando os senhores, os grandes senhores que viviam nos castelos, a economia muda e as pessoas saem do campo e vem para a cidade. E na cidade mandam fazer os seus paços. Ao mudar e fazer os seus paços, enquanto que onde viviam antes um castelo ficava aqui e não sei a quantos km ficava o outro castelo e outro e outro e viviam muito distante Ao virem viver para a cidade, o palácio de um não é em cima do palácio do outro, nem é tantos como é hoje, mas estão próximos e visitam-se, e vêem-se na rua e conhecem-se (...) e então passa a haver uma semelhança na maneira de vestir. E essa em que, “hoje veste-se de amarelo, então vou vestir amarelo, põem não sei o quê, também ponho”. E depois aparece a moda com a aparência e a competição entre os senhores que tem mais dinheiro, mais poder e mais criados e mais não sei o quê. É a vida na cidade que a partir do final do século XIV, e em Portugal no século XV, que o fenómeno moda começa (...).

Agora, em Portugal é muito engraçado. É engraçado, é curioso que o fato da descoberta do caminho para a Índia fez com que (...) a rota da seda fosse destronada de seu poder econômico. Porque vinham a milhares de km desde a China, a Índia, Pérsia. Chegavam de trem em Istambul, e depois os produtos eram metidos em barcos e iam até Veneza (...). Os produtos passam a vir de barco, e é incrivelmente mais rápida a chegada, e Lisboa vai substituir o grande comércio de luxo que era Veneza.

[interrupção]

Madalena Braz Teixeira: E mais?

A pesquisadora: Na sua análise quais seriam as diferenças entre o Museu Nacional do Traje e o MUDE?

Madalena Braz Teixeira: O MNT a primeira grande diferença é um museu de história.

[interrupção]

A pesquisadora: Porque ele tem um período bastante...

Madalena Braz Teixeira: ...largo. O MUDE é um museu que tem peças uma ou outra a partir dos anos 20, mas é fundamental a partir do século XX. Mas é interessante que...

[interrupção]

Madalena Braz Teixeira: E então?

A pesquisadora: O MNT apresenta este caráter histórico e o MUDE só do contemporâneo.

Madalena Braz Teixeira: Sim, isso é uma grande diferença, pronto. E depois a outra coisa que é uma grande diferença é que há um vetor *design* que é muito forte no MUDE. E no Museu do Traje nós temos poucos criadores do traje, são poucos. Temos algumas coisas de estilistas portugueses, mas dos grandes criadores internacionais há muito pouco. Portanto este vetor de moda de autor o Museu do Traje tem muito pouco.

A pesquisadora: Disse que o Museu do Traje de Madrid é um dos melhores. Em que critérios de avaliação?

Madalena Braz Teixeira: Em todos: conservação, investigação, apresentação das coleções, representatividade.

É muito difícil na Espanha que é um país com muitas nações lá dentro conseguir um museu do traje que tivesse abarcado a Espanha inteira, e ainda, a moda, a contemporaneidade que fazem exposições temporárias. E tem e tiveram períodos fantásticos como o Balenciaga, (...), o Adolfo Domingues, quer dizer, na atualidade tem estes e tem gosto de oferecer ao museu. E eu acho que isso é importante.

Eu, a pá das tantas, achei que não era preciso que o museu do traje fizesse exposições com os estilistas porque os estilistas estavam constantemente na televisão. Então, o que eu fui buscar: Eu fui trabalhar com pessoas que tinham pouca visibilidade como as pessoas dos acessórios, as pessoas da joalheria, da tapeçaria e fundamentalmente isso. E um tipo de têxtil de caráter etnográfico mas também uma moda – ouviu falar das Capuchinhas? Elas mostraram? – Há alguns criadores portugueses que se inspiraram em coisas tradicionais e fizeram coisas contemporâneas. E isso, eu fiz uma grande exposição de uma mulher bastante famosa, que eu agora não estou a lembrar o nome dela.

(...)

A pesquisadora: Qual a sua percepção com relação ao que hoje ainda vai ser incorporado em termos gerais de museus de moda sobre peças do nosso contemporâneo?

Madalena Braz Teixeira: Eu acho que, para ser franca é assim: como são dadas não podemos escolher. [refere-se aos 95% do acervo do MNT fruto de doações]. Você sabe que o acaso é também... Você comece a pintura do Pollok? Do americano? Conhece? Sim ou não?

A pesquisadora: Sim.

Madalena Braz Teixeira: Ele foi o criador da arte do acaso. [Paul Jackson Pollock - expressionismo abstrato/pintura de ação]

Ele deitava tinta, conforme deitava as latas de tintas, caía assim e assim ficava. Isso ele fez para mostrar que o acaso também faz obras de arte. E eu acho que o acaso a escolher... é o destino que escolhe o tipo de peças que nos dão, e não somos nós que vamos escolher. Mas é esta indisciplina, ou não regra – ou como é que eu vou dizer para não dizer acaso – ou não regra, ou não sei o que é, é também uma coisa que está bem, que está bem do ponto de vista, acaba por ter a sua lógica.

[interrupção]

Não é possível neste ponto da entrevista fazer uma transcrição que não seja mediada de interpretação.

Por este motivo optou-se por não apresentar este trecho para que não ocorra nenhuma alteração sobre a realidade ou sobre a opinião da entrevistada.

Ao final, abre-se a questão da sociedade contemporânea:

Madalena Braz Teixeira: Nós estamos numa sociedade de pluralidade e isto também tem a ver com os valores de democracia (...). E portanto é uma coisa que foi progredindo no sentido que deixou de haver livro único para estudar e deixou de haver farda única para vestir. E portanto hoje já há uma variedade muito grande e todas as coisas são válidas. E portanto você está *fashion* como eu estou *fashion*. Porque no fundo não estamos muito diferentes, não é verdade?!

A pesquisadora: Por isso que levantou-se a questão a cerca das políticas de incorporação, sobre a questão autoral ser um critério de valor e quais seriam as outras variáveis no critério de seleção.

Madalena Braz Teixeira:

Hoje por exemplo não há a variável no artesanal, quase que não há, quase que não há. E a variável artesanal era uma coisa que dominava até a industrialização. Quer dizer, era o artesanato, o artesanal.

Hoje ao contrário, hoje é o contrário, hoje é ou o autoral ou então o industrial. Ainda há duas, três, quatro, cinco ou dez pessoas que criam as suas roupas, que criam a roupa que vão vestir, ainda há. (...)

As grandes casas de Alta-Costura, há certas coisas que fazem a mão e há outras coisas que já mandam fazer industrialmente. Estava a ver no outro dia Os lenços de seda, há uma portuguesas que faz. E os lenços da Hermes, as pontinhas é tudo feito a mão e ela ia manda fazer a máquina, é mal. Mas a coisa contemporânea... Hermes é tudo feito a mão...

A pesquisadora: Outra questão relativa a maioria dos museus que tenho estudado, e gostaria de saber sua opinião. A grande maioria apresenta a roupa, o objeto em questão, poucos apresentam um contexto.

Madalena Braz Teixeira: A museologia e a museografia, a museografia também tem moda.

A maneira de apresentar o traje também teve modas. O traje é contextualizado, ou melhor foi contextualizado (...), e a partir dos anos 60 deixou de ser contextualizado. Há uma tendência para ao lado do traje por qualquer coisa, uma pintura, uma cadeira, um mobiliário, mas pode ser só o traje e mais nada e antigamente não (...). Mas como as revistas de decoração fazem isso, os museus deixaram de fazer isso e optaram por limpar.

Isto também significa que o minimalismo e o estilo (...) entraram no museu, quando antigamente havia a ideia de fazer um museu pedagógico para facilmente o visitante entender o que era aquilo e em que contexto vivia. Hoje a prioridade, ou uma das questões que se põem, (...) os autores (...) podem muito bem inovar ou valorizar o objeto e a estética que ele traz.

A pesquisadora: Outra coisa que notei, por exemplo o museu do design de Londres apresenta os processos. Não localizei nenhum documento que exponha este tipo de ação em museus de traje/moda, o que está por traz do objeto. Quem faz, os processos, as “engrenagens do sistema” de criação.

Madalena Braz Teixeira: O Museu do Traje fez uma exposição sobre alfaiataria. E... estou a pensar se a gente fez alguma coisa pelas costureiras, mas não estou a lembrar. Agora, fizemos pelo menos uma exposição sobre designers de moda e fotografia.

A pesquisadora: São sempre situações bem pontuais.

Madalena Braz Teixeira: Mas o museu tem outra coisa, que os outros museus raramente têm, que é a exposição têxtil, (...). Que é o antes de chegar ao tecido.

O depois de ter tecido não há, o processo do corte, da costura, dos moldes, etc.

(...)

Qualquer objeto passa por uma cadeia de operações, que é o nome que se tem em antropologia. Como o pão tem, como o linho, como o traje, como a alimentação tem uma cadeia de operações. Mas esta perspectiva só há em relação ao tecido, depois que o tecido está feito era suposto haver o depois, as seguintes operações... mas diga lá.

A pesquisadora: Comenta sobre o conhecimento que é necessário para determinadas atividades. Cita a defesa do património intangível à “arte do saber fazer” e questiona sobre a situação do setor de restauro do MNT e as poucas “herdeiras” do conhecimento técnico da antiga equipe. Fala que algumas lá ainda estão, mas sem vínculo empregatício.

Madalena Braz Teixeira: Não entram pessoas no estado a uma data de anos. Devem ter dito.

E a pá das tantas foi de se jogar com aquilo que era viável. (...) De alguma maneira a Alexandra e a Paula (...) atualmente são as duas únicas. E ainda são duas, não é!

A Paula, é uma pessoa com formação específica nesta área. Pode-se dizer assim, que quando ela sair é que é um caso muito sério.

A pesquisadora: As duas não são contratadas! E as que lá ainda estão, como a Dona Alda e a Dona Graciete, ao que tudo indica, se reformam até o final deste ano. Que anedota dentro de um ambiente que se preserva o património, perder um património tão grande para o museu, ou mesmo nacional. Fiquei chocada.

Madalena Braz Teixeira: Neste momento a crise financeira é de tal maneira grande.

A pesquisadora: Mas ela é recente em comparação com o tempo que o restauro vem perdendo em equipe. É sobre esta crise de agora? [referente a crise mundial iniciada pela crise do setor imobiliário norte-americano e globalizada já no início de 2008]

Madalena Braz Teixeira: Não, não esta. (...) Pode ver a quantos anos a gente vem cortando e cortando. E de maneira que foi com imensa dificuldade. Mas é assim, e não vejo possibilidade de nos próximos anos as coisas melhorarem. (...)

Nós tivemos um período relativamente bom para os museus que foram os anos 80, 90 e tal. A partir dos anos 2000 as coisas começam a ter muitas dificuldades, deixamos de ter dinheiro (...).

E o pouco que eu tentei fazer, e consegui, foi, em vez de fazer grandes exposições, fazer pequenas e fazer múltiplas. Para manter atividade e para mostrar que era possível fazer e angariar. Procurar dinheiro aqui e acolá, nas câmaras, nas fundações... mas hoje como não há instituição nenhuma que tenha dinheiro, as fontes que nós podíamos arranjar de dinheiro... Ou as pessoas que necessitam são tantas, que já não há propriamente mecenas que podem fazer...

[Rápida troca de ideias]

Madalena Braz Teixeira: Mas por exemplo em França é a mesma coisa.

O *Palais Galliera* fecha de seis em seis meses e tá aberto seis meses e as vezes, está fechado um ano. E tá fechado porquê? Porque está a preparar a próxima exposição, e depois, fazem a exposição e fecham outra vez. E eles fazem coisas com muito qualidade. Mas não tem pessoal (...) e há coisas que já não recuperam. Nós ainda tivemos, de alguma maneira, sorte de recuperar tanta coisa (...).

Entrevista com LUÍS DE ANDRADE PEIXOTO

Historiador. Profissional envolvido com museus de moda e empresas de comunicação.

30/07/2010 Lisboa, Portugal.

*Realizada no café da Fundação Calouste Gulbenkian**às 10:30, teve duração de aprox. 25+15 minutos.*

Nota: a entrevista foi transcrita com rigor de fidelização, entretanto teve-se o cuidado de transformá-la em texto literário. Para tanto, pontuações foram feitas seguindo critérios ortográficos. Algumas expressões utilizadas no ato de explanação da entrevistada foram suprimidas para melhor clareza de leitura. Trechos não compreendidos ou irrelevantes ao contexto estão situados por (...).

A pesquisadora: De todos os museus que passou, na sua opinião, qual está mais estruturado? Ou tem um programa/ planejamento de exposições mais estruturado?

Luís de Andrade Peixoto: A nível internacional?

A pesquisadora: Sim

Luís de Andrade Peixoto:

Temos aqueles que eu chamo como o grande triângulo dos museus da moda, que vai pelo *Kyoto Costume Institute*, vai pelos museus franceses, Paris e vai pelo *Metropolitan Museum*.

Estes três são os que eu considero, quer dizer, com uma programação mais estruturada, porque também por uma coisa que eu acho fundamental, eles conseguem agregar peças de vários museus, como mais ninguém consegue. Isso tem a ver com o *budge* e com a política financeira que eles têm. E no sentido também da concepção das exposições e dos temas, das problemáticas que eles usam.

São os museus mais importantes, o museu da moda de Paris, o das artes decorativas depois há o *Palais Galliera* que também tem exposições muito, muito boas, depois claro o *Kyoto Costume Institute* e o *Costume Institute Metropolitan*. Eu acho que esses são assim as grandes exposições.

Mas cada vez mais aparece museus, eu ainda não conheço, há um em Atenas que acho que também tem uma programação muito interessante. Conheci algumas pessoas de lá através dos japoneses. Quer dizer, eu acho que as pessoas têm cada vez mais a consciência de como podem trabalhar a moda e o traje. Eu acho que é, quer dizer a moda também tem uma expressão exemplar, cada vez mais recepcionada pelos grandes públicos, agora nos anos 90 e cada vez mais. A visão da moda dá outro reconhecimento, outra visibilidade e dá outra concepção, faz com que as pessoas levistem e questionem muito mais. Quer dizer então, eu acho que o panorama muda, muda muito.

A pesquisadora: Museu do traje de Madrid era antropológico, transformou-se em traje e agora tende a fechar e voltar a ser antropológico. Teve um antropólogo que fez a crítica do tipo: por uma efervescência do mercado, porque a moda está na moda se transforma uma coleção para aquilo que está na moda, perdendo alguns ângulos.

Luís de Andrade Peixoto: Eu acho que temos aqui duas vertentes muito distintas, não podemos dissociar.

É claro que a moda tem sempre de entrar e ter uma abordagem antropológica, e tem esta leitura e eu sempre estruturei assim e sempre vi assim e acho que essa é a maneira.

Quando estamos a falar de moda e de design estamos a falar de uma abordagem ao nível estético, ao nível do design, ao nível da concepção tecnológica e por outro lado, quando temos um museu antropológico no qual podem entrar peças do cotidiano, antropológico / etnológico, quer dizer, aí fala-se de uma vivência de uma cultura

muito mais massificada e com as suas características enraizadas em circunstâncias geográficas e temporais muito específicas, mas quando nós estamos a falar de moda, de design e do traje estamos a falar dos exemplares máximo ao nível da indumentária, e isso aí choca. E são complementares as abordagens, mas são caminhos díspares ao mesmo tempo.

É claro que moda está na moda, e lá vai neste seguimento do pensamento que estava a ter, quer dizer, uma exposição de moda hoje em dia se for bem estruturada é uma coisa muito apelativa, é muito enriquecedora e visualmente é muito forte. As pessoas, se calhar, estão muito mais propensas em ver uma exposição de moda do que uma exposição de antropologia ou etnologia.

A pesquisadora: As exposições de moda, ou os próprios museus de moda prezam pela *distinção* da moda?

Luís de Andrade Peixoto: Sim, sim, sim. Claro.

A pesquisadora: Eles reforçam essa distinção?

Luís de Andrade Peixoto: Sim, completamente.

E vimos isso por exemplo com relação às políticas de aquisições. Os museus, que por exemplo eu estive a ver, eles disputam. (Eu lembro de um dos artigos que eu escrevi em *Artes & Leilões*, nº2), quando eu estava em Nova York a fazer o estágio foi muito engraçado porque havia uma grande disputa por um espólio que não sabia-se se ia para o *Brookling Museum* ou se ia para o *Costume Institute [do MET Museum]*, ou seja, os museus também favorecem esta disputa e este patamar em torno dos melhores objetos de moda. E quer dizer, e está na moda este tipo de abordagem, essas exposições. Mas sobretudo também porque as pessoas estão cada vez mais, quer dizer estamos a ver que os públicos estão muito atentos e grandes nomes e estão atentos à moda e ao que vestem mais do que nunca. E as exposições de moda são muito apelativas. É por aí!

A pesquisadora: Teve uma pesquisadora que escreveu no *Fashion Theory Journal* sobre a incidência das exposições no *V&A Museum* e as tendências que eram lançadas, simultaneamente, pela revista *Vogue* britânica. Ou seja, já não se conseguia perceber quando um falava, ou quando o outro, quase fechando um ciclo.

Luís de Andrade Peixoto: É indissociável.

São dois produtores de opinião e os museus são produtores de opinião, *opinion-maker*. E a *Vogue* claro, em qualquer país que houver uma *Vogue* há um *opinion-maker*.

Isso não me choca de todo e acho que é indissociável e eu acho bem que haja uma correlação, um diálogo entre as diferentes esferas, mas claro que quando o *V&A Museum* estava a falar, quer dizer, aqui também temos várias coisas. Por exemplo, eu lembro-me que quando eles fizeram Viviane Westwood a *Vogue* também estava a fazer imenso Viviane Westwood, ou seja há uma correlação, mas também ao mesmo tempo era óbvio, não é?! Mas acho que isso também porque o *V&A Museum* está muito atento as tendências e ao *street wear*, as coisas que são mais *trends*, mais momentâneas. Se fossemos buscar também as leituras do que iconograficamente elas simbolizam, o que elas querem dizer para os públicos para quem as vestem e o tipo de afirmação que se tira daí. Qual é a expressão, além da plástica qual é a expressão simbólica desse vestuário? Mas isso também é o trabalho da *Vogue*, é um descortinar, também aí está ao mesmo tempo de uma simbólica, quer dizer, estamos a fazer umas leituras psicológica e o que é que se vincula através da moda.

Por tudo isso, eu acho completamente normal e acho bem. Eu gosto destes diálogos, acho que cada vez mais o diálogo tem que ser muito aberto e quanto mais instituições nós pusermos dialogarem, mais nós dialogar, melhor será.

A pesquisadora: Tudo isso também muda a posição do museu, como instituição que retrata o passado, aquilo que já estaria até estagnado...

Luís de Andrade Peixoto: Sim. Mas quer dizer, isso também vai de encontro a uma coisa muito engraçada que eu agora vinha a pensar nisso a pouco no carro. Eu fiz uma comunicação muito interessante uma vez para o Museu do Oriente, foi este ano, sobre releituras do passado, mas aqui relacionado com objetos asiáticos, de maneira que nós podemos reler os objetos. No fundo, desde a altura em que começa os gabinetes de curiosidade, em que começa a haver a necessidade e o reconhecimento do aglomerar para tirar os testemunhos do passado e organizá-los, categorizá-los, darmos etiquetas, fichas, quer dizer, essa leitura histórica, etnológica, essas realidades passadas que nos foram conquistadas, ou seja, é uma coisa que fizemos desde o século XVI. E eu acho que essas releituras podem ser muito mais, quer dizer neste contexto contemporâneo, fazem muito mais sentido. Nós já estamos a fazer isso a quatro, cinco séculos, quer dizer, as coisas categorizados, estarmos a teorizar, estarmos a reler ciclos passados, quer dizer, não podemos muito mais coisas.

E isso é uma tendência aquele conceito da exposição espetáculo que é muito usado e que eu sou muito fã. Por exemplo nos museus suíços, no museu de etnologia Neuchâtel, o de Geneve, e eles dizem que o objeto não tem apenas que contar aquilo que é evidente, e nós temos que fazer uma nova abordagem sobre eles, e nós podemos teorizar discursos e usá-los como nossos argumentos, como nossas personagens dessa exposição.

A pesquisadora: ...para uma reflexão maior. Isso é quase uma tendência dos museus mais destacados de moda.

Luís de Andrade Peixoto: Exatamente.

A pesquisadora: Alguns abrem c/ uma grande exposição, com tempo de duração e sempre com uma certa curadoria...

Luís de Andrade Peixoto: Eu acho isso muitíssimo bem.

Temos que ver que estamos a lidar com peças muito frágeis. O traje e os têxteis, ao nível da conservação e exposição, são dos mais difíceis, se levamos as coisas mesmo a sério. São os mais difíceis a nível de controle da humidade, dos (...) que estamos a por em cima dos objetos, do manuseamento.

Eu acho que uma programação... eu acho que cada vez mais as instituições relacionadas com o traje estão a seguir um bom caminho, que é... e isso também gera uma expectativa: o que vem a seguir?!

[interrupção]

E no fundo, por exemplo o *Kyoto Costume Institute* faz exposições de 3 em 3 ano. Porque também de acordo com estas necessidades muito específicas que é o traje nós podemos fazer muitas coisas, mas pra já porque eu acho que há uma concepção da conservação e do restauro muito forte e acho que esse também é um dos primeiros patamares e se nós não tivermos a casa bem arrumada, se as coisas não estiverem bem acondicionadas não podemos estar a fazer exposições a torto e a direito.

Eu acho que esta organização é primária e depois assim há tanta coisa que podemos fazer: podemos fazer empréstimos de outras exposições, fazer contato internacional. Estes grandes museus estão em uma rede internacional de troca de peças e empréstimo de peças que é muito gratificante. Mas não conseguem a lidar com tudo ao mesmo tempo, pois ao mesmo tempo que estão a programar uma exposição ao longo de um ano para fazer daqui a um ano e meio, estão a fazer imensas coisas ao mesmo tempo. E isso é um dos fatores que, por exemplo os nossos museus em Portugal tem de incrementar mais, quer dizer, esta rede internacional é muito, muito importante. E temos que ver que a nossa presença em exposições de traje e de moda para nos colocar em um panorama internacional, por isso que é normal que o Galliera faça este tipo de exposição.

A pesquisadora: está preparando uma exposição agora que provavelmente sairá em 2012 com as peças de Kyoto com o MUDE, a intenção é esta, não é?

Luís de Andrade Peixoto: Ao MUDE e ao Museu do Traje. Mas hora bem Rafaela... isso é lá...

A pesquisadora: A intenção!

Luís de Andrade Peixoto: Sim, a intenção é esta. Eu gosto imenso de juntar as pessoas. Acho que não fazemos as coisas sozinhos e que o diálogo é muito importante. Mas isso também é muito difícil ao mesmo tempo.

No fundo era uma estratégia e é uma proposta que eu tenho para o Museu da Moda e do Design que é aproveitar – o *Kyoto Costume Institute* faz exposições de depois fraciona-as e leva o mesmo conceito a qualquer instituição que queira acolher – porque é muito enriquecedor, estamos a acolher um formato muito bem estudado, muito bem estruturado e que resulta. O *Kyoto Costume Institute* é exemplar na confecção e na montagem das exposições e no fundo era trazer uma das exposições deles.

Eles têm duas muito apelativas para o mercado Português. Uma é em torno da moda e a cor, *Colors in Fashion* como eles intitularam, e que já estive no Museu do Traje em Madrid. É uma estruturação de um diálogo expositivo em torno da cor, e a cada núcleo de cor estamos a misturar quadros geográficos e temporais completamente díspares. O que tem muita curiosidade e ao mesmo tempo faz uma leitura, vê-se as permanências, as rupturas, os diálogos simbólicos da cor em várias partes geográficas...

A pesquisadora: ... e elimina aquela linha histórica.

Luís de Andrade Peixoto: Claro, claro. E esta linha histórica está toda embrulhada.

Bem, um seria este. Claro que eu nunca vou compartimentar uma coleção, eu quero a participação do Museu do Traje, do Museu da Moda e do Design [MUDE].

O que também é muito interessante é que sendo acolhido pelo Museu da Moda e do Design a coleção contemporânea é muito interessante e é muito importante. E a criação do design contemporâneo dos nossos estilistas também é muito interessante, porque era giro encomendar peças específicas para cada núcleo de importantes estilistas. Há sempre tanta coisa que se pode fazer, não é?! Já não sei quem é que dizia que a moda sobretudo é uma brincadeira, não é?!

A pesquisadora: Sim, misturar o passado, o presente com o que está acontecendo! Como são formadas estas exposições? Da onde que começa, como é a conceitualização? É de um gosto pessoal, uma tendência que se está a perceber, peças que ainda não foram expostas...

Luís de Andrade Peixoto: Eu acho que é um bocado de tudo, dessa simbiose toda.

Os japoneses, por exemplo nisto eles são muito interessantes, pra já eles efetuam um trabalho muito elevado. O *Kyoto Costume Institute* destaca-se por estar muito sensível e por ter ótimas relações com estilistas, tal como os grandes museus, mas eles acolhem muito facilmente. Por exemplo, agora eles vão acolher o espólio do John Richmond. Quer dizer, é muito interessante porque além de eles serem muito seletos, eles são muito ambivalentes e depois trabalham muitíssimo bem sobre todas as coleções que eles têm. E depois eles questionam imenso, a primeira vista uma abordagem que poderia se as cores esconde muito mais leituras, muito mais abordagens por baixo disso.

Isso são sempre exposições que – se nós fomos pegar em um catálogo que por exemplo visualmente pode ter um impacto de design muito interessante e ao mesmo tempo de instalação muito interessante, muito forte – as leituras que eles tecem, os conceitos que eles tecem, as teorias que eles fazem por trás da exposição são muito enriquecedoras e são muito divergentes, quer dizer, e também são muito complementares ao mesmo tempo. E acho que parte muito daí quando vejo e quando cheguei a trabalhar. Quer dizer, há sempre ideias que estão a levantar quando se está fazendo a seleção das peças.

A pesquisadora: Uma constante reflexão.

Luís de Andrade Peixoto: E no fundo é isso que mantêm viva uma instituição museológica, é a constante releitura, o repensar as coleções.

A pesquisadora: Sem a pesquisa o museu vira um grande armário?!

Luís de Andrade Peixoto: Claro! Precisamente. E cheio de pó! Mas é isso Rafaela. Isso parte muito dos profissionais e das equipes equipes que estão ao pé dos institutos e das equipes que lá estão. Quando nós vamos ao *Metropolitan Museum*, são pessoas que estão em constante contato c/ o mundo, são pessoas que estão em constante pensamento.

A pesquisadora: E a função de diretor não é uma coisa...

Luís de Andrade Peixoto: Não. Não é uma coisa passiva e burocrática, mas é claro que isso também.

Temos que ver que estamos a falar de institutos topo e a nível de *budge*, de orçamento, quer dizer, isso influencia grandemente toda a política que eles possam ter seja de aquisições, exposições, programações, seja o que for, e isso ajuda imenso.

Cá é difícil, em Portugal é difícil, porque a sociedade museológica é complicada, não?! Quero dizer, temos espólios fabulosos, coleções ótimas, espécimes ótimos, mas um grande deficit monetário para ajudar e também alimentar um otimismo constante de pensar, repensar, de brincadeira, dessa sobrevivência como costume dizer.

A pesquisadora: Pode-se dizer que a sobrevivência dos museus de moda seria mesmo de viver o circuito da moda!

Luís de Andrade Peixoto: Completamente, claro.

E pra já porque a moda do passado e a moda do contemporâneo estão em constante diálogo, estão em constante inspiração mútua, quero dizer que não podemos dissociar.

Agora também estava a fazer uma coisa muito engraçada que eu estava a propor uma exposição para comemorar o 10º aniversário da Vogue em Portugal, não sei se vai para frente ou não mas lá está, não podemos fazer a dissociação dos meios que trabalham sobre a moda, dos institutos que trabalham sobre a moda e sobre o design com abordagem, quer dizer, é tudo um diálogo constante. No fundo é um círculo onde tudo gira em torno de um tema e era precisamente uma abordagem que punha em diálogo as tendências dos estilistas, o trabalho feito pela Vogue, as ligações com o passado e com as inspirações. Seria criar núcleos, vendo que são 10 anos, vindo com exposições diferentes com grandes momentos em que se destacava uma produção da Vogue com um traje do passado que tenha marcado um tendência ou um (...), quer dizer, é esse jogo de diálogos que poderiam fazer essa

A pesquisadora: Um pouco daquilo que a gente falou... que tem o material do objeto, mas que ele contempla toda uma imaterialidade que está em volta, alunos, profissionais, jornalistas... todos que estão envolvidos. As costureiras!

Luís de Andrade Peixoto: Claro, completamente. E porque é isso, é esse o espírito da moda. É esse o espírito de um atelier Chanel, de um desfile Chanel, é esse o ambiente, o imaginário de um desfile que se realiza no século XXI. Essa trama de críticos, especialistas, museus, compradores, ditadores de tendências, ou seja, a moda é uma daquelas artes que muito pouco se faz isolada, há sempre um feedback.

A pesquisadora: Ter um critério para o que é historicamente dado como património por seu tempo de existência é uma coisa, mas quando o que vai ser património ainda é novo? Quais coisas contemporâneas são relevantes neste contexto em que a moda é tão mutante, rápida? Onde é muito mais difícil de determinar um ícone como antes se conseguia...

Luís de Andrade Peixoto: Aqui temos uma grande disparidade.

Quando nós estamos a falar de traje e de coisas já feitas a muito tempo a trás, ou seja, nós estamos sempre a fazer uma avaliação e é um critério sempre de grande afastamento com relação ao passado e isso torna as coisas

muito mais fáceis. Também porque a análise já está feita nós sabemos reconhecer rapidamente o que é, o que não é, o que é patrimônio ou o que não vale a pena incorporar.

Em relação a moda contemporânea eu acho que passa muito por duas grandes linhas: o que é experimental e que marca uma grande diferença, trabalho por estilistas, artistas e; o que é ditado por uma marca internacional. Ah, e falta uma outra, afinal são três!

Como diríamos, pela massificação da moda: o que é *trend*, o que da peneira da moda e da esfera dos grandes criadores o que é que ficou e de que maneira foi absorvido pela grande massa. E aí temos sempre exemplos que são fáceis de reconhecer como importantes de incorporar ou não, mas isso depende imenso da política de aquisição de um instituto. Acho que passa muito por aí, de que maneira nós estruturamos e qual é a nossa estratégia de incorporações, porque precisamos estar sempre focalizados.

A pesquisadora: Porque no trabalho com o contemporâneo a filosofia de cada instituto é mais clara, se uns optam por critérios com base no material, na técnica, ou pela representatividade do objeto perante a sociedade...

Luís de Andrade Peixoto: Eu acho que os museus de moda continuam sempre a querer buscar os grandes nomes. Ou seja, as peças que foram incontornáveis, as peças que marcaram muito uma estação, ou as peças que se destacam neste sentido. Eu acho que esta é a principal “queda”.

A pesquisadora: Por exemplo, depois que se teve este apelo em matéria de esporte ou até estilos de vida diferenciados, uma Nike ou uma Puma, que não pertenciam a este universo...

Luís de Andrade Peixoto: ...estão a começar a entrar.

A pesquisadora: e entram com um destaque de “status” enorme.

Luís de Andrade Peixoto: E aí também porque a leitura em um contexto destes também é uma leitura diferente, não é uma leitura apenas estética, de bela arte, de um exemplar...

A pesquisadora: mas de um best-seller!

Luís de Andrade Peixoto: ...mas por exemplo de um best-seller.

Depende da linha que estamos a ter nesta leitura, do que estamos a ver podemos fazer leituras tão heterogêneas e tão diferentes uma das outras, e consoante a essa leitura e consoante a essa política, então quer dizer, vamos incorporar diferentes coisas umas das outras, ou seja tudo passa por aí.

Outros comentários que surgiram depois da entrevista concluída:

Luís de Andrade Peixoto: (...) as pessoas todas tem opiniões a dar sobre as coisas mais diferentes e nesse mundo dos museus, quer dizer, nós precisamos estar muito atento este diálogo constante, no mundo dos museus, no mundo das artes, no mundo das exposições. A comunicação é primordial.

A pesquisadora: É quase que como se os museus de moda, buscando ou trabalhando neste ritmo da moda conseguissem trazer um novo conceito de museu para que eles consigam se manter nesta atualidade, porque hoje se fala muito na crítica museológica sobre a estagnação, ou de como atrair o público, se consegue competir com a indústria do entretenimento, ou não, não consegue.

Luís de Andrade Peixoto: ... não, não consegue. Ou, alguns conseguem até porque há muitas exposições...

A pesquisadora: mas precisa deste apelo todo!

Luís de Andrade Peixoto: Sim, essa sinergia! E é difícil.

É difícil porque está a lidar, por exemplo, com pessoas que já estão no meio a muito tempo e isso é uma coisa muito nova, é como se fosse uma tendência [*de moda, sazonal*], não é!? E quando estamos a falar e exposição espetáculo, exposições que devem ter um visual de instalação e que podem ser também instalações! Quer dizer, podemos estar a

criar conceitos sobre conceitos, exposições quase em cima de exposições. E eu defendo completamente este conceito, um conceito que é super heterogéneo diante das peças que estamos a apresentar.

A pesquisadora: Porque isso também já foi criticado, lembro de uma feita nos EUA. Algo como se o curador (e o museu) estivessem a promover estilistas, ou fazendo um *fashion show* e não passando as informações históricas e ou mesmo corretas. Ou seja, você está criando ou nos informando do que é real?!

Luís de Andrade Peixoto: É um questionamento legítimo, mas que eu acho disparatado. Nós desde sempre fizemos a categorização ... dos textos

A pesquisadora: ou seja, quem quer saber leia! [*ex.:nas fichas que acompanham cada peça*]

Luís de Andrade Peixoto: Claro, completamente. Nós já fizemos o primário, que são as grandes regras dos museus, a incorporação, o estudo, a divulgação. Isso tem tudo muito a ver com o primário do museu, no sentido que são as funções bases do museu e a partir daí é como se nós tivéssemos a encher uma casa com o melhor que achamos para pode-la preencher e a partir daí, com o que é que vamos brincar?! E é claro, brincar com todo o respeito.

A velha guarda da museologia levanta alguns critérios sobre o respeito pelas peças, o respeito pelas comunidades a que os espécimes se relacionam e é uma coisa que desde sempre ou que já há muitos anos. Por exemplo os suços estão a fazer, que é esse levantar diferentes leituras e brincar com as peças. São exposições com grande impacto, são exposições com grande nível de entretenimento, são exposições muito emotivas e que apelam muito aos sentidos e faz sucesso! Quer dizer, há tanta coisa que se pode fazer. Eu acho que cada vez mais, e nesse mais da moda, do design e do traje, as leituras são ínfimas. O que podemos fazer são infinitas há tanta coisa que se pode fazer... basta ter o espírito aberto.

A pesquisadora: Também é uma coisa de acostumar o público. Por exemplo com relação as doações que chegam ao MNT são de coisas que não tenham mais utilidade nenhuma. Isso reflete também a ideia que elas têm de que o museu é lugar do antigo, do que não é mais útil, do que está fora do circuito vivo.

Luís de Andrade Peixoto: Claro.

E este posicionamento no século XXI é completamente diferente, eu acho... E tem que ser!

A pesquisadora: até porque tem internet, tem outros meios em que facilmente se busca informação, ou a linha cronológica e estanque.

Luís de Andrade Peixoto: Claro! Eu lembro quando estava a fazer uma comunicação, que era de que maneira nós podemos relacionar objetos tão díspares cronológica, culturalmente, geograficamente, temporalmente. De que maneira? Eu acho que há sempre um fio condutor e que há sempre um cruzamento que nós podemos fazer nas coisas mais inesperadas, quer que seja ao nível da forma, quer que seja ao nível da simbólica. Ou ao nível da simbólica que nós estamos a criar, o que é que aquilo representa para nós ou, o que é que aqueles espécimes representam para nós no século XXI. Há tanta coisa, e eu na altura cruzava coisas tão díspares como Jesse Coon com Picasso, ou máscaras do teatro *Noh* ou instalações contemporâneas, com o traje também... é como se fosse um jogo.

A pesquisadora: E é quase até uma responsabilidade do museólogo, por exemplo, de facilitar (preparar) a compreensão de uma outra cultura, para um outro olhar...

Luís de Andrade Peixoto: Claro, e há sempre uma coisa que eu acho constante: por mais interior que o ser humano tenha, nós não somos assim tão diferentes dos japoneses, dos neozelandeses, dos japoneses americanos, ou seja, há sempre uma coisa que nos é inerente e que está de qualquer uma das maneiras nos objetos. E é essa gota que nos une que faz com que nós possamos aglomerar e por a dialogar as coisas mais diferentes e possíveis. E eu acho que é por aí, através desta mistura que vai nos permitir estar vendo coisas de outras culturas, de outras geografias e de outros tempos e vais nos fazer sentir que nós temos pertença naquilo, que há uma ressonância qualquer que nos toca e reconhecemos este valor, ou este símbolo.

A pesquisadora: ou mesmo quando nós não conhecemos nada faz parte pra abrir a percepção ou reflexão...

Luís de Andrade Peixoto: ...é um ponto de partida também.

Mas eu também tenho que te passar, não te esqueça que tenho que te passar isso. O Jacques Hainard que era o diretor, durante muito tempo, do museu de etnologia de Neuchâtel [*Ethnography Museum Neuchâtel*] e depois passou para Geneva [*Musée d'ethnographie de Genève*] e eles tinham um texto girríssimo sobre o que é uma conduta ou o que é que se pretende de uma exposição, o que são os museólogos hoje em dia o que é que devem ser.

Nós muitas vezes somos ao mesmo tempo artistas, (...), filósofos, quer dizer o museólogo não é uma pessoa que está a recolher e a catalogar objetos e está a colocá-los no museu e expô-los, temos de ser muito mais do que isso, não é!? Temos de ter muito mais faculdades, mais pensamentos, quero dizer também que é tudo uma questão de inspiração e de diálogo, lá está, de comunicação. E essa comunicação só vai enriquecer o produto que nós vamos comunicar, seja mais espetáculo ou menos espetáculo.

(...) Isso está na internet, no museu de etnologia de Neuchâtel e eu acho que está muito bem apanhado. Está muito bem apanhado aquele conceito que é muito *avant-garde* e é muito, quer dizer, os mais antigos, as pessoas mais ligadas a museus de uma geração anterior acham aquilo muito subversivo e ao mesmo tempo... mas quer dizer, o espaço do museu também tem que ser subversivo, também tem que ser provocante. Só assim que vamos conseguir competir com centros comerciais, com cinemas, espetáculos. Mas ao mesmo tempo que não seja uma competição, quero dizer, estarmos ao mesmo nível de uma sensibilização de um público tão vasto. Aliás, os públicos tão vastos que existem. E os museus continuam a funcionar muito para um certo público.

A pesquisadora: Isso, eu gostaria de comentar. Com base em alguns estudos estatístico chegou-se a conclusão que os visitantes dos museus estão em férias ou em sua grande maioria pertencem a uma elite social.

Luís de Andrade Peixoto: Mas isso é uma constante.

A pesquisadora: Mas então se isso é uma constante o museu não estaria cumprindo com seu papel...

Luís de Andrade Peixoto: ...de divulgação ampla.

A pesquisadora: Que era o seu conceito existencial.

Luís de Andrade Peixoto: E primordial, não é?!

A pesquisadora: Não?!

Luís de Andrade Peixoto: Não. Não, mas temos que ser muito mais aberto. E acho que as coisas tendem a mudar muitíssimo. As novas gerações, são gerações muito mais atentas, gerações com... por exemplo a internet vai mudar imensa coisa e é tudo uma questão de comunicação, de em rede e de abertura para o mundo.

A pesquisadora: (...) *Luís de Andrade Peixoto:* (...) *A pesquisadora:* (...)

Luís de Andrade Peixoto: Uma exposição e um objeto artístico é o que as pessoas querem que ele seja, não é?!

É como estarmos a fazer constante análise da arte contemporânea ou da arte em si, ou seja, temos que ver no que aquilo nos toca ou não, não é?! Eu acho que isso é muito mais... porque só quando nós exercemos efetivamente uma relação emotiva muito forte com uma exposição ou com um objeto, ou com o que quer que seja, com aquilo que nos toca, é que nós vamos recriar aquilo na nossa cabeça isso e nos marcará vividamente. E o objetivo das exposições é marcar. Queremos que as pessoas relembrem, estamos a fazer um produto que nós queremos que seja...

A pesquisadora: Se não fica aquela coisa bem turista: "ta, ta, ta tirei foto, fui na igreja, fui no museu, e agora..."

Luís de Andrade Peixoto: e vamos embora!

A pesquisadora: Ou vamos para o *shopping* porque é muito mais divertido, eu posso comprar e levar para casa, não é?

Luís de Andrade Peixoto: É sim, é isso mesmo.

Entrevista com BÁRBARA COUTINHO DIRETORA DO MUDE | Museu do Design e da Moda

30/07/2010 Lisboa, Portugal.

Realizada no gabinete da diretora às 17:15, teve duração de aprox. 43 min.

Nota: a entrevista foi transcrita com rigor de fidelização, entretanto teve-se o cuidado de transformá-la em texto literário. Para tanto, pontuações foram feitas seguindo critérios ortográficos. Algumas expressões utilizadas no ato de explanação da entrevistada foram suprimidas para melhor clareza de leitura. Trechos não compreendidos ou irrelevantes ao contexto estão situados por (...).

A pesquisadora:

Faz breve introdução sobre a trajetória da pesquisadora e sobre o objeto de pesquisa do projeto.

Questiona o MUDE como instituição no seu período de formação.

Bárbara Coutinho:

Posso fazer uma curta história (...)

Eu dou a minha visão, mas há coisas que não estão escritas ou quando se estão escritas estão em notícias muito díspares. Há alguns, que foram sobretudo anúncios de jornal que dificilmente se tem acesso novamente.

O MUDE nasce de uma coleção, mas uma coleção não é sinônimo de um museu. E quando eu digo que, para mim, uma coleção não é sinônimo de museu é que a coleção, como a Rafaela sabe, é composta, nasce e desenvolve-se por, passou por vários fatores, mas nomeadamente pelo gosto do colecionador. Pelo gosto e pelo *know-how* do colecionador. São normalmente peças, que é o que acontece aqui, no caso da moda e vou me restringir a moda, são peças de alta costura, são peças que foram compradas diretamente, muitas vezes aos criadores ou ao Azzedine *Alaïa*, que é um grande estilista francês e também é um colecionador de moda.

É muito engraçado nós começarmos a ver que há estilistas como por exemplo Cristhian Lacroix, Yves Saint Laurent, Alaïa que criam sua própria coleção de moda recuperando vários modelos antigos na história, os ícones da evolução da silhueta para constituir uma espécie de vaso de informação que eles trabalham, reinterpretem e abordam.

Portanto, neste caso, esta coleção de moda que conta com mais de 1.300 coordenados é uma coleção que teve uma história um bocadinho rocambolesca, uma história difícil. Porque é ela é muito específica. Esta coleção tem representado os principais nomes da moda internacional, com peças emblemáticas, com modelos ou com desenhos emblemáticos, como de Christian Dior e o modelo “Bar”, ou Viviane Westwood, ou Gaultieu com seus bustiês (bem salientes até).

Há peças aqui absolutamente chaves que a coleção apresenta, mas ela quando foi comprada também a partir sobretudo do final dos 70, ela é toda ela constituída em articulação com o design e as artes plásticas, sobretudo acentuando o lado da alta-costura e não da evolução do traje, e aí que vão surgir algumas diferenças [*relação ao MNT*], entre a moda como sinônimo, sobretudo do século XX, e como sinônimo que não tem tão a ver com a alteração da silhueta, mas tem também a ver com a construção e construção imagética corpo, construção imagética do próprio vestuário que transforma este corpo, com algo de teatral, com algo de uma ligação a um ritmo do consumo muito rápido sabe para terem as coleções do modo como as conhecemos. E que no caso do traje isso não acontece são tendências muito mais longos, tendências muito mais longas tem a ver com as tendências de cada

época. Enquanto que a moda é muito mais que as tendências de cada época. E se nós hoje vemos um Azzedine *Alaïa, um Viktor & Holf*, a forma como abordam a sua arte, e já o Yamamoto também faz isso, ultrapassa e muito a visão de criar uma vestimenta, um vestuário que seja confortável que seja prático para a mulher daquele momento, há uma reinvenção do corpo.

Bem isso é para dizer o que, que quando esta coleção foi constituída por esse colecionador privado, ela tem dois grandes momentos anos 60, 70 e finais dos anos 80 e 90, são os dois alicerces dados da coleção. Onde aí podemos ter “n” exposições que retratam autores, visões, tendências, expectativas, etc. Mesmo assim, recua até o final dos anos vinte e vem até a atualidade.

Ora bem, quando esta coleção foi reunida houve várias coisas, juntá-la ao Museu do Traje e fazer o Museu do Traje e da Moda, porque inicialmente o Museu do Traje chamava-se só Museu do Traje, passou a incluir “museu da moda”, ainda quando com sua ex-diretora, mas é sobretudo Museu do Traje. Foi pensado nisso, juntar o traje à moda e mesmo no próprio espaço do Museu do Traje construir um edifício só para a moda. Foi pensado que a moda se destacaria como museu da moda, só, sem o design e ocuparia vários espaços da cidade, não vale a pena agora estar a perder tempo com isso, foram vários projetos.

Para mim, o meu olhar sobre este problema, ou sobre esta questão, eu gosto de sublinhar isso e sobretudo tendo em consideração a coleção que faz nascer este museu, só faz sentido a moda e o design estarem ligados. Por quê? Porque as questões, muitas das problemáticas, os materiais, por exemplo os problemas de conservação e de restauro, os modos de expor as peças, as semelhanças e os cruzamentos de ideia, de problema, de conceitos que foram trabalhados, elas estão muito mais próximas, moda e design.

A minha primeira grande opção tinha sido dignar este museu só como museu do design, porque a moda também é design de moda, e portanto por isso faria muito mais sentido se design abarcasse a moda, o design, o design urbano, o design de equipamentos, o design industrial, o design *what ever*. Mas também percebo que do ponto de vista inclusive da comunicação e do marketing seria importante esta individualização da moda, até porque ela é muito importante no nosso espólio, e também tem questões concretas, específicas dela.

Mas agora não concordo que, a nossa coleção de moda, aquela que deu origem ao museu se integrasse ao museu do Traje. Podia ser uma hipótese, mas acho que era menos rica porque ia criar um discurso histórico, e até não só histórico mas usando épocas diferentes materiais, etc, etc... mas não saia do universo da moda, ou melhor, do vestuário.

Enquanto que aqui ela articula de forma muito mais aberta e pode ousar com os objetos do cotidiano, com os veículos de duas rodas, com a própria vida urbana, vamos ter uma exposição sobre a rua como lugar de todos nós onde vai entrar a moda de rua e as novas indumentária de rua. Ou seja, ela exponencializa-se aqui, porque na minha perspectiva, a moda é realmente um sinónimo que não nasce do traje mas é muito mais complexa do que a evolução do traje. E daí eu achar que este casamento aqui é um casamento feliz e o que nos transforma também em um dos poucos, ou raríssimo museus de design que une a moda e o design.

E por exemplo, se a Rafaela for ver lá em baixo, onde nós temos sempre a preocupação em ligar a moda e o design. Podemos ter exposições de design, só, ou exposições só de moda. Mas na exposição permanente a procura é para encontrar relações entre as duas áreas. Parece-me que a abordagem do público é uma abordagem quem vem muito mais de acordo com aquilo que eu esperava que é (...) eu por exemplo:

Eu vou a museu de moda e sou muito crítica a outros museus de moda. Em relação a outros museus de moda, ou do traje, acho que são espaços que pelas questões de conservação, que pelo próprio fato de a roupa, quer seja traje ou sobretudo moda, é para ser sentida em movimento, é para ser vista em movimento, (...) é para perceber como que ela está no próprio corpo e constitui ela um corpo. Os próprios manequins, todo este trabalho como expor

moda tem sido uma área que tem dado passos importantes. As exposições temporárias do Museu do Traje de Madrid também, mas eu penso que ainda estamos muito agarrados a um formato que tem que ser agilizado, sem esquecer obviamente as questões de conservação. E portanto aqui por exemplo nós optamos em retirar as vitrines, não fazer vitrines, preferi não ter iluminação do que ter aquela que parece que está tudo morte e fazer uma rotatividade mais acelerada da roupa para poder preservar, ou seja de 3 em 3 meses estamos a mudar a roupa. E de 3 em 3 meses ela sai e vai para um pousio como chamamos, que é ficar a descansar durante 2 anos, e isso também depende do próprio material e do estado de conservação da peça mas ela está muito mais viva.

Nesta exposição por exemplo, que está agora a acontecer [*Lá vai ela, Formosa e Segura: Scooters da coleção João Seixas*] que é roupa, vespas ou lambretas. Eu tenho visto a reação por parte do público que as coisas se tornam mais vivas, ou seja, as pessoas percebem que aquela era a roupa que as mulheres usavam quando [*no cotidiano da época*].

Eu acho que é importante, eu vi uma das exposições de moda que foi uma das que gostei mais, foi no V&A Museum era sobre o New Look, não sei se a Rafaela viu essa, o catálogo não demonstra o que era a exposição. Mas uma das partes que eu achei muito curioso, é que eles reconstituíram montras de rua, reconstituíram uma rua e havia uma série de montras. Quando nós andávamos, e foi muito engraçado porque psicologicamente aquilo era diferente da vitrine. Porque quando nós olhamos uma vitrine estamos com o nariz espetado no vidro para descobrir algum pormenor, mas ali como eram quadrados que nós andávamos a volta e tínhamos mesmo o *lettering* da loja, pronto, tudo aquilo que constituía a montra com as peças lá dentro. Gerava-se um circuito muito interessante e toda a exposição foi pensada de uma maneira que eu, na altura destaquei porque com o suporte da fotografia, o suporte do filme, com o suporte da música a moda chegava mais longe na sua compreensão. E portanto acho que nesse caso faz todo sentido moda e design juntos no Museu do Design e da Moda.

A pesquisadora: É uma visão mais contemporânea...

Bárbara Coutinho: Sim, sim.

A pesquisadora: Uma coisa que me chamou a atenção, em um catálogo de vocês fala que tem a pretensão de mostrar a criação do desenvolvimento criativo, *fashion*, estético em uma escala industrial, mas as peças expostas são de alta costura...

Bárbara Coutinho:

Esta é uma intenção, e acho que a Rafaela diz bem, é um dos objetivos e está escrito que é um dos objetivos. Mas isso perante já também a história deste museu que é uma história também ela muito singular. Ou seja, temos um espaço magnífico, uma localização magnífica, mas vivemos em um momento de crise e a obra total para este museu é uma obra que implica uma engenharia financeira que é impossível de obter. A estratégia foi fazer aquilo que as artes plásticas vem fazendo há alguns anos que é fazer um *working in progress*, portanto é fazer um museu que vai construindo, sobe um piso, desce outro faz esta peça, faz esta obra, etc. O que isso quer dizer?

Há um conjunto de intenções que não são visíveis ainda, elas as vezes surgem em iniciativas, mas não estão ainda uma constante na programação porque ainda nos faltam-nos espaços, faltam-nos áreas, falta uma estrutura de apoio, uma estrutura no próprio edifício que permita que, por exemplo esta área que a Rafaela está a referir, venha a ser desenvolvida por ação de colaborações com universidades, com empresas que estão na ponta de investigações de novos tecidos, novos polímeros etc. e que com essa atuação com as universidades essas peças possam vir exposta, não expostas desta maneira, mas se calhar, venham desmontadas para que as pessoas percebam essas valências.

A pesquisadora: como o próprio London Design Museum onde a moda não é só roupa é todo um sistema

Bárbara Coutinho: Exatamente. Exatamente, isso nos falta.

Quando tivermos o centro de documentação, quando houver área para designers, vamos ter aqui para estilistas. Tentamos fazer um pouco disso quando convidamos uma dupla de estilista, que é o Manuel Alves e o Manuel Gonçalves, para que eles reproduzissem o interior do atelier deles aqui, mas eles optaram, e como criadores tivemos de respeitar, optaram por uma outra via.

Agora estamos a desenvolver um outro projeto com uma outra estilista portuguesa, que ainda não posso dizer quando porque é uma coisa que ainda não está definida (...). E aí eu a conheço e sei que vamos poder fazer isso que não é uma escola mais um workshop aberto, é um workshop para jovens estilistas ou finalistas, mas aberto ao público e com espaço de exposição e com...

A pesquisadora: Quase uma instalação viva?!

Bárbara Coutinho: Quase uma instalação viva a volta da moda. E portanto isso são tudo passos e alguns deles que ainda não tivemos capacidade para dar.

A pesquisadora: Mas a quanto tempo está o museu aberto ao público?!

Bárbara Coutinho: Tem um ano e dois meses, ainda é novinho, é novinho!

A pesquisadora: Existe uma política de incorporação?

Bárbara Coutinho: Existe.

As linhas são, por um lado recuar historicamente quando possível, ou seja, nossas peças mais antigas são finais dos anos 20 eu gostava de iniciar no início do século XX, não ir para trás, talvez apanhar algumas peças do final do século XIX, mas poucas, mas dos primeiros estilistas que se assinam como tal, que tem este posicionamento também ético de seccionarem pela sua coleção, com uma casa aberta, com show, etc. Portanto tentar recuar, primeira linha. E elas não são por grau de importância, são todas simultâneas.

Segunda, acompanhar a contemporaneidade. E acompanhar a contemporaneidade é ter também a capacidade ...

[interrupção externa]

Acompanhar a contemporaneidade e aí estamos a falar em o que o museu tenha, e é um rico, mas queremos fazer este risco, que é estarmos atentos e perceber, ter uma visão prospectiva e perceber quais são as grandes questões da moda hoje.

Quando eu digo a moda hoje não é só colecionar grandes estilistas, é colecionar por exemplo o que em Portugal e em outros países se chama “sangue-novo” (...), que são jovens que estão a desenvolver ainda embrionariamente, alguns com questões de sustentabilidade ecológica ou no campo social, outros com questões mais voltadas para com a técnica e com a ciência, outros com questões mais do mundo global e das outras preocupações. Ou, outros ainda que centrados no processo de renovação da moda propõem novas filosofias deste sistema é que o MUDE consiga ir capitando-os, não é ainda uma fase embrionária, é uma fase em que ainda não ganharam fama, mas que estão se projetando e cujo trabalho denota uma solidez, uma inovação e uma reflexão. Este é o segundo ponto.

O terceiro é privilegiar o design feito em português. Quando eu digo o design feito em português não quer dizer só em Portugal, feito em português fora, feito no Brasil. Feito em Portugal ou fora dele, mas é privilegiar a criatividade em termos de moda e começar a trabalhar as proximidades culturais, ou não, e a própria diversidade destes países que culturalmente estão em ligação. Porque isso é uma das coisas que eu acho que pode nos distinguir também.

Na maior parte dos museus internacionais não tem uma coleção tão particular como a nossa (com o tempo eu convido a Rafaela para ir ver as reservas) não tem uma coleção tão particular, e por outro lado podemos acentuar ainda mais a particularidade de termos esta coleção excepcional e podemos colecionar dentro destas três linhas, mas esta última linha pode começar a criar uma especificidade neste museu em Lisboa. E perceber, por exemplo, que nós somos um povo tão de cruzamento de cultura, (...) há aqui um cruzamento muito grande que vai dando a moda uma grande especificidade também, uma riqueza muito particular e por isso essa é uma linha que o museu irá privilegiar. Agora também, lá está, o “vai privilegiar” não consegue fazer tudo simultaneamente.

Quando começamos a decidir sobre estilistas nacionais, compramos também algumas peças que estavam em lacuna da Scaparelli, Balmain, Van de Veire, etc, etc que nós consideramos que era importante ter. Quanto ao resto da coleção também o tempo que vivemos, vamos ver como ela vai ser construída, não é? Mas são claramente as linhas de ação que queremos.

A pesquisadora: E quase todas elas privilegiam essa coisa autoral...

Bárbara Coutinho: ...quase todas elas privilegiam...

Esqueci-me de dizer outra coisa, a moda vai entrar aqui não vai entrar só pelo vestuário mas também por outra área que é a área da joalheria, ou por outras áreas próximas, que são primas.

Em relação a questão do design de autor, eu penso que momentaneamente vai (privilegiar).

Nós temos recebido e queremos ter peças que são hoje acessíveis a maior parte da população, dos tênis, as *leggings*, ou seja o que for. Vamos ter uma exposição por exemplo sobre a evolução do *jeans*. É possível que essas peças incluam e para mim faz todo o sentido que incluam.

Mas, eu penso que, um museu que nasce mais uma vez com esta particularidade deve ir trabalhando a coleção de forma a que ela seja um tubo de ensaio e não um reconhecimento de um público que vai ao museu e diz “ah eu também tenho esta *jeans*, ou eu também aqueles tênis, também tenho...” Esse reconhecimento é importante, deve estar presente que é também para não se criar uma falsa definição de design e de moda que é só elitista e muito, muito assinado pelo luxo, por uma sofisticação, etc.

Portanto acho importante esta inclusão destes objetos do quotidiano, da moda da rua etc, etc. Mas o que me parece que quando fala de design de autor ou obra mais de criação de autor é muito rico perceber que eles foram sempre ao longo da história, na minha perspectiva, este tubo de ensaio e que é quase como a relação que nós em tudo que é, as investigações que foram feitas de design de autor ou de alta costura e depois a tendência surge desta investigação. Surge, é simplificada, é trabalhada pela indústria, já a indústria da moda, e começa a estar acessível para a população. Nem a toda, mas a níveis diferentes da população. Mas este lado criativo, nos permite perceber que aqui (mostrou uma mão), mais do que aqui neste outro pólo (mostrou a outra mão), estão muitas das questões de reflexão e da inovação, do repensar, do reinterpretar, reolhar, as vezes também se torno o oposto, né!?

Por exemplo nos anos 70 isso aconteceu. Foi a influência do *punk*, do *street-wear* que influenciou claramente a alta-costura, mas ela, pela sua própria particularidade, e cuidado na confecção é na minha ótica é muito interessante ter o campo distíncial, e o museu, nós nunca podemos... eu tenho uma visão, creio eu... a minha tese de doutoramento é sobre isso é sobre o que é um museu de design no século XIX, mais especificamente mas pronto isso agora não interessa tanto....

Não podemos esquecer que um museu é um espaço que por muita inovação, renovação, transformação que vá ter, há sempre uma nota que é constante, nós vamos ao museu ver a exceção, não vamos ver a regra. O museu é um lugar que expõem, apresenta, cria. Cada vez mais o museu é um centro cultural, mas conserva as peças que são apontamentos centrais para a história da humanidade e para evolução da humanidade. E no caso de um museu

dedicado ao design, e claro também, entra a *Bic*, ou entra o *Post-it*, ou entra o *clip* ou entra o boné, mas terá de entrar e deverá entrar, mas em articulação também com a alta-costura e com o design de autor. E não separado, mas juntar e perceber que há afinidades.

Uma das coleções que eu estou a procurar receber, não é de moda, mas é uma coleção dum colecionador grego que teve uma visão muito interessante que foi agarrar no design não como uma disciplina pós-indústria, pós-revolução industrial mas como uma ferramenta que o homem teve desde o início, um instrumento de prolongar as suas capacidades, e então os objetos que coleciona alguns deles são objetos completamente agrícolas, artesanais, mas que tem, que houve variáveis na perspectiva do design...

A pesquisadora: O início de uma evolução?

Bárbara Coutinho:

Alguns mesmo são outros não, mas tem uma ideia de projeto, uma ideia de investigação, de estudo dos materiais, seja osso, seja madeira, seja ferro, seja do que for. E a melhor funcionalidade e portanto, e na ótica da relação com corpo. Se esta coleção vier que é claramente antagónica a esta coleção que temos, mas vai potencializar um discurso que me parece muito interessante. Há de surgir outras coleções, de moda, onde nós achamos que se potencializa e que cria esta leitura.

A pesquisadora: E as exposições que vocês fazem. Como é feita a escolha do tema do que será exposto? Existe um conceito, uma razão de cada projeto?

Bárbara Coutinho: Existe, mas mais uma vez é um projeto (...) que está influenciado pela própria evolução do próprio projeto.

Este é um grande desafio. Que é estarmos em um espaço que não está totalmente consolidado, de ter estado a um ano e dois meses, de muita gente está a esperar uma série de coisas, e isso é bom, nós devemos manter a relação de confiança com o público, mas que por motivos por exemplo também não só de projeto mas de financiamento temos que conseguir ir fazendo este balanço, não sendo totalmente rígidos, mas sem nunca perder a essência.

Por exemplo sobre as duas exposições que temos. A primeira é óbvia, chama-se o “Flash da Coleção” porque a ideia era de exatamente isso, é mesmo um *flash*. Não está aqui o melhor que temos por motivo de conservação enquanto as obras todas não forem feitas não vem uma série de peças. Portanto só vem aquelas que se percebe em termos de conservação que aguentam, suportam este ambiente, certamente um ambiente controlado, mas há outras que precisariam de outros suportes. Portanto se chama *flash* por isso mesmo e foi no fundo estamos com um *preview* pelo século 20.

A segunda exposição “É proibido proibir” foi porque estava a celebrar o Maio de 68. Não foi com o lado apoteótico de Maio de 68, não foi nada disso, não foi com este sentido, mas foi com o intuito de perceber que neste contexto, finais de anos 60 e início dos anos 70, há uma grande proximidade com o presente. Foi um momento de rupturas em termos da própria vivência sexual, das mentalidades, da vida urbana, da maneira de olhar o mundo. É no final dos anos 60 que esse mundo vai ser progressivamente global, também com o contexto do homem à lua, vão dando estas notas. E eu achei que era muito interessante mostrar uma exposição do que é foi este espírito é proibido proibir, em uma altura em que não é que se diga é proibir proibir, mas estamos numa fase algo conservadora, não é conservador mas algo de arriscar pouco, isso de maneira geral. No meio da moda arrisca-se pouco e eu achei também de olhar como o processo criativo dos anos 60 poderia ser olhado hoje e depois deixar para o público uma porta aberta para que cada um pense por aí.

O mesmo ponto de partida justifica as *scooters* [da exposição: “*Lá vai Ela, Formosa e Segura*”] que é sempre partir do presente. A questão das nossas cidades hoje colocarem questões, problemas que são de outra ordem, mas que são problemas ou questões reflectivas, nomeadamente a poluição estética e sonora, as questões de tráfico, as questões de estacionamento, as questões também da própria velocidade que nós vivemos e que necessitamos de um transporte flexível, móvel, mais ágil. Todos estes problemas que estamos a viver. Ao meu ver, são uma das causas por esse *boom*, esse novo *boom* das *scooter*. Há um aumento do consumo das *scooters*, há um aumento da procura por um público jovem e também do feminino. Há um design de modelos, a formação dos *vintages*, tudo isso. E eu achei isso que faz parte de uma real possibilidade da *scooter*, que quanto a mim é um dos melhores objetos de design, poder ser trabalhado hoje como uma parte importante da solução desses problemas urbanos. Apresentando-a não no agora com uma série de marcas e de modelos, isso farão outras entidades, mas de repente recuar e fazer uma comparação com outro contexto urbano, que é o pós 2º Guerra Mundial. E de perceber esta nova mulher que já não se deixa conduzir, mas conduz ela própria na cidade com modelo Chanel, com modelo Balmain, ou com minissaia ou com a calça e a quem se dirigiu especificamente a indústria com um discurso de ofertar um veículo leve, compacto, elegante, atraente, fácil de conduzir, fácil de estacionar, de mudar a roda. Teve um grande sucesso, sobretudo a vespa anos 50, 60 e 70, em 70 começa um declínio que corresponde ao avanço do carro. E agora as coisas inverteram, pode ser uma programação histórica mas que tem que estar sempre ligado a questões da atualidade ou inclusive com projeções do futuro.

A pesquisadora: Gostaria de saber um pouco mais sobre as intenções de parceria com universidades, de ter este movimento com profissionais da área. Sobre esta intenção de tornar o museu mais vivo, não é?

Barbara Coutinho: Sim, sem dúvida.

É um projeto que vamos arrancar já com 15 faculdade de moda de Portugal. Para o ano vamos fazer parte de um júri, vamos fomentar uma temática que os finalistas vão propor e vão trabalhar o ano inteiro sobre esta mesma temática, vão depois fazer um desfile, vai haver uma relação próxima com o setor empresarial. Portanto há esta vontade de ir aumentando, de ir constituindo o museu como uma plataforma de encontro entre designers, jovens designs, empresas, outros criativos interessados no design, ou seja, fazer aqui um encontro em que o museu não é só um espaço de conservação, de exposição, de divulgação, ou um espaço de criação, mas também um espaço de formação.

E foi por isso que eu escolhi a palavra MUDE, porque mude em português é um imperativo de mudança. Quando se diz mude é na terceira pessoa do singular, é: MUDE!

Mas a mudança é mais do que a experiência. A pessoa pode experimentar e pode estar sempre a usar isso, a usar aquilo ou aquele outro. Mudar implica uma tomada de consciência. Implica em: eu já experimentei, já percebi o que eu quero e o que eu não quero, o que gosto e não gosto e porque! Porque é que isso me serve ou não, então portanto eu vou mudar. Ou não vou! No MUDE tinha a ver com isso e tinha a ver com uma ideia que está por trás que é: mude quando quiser, mas não mude só por fora. A roupa é nosso espelho também e portanto se mudar exteriormente esta mudança é por dentro, e nesse sentido o MUDE tem que ser um espaço informativo, e quando eu falo em um espaço informativo não é um espaço pedagógico, é um espaço de debate, de discussão, de reflexão. Isso há de ser muito feito por escolas, que já começaram a vir cá, mas que é preciso um trabalho muito mas longo, um processo que nunca terá fim, acho eu.

A pesquisadora: E com o Brasil, já estão formando alguma parceria?

Barbara Coutinho: Com o Brasil estamos a dar os primeiros passos por causa do “Dialog Café”.

O Dialog Café [<http://www.dialoguecafe.org>] foi um projeto que a Cisco nos apresentou, e a Aliança das Civilizações, para criar aqui um *ciber* café que tenha a particularidade, e ligava diferentes cidades do mundo, não só dois espaços. Por exemplo estar em Lisboa com Mude e a Universidade Cândido Mendes no Rio de Janeiro, mas vão ser tratados outros pólos desde Telavive, Toronto, Londres, também São Paulo, penso que está a vir, etc.

O que nós estamos a fazer é uma coisa ainda muito embrionária que é aproveitar este canal do Dialog Café, que no fundo, é um canal aberto e alimentado por criadores que se encontram nos dois lados do oceano para encontros musicais, de projetos, para a partilha de ideias, de trabalhos.

Estamos a usar este canal para um primeiro conhecimento e aproximação. Eu gostava de trabalhar com mais rapidez, às vezes, mas ao mesmo tempo também tenho a noção que é preciso tempo para amadurecer as coisas e não ser muito abrupto com relação a elas.

Estamos a crescer, ainda como se fosse um recém-nascido, nem bem é um recém-nascido é mais como se nós tivéssemos nascido precoces. Portanto há aqui um crescimento lento mas sólido que a seu tempo dará outros frutos, por enquanto estamos em uma fase de conhecer os parceiros, perceber quem são, o que estão a fazer tentar prover as coisas. Coisas muito simples que não tem uma exteriorização por fora, mas tem uma troca: faz aqui, faz aquele outro; até que depois venha a ter uma exteriorização. E é isso.

ANEXO 6

PLANO ESTRATÉGICO DE 2009-2014 DO MUSEU DO FIT.

Disponível em «<http://fitnyc.edu/3662.asp>»

Acesso em 24/09/2010.

Nota: acreditou ser necessária a reprodução deste documento em anexo, devido ao fato de futuramente ser necessário para pesquisa científica. E porque podem ocorrer mudanças no site do museu, ou mesmo atualizações e que consequentemente não tornariam mais possível a consulta deste documento em questão.

The Museum at FIT

Strategic Plan 2009-2014

This plan supports the strategic plan of the Fashion Institute of Technology, the accreditation process of the American Association of Museums, and the STAMATS Museum Market Research Study.

Mission Statement

Founded in 1967 by the Fashion Institute of Technology, The Museum at FIT is dedicated to advancing knowledge of fashion through exhibitions, programs and publications.

The Museum at FIT collects, conserves, documents, exhibits, and interprets fashion.

The collecting policy of The Museum focuses on aesthetically and historically significant “directional” clothing, accessories, textiles and visual materials, with emphasis on contemporary avant-garde fashion.

The Museum is committed to achieving a world-class standard of excellence in the exhibition of fashion.

The Museum organizes an extensive program of specialized classes, tours, lectures, and symposia for diverse local, national, and international audiences.

As a “think-tank” for fashion studies, The Museum is dedicated to an ambitious program of scholarly publication, new initiatives, and research opportunities for students, scholars and designers.

Vision Statement

The Museum at FIT will be a world-class fashion museum.

Strategic Goals

1. Aggressively develop, preserve, and document an outstanding fashion collection that meets the mission and vision of the Museum.
2. Educate and inspire our audiences through innovative exhibitions that, together with related publications, programs, and websites, fulfill the Museum’s mission and position FIT as a Creative Hub.
3. Strengthen administrative professional standards and best practices for collections, public service, education, and other core functions.
4. Improve the physical and technological infrastructure of the Museum.
5. Strengthen the Museum’s finances and visibility.

Strategic Goal 1: Aggressively develop, preserve, and document an outstanding fashion collection that meets the mission and vision of the Museum.

Strategic Initiative 1A: Refine and focus the permanent and study collections through inventory, condition assessment and judicious de-accessioning.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Conduct inventory of Textile Study Collection to identify areas requiring improvement.	2009-2010	Textile Study Collection inventory tracked in Argus	Registrar, Conservator, Associate Curator, Design Research Specialist, Assistant Collections Manager, Curator of Textiles, Director, Deputy Director
Identify weaknesses and gaps in the permanent collection. Create a deaccessioning plan.	May 2010 2010-2011	Acquisition list and inventory Deaccessioning plan	Registrar and Associate Curator Director, Deputy Director, Registrar, Associate Curator, Conservator
Identify redundant objects, inferior objects and objects not relevant to the Museum's mission and vision, especially those in the Textile permanent collection and Costume flat storage. Identified pieces will be reclassified to study collection or, pending approval of Collections Committee, deaccessioned through sale at public auction.	August 2011	Number of objects reclassified or deaccessioned	Registrar, Conservator, Associate Curator, Design Research Specialist, Assistant Collections Manager, Curator of Textiles, Director, Deputy Director
Complete inventory of Costume Collection hanging storage.	December 2011	Costume Collection hanging storage inventory tracked in Argus	Registrar

Strategic Initiative 1B: Acquire significant historic and contemporary fashions to reduce identified gaps in the collection.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Create a collections plan.	Fall 2009	Collections Plan	Registrar, Director, Deputy Director, Associate Curator, Asst. Curator of Accessories
Monitor auctions, visit dealers, approach potential donors.	On-going	Number of significant acquisitions each year.	Associate Curator, Assistant Curator of Accessories

Strategic Initiative 1C: Strengthen relationships with select donors.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Inform select donors when their past gifts are placed on exhibition or lent to other museums.	Initiate Fall 2009	Letters sent	Registrar

Strategic Initiative 1D: Build the Museum Acquisitions Fund.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Continue to obtain monies from tours and the sale of deaccessioned objects.	On-going	Amount of funds raised	Director, Deputy Director
Apply for grants and conduct fund-raising.	On-going	Amount of funds raised	Director, Deputy Director

Strategic Initiative 1E: Strategically increase membership of Collections Committee.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Reach out to fashion experts and Couture Council Members.	On-going	Numbers of members increases	Director, Deputy Director

Strategic Initiative 1F: Increase resources for preservation of collections.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Apply for grants and reallocate budgetary resources.	On-going	Monies Allocated	Directory, Deputy Director

Strategic Initiative 1G: Enhance			
Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Identify most valuable objects.	Spring 2010	Object List	Registrar, Associate Curator, Conservator
Write and implement Disaster Preparedness Plan.	Spring 2010	Disaster Preparedness Plan	Registrar, Conservator, VP for Finance and Administration
Continue regular meetings with FIT Security to strategize best practices.	On-going	Meetings held and implementation of best practices	Director, Deputy Director, Director of Security, Conservator, Registrar

Strategic Initiative 1H: Actively encourage scholarship and publication.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Publish book on Masterpieces from the permanent collection	Fall 2011	Object List	Director, Deputy Director, Associate Curator of Costume, Publications Coordinator, Curator of Education and Public Programs, Photographer
Explore the possibility of a Fashion Fellowship to do specialized research at the Museum. (A collaborative endeavor with Graduate Studies).	December 2012	Feasibility Plan	Director, Deputy Director, Curator of Education and Public Programs, Dean of Graduate Studies
Continue to enhance the content of the Online Collections with new scholarship from exhibitions and publications.	On-going	Information on the collection is shared with the public via Online Collections	Media Manager
Compile and save scholarship from exhibitions and publications.	On-going	Create Template	Assistant Curator of Research, Publications Coordinator
Write about two (2) museum objects a year for Hue Magazine.	On-going	Articles published	Director, Deputy Director, Associate Curator, Asst Curator of Costume, Asst Curator of Accessories, Asst Curator of Research , Asst VP for Communications

Strategic Goal 2: Educate and inspire our audiences through innovative exhibitions, publications, programs, and websites that fulfill the Museum's mission and position FIT as a Creative Hub.

Strategic Initiative 2A: Conceptualize and develop original and engaging exhibitions that serve the FIT community and a diverse general public.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Develop a one-year exhibition calendar end of every summer.	Initiate Fall 2009	Exhibition Calendar	Director, Deputy Director, Exhibition Manager, Campus Exhibitions Coordinator, Associate Curator
Explore and develop creative opportunities to form meaningful and collaborative partnerships with at least one outside organization (museum, non-profit, embassy).	December 2012	Exhibition Calendar	Director, Deputy Director, Curator of Education and Public Programs
Develop four major exhibitions per year.	On-going	Attendance figures/ Press coverage	Director, Deputy Director, Exhibition Manager, Exhibitions Committee, Executive Director of Media Relations
Mount seven student exhibitions and one faculty exhibition per year, working closely with the Deans of Art and Design and the Graduate School.	On-going	Attendance figures/ Press coverage	Director, Deputy Director, Exhibition Manager, Campus Exhibitions Coordinator, Dean of Art and Design, Dean of Graduate Studies, Executive Director of Media Relations

Strategic Initiative 2B: Enhance and publicize exhibitions and programs to better serve the FIT community (students, faculty, alumni), the neighborhood, and a diverse general public.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Launch a pilot project with Presidential Scholars as Museum facilitators, greeting visitors.	September 2009	Implement Program	Curator of Education and Public Programs, Coordinator of Presidential Scholars Program
Create an annual media plan for exhibitions and programs (including press release dates targeted outreach, web presence, and paid advertising).	2009-2010	Media Plan	Director, Deputy Director, Coordinator of Special Programs, Media Manager, Executive Director of Media Relations, Asst VP for Communications
Establish bi-annual meetings with the Programming Committee (selected deans and professors) to improve outreach to the college community.	April 2010	Implement Program	Director, Curator of Education and Public Programs
In collaboration with External Relations, the Museum will cultivate its relationship with FIT media (i.e. Hue Magazine, W27 etc.) by providing them with opportunities to develop museum-inspired content.	December 2010	At least 2 media features	Curator of Education and Public Programs, Executive Director of Media Relations, Asst VP for Communications
Improve FIT student awareness of the Museum by encouraging FIT instructors to make an exhibition visit a graded component of a class.	Establish Fall 2011	Compile class figures/instructors' feedback	Curatorial staff, Administrative Secretary for Costume, Curator of Education and Public Programs
Continue to improve online presence on external sites (Update websites that offer free-of-charge marketing opportunities, create MFIT Wikipedia page, search page optimization, Google adwords, maps).	On-going	External websites are up-to-date with MFIT information	Media Manager, Curator of Education and Public Programs
Continue regular meetings with the Dean of Art and Design.	On-going	Meetings held	Director, Deputy Director, Dean of Art and Design, Coordinator of Campus Projects, Asst Dean of Art and Design
Continue regular meetings with the Dean of Graduate Studies.	On-going	Meetings held	Director, Deputy Director, Dean of Graduate Studies, Curator of Education and Public Programs, Asst Curator of Accessories, and Asst Curator of Research

Strategic Initiative 2C: Develop innovative and educational programs (lectures, tours, classes, symposia) that advance knowledge of fashion and serve the FIT community and a diverse general public.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Collaborate with the school of Graduate Studies to host an annual alumni event and/or a program for high school students in relation to the Museum Practice exhibition.	Initiate April 2010	Implement Program	Curator of Education and Public Programs, Dean of Graduate Studies
Present at least one cutting edge public program a year aimed at positioning MFIT as a fashion creative hub.	Initiate December 2010	Implement Program	Curator of Education and Public Programs
Develop one collaborative workshop with FIT students and students abroad to interpret a museum exhibition. The results to be published online.	December 2010	Online documentation of project	Curator of Education and Public Programs, Media Manager
Host a special program for External Relations' local government contacts.	December 2010	Produce Program	Curator of Education and Public Programs, Director of Government and Community Relations
Develop at least one initiative a year with collaboration from members of the Programming Committee.	April 2011	Implement Program	Curator of Education and Public Programs
Collaborate with a foreign consulate on a public program aiming at positioning the Museum as a NYC creative hub to an international audience.	December 2012	Produce Program	Curator of Education and Public Programs
Introduce one public program each semester that is directly linked to the content of an exhibition on view.	On-going	Published calendar of events	Curator of Education and Public Programs
Host an annual symposium in tandem with a special exhibition.	On-going	Published calendar of events	Curator of Education and Public Programs, Director, Deputy Director
Continue educational collaborations with multiple FIT departments through visits to the collections, special tours, and classes.	On-going	Number of FIT classes and tours	Curatorial Staff, Curator of Education and Public Programs

Strategic Initiative 2D: Improve resource sharing with instructors and researchers and establish MFIT as a significant authority on fashion history.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Better promote the Museum's Online Collections as a resource to fashion instructors.	Fall 2010	Create and implement plan to promote Online Collections	Media Manager
Add images to ArtStor, a digital library of with a set of tools to view, present, and manage images for research and pedagogical purposes.	Fall 2010	Number of images to ArtStor	Media Manager, Director of the Library, Dean of Graduate Studies
Develop lesson plans for the MFIT website that can be downloaded by Fashion instructors anywhere in the world.	December 2014	Lesson plans	Curator of Education and Public Programs, Media Manager

Strategic Initiative 2E: Assess success of exhibitions and programs.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Incorporate a final evaluation step into all exhibition projects to assess project success. (Internal and/or external)	Fall 2009	Evaluation reports	Director, Deputy Director, Curatorial Staff, Exhibition Manager
Incorporate a final evaluation step to assess FIT and non-FIT classes and tours.	Summer 2010	Evaluative survey reports	Curator of Education and Public Programs, Administrative Secretary for Costumes
Incorporate a final evaluation step to assess project success into all educational projects.	December 2010	Evaluative survey reports	Curator of Education and Public Programs
Review and, if necessary, redesign MFIT programming based on evaluations of previous programs.	June 2011	Written assessment	Curator of Education and Public Programs

Strategic Initiative 2F: Share with multiple audiences the content and knowledge revealed in exhibitions through superior publications.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Curators write brochures for every exhibition.	On-going	Printed Brochures	Curatorial Staff, Publications Coordinator
Produce accompanying publication for most Special Exhibitions.	On-going	Publication reviews and sales	Director, Deputy Director, Publications Coordinator

Strategic Initiative 2G: Utilize the internet and other technologies to develop engaging and informative programs that foster public awareness of exhibitions and engagement with the Museum.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Investigate new technologies for original web-based initiatives. (Synthescope, fashion wiki, oral histories, mapping etc). Introduce a blog.	December 2014	At least one original digital project	Media Manager, Director, Deputy Director, Information Management Specialist, Web Communications Manager
Create exhibition websites. Maintain presence on social networking sites such as Facebook.	December 2014	Blog entries	Media Manager, Curatorial Staff, Administrative Assistants
Maintain and enhance the content of the Online Collections with new scholarship from exhibitions and publications.	On-going	Websites / Web hits Fans / Web hits	Media Manager
Create videos.	On-going	Information on the collection is shared with the public via Online Collections	Media Manager, Curatorial Staff
	On-going	At least 1 video created a year	Media Manager, Web Communications Manager

Strategic Goal 3: Strengthen administrative professional standards and best practices for collections, public service, education, and other core functions.

Strategic Initiative 3A: Develop written policies and procedures

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Write a Code of Ethics	2009-2010	Code of Ethics	Director, Deputy Director, General Counsel, Internal Auditor
Write Disaster Preparedness Plan	Spring 2010	Disaster Preparedness Plan	Registrar, Conservator, Media Manager, VP for Finance and Administration
Write Housekeeping Plan	December 2010	Housekeeping Plan	Conservator
Write Marketing Plan	December 2010	Marketing Plan	Director, Deputy Director, Curator of Education and Public Programs, Media Manager, Asst VP for Communications, Executive Director of Media Relations
Conduct Inventory of all collections (Costume, Textile, Accessories, Study, Photo)	December 2011	Inventory	Registrar, Curators
Write Conservation Plan	December 2011	Conservation Plan	Conservator
Write Collections Plan	December 2011	Collections Plan	Director, Deputy Director, Associate Curator
Write Deaccessioning Plan	December 2011	Deaccessioning Plan	Director, Deputy Director, Associate Curator, Registrar
Write Cataloguing Policy and Procedure	December 2011	Cataloguing Policy and Procedure	Director, Deputy Director, Associate Curator, Assistant Curator of Research
Write Financial Policies	December 2011	Financial Policies	Director, Deputy Director, Internal Auditor, VP for Finance and Administration

Strategic Initiative 3B: Improve Staffing.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Create a staffing plan that meets institutional goals and achieves workplace reforms. Continue to review current division of responsibilities. Identify on-going needs and new opportunities.	December 2010	Staffing Plan	Director, Deputy Director, VP for Human Resources
Provide Museum staff with on-going opportunities for professional development by encouraging relevant staff to attend conferences, give papers, and receive specialized training.	On-going	Number of conferences attended, papers given and/or published	Director, Deputy Director

Strategic Initiative 3C: Maintain high standard of museological practice and internal communication.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Apply for accreditation through AAM.	August 2009	Application submitted	Director, Deputy Director, Media Manager
Establish weekly email communication about current museum activities (i.e exhibition date changes, press interviews or photo shoots, conference attendance, new programs, conservation/facility news, etc.).	2009-2010	Weekly emails	Media Manager
Establish annual review of strategic plan.	June 2010	Annual Performance Report	Director, Deputy Director, Media Manager, Registrar, Curator of Education and Public Programs, Exhibitions Manager, Associate Curator, President's Office

Strategic Goal 4: Improve the physical and technological infrastructure of the Museum.

Strategic Initiative 4A: Improve physical experience, safety, and visibility.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Launch a pilot project with Presidential Scholars as Museum facilitators, greeting visitors.	September 2009	Program implemented	Curator of Education and Public Programs
Improve bathroom appearance with "Keep it clean" signs and more bathroom attendant visits coordinated with Buildings & Grounds.	Fall 2011	Signs posted, bathroom maintained	Director, Media Manager, Deputy Director of Facilities
Work with External Relations to improve internal and external signage. Review needs, determine signage specs, and review proposals and cost estimates.	December 2011	New signs installed inside and outside Museum	Director, Deputy Director, VP for External Relations
Explore the possibility of moving the Eye of Fashion sculpture to improve visibility of the Museum facade. Consider factors and determine cost estimates.	December 2011	Eye of Fashion is relocated	Director, Deputy Director, VP for External Relations, VP for Finance and Administration
Explore fund-raising opportunities to remodel the Museum lobby as recommended by Market Research and conceptualized by exhibition consultant.	December 2011	Funders identified and requests initiated	Director, Deputy Director, VP for External Relations, VP for Finance and Administration
Explore providing lockers at bottom of stairs for umbrellas and bags to improve safety of objects on view and for the convenience of visitors.	December 2011	Costs and vendors identified	Deputy Director, Media Manager
Continue to work with Buildings & Grounds and Security to maintain facilities. Identify operational needs to accomplish the Museum's mission and vision.	On-going	Meetings held, Housekeeping Plan, best practices maintained.	Director, Deputy Director, Deputy Director of Facilities, Director of Security, Registrar, Conservator, Exhibition Manager

Strategic Initiative 4B: Improve 3rd-floor storage facilities.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Develop plans for renovation of 3rd-floor storage. Develop revised floor plan, HVAC plan and storage system.	Spring 2010	Plans submitted	Director, Deputy Director, Registrar, and Conservator
Create project budget and grant proposal.	Spring 2010	Budget and Proposal submitted	Director, Deputy Director, Registrar, and Conservator

Strategic Initiative 4C: Make technological improvements in infrastructure, software, and digital projects.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Improve the Museum's visibility as a department with FIT's IT department with bi-annual meetings.	Fall 2009	Meetings Held	Director, Media Manager, VP for Technology, Asst. VP for Software Services
Transition from ARGUS to another collections management system.	December 2010	New collections management system installed	Director, Deputy Director, Registrar, Media Manager, Associate Curator, Information Management Specialist, VP for Technology.
Determine long-term IT needs (i.e. long-term digital storage solutions, streaming server space for videos).	December 2010	IT needs survey, Digital Media Plan	Media Manager, Information Management Specialist
Strategize web development, including user-generated content, digital projects, e-Museum upgrade, and blogging.	December 2010	Meetings/Digital Media Plan	Director, Media Manager
Explore allowing all museum visitors access to wifi in the galleries to facilitate iPhone technologies for exhibitions.	Summer 2011	Feasibility Plan	Media Manager, Information Management Specialist
Determine long-term media equipment needs for exhibitions.	Spring 2011	List created and delivered to IT	Deputy Director, Media Manager, Exhibition Manager, Campus Exhibitions Coordinator, Information Management Specialist
Analyze HVAC for Fashion & Textile History Gallery.	December 2014	Identify cost and vendors	Director, Deputy Director, Exhibition Manager, Conservator, Deputy Director of Facilities

Strategic Goal 5: Strengthen the Museum's finances and visibility.

Strategic Initiative 5A: Build long-term sustainability.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Develop a financial plan.	December 2010	Financial Plan	Director, Deputy Director, Internal Auditor, VP for Finance and Administration
Grow endowment fund.	On-going	Increased Funds	Director, Deputy Director, Internal Auditor, VP for Finance and Administration, Director of Development Services, VP for External Relations

Strategic Initiative 5B: Identify and seek support for exhibitions and other projects from foundations and corporations.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Research potential granting organizations and apply for funding.	On-going	Number of grant applications, letters of inquiry	Director, Deputy Director, VP for Advancement and External Relations

Strategic Initiative 5C: Expand the membership and activities of the Couture Council.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Develop an enhanced structure for the Couture Council executive.	December 2010	Enhanced structure implemented	Director, Couture Council Chair, President's Office
Meet with the Couture Council Advisory Committee to identify and contact new potential award recipients.	On-going	Prestige Awardees	Director, Deputy Director
Meet with the Couture Council Executive Committee to identify and contact new potential members.	On-going	Number of Couture Council members	Director, Deputy Director, Couture Council Chair
Continue to work with consultant to refine the Couture Council Awards Ceremony and related events, materials and coverage.	On-going	Number of attendees at Benefit Luncheon. Event generates significant press and revenue.	Director, Deputy Director, Couture Council Chair, Consultant

Strategic Initiative 5D: Improve Museum visibility locally, nationally and globally.

Task	Timeframe	Performance Indicator	Responsible Party
Develop a marketing plan that fully promotes the uniqueness of the Museum and increases public awareness of its exhibitions and programs.	December 2010	Marketing Plan (includes Digital Media Plan)	Director, Deputy Director, Curator of Education and Public Programs, Media Manager, Executive Director of Media Relations, VP for Advancement and External Relations
Maximize NYC&Co membership.	December 2010	Included in Marketing Plan	Curator of Education and Public Programs, Asst VP for Communications
Investigate the creation of an International Fashion Museum Consortium.	December 2012	Feasibility Plan	Director, Deputy Director
Investigate the creation of an "about the museum" video for use around campus and online.	December 2011	Cost and vendors identified	Media Manager, Web Communications Manager
Create outreach initiatives to targeted audiences (FIT students, Williamsburg, gallery goers).	December 2011	Initiative List	Curator of Education and Public Programs
Continue to work with consultant to refine the Couture Council Awards Ceremony and related events, materials and coverage.	On-going	Number of attendees at Benefit Luncheon. Event generates significant press and funds	Director, Deputy Director, Couture Council Chair

Title	Name
Asst VP for Communications	CAROL LEVEN
Asst VP for Human Resources	LAURA SOLOMON
Asst. VP for Software Services	VAN WINSTON
Controller/Assistant Treasurer	DAVID LEVIN
Coordinator of Presidential Scholars Program	IRENE BUCHMAN
Dean of Art and Design	JOANNE ARBUCKLE
Dean of Graduate Studies	STEVEN ZUCKER
Deputy Director of Facilities	ALLEN KING
Director of Development Services	JOHN-HARVARD REID
Director of Government and Community Relations	LISA WAGER
Director of the Library	N.J. WOLFE
Director of Security	CURTIS DIXON
Executive Assistant to the President	SHARI PRUSSIN
Executive Director of Facilities	GEORGE JEFREMOW
Executive Director of Media Relations	CHERI FEIN
General Counsel	JEFFREY I. SLONIM
Grants Coordinator	DEBORAH STEIN
Information Management Specialist	MARK SCHAFFER
Internal Auditor	DAVID RANKERT
VP for Advancement and External Relations	LORETTA LAWRENCE KEANE
VP for Finance and Administration	SHERRY BRABHAM
VP for Human Resources	ARTHUR BROWN
VP for Technology	GREGG CHOTTINER
Web Communications Manager	DONNA LEHMANN
<hr/>	
Administrative Secretary for Costume	LYNN SALLABERRY
Administrative Secretary for Textiles	LYNN WEIDNER
Assistant Curator of Accessories	COLLEEN HILL
Assistant Curator of Costume	JENNIFER FARLEY
Assistant Curator of Research	MELISSA MARRA
Associate Curator	MOLLY SORKIN
Campus Exhibitions Coordinator	TOM IRIZARRY
Conservator	ANN COPPINGER
Coordinator of Special Programs	TANYA MELENDEZ
Curatorial Assistant	TIFFANY WEBBER
Deputy Director	PATRICIA MEARS
Design Research Specialist	HARUMI HOTTA
Director	VALERIE STEELE
Exhibition Manager	FRED DENNIS
Media Manager	TAMSEN SCHWARTZMAN
Registrar	SONIA DINGILIAN

A COLEÇÃO CONTEMPORÂNEA DO MoMu

MoMu's contemporary collection (PDF)

Acesso em 02/10/2010.

Disponível no site do museu:

«http://www.provant.be/en/binaries/De%20hedendaagse%20collectie%20van%20het%20MoMu_tcm10-100661.pdf»

Nota: acreditou ser necessária a reprodução deste documento em anexo, devido ao fato de futuramente ser necessário para pesquisa científica.

E porque podem ocorrer mudanças no site do museu, ou mesmo atualizações e que consequentemente não tornariam mais possível a consulta deste documento em questão.

DE HEDENDAAGSE COLLECTIE VAN HET MOMU

De ruime belangstelling voor mode in de jaren 1990 en de internationale faam van een aantal jonge Belgische modeontwerpers leidden vanzelfsprekend tot een nieuwe oriëntatie in het museum. Sinds de late jaren 1990 breidt de collectie hedendaagse mode zich snel uit, waardoor een nieuw hoofdstuk wordt toegevoegd aan de relatie van onze samenleving met kleding en textiel. Door te verzamelen wat relevant is voor onze samenleving, bepalen wij in sterke mate het beeld dat onze tijd in de toekomst zal oproepen.

De collectie hedendaagse mode wordt enerzijds door schenkingen en anderzijds door aankopen opgebouwd. Wat de aankopen betreft wordt er voornamelijk gefocust op het werk van de Belgische ontwerpers. De meeste van deze ontwerpers presenteren hun collecties tijdens de modeweek in Parijs. Een defilé of presentatie wordt telkens gevolgd door een showroom waar de volledige collectie te bekijken is voor aankopers ('buyers') en pers en waar de bestellingen voor het volgende seizoen geplaatst worden. Ook het ModeMuseum koopt tijdens deze showroom objecten aan voor zijn collectie, hetzij afzonderlijke objecten of accessoires, hetzij volledige silhouetten die een duidelijk beeld geven van het collectiebeeld dat een ontwerper dat bepaalde seizoen heeft neergezet. De keuze tot aankoop kan gestuurd worden door verschillende factoren zoals de gebruikte techniek, het materiaalgebruik, de coupe, het collectiebeeld, of objecten die duidelijk de signatuur van de ontwerper weerspiegelen.

Ook schenkingen vormen een belangrijk onderdeel van de verwervingspolitiek van MoMu. Naast giften van ontwerpers die elke seizoen trouw één of meerdere silhouetten schenken aan het museum, worden ook schenkingen van privé-personen opgenomen in de collectie, gaande van afzonderlijke objecten tot en met volledige garderobes. Voorwaarde is steeds dat de aangeboden objecten een aanvulling zijn op de reeds bestaande collectie. Zo kan een garderobe waardevolle informatie bevatten over één bepaalde persoon en ons meer vertellen over diens leven of maatschappelijke en sociale positie. Een garderobe is interessant als momentopname van een bepaalde historische periode. Zo werden eind jaren 1990 de gedeeltelijke garderobes van Linda Loppa, tot begin 2007 directrice van het ModeMuseum, en Christine Mathijs, tot aan haar dood in 1999 zakenpartner van Dries Van Noten, verworven. Een andere belangrijke gift werd gerealiseerd door Geert Bruloot, voormalig zaakvoerder van 'Louis', de eerste Antwerpse designerstore voor o.a. Belgische ontwerpers. Het archief bevat naast objecten van Belgische ontwerpers ook een uitgebreide hoedencollectie van de Britse hoedenmaker Stephen Jones. Bruloot kocht op regelmatige basis hoeden bij deze gerenommeerde ontwerper, niet om in zijn winkels te verkopen, maar als collector items. Bij de opening van het ModeMuseum in 2002 schonk hij zijn volledige collectie als langdurige bruikleen aan het museum.

Hoewel de nadruk in de verwervingspolitiek ligt op het werk van de Belgische ontwerpers, worden ook giften van internationale ontwerpers aangenomen. Deze worden vaak gerealiseerd in het kader van de thematentoonstellingen. Recentelijk werd besloten een nieuwe deelcollectie op te starten in samenwerking met de afdeling mode van de Koninklijke Academie van Antwerpen. Vanuit de vaststelling dat er momenteel geen fysiek archief aanwezig is in de Academie – de studenten nemen hun creaties na elk academiejaar immers mee naar huis – en er op die manier waardevolle historische informatie verloren gaat, werd er besloten om jaarlijks een selectie te maken uit het werk van de studenten en deze op te nemen in het MoMu archief. Deze selectie bevat zowel de ontwerpen, als het grafisch materiaal zoals de schetsboeken, en eventueel ook voorbereidend werk zoals patroonstudies.

Het virtuele museum

Het grootste probleem van museumcollecties is de ontoegankelijkheid ervan voor het publiek. Steevast wordt slechts een klein deel van de verzameling uitgesteld. Voor de objecten zelf is dat gunstig, maar voor de bezoeker kan het erg teleurstellend zijn dat hij of zij maar zo weinig te zien krijgt. Het aanleggen van een database met digitaal beeldmateriaal kan dit euvel in grote mate verhelpen. Sinds 2000 worden nieuwe aanwinsten geïnventariseerd in de database TMS. De steekkaarten van de ca 15.000 objecten die al in de manuele inventaris zaten is bijna voltooid. Een deel van de gegevens staat ter beschikking van bezoekers van de museum website. Een volgende stap, waaraan voor het ogenblik gewerkt wordt zijn virtuele tentoonstellingen en interactieve mediaprogramma's.

ANEXO 8

FOLHETO – MUDE

Documento disponível aos visitantes na entrada do museu.

Reprodução na primeira página: contracapa e capa.

Na segunda página: interior do folheto.

Coletado em Março de 2010.

NOVO MUSEU DE DESIGN E MODA

O MUDE é um museu para todas as expressões de design do século XX e XXI, do design gráfico ao design urbano, passando pela moda e equipamento, da produção em série ao design de autor. Espólio de excelência pelos criadores representados e pela qualidade dos objectos reunidos, a coleção Francisco Capelo adquirida pela Câmara Municipal de Lisboa conta actualmente com 2500 peças de design de equipamento e de moda, permitindo conhecer a história do gosto e das formas.

Em plena Baixa Pombalina, o edifício ocupa o quarteirão formado pela Rua Augusta e Rua da Prata, Rua do Comércio e Rua de São Julião. Com projecto do arquitecto Cristiano da Silva, as obras decorreram entre 1951 e 1964, no âmbito do centenário do Banco Nacional Ultramarino. Este edifício distinguiu-se pelo balcão do piso térreo, excelência de materiais e sofisticação de soluções. Posteriormente foi adquirido pela Caixa Geral de Depósitos que deu início a um projecto de remodelação do espaço. As obras acabaram por ser suspensas e o edifício ficou com os seus interiores, na sua quase totalidade, destruídos. Com oito pisos, tem uma área total de aproximadamente 14.000m².

A sua adaptação a museu procura tirar partido das preexistências, longe da ideia clássica de um museu – contentor branco, afirmando-se com uma identidade arquitectónica singular.

NEW DESIGN AND FASHION MUSEUM

MUDE is a museum for all 20th and 21st century design forms, from graphic to urban, taking in fashion and equipment; from mass production to one-of-a-kind piece. Due to the creators represented and the quality and significance of the objects, the Francisco Capelo collection purchased by the city council with 2500 equipment and fashion design pieces maps out the history of taste and forms.

In the middle of Lisbon's historic Pombaline centre, the building occupies the block bounded by the streets Rua Augusta, Rua da Prata, Rua do Comércio and Rua de S. Julião. To celebrate the Banco Nacional Ultramarino centenary, the building underwent a transformation. The works took place (1951 to 1964) according to the architect project of Cristiano da Silva. This work became famous for the ground-floor counter, the excellence of materials used and its sophistication. After, the building incorporated the patrimony of the Caixa Geral de Depósitos, which gave rise to a project for the space to be remodelled. The works ended up being suspended and its interiors became almost ruined. The building's eight floors occupy in total a floor area of approximately 14,000m².

The adaptation of the building to a museum, far from the classical idea of a museum – white cube, affirms its unique architectural identity.

MUDE

MUSEU DO DESIGN E DA MODA | LISBOA
COLECCÃO FRANCISCO CAPELO

Exposição Ante-Estreia *De Le Corbusier a Alaïa*

Exhibition Preview *From Le Corbusier to Alaïa*

Horários | Opening Hours

Terça a Quinta e Domingo – das 10h às 20h
Sexta e Sábado – das 10h às 22h
Fechado à Segunda

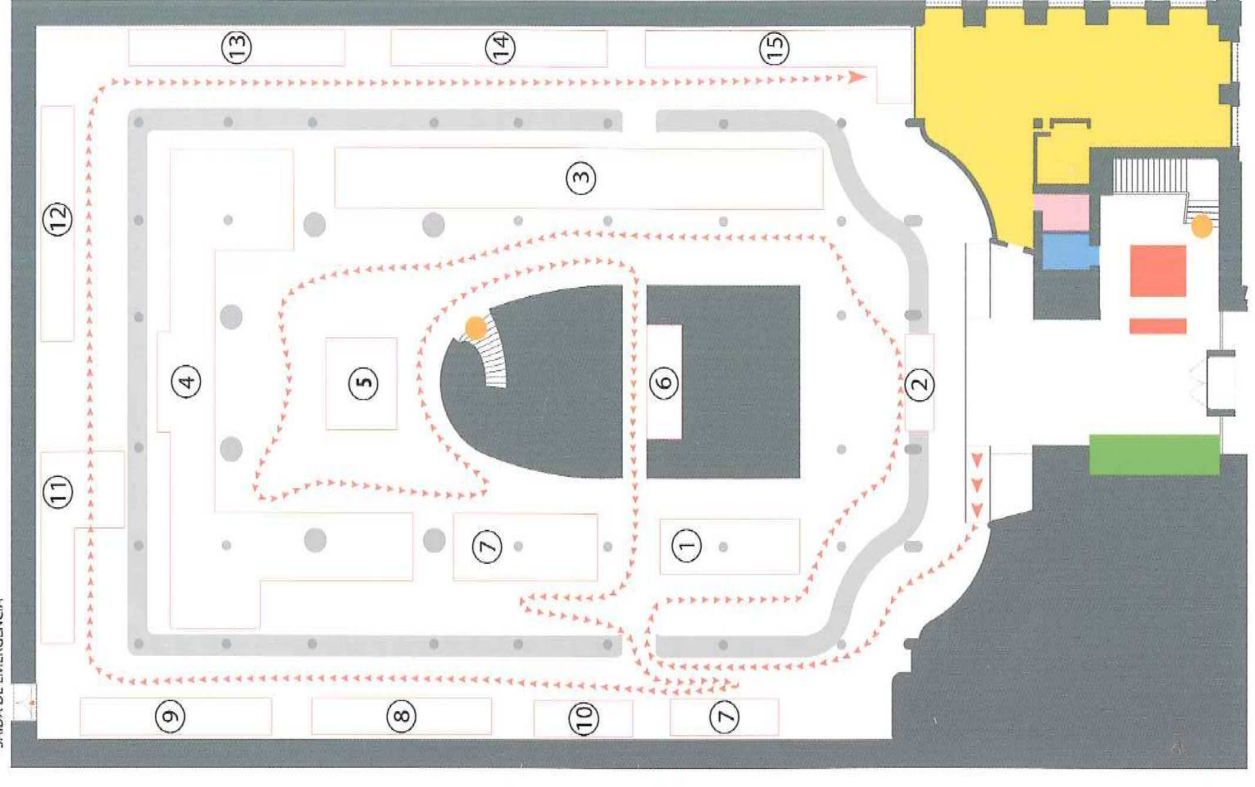
Tuesday to Thursday and Sunday – 10 a.m. to 8 p.m.
Friday and Saturday – 10 a.m. to 10 p.m.
Closed on Monday

Contactos | Contacts

MUDE - Museu do Design e da Moda
Rua Augusta, 24
1100-053 Lisboa

(+351) 21 88 86 117
mude@crm-lisboa.pt
www.mude.pt

SAÍDA DE EMERGÊNCIA



- 1** 20s, 30s
O Moderno, entre o conceito e a sua imagem
The Modern, between concept and image
- 2** 30s
Revolução à mesa
Revolution at the table
- 3** 40s, 50s
O Design e o espírito Internacional
Design and the International spirit
- 4** 50s, 60s
Herman Miller ou a Casa do Futuro
Herman Miller or the House of the Future
- 5** 50s
"O Bom Design", os 10 princípios de Dieter Rams
Dieter Rams' 10 principles to "good design"
- 6** 50s, 60s
Tecnologia e consumo
Technology and consumerism
- 7** 50s
New Look ou o elogio da feminilidade
New Look or the praise of femininity
- 8** 60s
Em nome da liberdade
In the name of freedom
- 9** 60s
Sonho espacial e iconografia futurista
Space dream and futuristic iconography
- 10** 60s
Design, comunicação e imagem
Design, communication and image
- 11** 70s
Contra-corrente
Counter-current
- 12** 80s
Quem se lembra ainda de Memphis?
Does anyone remember Memphis?
- 13** 90s
Tradição e Modernidade
Tradition and Modernity
- 14** actualidade
Para lá das definições
Beyond definitions
- 15** actualidade
Glamour reinventado
Glamour reinvented

▶▶▶ **Percurso sugerido** | Suggested route

● **Balcão/bengaleiro** | Information/Clockroom
● **Cafeteria** | Cafe
● **Livraria** | Bookstore
● **Sanitários Homens** | Toilet Gentlemen
● **Sanitários Mulheres** | Toilet Ladies
● **Acesso Piso 1** | Access 1st Floor

O visitante poderá escolher outras hipóteses de percurso.
The visitor can try alternative routes.

EXTRAS:

IMAGENS DO MUSEU NACIONAL DO TRAJE.

As imagens reproduzidas foram coletadas durante a pesquisa de campo e no site do MNT.



Figura 1: Placa de indicação do Largo Júlio de Castilho, onde localiza-se o MNT. Fica em uma esquina muito estreita e com grande movimentação de carros durante a semana. A placa é de baixa visibilidade, pois o cemáforo está à frente.

Figura 2: Largo Júlio de Castilho, portão de entrada do MNT.



Figura 3: Detalhe da placa de indicação do museu e placa de estacionamento permitido.

Figura 4: Placas institucionais e de horário de funcionamento do museu, fixadas no muro junto ao portão de entrada.



Figura 5: Fachada do Museu Nacional do Traje, localizado no Palácio Pamela-Angeja.



Figura 6: Porta de entrada do museu, com placas fixadas na parede dos prémios recebidos.



Figura 7: Entrada para a loja do MNT.



Figura 8: Uma das entradas para o Parque do Monteiro-Mor.

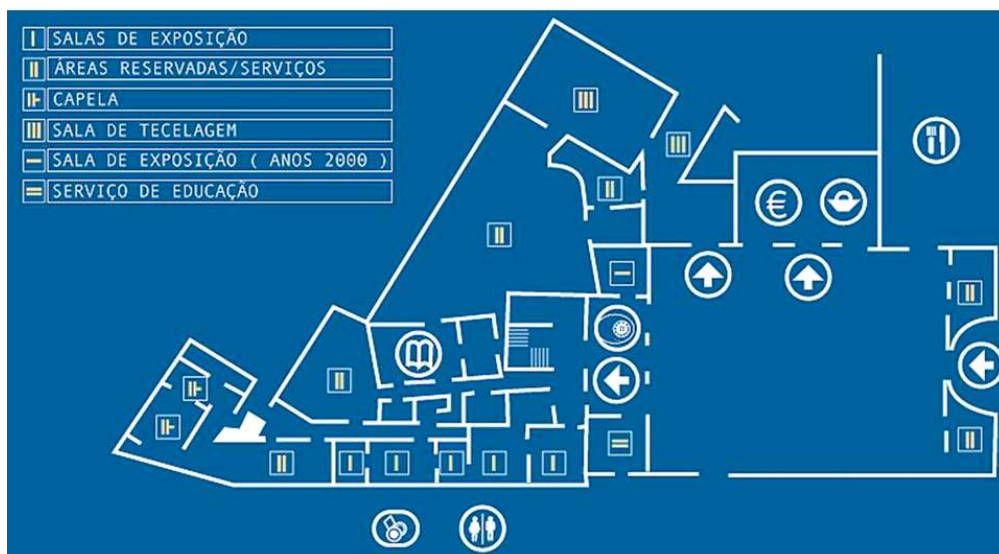


Figura 9: Mapa do MNT- térreo. Fonte: antigo site do MNT, acesso em 04/07/2010.

As salas de exposição (/) e (-) estavam fechadas no período da investigação.

A sala de tecelagem (///) abrigou uma exposição, em parceria com outra instituição, dedicada à ilustração e mais ligada ao Parque Botânico.

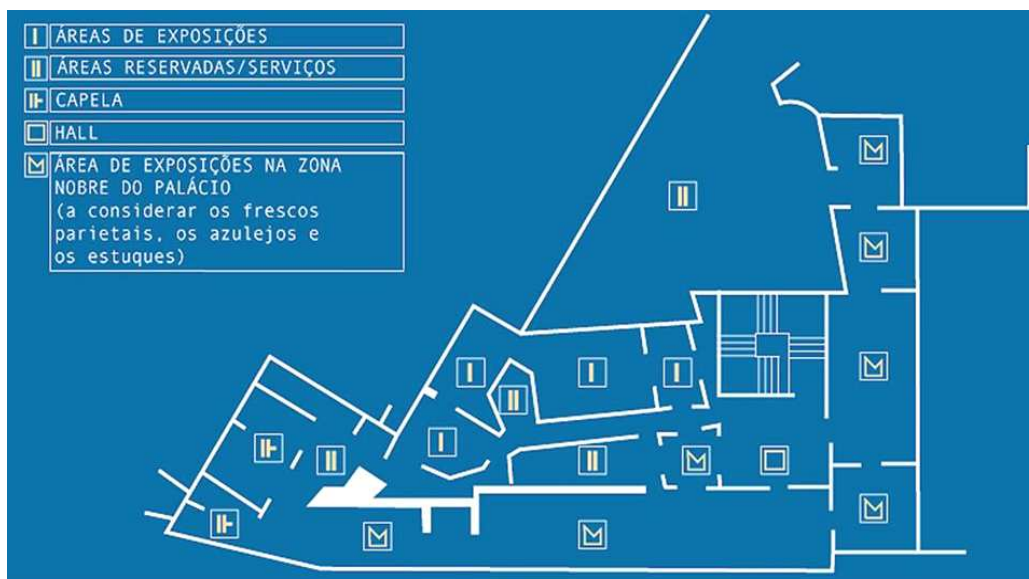


Figura 10: Mapa do MNT- piso superior. Fonte: antigo site do MNT, acesso em 04/07/2010.

Atualizando este mapa a respeito da utilização das áreas, atualmente e, durante o período de investigação teremos: As áreas de exposição (I) estavam com uma das salas fechadas para reforma, que encontra-se próxima a capela. Das áreas nobres do palácio, na região frontal (direita da imagem) somente uma das salas estava com exposição (canto inferior), a maior sala encontrava-se fechada e as outras duas são utilizadas para outros fins. As outras salas da zona nobre do palácio (inferior da imagem) que dão acesso à capela, estavam com exposições abertas ao público.



Figura 11: Capela (Altar).

Figura 12: Biblioteca. Fonte: site do MNT, acesso em 25/01/2011.



Figura 13: Corredor do sótão do MNT. Acesso para as salas de restauro, lavanderia, inventário, reservas, escritórios.

Figura 14: Sala do Atelier de Restauro.

Nas mesas estão peças que estão a ser restauradas, cobertas com papel para protegê-las da luz e outros agentes.



Figura 15 e 16: Salão nobre (frontal do palácio), exposição de trajes do período Império.



Figura 17 e 18: Salas nobres, exposição de trajes

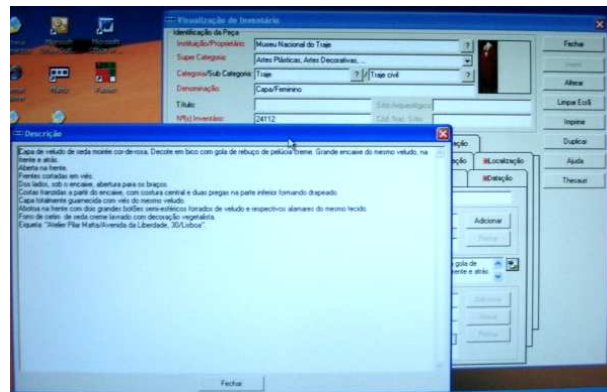
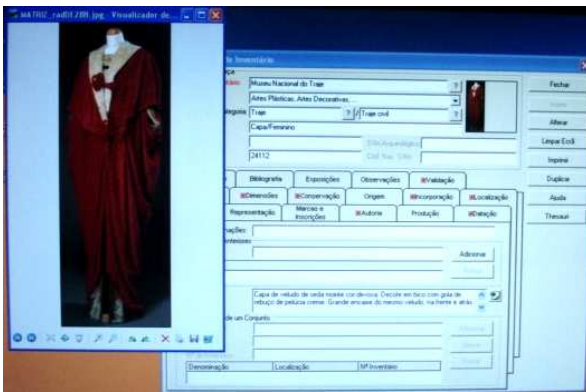
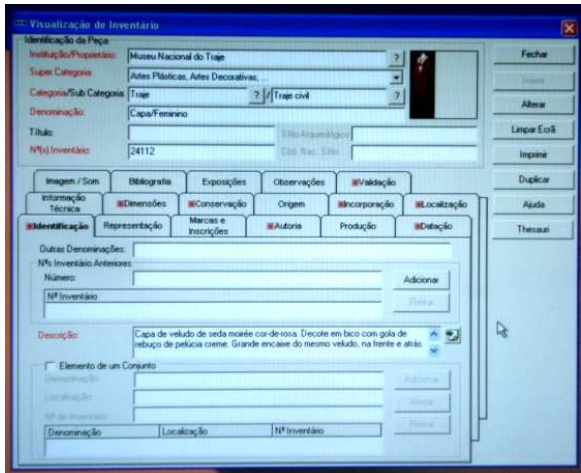
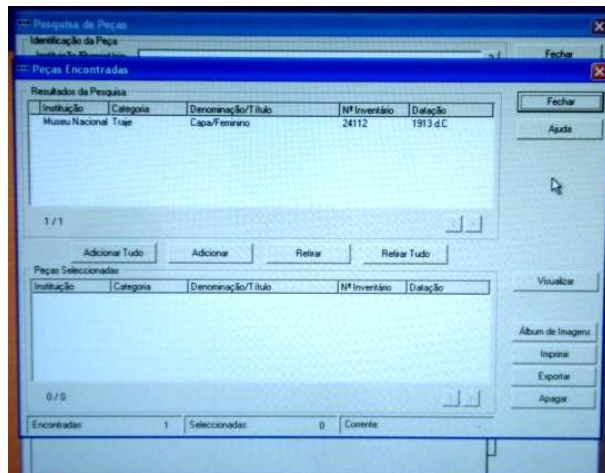
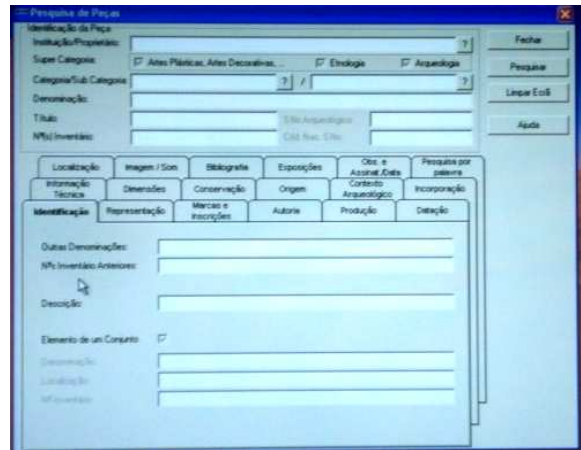


Figura 19: Grupo de imagens captadas em um dos computadores do MNT, apresenta a Intranet do museu. Está em rede com o IMC. Através do número de inventário, data, período, ou outra classificação, é possível aceder aos objetos patrimonializados, obtendo todas as informações a respeito desses, inclusive com fotos.



Figura 20: Armário com fichas de inventário da reserva patrimonial do MNT.

Este armário é somente para fichas referentes ao traje feminino.

Figura 21: Armários n°26 e n°25 das reservas.

Condiciona as peças em gavetas, ficam deitadas, uma sobreposta a outra, separadas por papéis e também forradas com os mesmos. Essa maneira permite que as peças não sofram com a gravidade, ou criem vincos. Esse tipo de armário é usado pelo museu para peças muito delicadas, mais antigas, com pesados bordados, consideradas muito valiosas, ou ainda por motivos específicos de cada peça conforme avaliação do conservador responsável.

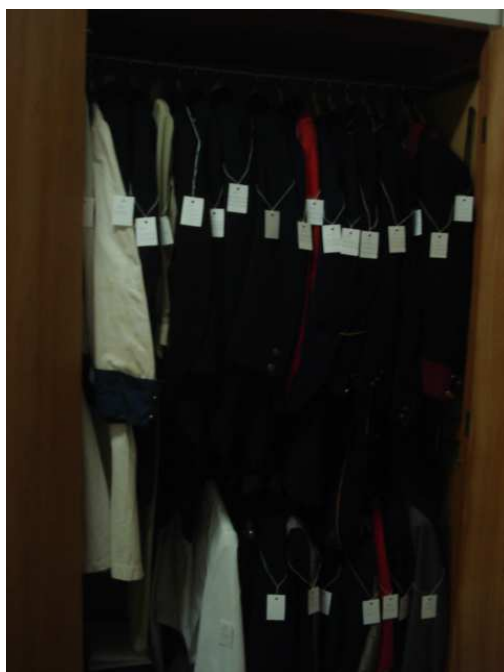


Figura 22: Armário de cabides n°39.

Para facilitar a busca e para que não haja o manuseio das peças condicionadas, estas fardas trazem presa ao cabide e dispostas sobre a manga o número do inventário do composto, por exemplo, número do inventário da casaca e número do inventário do colete correspondente, que encontra-se junto.

ANEXO 10

DVD

COM ARQUIVO EM PDF. DESTE DOCUMENTO

Tese de mestrado em Antropologia Social e Cultura:
“Como é formado o Patrimônio Cultural. Estudo museológico em Portugal na temática Traje/Moda”

Pasta UNO: documento na íntegra.
Pasta ARQUIVOS: documento da tese e anexos em separado.
+ documento de apresentação, projetado no dia da defesa.